

**Vías de caracterización
del elemento árabe
en el drama histórico español:
siglos XVIII-XX:(I)**

preparado por
Por Dr. Ahmed Ali Hashad
Depto. de Español
Facultad de Idiomas
Universidad de Al-Azhar



المستخلص:

إن هذا العمل الذي بين أيدينا يؤسس لعدة دراسات حول طرق تجسيد العنصر العربي في الدراما التاريخية الإسبانية منذ عصر التنوير حتى النصف الثاني من القرن العشرين. والدراسة طبقاً للتسلسل الموضوعي والتاريخي للأعمال التي رصدت في عدة فترات، تبتغى الوقوف على مدى التأصيل الدرامي الذي يتسم بالتطور المستمر في عرض التقنيات الدرامية الخاصة بالتجسيد.

وهذه التقنيات سيتم تناولها واستعراضها في جزأين أو ثلاث بآلية ممنهجة ولا سيما في التقنيات ذات البعد الحماسي أو القومي.

بيد أن النقد والتحليل في هذا الجزء ويقتصر على موضوع "ضياع إسبانيا" أو "فتح إسبانيا" والذي لا يلقي بظلاله فقط على جميع العناصر المكونة للدراما بل أيضاً على جميع العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية والأيدولوجية التي تتلاقى مع بعضها حتى نقف على مضامينها حينما ننتقل من النصوص إلى سياق الأعمال.

ولنا القول بأن هذه الدراسة، التي تبنى في المقام الأول على تحليل طرق التجسيد الدرامي، تتبع منهجاً علمياً يسمح بتقييم الأحداث والحبكات الدرامية طبقاً لـ Corpus أو مجموعات الأعمال وبالتالي طبيعة الشخصيات Dramatis Personae التي لا تشكل فقط المحور الدرامي الرئيسي في بناء الأعمال وإنما أيضاً الرؤية السياسية الاجتماعية تجاه العنصر العربي وموروثه في حقبة زمنية مختلفة ترتبط بداية بالفتح العربي لإسبانيا.

الكلمات الدالة: طرق التجسيد- العنصر العربي- الدراما التاريخية- ضياع إسبانيا- تجسيد تاريخي أسطوري- أسطورة رودريغو- التجسيد الدرامي - أعمال درامية - مأساوية -بطولة مشتركة - العرب والقوط- تجسيد حيكات غرامية.

Abstract:

The current study is considered as the main basis for a number of studies that handle the different methods of the characterization of the Arab element in the historical Spanish drama since the Age of Enlightenment till the second half of the twentieth century. According to the thematic and chronological sequence of the literary works that are tackled in this study at different times, the present study aims at investigating the dramatic roots that are featured by the continuous development of the dramatic techniques of characterization. Theses dramatic techniques will be tackled in two or three parts including the techniques with enthusiastic or national dimensions. In this part of study, the literary analysis and criticism will be limited to the theme of "The Loss of Spain" or "The Conquest of Spain". Not only will this criticism discuss all the dramatic elements in the selected literary works but also it will tackle all social, political, cultural and ideological factors that converge with each other in order to illustrate their denotations in the

contextualization of the literary works. It can be argued that the present study which is mainly intended to analyze the different methods of dramatic characterization follows a scientific approach to evaluate the events and the dramatic plots in the selected literary works. Hence, the study highlights the nature of the dramatic characters that constitute the main element in drama in addition to explaining the socio-political vision towards the Arab element and its heritage in different epochs linked to the beginning of the Arab conquest of Spain.

Keywords: *Methods of characterization – Arab element – historical drama – the loss of Spain – historical and mythological characterization – the Myth of Rodrigo – dramatic characterization in tragedies involving both Arab and Goths figures – characterization in romantic plots.*

الاستشهاد المرجعي:

"Vías de caracterización del . أحمد على حشاد (٢٠١٨).
 elemento árabe en el drama histórico español: siglos
 XVIII-XX:(I) - حولية كلية الآداب. جامعة بني سويف.
 - مج ٧، ج ٢ - ص ص ٤٧٧-٥٣٩



Resumen:

Se propone en el presente trabajo un estudio sobre *las vías de la cracterisación del elemento árabe en el drama histórico español* a partir de la Ilustración hasta la segunda mitad del siglo XX. Con el orden temático y cronológico de obras, ubicadas en diversas épocas, se pretende abarcar el alcance dramático marcado por el desarrollo y la evolución en lo que se refiere a los recursos teatrales de caracterización. Las vías se estudian sistemáticamente en dos partes, particularmente, en temáticas de fondo heroico o nacional, siendo el comentario en la presente destinado al tema de *la pérdida de España* que afectará a todos los elementos compositivos del drama y, por tanto, los factores sociopolíticos, culturales e ideológicos que intrevienen en su contextualización.

Se trata, pues, de un estudio que analiza, en primer lugar, las técnicas de la caracterización siguiendo un esquema que nos permite, valorar su evolución en tramas, acciones y, consecuentemente, carcterizaciones de figuras que vertebran la construcción dramática y la visión sociopolítica en diferentes aspectos.

Palabras clave: vías de caracterización I, elemento árabe, drama histórico, la pérdida de España: carcaterización histórico- mitológica, El mito de Rodrigo, caracterización en dramas y tragedias de coprotagonismo visigodo-árabe, caracterización en tramas amorosas.

Nota preliminar:

Abordar las vías de caracterización del elemento árabe en el drama histórico español constituye una de las dificultades de planteamiento en el ámbito académico bien en proyectos de investigaciones o bien en estudios teatrales condicionados por el rigor científico. Algunos de los motivos se remontan a la inexistencia de estudios específicos sobre el tema, el largo tiempo en que se han producido las obras, la estética cambiante y la estilística compleja de muchas formas dramáticas escritas en verso o en prosa carentes de elementos textuales o escénicos como las acotaciones y los apartes.

No obstante, podríamos decir que, la caracterización del elemento árabe, en su sentido más amplio, ha sido constante en la dramaturgia española. Este elemento no es un elemento secundario elegido al azar o dramatizado para aportar únicamente un matiz exótico sino que forma parte esencial de las construcciones dramáticas de centenares de obras que lo han reflejado no solo como un recurso dramático sino como un componente básico y representativo de la comunidad musulmana que ha convivido ocho siglos con la sociedad española.

Tal vez se pregunta ¿Qué es el elemento árabe? Y en realidad, no existe una noción o un concepto definitorio de lo que es en esferas dramáticas o novelísticas. Sin embargo, se puede llegar a conceptualarlo a base de una interpretación que

surge de las ideas recogidas de las técnicas y de los métodos de caracterización.

Nos ocupamos en esta primera parte del presente estudio de comentar las vías de caracterización del elemento árabe en el drama histórico español iniciado desde finales del siglo (XVIII), llegando a su auge en el siglo (XIX), que es la época dorada del género cuya continuación latente se nota en el teatro posterior del siglo (XX)¹.

A finales del siglo (XVIII) se inicia una preocupación por la temática de carácter nacional debido a muchos factores sociopolíticos entre ellos las reivindicaciones a la solidaridad social y la supresión del individualismo en aquellos tiempos agitados. El interés literario por el pasado histórico de la nación española ha invadido no solo la dramaturgia española sino también se ha extendido a otros géneros literarios incluso fuera de España². Los hechos y los acontecimientos acaecidos en diferentes épocas de la historia de la península ibérica motivaron los dramaturgos españoles a crear personajes, escenas y temáticas que parten del drama histórico como uno de los géneros más preferidos, por excelencia, con el objetivo sublime de dramatizar la mayor hazaña española: (la Reconquista).

¹Véase Miguel D'Ors (2014). *Posrománticos, modernistas, novecentistas: Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

² Nos referimos, por supuesto a lo producido en la Nueva España.

En este proceso de dramatización de épocas y personajes, iniciado desde aquel momento hasta la actualidad, se ha evocado leyendas del pasado o se ha adoptado un material histórico, muchas veces, escrito desde un punto de vista unilateral para tejer tramas reales o fantásticas en las que se configura el elemento árabe como una base fundamental de sus construcciones.

Para revelar esta configuración que abunda en los dramas de carácter heroico - algunas veces son cómicos - hemos contado con varios métodos de caracterización que se consideran como una de las mejores herramientas para el comentario temático, interpretativo, descriptivo y evolutivo de los distintos recursos y técnicas que combinan la representación.

Advertimos, por último, que el título del estudio podría parecer extenso y, por lo tanto, hemos dividido el estudio en dos partes. En la presente comentamos bajo *el tema de la pérdida de España* cuatro epígrafes importantes que recogen tal vez los modelos representativos de las vías de la caracterización del elemento árabe en géneros, temáticas, tramas y épocas. Se trata de una perspectiva que esperamos continuar en la segunda parte que lleva el mismo título pero con otros enfoques temáticos y más vías de dramatización sobre el elemento árabe y su configuración.

Objetivo:

El propósito general del estudio se enmarca en los estudios descriptivos y evolutivos del elemento árabe mediante el examen de las vías de su caracterización. Su configuración de una época a otra podría constituir un punto de inflexión que permite un viraje creativo en estética e ideología (barroca-neoclásica, romántica - modernista). El objetivo del estudio pretende así enfocar las vías de la caracterización del elemento árabe en el teatro español y su entrocamiento con los géneros teatrales desde la Ilustración hasta el siglo XX, sobre todo en temáticas pertinentes, en buena parte, al drama histórico de carácter nacional. Este enfoque analítico que, permite abarcar la caracterización del elemento árabe en diferentes construcciones teatrales, nos refleja, como ya hemos señalado, las preocupaciones literarias, sociopolíticas e ideológicas sobre su naturaleza en las épocas examinadas.

Método:

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

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

Importa señalar, en último instante, que el método no pretende catalogar el elemento árabe en un modelo único sino atiende a otros parámetros metodológicos cuantitativos-cualitativos como el hermenéutico o el fenomenológico que permite recoger casos similares en una estructura común. Se trata de un marco metodológico multidisciplinario por su inferencia en las obras que componen el *corpus* del estudio¹.

Corpus: elección y tipología:

En cuanto al *corpus* escogido para el comentario pude parecer bastante extenso pero el criterio de su elección tipológica y temática coincide con la propuesta a proceder.

¹Seguimos las ideas y las pautas metodológicas de la caracterización recogidas en lo siguiente: Sergio Arrau (1961). *Estudio del personaje teatral*. Lima: Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos, Luciano García Lorenzo (Ed.) (1985). *El personaje dramático*. Madrid: Taurus, Kurt Spang (1991). *Teoría del drama, (lectura y análisis de la obra teatral)*. Pamplona: Publicaciones de la Universidad de Navarra, Eunsa y Juan Antonio Hormigón (Ed.) (2008). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

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

1. El tema de la pérdida de España: caracterización histórico- mitológica

El elemento árabe, a nuestro modo de ver, podría buscarse, en primer lugar, entre los fundadores del teatro español o del prerrenacimiento en el que figuran muchos autores de renombre presentaron muchos ejemplos en diferentes fórmulas. En el teatro español anterior a Lope de Vega se nota que el elemento árabe se ejemplifica en personajes secundarios que participan en escenas breves para anunciar ciertos aspectos negativos. Lope de Rueda (1510-1566), por

ejemplo, en su comedia *Armelina* (1567)¹, contó con este recurso al caracterizar el personaje moro Mulien Bucar, como mago granadino. Otros dramaturgos del Siglo de Oro² como Juan de la Cueva (ca. 1543-1610), trataron otros tipos ambientados en temas clásicos o en leyendas medievales que se refieren a la Reconquista. Estos ejemplos se vislumbran en tragedias como *Tragedia de los siete infantes de Lara* (1579)³ cuyas protagonistas árabes como Almanzor de Córdoba y su hermana Zaida se ven implicados en una trama de venganza, resistencia y amor. El tema se precibe también en poemas heroicos como *La conquista de la Bética* (1603) publicado, por primera vez, en (1777)⁴, cuando nos describe la Conquista de Sevilla por Fernando III (el Santo) quien durante su reinado fueron reconquistados muchas ciudades españolas en el siglo (XIII).

¹ Lope de Rueda (1832). *Comedia Armelina*. En: *Teatro español anterior a Lope de Vega*. Hamburgo: Editorial Federico Perthes, pp.307- 346.

² Podemos citar muchos como Lope, Cervantes y Calderón, entre otros, ya que algunos figurarán en ejemplos posteriores a lo largo de las dos partes del estudio.

³ Juan de la Cueva (1921). *Teatro escogido: El infamador, Los siete infantes de Lara*. Madrid: Compañía Ibero-americana de Publicaciones.

⁴ Juan de la Cueva (1795). *Conquista de la Bética: poema heroyco*. Madrid: Imprenta Real, Volumen XIV.

En realidad, sobran los ejemplos durante el Siglo de Oro¹ que presentaron figuras que se alternaban comúnmente de moros a árabes con rasgos distintivos culturales, lingüísticos, etc, y de esta forma el elemento árabe empezó a desarrollarse en el teatro español, prácticamente, a partir de la segunda mitad del siglo (XVI), es decir, que “Efectivamente, desde finales del siglo (XVI) el personaje del moro se enriquece en todos los sentidos. Se le sitúa por primera vez en su ambiente nativo: el reino moro de Granada, Berbería o Alpujarra morisca; aparece en obras de tema oriental y desempeñando papeles sobresalientes”².

Pero es importante afirmar que, a partir del siglo (XVIII) se consolida el drama histórico de tema heroico o nacional español que expresa realidades históricas o cotidianas, pero recurre, a veces, a la mitología y otros procedimientos que inspiran sus autores crear obras dramáticas que parten de la concepción de lo histórico o lo mitológico como modelo literario.

La *Comedia Nueva* aparte del Romanticismo y el teatro *Novohispano* han arraigado esta tendencia en obras

¹No vamos a detallar aquí ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso etc., ya que no disponemos de espacio además creemos que muchos de ellos son conocidos.

²Bruno Camus (1994). Personajes orientales: aspectos lingüísticos. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (eds.). *Los imperios orientales en el teatro del siglo de oro: actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, julio de 1993. Ciudad Real: Univ de Castilla la Mancha, pp.94-95.

aparatosas y complejas donde predominan elementos maravillosos o sobrenaturales en temática mitológica repleta de alegorías. Así reina en la escena española una doble perspectiva: la primera consiste en una dramaturgia de corte clásico, con elementos históricos y mitológicos mientras que la segunda se trata de una dramaturgia de raigambre popular¹.

La primera tendencia es la que ha incluido el elemento árabe en su producción escénica sobre todo en los dramas históricos que se apoyan en diversas fuentes y, por consiguiente, nos presentaron varias temáticas y versiones sobre un hecho, un personaje u una temática trascendente poragonizadas en su conjunto por el árabe o describe muchos rasgos de su elemento.

Sus vías se manifiestan en temáticas, actitudes, rasgos físicos, lingüísticos o interacciones anunciados por los protagonistas cuyos nombres indican sistemáticamente hechos y épocas que marcan la historiografía hispánica aceca del tema de la pérdida de España².

¹Véase para más detalles David Thatcher Gies (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Madrid: Ediciones AKAL.

²Véase las distintas categorías del personaje en César Oliva Bernal (2005). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: EDITUM.

1.2. El mito de Rodrigo: Duque de la Bética (710-711)

Muchas obras han planteado la presencia árabe en la península ibérica como elemento compositivo de su construcción dramática a través de figuras que participaron en los hechos de la Conquista. Este elemento está presente con fuerza en todas de modo que asistimos en esta primera fase a varias tramas que representan versiones históricas, tal vez del mismo evento, pero se apoyan en varias técnicas de caracterización.

La mayor parte de las obras toman como base histórica la situación política del Reino Visigodo en los inicios del siglo (VIII). En el año (710) murió el rey Witiza y se designó como nuevo monarca a Don Rodrigo. Los seguidores del primero vieron en la derrota de Rodrigo la oportunidad de recuperar el reino y de ahí facilitaron el desembarco de las tropas árabes en la península. Por tanto, la leyenda de *la Cava o la Caba y la pérdida de España*¹ se han convertido en una base temática interesante para muchos dramaturgos.

Bartolomé Palau junto con Lope de Vega, por ejemplo, son los primeros dramaturgos que presentaron diversos modelos

¹Véase Pedro de Corral (2001). *Crónica del rey don Rodrigo: crónica sarracina*. Madrid: Castalia. 2 Vols. Remitimos también al libro de Aureliano Fernández-Guerra (1877). *Don Rodrigo y la Cava*. Madrid: por Viuda. e Hijo de E. Aguado.

dramáticos en los que vemos el elemento árabe o morisco caracterizado como unidad compositiva de sus *dramatis personae*. Los árabes se dramatizan como entes implicados en escenas o actos dramáticos que indican hechos importantes acaecidos durante o después de la Conquista. Obras como *Historia de la gloriosa Santa Orosia* de Palau (1524)¹ o *El último godo*, *El primer rey de Castilla*, *Las famosas asturianas* y *Las doncellas de Simancas* (sobre la batalla de Clavijo y el tributo de las cien doncellas) de Lope de Vega, entre otras, configuran un modelo que nos aproxima de la visión sociopolítica predominante de la época.

En realidad, se tratan de obras que se basan en leyendas o en diversas fuentes cristianas o arábicas, pero tal vez la obra de Palau o la obra de *El último godo* de Lope ², suponen un

¹El modelo actancial de Palau está compuesto por figuras cristianas de Orosia (reina de Bohemia e hija del rey Ludovico), Arciso (su tío), el rey Rodrigo, la Cava y Don Julián. y las figuras árabes están representadas por Muza caudillo de los Sarracenos junto con otros secundarios. Véase *Historia de la gloriosa Santa Orosia* (1524) de Bartolomé Palau que se considera como una de las primeras obras históricas nacionales que representó el tema de la pérdida de España en Aureliano Fernández -Guerra (1883). *Caída y ruina del reino visigodo Español, primeras dramas que las representó en nuestro teatro, estudio histórico-crítico*. Madrid: Imprenta de M.G. Hernández, pp.99-185.

²El texto original de la obra se encuentra en Lope de Vega (1647). Parte veinticinco perfecta y verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio sacadas de sus verdaderos originales. Zaragoza: por la viuda de Pedro Verges, pp. 369-412.

ejemplo del drama político-nacional que presenta la situación de una España dividida. Sin embargo, la obra de Lope de Vega enriqueza su trama con historias de amor, conversión (Zara) y violencia (Florinda o la Cava) por un lado, y la presencia real de los árabes como protagonistas participes en la configuración de una nueva historia, por otro. Su objetivo va más allá de lo político ya que señala, además de lo dicho, la integridad y la solidaridad social frente a los conquistadores o más bien, el heroísmo nacional protagonizado por Pelayo, que es el símbolo de la resistencia o con quien se da inicio de la Reconquista¹.

La violación de Florinda por Rodrigo, la venganza del Conde Don Julián, la conversión de Zara, etc., nos explica el amor y el odio que se dan cita en diferentes aspectos de la obra que se revelan por las interacciones que se desarrollan entre sus protagonistas: Don Rodrigo, el Conde Don Julián, Florinda su hija, Zara, Abn Adulefe, rey de Argelia, Abenbucar, Abelaydo, etc.

El tema cobra más extensión y nuevos argumentos durante el Romanticismo. José Zorrilla, a su vez, expone en su drama *El*

¹Véase otra interpretación crítica de *El último godo y las dos Españas de Lope*. En Veronika Ryjik (2011). *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Woodbridge (UK): Tamesis Books, pp. 44-57.

puñal del godo (1842)¹, compuesto por tres personajes don Rodrigo, el Conde Don Julián, y el ermitaño Román; una visión histórica cuya acción transcurre en Pederneira, monte de San Miguel, cerca de la ciudad de Viseo en Portugal. La obra mitifica la derrota del rey Rodrigo en la batalla de Guadalete, señalando los antecedentes inmediatos a la penetración del islam en la península.

En la obra de Zorrilla, Don Rodrigo perseguía al Conde Don Julián, traidor de España que en venganza al ultraje por parte de Don Rodrigo a su hija, hizo un pacto con los moros dejándolos pasar por el estrecho a España. Theudia, noble godo que estaba al servicio de Don Rodrigo, mata con su hacha de armas al Conde Don Julián cumpliendo así la promesa de reparar el honor del rey Don Rodrigo y vengándose de la traición a España.

El elemento árabe se presenta y obra en el drama como personaje colectivo que se caracteriza por una distorsión negativa que se recalca en sentido material, histórico y

¹Véase también la segunda parte de la historia del mismo autor en José Zorrilla (1886). *La calentura, continuación del drama, El puñal del godo, drama fantástico en un acto*. Madrid: E. Cuesta, Tercera edición. O la de su coetáneo Ramón de Valladares, *Juicios de Dios*, publicada por primera vez en (1849) en la que indica lo mismo. Véase Ramón de Valladares y Saavedra (1886). *Juicios de Dios, o, Segunda parte de "El puñal del godo": drama histórico, original en un acto y en verso*. Madrid: Estab. tip. de E. Cuesta.

religioso como lo indica el lenguaje bélico de Theudia dirigido a Don Rodrigo:

[...] el moro vuestro ejercito desecho

y atropelló á la cruz la media luna¹. (Escena IV)

Lo mismo pasa con su obra en *La leyenda del Cid*², que expresa en ella otro acontecimiento sobre la entrega de Valencia a las tropas musulmanas.

La historia de Rodrigo se ha dramatizado en otros dramas históricos contruidos sobre la misma leyenda al igual de los iniciados por los autores anteriores pero sus creadores intentan defender posturas diferentes en torno a la pérdida de España y la presencia árabe. Estas diferencias se observan en muchos procedimientos y recursos que se manifiestan en las vías de caricaturización del elemento árabe en el esquema actancial escogido.

Antonio Gil y Zárate nos presenta en su obra *Rodrigo* (1838), otra muestra teatral basada en los primeros acontecimientos que anticiparon la Conquista árabe. Se trata de una tragedia que se desarrolla con los mismos personajes citados en la

¹José Zorrilla (1843). *El puñal del godo: drama en un acto*. Madrid: Imprenta de Repullés, p. 20.

²En ella se expone otro tipo de traición y venganza por amor perpetrada por Bellido Dolfos contra Don Sancho y Doña Urraca e instiga a los de Carrión a deshorrar a sus mujeres en el robledo de Corpes antes de la entrega de la ciudad a los musulmanes, véase el tema en José Zorrilla (1882). *La leyenda del Cid*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.

leyenda o las fuentes históricas pero el cambio notorio en la obra se da con el protagonista árabe o el caudillo musulmán Tarif Abenzarca que muchos lo confunden con Tarek.

Después de la visita de Don Julián a Musa en África volvió con Tarif a España y la misión de Tarif se limitaba a tantear primero el terreno. Sin embargo, la traición, el deshonor y la venganza que motivan la pérdida de España constituyen los elementos temáticos predominantes al igual de las demás obras aunque queda lugar siempre para enfocar los hechos mediante las escenas y los diálogos entre el protagonista árabe y los demás protagonistas de la obra. Rodrigo termina ahogado en el río y al final Florinda se suicida y Tarif mata a Julián. Así que el autor reparte sus personajes de esta manera: Florinda, Don Rodrigo, Rey godo; Don Julián, Teodofredo, prometido de Florinda; Tulga, Ministro del rey; Egerico, parcial del Conde y Tarif Abenzarca caudillo de los Moros.

El modelo actancial de la obra atiende a una vía de caracterización) protagonista-ayudante, protagonista-antagonista o protagonista-oponente) que se desenvuelve en un proceso de exteriorización y materialización del personaje del árabe para formular un motivo temático ideológico. Cuestión visible en los diálogos mantenidos entre Tarif y Julián o entre Tarif y Rodrigo a lo largo de la obra:

Tarif. O justo Alá! No en vano prometiste

Al Árabe ensanchar su vasto imperio

Sobre cuanto en su curso el sol alumbra.

Tu mano reconozco..., bien, acepto,

Tus ofertas, cristiano; pero dime:

¿Cuál debe ser de tu servicio el premio?

Juli. No recompensas, desagravios busco.

Nada exijo de ti; mas los guerreros

Que á seguirme se atrevan, abandonan

Honores y riquezas...

Tarif. Yo prometo

Que á par de los caudillos musulmanes

Premiados quedarán. Adiós; ya vuelo

A disponer mis tropas.

Juli. En mí fía.

Tarif. En tí, en mi alfange, en el profeta espero¹. (Escena III)

Se nota el dominio del juego espacial repleto de referencias indicados por la escena que se celebra en un campamento godo donde se ve a lo lejos las orillas del río Guadalete y la ciudad de Jerez. Así el autor ha podido expresar la caracterización durante las interacciones en atributos, justificaciones e enfrentamientos en los parlamentos. Para resaltar el elemento árabe repite escenas de enfrentamiento

¹Antonio Gil y Zárate (1838). *Rodrigo, tragedia original en cinco actos*. Madrid: Impr. de los Hijos de C. Piñuela, p.41.

basados en polémicas verbales que expresan actitudes ideológicas. El lenguaje resulta muy característico ya que nos indica la condición de los personajes y sus acciones.

Otro escritor como Florentino Molina y Acosta, teje en (1886) la misma trama, eligiendo otro reparto, pero concentra en los personajes españoles aunque alude indirectamente a los árabes o los moros, dando razones para sustentar la tesis que propone¹.

La obra sitúa su acción en alcázar de Toledo en el año (720). Adopta un modelo compuesto por personajes característicos españoles: la reina Egilona, Rodrigo, Don Julián y su hija Florinda; Don Sancho y el escudero Ferrán. Su temática es similar a otras pero justifica la huida de Pelayo antes de la llegada de los árabes caracterizándole de heroísmo frente a la

¹Nos limitamos al comentario de los modelos expuestos por razones metodológicas. Pero hay que advertir que existen obras que se ocupan de formular otros aspectos legendarios o tesis de carácter político sobre Rodrigo y sus triunfos e incluso le comparan con Moisés como las de Manuel Fermín de Laviano (17??). *Comedia nueva, Triunfos del valor y honor en la Corte de Rodrigo*. Barcelona: en la Oficina de Juan Francisco Piferrer. Y (1791?). *Comedia nueva en tres actos, El sol de España en su oriente y toledano Moyses*. Madrid: en la librería de Castillo. En la misma línea otros le caracterizan como el héroe español que sale en defensa del honor nacional contra el infiel africano como escena trágica de Juan Hernanz Dávila (1789). *Rodrigo: scena tragica, con intermisiones músicas*. Cádiz: por Manuel Jiménez Carreño.

traición que causó la Conquista y ya los árabes aparecen temibles:

Sancho. ¡Huye! Todo se ha perdido. (*Al Rey.*)

Rodrigo. ¡Traidores! (*Mirando al foro.*)

Pelayo. ¡Tremenda saña!

¡Día aciago para España!

¡Los moros nos han vencido!¹ (Escena III)

Estos modelos siguen la difusión de las leyendas o los hechos que giran en torno a la pérdida de España en los que siempre se interviene más de una visión que, a veces son contrastadas: la figura controvertida de Pelayo, un rey forzador que se enfrentó a un destino ineludiblemente adverso o el héroe que inicia la resistencia contra los árabes. De todas formas, es notable el pasarse de un modelo característico a una caracterización directa del elemento árabe que se considera el punto de interés que afecta la dramatización histórica de los hechos. Probablemente, estas refundiciones, en las que predomina la caracterización negativa del elemento árabe, hayan dado lugar a crear una imagen horrorosa de los árabes en España.

¹Florentino Molina y Acosta (1886). *Rodrigo ó el último rey godo, drama histórico en un acto y en verso*. Madrid: Florencio Fiscowich, p.31.

1.3. Continuación de la caracterización del elemento árabe en dramas y tragedias de coprotagonismo visigodo-árabe

Los dramas o las tragedias de coprotagonismo gótico-árabe continúan generando temas y visiones a cerca del elemento árabe en diferentes rasgos. Es importante señalar, en primer lugar, que dentro del esquema variado de la caracterización, Juan Eugenio Hartzenbusch se ocupa del tema de los visigodos o el periodo gótico comprendido entre (414-711) en dos obras importantes. La primera es *La ley de raza* (1863) donde sitúa los hechos en el año de (653 d.c) en Toledo cuando los godos conquistaron España¹. La segunda centra en los hechos anteriores a la Conquista titulada *La madre de Pelayo*, que sitúa los hechos en el año (702) con una alusión indirecta al elemento árabe protagonizado por Musa², aunque Temistocle Solera habló del tema anteriormente en su obra *La hermana de Pelayo* emplazando los hechos en Gijon hacia el año (718)³. El autor opta por elegir Monuza (o Munuza) y el oficial Omar junto con el resto de los

¹Véase Juan Eugenio Hartzenbusch (1863). *La ley de raza*. En *Obras escogidas de don Juan Eugenio Hartzenbusch*. Leipzig, Alemania: Editorial F.A. Brockhaus, Tomo II. pp.1-96.

² Juan Eugenio Hartzenbusch (1864). *La madre de Pelayo: drama en tres actos en verso*. Madrid: José Repullés.

³Temistocle Solera (1853). *La hermana de Pelayo: drama lírico en tres actos*. Barcelona T. Gorchs.

personajes secundarios para añadir otras vías de caracterización a través del drama lírico. Pero para poder contar las hazañas de Rodrigo enfoca la caracterización desde personajes como Monuza y Hormesinda, (hermana de Pelayo).

Se tratan de recreaciones diferentes en su forma de caracterización sobre todo hacia el elemento árabe aunque son parecidas en su trama a la tragedia de Moratín la “*Hormesinda*” publicada en (1777)¹.

Otros dramaturgos plantearon la *leyenda de Rodrigo* en algunas obras del teatro de la época. Pero se nota que está contada desde una perspectiva cristiana-occidental que incluye, por supuesto, Pelayo como símbolo de la resistencia siempre con alusión a la batalla de Covadonga (722)². Esta Reconquista se extiende a partir de esta fecha hasta el Tratado de Granada (1491).

Así se recogen ideologías y visiones diferentes sobre la resistencia asturiana a la Conquista a través de presentar el elemento árabe en configuraciones que ilustran Pelayo como protagonista nacional frente al bereber Menuza (Otman ben Neza) compañero de Táriq ibn Ziyad.

¹Nicolás Fernández de Moratín (1777). *Hormesinda, tragedia*. Madrid: Oficina de Pantaleón Aznar.

²Remitimos al drama inédito de Fernando C. Moreno Solano (1877). *Pelayo en Covadonga: drama trágico en un acto y en verso*. Matanzas, Cuba: Impr. El Ferro-Carril.

Estas leyendas de coprotagonismo visigodo-árabe que detalla hechos que circundan muchos elementos míticos no se limitan al drama sino que se han pasado a otros géneros literarios como el Romance histórico, la Poesía u otras obras teatrales inéditas¹.

Efectivamente, Pelayo perdió el poder político en el reino asturiano y Munuza (el gobernador moro del norte España desde Gijón) se ocupa del traslado de los tributos de la zona. Pelayo se rebela para no abonar los impuestos además el amor de Munuza con la hermana de Pelayo (Hormesinda) fue otro motivo de la insurgencia cristiana llevada a cabo en dos ocasiones por el propio Pelayo. Pelayo se escapó a la montaña junto a un grupo de fieles. Realizó una emboscada a una patrulla que le perseguía, matándolos a todos. Se corrieron los rumores de una gran victoria y de la intervención divina en la batalla lo que hizo que más montañeses se unieran a los sublevados, extendiendo la rebelión.

Por orden de Munuza, gobernador de Asturias, Al Qama comandó un pequeño ejército con la misión de acabar con la revuelta de Don Pelayo en la zona. Fracasó en su empeño, siendo sorprendido y muerto en la batalla de Covadonga, tras

¹Véase, por ejemplo, las producciones poéticas siguientes que retratan el heroísmo de Pelayo: *Pelayo en Covadonga: Romance histórico* de Manuel Candela y Plá (ca.187) y *El Pelayo*, de José de Espronceda (1840).

la cual sus tropas fueron dispersadas y los musulmanes expulsados de Asturias¹.

Entre las obras teatrales que se estructuren más o menos sobre el mismo tema podríamos citar aparte de los dramas comentados, tres tragedias más. La primera pertenece a Manuel José Quintana *Pelayo* (1804), la segunda a José Antongini, *Don Pelayo* (1844)² y la última es de Gaspar de Jovellanos, *Pelayo, tragedia* (1891).

Cada uno elige personajes tanto árabes como españoles dependiendo de las fuentes que dispone. Quintana añade, por ejemplo, otros personajes árabes aparte de Munuza como Audalla e Ismael.

Es valiosa, independientemente del heroísmo de Pelayo y el final trágico, la caracterización de Munuza y Audalla en algunas escenas de la obra ya que vienen a significar la plasmación de la manera en que se entienden algunos principios religiosos islámicos (pensamiento) cuando el autor aprovecha algunas situaciones para contrastar las pasiones de Munuza por Hormesinda con los valores religiosos anunciados por Audalla:

Audalla.

¹Remitimos como fuente histórica al libro de Aureliano Fernández-Guerra (1877). *Don Rodrigo y la Cava*. Madrid: Viuda e Hijo de E. Aguado.

²José Antongini (1844). *Don Pelayo, tragedia lirica en dos actos*. Oviedo: Francisco Pedregal.

El sucesor agosto

Del sublime profeta acá me envía,

No a arreglar tus querellas con tu esclava

Sino a que España a nuestros ritos siga

De grado o fuerza [...] que nuestra ley divina

Por siempre triunfe, y que ante el gran Profeta

El universo incline sus rodillas [...] ¹(Acto segundo, Escena II)

En la segunda tragedia José Antongini, reduce en *Don Pelayo* su reparto a tres principales protagonistas Pelayo, Munuza y Ormesinda (Hormesinda) junto con dos ayudantes, tal vez por necesidades o por exigencias del texto lírico de la obra en la que el coro y las comparsas desempeñan un papel importante en marcar la caracterización de los personajes.

La obra de Gaspar de Jovellanos que fue reformada luego bajo el título de *Munuza*, describe el mismo tema histórico del viejo reino asturiano, tierra natal del escritor. El autor intenta enlazarlo con los principios de la restauración de España.

En cuanto a la caracterización de los personajes cambia algunos nombres de los protagonistas como Dosinda en lugar de Hormesinda o añade más figuras como Rogundo, amante

¹Manuel José Quintana (1818). *Pelayo, tragedia en cinco actos*. Valencia: Martin Peris, pp.20-21.

de Dosinda, Suero amigo de Pelayo, Achmet-Zade jefe de la guardia o Kerin, el oficial moro.

Es de notar que la obra pone de relieve la tiranía de Munuza frente al heroísmo también de Pelayo que salva a su hermana del matrimonio con el gobernador de Gijón quién al final, le apuñala Rosgundo, el prometido de Dosinda. Los moros huyen asustados de la ciudad. El protagonismo de Pelayo en su concepción dramática constituye el motivo de la restauración y la tranquilidad frente al dispositismo. Los personajes están divididos en castas, gobernador, noble godo, rey, etc, para mostrar la realidad del momento. El tirano habla en lenguaje correcto pero a veces es inexpresivo, en tanto que los cristianos encabezados por Pelayo dispuestos al sacrificio por la patria recogen un idioma estilizado y vital. La división entre personajes crueles, víctimas y oponentes o heroicos deja siempre en pugna el pueblo y las genuinas pasiones entre algunos personajes. Una caracterización que esquematiza gran parte del conflicto. Así se desprende de la caracterización de Munuza cuando revela sus ambiciones y su actitud moral hacia la Conquista en su monologo con las (dichas):

MUNUZA. — DICHAS.

Bien sabéis que los moros, ocupados

En llevar el terror y el exterminio

Al fondo de las Galias, penetraron

Los Pirineos. Ya el furor activo

De innumerables tropas sarracenas

Inunda aquel país, y divertido

En esta vana y temeraria empresa

El orgullo africano, los castillos

Y las plazas de Asturias se abandonan¹. (Acto tercero, Escena II)

Podríamos concluir este ciclo de obras con otras cuyos títulos expresivos indican la concepción dramática de la Conquista y la Reconquista según los parámetros prefijados de la caracterización del elemento árabe desde varios métodos y visiones².

¹Gaspar Melchor de Jovellanos (1891). *Pelayo, tragedia*. Gijón: Impr. de Torre. Teatro Español: serie A, Vol. 278, no. (11), p.34.

²Hay que tener en cuenta que existen otros géneros como la poesía que retoma el tema de *la pérdida de España*, en contextos parecidos. Véase, por ejemplo, Pedro de Montengón (1820). *La Pérdida de España reparada por el Rei Pelayo. Poema épico*. Napoli: Presso G.B. Settembre. El tema se amplía aun en la producción de otros escritores como el caso de Salvador García Bahamonde en su drama (1839). *Rodrigo, último rey de los godos: drama original español en variedad de metros, dividido en tres jornadas y siete cuadros*. Madrid: Impr. Sanchiz, o su novela publicada en (1832). *Los Árabes en España, y Rodrigo, último rey de los Godos: Novela histórica del siglo VIII*. Valencia: Imprenta de José de Orga.

El primero pertenece a Gaspar Zavala y Zamora (1762-1813?) *La sombra de Rodrigo ô el día feliz de España*¹, ya que este drama actualiza, como se supone, uno de los grandes mitos fundadores de la nación española, el de la Reconquista. Recrea de nuevo la leyenda de Don Rodrigo y la Caba (Cava), su amante, simbolizados por la reina María Luisa y su favorito, Godoy.

El argumento central de la obra al igual de las anteriores relata los hechos políticos que acontecieron poco tiempo antes de la invasión. Sin embargo, la obra se difiere de las demás en que el autor opta por la caracterización indirecta del elemento árabe a través de la configuración de personajes alegóricos junto con Pelayo como España, la lealtad, el valor, la intriga, etc. La escena comienza con el lamento de España por la pérdida de su poder y su destino adverso que le hizo probar la humillación y la afrenta. Don Pelayo, se aparece en sueños a España y la alienta a alzarse en rebelión contra sus opresores (los árabes).

El segundo es del mexicano Eusebio Vela (1688-1737), *La pérdida de España*, escrita en (1733) pero publicada más tarde. Es una obra que no se aparta mucho de la leyenda de

¹Gaspar Zavala y Zamora (1808). *La sombra de Rodrigo ô el día feliz de España, drama alegórico, acto único*. Ayuntamiento de Madrid, m.s. Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Recuperado de http://www.memoriademadrid.es/fondos/OTROS/Imp_5356_bhm_tea_1-185-2_a.pdf

la Cava, cuando refleja el episodio de la derrota de Rodrigo frente a las tropas árabes sin que se olvide contar lo que pasó entre Rodrigo y Florinda, la hija de Don Julián, ultrajada por el rey. Ella deja el palacio celosa por el matrimonio de Rodrigo con la princesa mora Eliata y cuando su padre se entera de lo acaecido decide vengar entregando el país a sus adversarios.

Tarif, Mahometo (Infante de Túnez), Muza y la reina Eliata (Zara) son las figuras que componen el elenco árabe frente al reparto español repetitivo en la mayoría de las comedias: Don Rodrigo, Don Julián, Florinda, Don Pelayo, el Obispo Oppas.

La visión se traslada en escenas que giran en torno a actitudes que expresan una clara ideología negativa hacia los árabes. Un ejemplo lo presentan (Don Julián y Florinda) sobre el tema de la conversión de Zara o Eliata. (Jornada segunda¹)

Se habla además de profecías, venganzas del rey de Arabia Miramamolín, los otomanos, etc. Pero la obra se queda resuelta a una comparación entre el lamento y el dolor, entre Florinda, y España dando un final abierto².

¹Eusebio Vela (1984). *La pérdida de España*. En Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde (eds.). *Tres comedias de Eusebio Vela*. México: Imprenta Universitaria, p.195.

²*Ídem*, p. 231.

Se dan muchos nombres que indican la caracterización por el uso de datos históricos de más de un periodo de la Conquista musulmana. Bárbaros, mahometanos, árabes, africanos, otomanos, etc. Todos están caracterizados por sus interacciones con los demás personajes hasta llegar a formular una configuración arquetípica del árabe. Mas el conflicto ideológico y religioso se manifiesta a boca de los dos bandos ya que cada uno de ellos se cierra a lo suyo. Pero resulta claro que la traición de don Julián está justificada por la venganza. A pesar de la derrota y la pérdida de España por motivos políticos internos, el elemento árabe queda reducido al invasor que se protege, en muchos casos, en principios religiosos e ideológicos. Dichos principios contrarios, por supuesto, a la ley cristiana son los que llevaron la empresa política y religiosa a impulsar la Reconquista.

En la misma línea se encuentra otro drama histórico *El Conde Don Julián* (1839) de Miguel Agustín Príncipe (1811-1863), cuya *dramatis personae* extensa que hace su reparto entre todos los caudillos árabes y españoles partícipes en los hechos pero se enfoca en una nueva caracterización que consiste en el papel de los judíos en la pérdida de España. La obra rpresenta también el enfrentamiento entre dos culturas, dos naciones y dos ideologías opuestas que se manifiestan a través las interacciones entre árabes, judíos y crstianos en el marco de los hechos históricos.

El autor aporta ejemplos a boca de Muza como la descripción de los rasgos característicos de las costumbres árabes mientras que Tarif está pintado con la agudeza de un guerrero político y a cambio Julián representa la prepotencia de los reyes godos, Pelayo el patriotismo y Florinda la desgracia.

El aparato guerrero bajo lemas religiosos, como se pretende, suele anunciarse de vez en cuando para mostrar el espíritu bélico de los caudillos árabes inspirado en principios religiosos que se traducen en la idea errónea de la divulgación del Islam bajo la espada:

Tarif.

Solo Dios es potente. El gran Mahoma

Es profeta de Dios. ¡Sea bendito!

El que las armas en su nombre toma.

Muza.

Benedicidle lidiad. Así está escrito.

Don Julián.

Más antes, Godos, que el convenio os lea

Con Tarif con Muza celebrado,

Es necesario que elegido sea

El nuevo sucesor. ¿Lo. Habéis pensado?

Dios ilumine vuestra mente¹. (Ecena IV, cuadro cuarto)

Por encima del amor entre Pelayo y Florinda que ocupa mucho espacio en la obra², se observa que el tema de la perdición de España está justificado y reafirmado por la reina ante Florinda debido a motivos expansionistas de los árabes que nos revela una actitud característica de muchas situaciones dramáticas en las que satirizan al árabe o descalificando al adversario mostrándolo como atacante a lo largo de la obra. Así pasa durante el diálogo entablado entre la Reina y Florinda:

La Reina...

La España miserable

Conduce su ruina.

No es del Rey el delito

No es tú padre en su ira

Ni tú ni yo quien triste

¹Miguel Agustín Príncipe (1839). *El Conde Don Julián: drama original é histórico, en siete cuadros y en verso*. Zaragoza: Imprenta de la calle del Coso, a cargo de M. Peiro, pp. 82-83.

²Esta visión romántica coincide también con la de otros escritores. Una de ellas pertenece al Duque de Rivas que se manifiesta en su romance que gira en torno a Florina según consta en su *Canto 1º. El banquete y la prisión*. En Ángel de Saavedra duque de Rivas (1854). *Obras completas de Ángel de Saavedra, duque de Rivas: corregidas por él mismo*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca Nueva. Vol. 1, pp.213-251.

La España precipita

En el terrible abismo

Preparado sumirla.

Antes que tú nacieras...

Antes de ser yo misma

La perdición de España

Estaba ya predicha.

Cuando Abdalla terrible

Encadenó la Libia [...] ¹ (Cuadro sexto, Escena III)

El final trágico es como las demás obras que aluden a la batalla de Guadalete y sus consecuencias dando lugar al heroísmo de Pelayo y el victimismo de Florinda.

Hay que señalar que las notas de la caracterización del elemento árabe a través de la historia de Florinda, se matizan en obras parecidas ya que algunas siguen una caracterización directa y detallada de los personajes como la de María Rosa de Gálvez², otras exteriorizan una caracterización unipersonal basada en el monólogo y las acotaciones escénicas del personaje de Florinda³. Ambas están hechas a

¹ *Ídem*, p.119.

² María Rosa Gálvez de Cabrera (1804). *Florinda, tragedia en tres actos*. En *Obras poéticas*. Madrid: Imprenta Real. Tomo II, pp.57-130.

³ Francisco Bahamonde y Sessé, (1816). *Florinda, escena trágica unipersonal*. Valencia: Impr. de M. Peris.

principios del siglo XIX mientras que a finales del siglo aparece otra con una caracterización indirecta como la de Juan José Jiménez Delgado¹.

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que el mito del Conde Don Julián, promotor de la pérdida de España, está presentado en el siglo XX, en la novela de Goytisolo con una visión diferente a las anteriores. Se trata de un signo de reivindicación que entraña toda la novela a pesar de las transgresiones cometidas por el Conde contra España².

1.4. Caracterización en tramas amorosas

Dentro del patrón dramático que comprende el elemento árabe en el drama histórico figura el tema del amor en parejas o en triángulo amoroso como elemento estructural importante. La caracterización de los personajes que están inmersos en él nos brinda la posibilidad de una aproximación analítica que se sujeta a postulados fenomenológicos y hermenéuticos que comprenden el complejo de motivaciones y argumentaciones en que se basa la actividad de los personajes³.

¹Juan José Jiménez Delgado (1880). *Florinda, drama lírico-histórico en tres actos y un epílogo, en verso*. Madrid: Hijos de A. Gullón.

²Juan Goytisolo (1985). *Reivindicación del Conde don Julián*. Madrid: Editorial Cátedra.

³El análisis fenomenológico es una técnica instrumental susceptible de aprehender las significaciones subyacentes a

El carácter de los personajes representados por sus rasgos individuales no es más que un procedimiento para enmarcarlos en situaciones o acciones dramáticas que sirven objetivos políticos sin perder de vista la línea de la temática amorosa ni tampoco el espacio o el tiempo en que está implicado el elemento árabe.

Muchas obras del patrón dramático que comentamos han incluido en su reparto el personaje de Egilona al igual de Florinda como dos personajes femeninos asociados directamente con el tema de la pérdida de España por su condición que aparece victimista.

De esta manera, entra en el ciclo de los dramas que hablan del tema amoroso, algunos que giran en torno al personaje de Egilona como protagonista de los mismos. Este personaje ha sido también fuente de inspiración para muchos dramaturgos siguiendo los dramas anteriores. La caracterización se ha presentado bien entre parejas o bien entre triángulos amorosos en temas o subtemas difundidos en una serie de piezas dramáticas. Hemos visto algunos de estos casos en dramas que giraban en torno a Don Julián, Rodrigo, Pelayo, Florinda, Hormesinda, etc., pero destacan algunas que enfocan el tema de la pérdida de España a través del amor

partir de los hechos empíricos. Véase Bartolomé Escandell Bonet (1992). *Teoría del discurso historiográfico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, p.259.

entre la Eliata o la Egilona, viuda de Don Rodrigo y Abdelaziz¹.

Tras la muerte de Rodrigo en (711), Egilona fue apresada por Abdelaziz hijo de Muza quien luego se casó con ella intentando con este gesto atraer la nobleza visigoda. Abdelaziz fue asesinada por orden del califa por el temor de ejercer su influencia sobre él y la posibilidad de que éste se pudiera acabar convirtiendo al cristianismo. Otros dramaturgos la describen como una princesa árabe conversa que se casó con Rodrigo.

Esta cuestión mezcla la historia diacrónica del fenómeno en su tiempo y su evolución con la historia anacrónica atendiendo a su desarrollo dramático como elemento real o ficticio y no a su desarrollo histórico. Así que aparecen una serie de obras que han contado con el anacronismo o precisamente el paracronismo histórico para situar a Egilona que, antes fue calificada como princesa árabe mora (la Eliata), en una princesa católica. Abdelaziz como protagonista árabe representa junto con Egilona una visión popular que intenta mostrar una idea del pasado mediante la dramatización de una hipótesis real o mitológica que no distingue entre los distintos modos de vida que identifican la

¹Véase sobre Egilona y otros personajes femeninos a Marjorie Ratcliffe (2014). *Mujeres épicas españolas: silencios, olvidos e ideologías*, Recuperado de <http://www.abstract.xlibx.com/a-history/114861-20-by-christina-maria-fox-balli-dissertation-spanish-submitted-the.php>

época de la pérdida de España. Es que, por lo visto, la base histórica utilizada por los dramaturgos puede variar o sufrir incoherencias que se manifiestan en distorsiones. La tarea de realizar anacronismos escénicos intencionados o no, suelen provocar nada más que un efecto mental e ideológico¹.

Los dramas o tragedias de Egilona (llamada entre los musulmanes Ayla, Ailó y Umm Aism (supuesto hijo de ambos) representan, en realidad, temas sociopolíticos que configuran la naturaleza del gobierno y el papel de la religión en la política. El odio y la venganza constituyen a su vez la trama de la mayor parte de las obras. La figura de Abdelaziz, que siempre aparece con Egilona, se oscila entre el enamorado de una celosa que pone todo al servicio de sus ideas y el invasor que intenta conservar su matrimonio.

Esta caracterización primaria se manifiesta en la obra inédita de Cándido María Trigueros (1736-1798) *Egilona*, publicada en (1768)². Sin embargo, coincidimos en que este drama, “no

¹Véase Anacronismo y ficción. En José García Barrientos (2004). *Teatro y ficción: ensayos de teoría*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp.91-100.

²Nótese que existe otro drama heroico paródico titulado *Egilona* pertenece a la misma época de Pedro Calderón Bermúdez de Castro, publicado en (1770). Véase Alberto Romero Ferrer (1997). Vargas Ponce en el teatro: de la reforma de la Ilustración a la polémica calderoniana. En Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer (eds.). *"Había bajado de Saturno": diez calas en la obra de José Vargas Ponce, seguidas de un opúsculo inédito del mismo autor*. Servicio Publicaciones UCA. Cádiz, p.118.

se ajusta a la realidad histórica, ya que Trigueros la presenta fiel a la religión cristiana, cuando se sabe que se hizo musulmana, arabizando su nombre. También es imaginación del autor el suicidio de Abd-al-Aziz, siendo lo cierto fue asesinado por el califa de Damasco”¹.

A cambio, según la leyenda, Egilona tuvo amor con el primo de Rodrigo (Pelayo) pero se casó con Abdelaziz hijo de Musa y al final Abdelaziz muere y Egilona se suicida o murió de tristeza tras su asesinato.

A finales del siglo XVIII Antonio Valladares de Sotomayor escribe *La Egilona, viuda del rey don Rodrigo* - publicada entre 1790 y 1819 -, que va en la misma línea sociopolítica de las otras obras aunque añade un subtema amoroso entre figuras como Celima y Zorayde, al lado de los protagonistas tradicionales Abdelaziz Egilona, Rodrigo y Pelayo padre, etc. No obstante, comparten las acciones personajes secundarios como Mustafá, Mahomet, Muley, Zorayde, Abenyncef e Iñigo (sobrino de Pelayo), es decir, emplea la técnica de la inversión de papeles: Pelayo es el padre de Rodrigo. Este reparto hace que la obra comporte una trama complicada que abre algunos subtemas que desarrollan intrigas entre los personajes antes de asesinar Abdelaziz. La caracterización pone de manifiesto, en general, los conflictos internos y externos a los que se ve sometido el protagonista. El resultado

¹Francisco Aguilar Piñal (1987). *Un escritor ilustrado, Cándido María Trigueros*. Madrid: Editorial CSIC, p.194.

que se da indica lo mismo: contradicciones doctrinales e ideológicas.

La obra pone su localización espacial entre (Sevilla) que es la sede del califa de los mahometanos y (Granada), ciudad elegida para el escape de Pelayo. Los triángulos amorosos sirven para tejer la trama y aumentar el conflicto a lo largo de los tres actos de la obra. Iñigo ama a Egilona con una pasión fina y honesta declarando que « [...] no será Rodrigo quien a Egilona posea»¹ (Acto primero)

Mustafá también ama a Celima (hermana del califa Abenariz) que aparece muy celosa de Egilona ya que Zorayde junto con ella están implicados en informar al califa sobre las actuaciones pro-cristianas de Abdelaziz. Se da un complot que se trata de un trueque entre Mustafá y Zorayde: el primero consigue su amor (Celima) y el segundo sucede el gobierno de Abdelaziz. Otro triángulo está formado por Abdelaziz, Egilona y Rodrigo. Este último que aparece sacrificador renuncia su amor a favor de recuperar la Patria. Las acciones se mueven de un subtema a otro pero sigue la línea política central sobre la cual se teje la trama. Se presenta Egilona que fuera esposa de Rodrigo en la corte de Abdelaziz quien se enamora de ella y mantiene una discusión con Celima sobre el gobierno de España mientras que

¹Antonio Valladares de Sotomayor (1819). *La Egilona, viuda del rey don Rodrigo*. Barcelona: Juan Francisco Piferrer, p.9.

Zorayde viene de África con un secreto que se trata de una noticia funesta de la decisión del califa de castigar Abdelaziz.

La dialéctica sobre la justicia se desarrolla sobre dos casos: la muerte del cristiano Teudo a manos de Tarif y la liberación de Ordoño después de darle muerto a Tarfe pero el acto fue en defensa propia. Esto muestra la tolerancia de Abdelaziz y su justicia que se interpretó mal por sus allegados.

La obra sigue enfocando en el acto segundo las conspiraciones musulmanas y cristianas para traslucir más el carácter de los personajes. Cada uno se comporta siguiendo su propia ideología e interés creyendo defender así su patria. Se planea otra intriga entre Zorayde, Mustafa y Celima con el fin de matar Rodrigo a manos de Íñigo para conseguir a Egilona. Pero se replantea otra cuestión polémica acerca de la diferencia doctrinal entre Abdelaziz y Egilona. Por otra parte, Pelayo y Rodrigo le convencen a Egilona de matar a Abdelaziz y que todo lo que hace será por los cristianos. Y así está sirviendo la causa española. Pero les sorprende Abdelaziz y se le cae a Rodrigo el puñal.

En las escenas finales Abenyncef (el sacerdote o el muftí) intenta envenenar a Egilona y Abdelaziz el día de la boda pero Egilona le salva la vida porque le quiere. Él decide castigar a los traidores declarando su amistad con Rodrigo y

Pelayo « [...] Pelayo, Rodrigo, amigos, hijos míos, yo os prometo que tendréis un padre en mi [...]»¹ (Acto tercero)

La caracterización de los protagonistas principales tiende a mostrar el cariño y la tolerancia del gobernador de España a pesar de las diferencias culturales y religiosas. Las intrigas hechas por ambos bandos se fallan al final cuando la obra se resuelve a la reconciliación y la convivencia entre los dos enemigos sin dejar de castigar a los traidores.

Pero el modelo de *Egilona y Abdelaziz* de José Vargas Ponce (1760-1821) publicada en (1804)², toma un hecho secundario como base histórica para su trama: cuando Egilona fue tomada como rehén en la batalla de Mérida en (712), y se convirtió al islam. La obra expone, a grandes rasgos, el mismo tema histórico pero con un fondo político que coincide con la situación política de su país en aquellos convulsos años: la Guerra de la Independencia. Sus motivos tienden a una finalidad que gira en torno a la solidaridad popular que debía mostrarse en escena con personajes públicos³.

La escena se sitúa en alcázar de Córdoba, con el reparto más o menos anterior: Egilona, el príncipe Abdelaziz, Teudis (que se descubre como el padre de Egilona), Mahomad (el

¹ *Ídem*, p. 36.

² José Vargas Ponce (1804). *Egilona y Abdelaziz: tragedia*. Madrid: Viuda de Ibarra.

³ Véase Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer (eds.) (1997). *"Había bajado de Saturno": op.cit.*, pp.17-18.

ministro de Abdelaziz), Ibrahim (el Muftí de la mezquita), junto con los otros personajes secundarios.

Lo mismo puede decirse de Manuel Cortés (Bolivia 1815-1865) quien se aproxima más en su tragedia de *Abdalasis* (1840) del entorno musulmán y los problemas doctrinales e ideológicos que surgen o se producen como fruto de la relación entre Egilona y Abdalasis: extremismo islámico representado por el Mufti (el traidor) o las polémicas desatadas a cerca de Abdalasis. Para ello cuenta aparte de los dos protagonistas principales (Egilona y Abdalasis) con figuras como Zulema (princesa árabe) Mahomad (ministro), Ibrahim (Muftí) Ali y Abdalla (jefes militares); el único español es Téudis (deudo de Egilona).

En este triángulo (Abdalasis, Egilona, Rodrigo) se nota que a pesar de la encendida pasión que arrebató Abdalasis y Egilona, ella no se olvida de su Rodrigo que le menciona a lo largo de la obra. Abdalasis se enamora de Egilona perdidamente que va a convertirse en reina de los árabes. El tema del enlace entre ambos está rechazado por Ibrahim y Mahomad por diferencias culturales y religiosas hasta que Téudis lo opone porque el marido es de una raza fanática.

Así se suscitan cuestiones religiosas, enfrentamientos ideológicos en los parlamentos entre casi todos los personajes sobre las interpretaciones de los preceptos coránicos, los conceptos relacionados con la fe musulmana y las tradiciones proféticas. Sin embargo, la caracterización de la figura de

Abdelasis pintada con un carácter polémico se enmarca en su inclinación a la religión cristiana y su disposición a renunciarlo todo para conseguir sus deseos. Esta visión unilateral o meramente occidental puede que contraste con la realidad histórica y se somete en esta descripción a una necesidad dramática para captar más receptores. La tolerancia y la simpatía del príncipe hacia los cristianos y el cristianismo aparte del amor a Egilona son los motivos que le conducen a un fatal destino: un ulema furibundo se le clavó el puñal en el corazón en el atrio de la mezquita luego sus guerreros le llevaron herido a su palacio y antes de morir declara ser cristiano:

Abdalasis.

¡Oh mis guerreros!

Que en las sendas de glorias me seguisteis»...

No me desconozcais. Salvad os ruego...

Esos Cristianos de la atroz venganza

Salvadlos, os perdono... Amigos, muero...

Lo repito, os perdono... Mi Profeta,

Mi Cristo en una cruz me dió el ejemplo...

Sabedlo, soy cristiano... ¡Oli, Egilona!¹ (Acto tercero, EscenaVII)

¹Manuel Cortés (1840). *Abdalasis, tragedia en cinco actos y en verso*. Madrid: Impr. D. Miguel de Burgos, p.72.

El amor imposible entre Abdelaziz y Egilona está dramatizado por Gertrudis Gómez (1814-1873), en su *Egilona* (1845)¹, en un conflicto entre dos culturas para criticar los valores y las tradiciones del siglo XIX. La protagonista resulta víctima de la intolerancia religiosa que sale del microcosmo social al macrocosmo público. Aprovecha su matrimonio para abogar a favor de sus súbditos. Abdelaziz representa el buen emir y el buen trato hacia los cristianos por el hecho de casarse con Egilona. A pesar de que Egilona ama Abdelaziz desprecia su raza y los musulmanes, ejerciendo su influencia sobre el emir enamorado. En la obra se impone un triángulo amoroso entre los tres: el resucitado Rodrigo junto con Egilona y Abdelaziz. Egilona se sacrifica para su pueblo pagando su vida por su amor pecaminoso y Abdelaziz muere por tolerar el cristianismo para que se mantenga el orden político en el virreinato².

El último ejemplo se encuentra también en la obra de Francisco Pi y Arsuaga (1866-1912), *La viuda de Don Rodrigo* (1876)³. El autor no hace más que elegir como espacio la

¹Gertrudis Gómez de Avellaneda (1845). *Egilona, drama trágico en tres actos y cuatro cuadros*. Madrid: Impr. de J. Repullés.

²Véase Cristina María Fox-Balli (2006). *Gertrudis Gómez de Avellaneda re-scribe la historia para el teatro*. USA: Texas Tech University.

³Francisco Pi y Arsuaga (1876?). *La viuda de Don Rodrigo*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja, Colección Carmen Bravo Villasante.

habitación de la casa de recreo de Abdelaziz situada en las afueras de Sevilla. Su modelo actancial cuenta con pocos personajes: Egilona, viuda de D. Rodrigo y cautiva de Abdelaziz. Abdelaziz, emir y esposo de Egilona. Habib ben Obeidad El Feheri, amigo y compañero de Abdelaziz. Howara, amiga de Egilona. Es una obra corta que traza sencillamente en VII escenas la misma trama expuesta en las obras anteriores pero Abdelaziz muere en la presente a manos de Habib, su mejor amigo.

Se nota de todo ello que los dramaturgos han empleado recursos diferentes entre ellos el juego con los nombres o el juego con el espacio y el tiempo. Pero la caracterización de los protagonistas, a veces, es similar y, otras veces no, debido al esquema preestablecido por cada dramaturgo y, por tanto, el personaje cobra más interés por su actuación como figura literaria, política o pública. Los autores cuentan con fuentes históricas o mitológicos diferentes y a veces contrastes pero se dramatizan contando con el efecto que podría resultar a través de la caracterización que marca los protagonistas a lo largo de sus interacciones.

Conclusiones:

El teatro español desde la Ilustración hasta la primera mitad del siglo XX ha mostrado una importante presencia del elemento árabe debido a la preocupación prestada por los dramaturgos a los asuntos públicos y educativos. El mejor medio para su caracterización ha sido el drama histórico en su doble fórmula la comedia y la tragedia que han exteriorizado temas heroicos nacionales con fines educativos en materia política e ideológica. Los dramaturgos han evocado personajes, hechos y leyendas del pasado para actualizar el tema de la pérdida de España en términos políticos. Es un tema que comprende épocas de enfrentamiento con los musulmanes por considerar la Reconquista o la expulsión de los árabes la mayor hazaña española. De ahí, resulta obvio el interés histórico que las obras encierran al dramatizar diferentes cambios sociopolíticos de la historia de la nación española.

Los títulos de las obras, los personajes y los hechos expuestos al comentario han conseguido retratar tramas basadas en hechos reales o de invención mediante el uso de varias vías de caracterización. Estas vías nos han revelado aspectos sociopolíticos y culturales a través de ciertas temáticas que, aunque son parecidas en algunas cataduras, conllevan diferentes visiones.

El drama da más libertad a los dramaturgos pero ante una acción caracterizada por su amplitud temática, debido al

interés biográfico del romanticismo, nos encontramos siempre con un espacio y un tiempo limitados, pues, nos presentan pocas veces un espacio móvil ya que éste puede suceder en el palacio, el campo de batalla o en la mezquita. No obstante, el tiempo ficticio o literario ha tenido la función de cubrir ciertas épocas históricas importantes.

Los protagonistas de las obras examinadas en el presente estudio han ofrecido mediante su individualización y su importancia histórica más de una lectura. Para ello, se dan en todas las obras los dos tipos de caracterización más conocidos: explícita (directa) e implícita (indirecta) con un protagonismo inevitable, en muchas ocasiones, del elemento árabe. Los diferentes métodos que combinan las distintas vías o recursos junto con la fenomenología han favorecido una caracterización que radica en el discurso y el pensamiento, es decir, en las acciones no en las apariencias. Por otra parte, los nombres de los protagonistas han podido trazar las líneas de su configuración y de allí resulta que sus interacciones han podido marcar su función en cada historia.

Las técnicas de caracterización han mostrado una inclinación clara hacia el heroísmo del personaje español frente al árabe o el africano que se le atribuye siempre cualidades negativas ya que se ve condenado siempre a la traición y a la derrota. Frente a las cualidades positivas del héroe cristiano, el personaje árabe o el moro, generalmente, rey o caudillo, muestra un temperamento hostil, una cólera feroz y, a veces,

una debilidad ante la toma de decisión. Y en los dramas amorosos el musulmán es el antagonista de un amante cristiano bueno. Por consiguiente, las situaciones escénicas han indicado que la mayoría de los personajes son personajes de carácter plano. La función de los personajes secundarios ha servido para generar los conflictos para los principales y se han caracterizado como tipos o simples para tejer conspiraciones o traiciones pero se altera únicamente a favor de sus intereses.

Hemos visto que el discurso dramático sobre el pasado- que viene a través de la caracterización de un personaje histórico en mitos o en obras de protagonismo visigodo, de aparato guerreo y de triángulos amorosos- difunde una visión diferente de la verdad del Islam. Nos ha presentado ejemplos repletos de contrastes, anacronismo, renegación o conversión al catolicismo en casos exagerados en los que los protagonistas se encuentran impulsados siempre por la pasión amorosa. Por lo tanto, este discurso dramático en verso o en prosa de la mayor parte de los dramas estudiados indica el pensamiento o la ideología de enfrentamiento que incorpora elementos de la tradición popular, la mitología o la evocación de hechos milagrosos. Todos ellos tienen la función de exteriorizar discusiones y polémicas sobre cuestiones religiosas, tradiciones, valores culturales árabes que resultan descritos arbitrariamente o interpretados según la visión que se quiere dar.

En lo que se refiere a los rasgos lingüísticos destaca el verso o la prosa dialogada que reporta lenguaje árabe vulgar o estándar en algunas frases o descripciones. De ello podrían surgir muchos problemas referentes a los equívocos relacionados a cuestiones religiosas (condición religiosa de renegación o conversión), ideológicas u otras como, por ejemplo, las variantes de los nombres: los cambios gráficos o fónicos (Munuza, Abdelaziz), sobrenombres, (Eliata, Cava), funciones (Muftí, sacerdote), etc.

En realidad, el tema de la pérdida de España ha sido el trasfondo que ha legitimado la representación de varios temas, conflictos, amores, etc., pero importa más, la caracterización que marca la construcción de las obras.

Sin embargo, se ha observado que muchas obras suelen presentar los mismos tópicos tanto en los personajes como en los argumentos. Generalmente, predomina en todas el ambiente de la Conquista y la Reconquista, tiempo que da lugar a los amores posibles e imposibles con los que la presencia del elemento femenino ha cobrado mayor importancia. Los dramas nos han presentado una galería de personajes femeninos con una caracterización que va desde el heroísmo hasta la renegación o la huida de la vida pública.

Ello se debe tal vez a las reivindicaciones de conseguir más derechos en los siglos XIX y XX, ya que cada época reporta nuevos problemas que nos aproxima cada vez más del pensamiento y la ideología hispánicos sobre caracterización



del elemento árabe de modo que la cuestión no se limita al tema de la pérdida de España sino que se pasa a otros temas que serán nuestro quehacer en la segunda parte.

Últimamente, se recomienda proponer proyectos de estudios comparados entre una época y otra así como realizar trabajos de traducción para diferentes dramas históricos por el interés creativo y el valor literario que encierran.

Referencias bibliográficas:

- Aguilar Piñal, F. (1987). *Un escritor ilustrado, Cándido María Trigueros*. Madrid: Editorial CSIC.
- Antongini, J. (1844). *Don Pelayo, tragedia lirica en dos actos*. Oviedo: Francisco Pedregal.
- Arrau, S. (1961). *Estudio del personaje teatral*. Lima: Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos.
- Bahamonde y Sessé, F. (1816). *Florinda, escena trágica unipersonal*. Valencia: Impr. de M. Peris.
- Barrientos, J.G. (2004). Anacronismo y ficción. En *Teatro y ficción: ensayos de teoría*. (pp. 107-132). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Camus, B. (1994). Personajes orientales: aspectos lingüísticos. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (eds.). *Los imperios orientales en el teatro del siglo de oro: actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico* (pp. 93-103). Almagro, julio de 1993. Ciudad Real: Univ de Castilla la Mancha.
- Cortés, M. (1840). *Abdalasis, tragedia en cinco actos y en verso*. Madrid: Impr. D. Miguel de Burgos.
- Corral, P. de (2001). *Crónica del rey don Rodrigo: crónica sarracina*. Madrid: Castalia. 2 vols.

- Cueva, J. de la (1921). *Teatro escogido: El infamador, Los siete infantes de Lara*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- -----(1795). *Conquista de la Bética: poema heroyco*. Madrid: Imprenta Real, Volumen XIV.
- De Moratín, N.F. (1777). *Hormesinda, tragedia*. Madrid: Oficina de Pantaleón Aznar.
- Escandell Bonet, B. (1992). *Teoría del discurso historiográfico*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Fernández-Guerra, A. (1877). *Don Rodrigo y la Cava*. Madrid: por Viuda. e Hijo de E. Aguado.
- Ferrer, A.R. (1997). Vargas Ponce en el teatro: de la reforma de la Ilustración a la polémica calderoniana. En Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer (eds.) "*Había bajado de Saturno*": diez calas en la obra de José Vargas Ponce, seguidas de un opúsculo inédito del mismo autor (pp. 107-132). Cádiz: Servicio Publicaciones UCA.
- Fox-Balli, C.M. (2006). *Gertrudis Gómez de Avellaneda re-scribe la historia para el teatro*. Tesis Doctoral inédita, USA: Texas Tech University.
- Gálvez de Cabrera, M.R. (1804). *Florinda, tragedia en tres actos*. En *Obras poéticas* (pp.57-130). Madrid: Imprenta Real. Tomo II.

- **García Bahamonde, S. (1839).** *Rodrigo, último rey de los godos: drama original español en variedad de metros, dividido en tres jornadas y siete cuadros.* Madrid: Impr. Sanchiz.
- -----(1832). *Los Árabes en España, y Rodrigo, último rey de los Godos: Novela histórica del siglo VIII.* Valencia: Imprenta de José de Orga.
- **García Lorenzo, L. (Ed.) (1985).** *El personaje dramático.* Madrid: Taurus.
- **Gies, D.T. (1996).** *El teatro en la España del siglo XIX.* Madrid: Ediciones AKAL.
- **Gil y Zárate, A. (1838).** *Rodrigo, tragedia original en cinco actos.* Madrid: Impr. de los Hijos de C. Piñuela.
- **Gómez de Avellaneda, G. (1845).** *Egilona, drama trágico en tres actos y cuatro cuadros.* Madrid: Impr. de J. Repullés.
- **Goytisoló, J. (1985).** *Reivindicación del Conde don Julián.* Madrid: Editorial Cátedra.
- **Hartzenbusch, J. E. (1863).** *La ley de raza.* En *Obras escogidas de don Juan Eugenio Hartzenbusch* (pp.1-96). Leipzig, Alemania: Editorial F.A. Brockhaus, Tomo II.
- -----(1864). *La madre de Pelayo: drama en tres actos en verso.* Madrid: José Repullés.

- **Hernanz Dávila, J. (1789).** *Rodrigo: scena tragica, con intermisiones músicas.* Cádiz: por Manuel Jiménez Carreño, 1789.
- **Hormigón, J. A. (Ed.) (2008).** *Del personaje literario-dramático al personaje escénico.* Madrid: Publicaciones de la ADE.
- **Jiménez Delgado, J.J. (1880).** *Florinda, drama lírico-histórico en tres actos y un epilogo, en verso.* Madrid: Hijos de A. Gullón.
- **Jovellanos, G.M. de (1891).** *Pelayo, tragedia.* Gijón: Impr. de Torre. Teatro Español: serie A, Vol. 278, no. (11).
- **Laviano, M. F. de (17??).** *Comedia nueva, Triunfos del valor y honor en la Corte de Rodrigo.* Barcelona: en la Oficina de Juan Francisco Piferrer.
- **----- (1791?).** *Comedia nueva en tres actos, El sol de España en su oriente y toledano Moyses.* Madrid: en la librería de Castillo.
- **Molina y Acosta, F. (1886).** *Rodrigo ó el último rey godo, drama histórico en un acto y en verso.* Madrid: Florencio Fiscowich.
- **Montengón, P. de (1820).** *La Pérdida de España reparada por el Rei Pelayo. Poema épico.* Napoli: Presso G.B. Settembre.

- **Oliva Bernal, C. (2005).** *La verdad del personaje teatral.* Murcia: EDITUM.
- **Ors, M. d' (2014).** *Posrománticos, modernistas, novecentistas: Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea.* Sevilla: Editorial Renacimiento.
- **Palau, B. (1524).** *Historia de la gloriosa Santa Orosia.* En Aureliano Fernández –Guerra (1883). *Caída y ruina del reino visigodo Español, primeras dramas que las representó en nuestro teatro, estudio histórico-crítico.* (pp.99-185). Madrid: Imprenta de M.G. Hernández.
- **Pi y Arsuaga, F. (1876?).** *La viuda de Don Rodrigo.* Madrid: Editorial Saturnino Calleja, Colección Carmen Bravo Villasante.
- **Príncipe, M.A. (1839).** *El Conde Don Julián: drama original é histórico, en siete cuadros y en verso.* Zaragoza: Imprenta de la calle del Coso, a cargo de M. Peiro.
- **Quintana, M.J. (1818).** *Pelayo, tragedia en cinco actos.* Valencia: Martin Peris.
- **Ratcliffe, M. (2014).** *Mujeres épicas españolas: silencios, olvidos e ideologías.* Recuperado de: <http://www.abstract.xlibx.com/a-history/114861-20-by->

**christina-maria-fox-balli-dissertation-spanish-
submitted-the.php**

- Rueda, L. de (1832). *Comedia Armelina*. En *Teatro español anterior a Lope de Vega* (pp.307- 346). Hamburgo: Editorial Federico Perthes.
- Ryjik, V. (2011). El último godo y las dos Españas de Lope. En Veronika Ryjik. *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional* (pp. 44-57). Woodbridge (UK): Tamesis Books.
- Saavedra, Á. de (duque de Rivas) (1854). *Florinda. Canto 1º. El banquete y la prisión*. En *Obras completas de Ángel de Saavedra, duque de Rivas: corregidas por él mismo* (pp. 213-151). Madrid: Imprenta de la Biblioteca Nueva. Vol. 1.
- Solano, F.C.M. (1877). *Pelayo en Covadonga: drama trágico en un acto y en verso*. Matanzas, Cuba: Impr. El Ferro-Carril.
- Solera, T. (1853). *La hermana de Pelayo: drama lírico en tres actos*. Barcelona T. Gorchs.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama, (lectura y análisis de la obra teatral)*. Pamplona: Publicaciones de la Universidad de Navarra, Eunsa.
- Valladares y Saavedra, R. de (1886). *Juicios de Dios, o, Segunda parte de "El puñal del godo": drama histórico,*

original en un acto y en verso. Madrid: Estab. tip. de E. Cuesta.

- Valladares de Sotomayor, A. (1819). *La Egilona, viuda del rey don Rodrigo*. Barcelona: Juan Francisco Piferrer.
- Vargas Ponce, J. (1804). *Egilona y Abdelaziz: tragedia*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Vega, L. de (1647). *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio sacadas de sus verdaderos originales* (pp. 369-412). Zaragoza: por la viuda de Pedro Verges.
- Vela, E. (1984). *La pérdida de España*. En Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde (eds.). *Tres comedias de Eusebio Vela* (pp.159-231). México: Imprenta Universitaria.
- Zavala y Zamora, G. (1808). *La sombra de Rodrigo ô el día feliz de España, drama alegórico, acto único*. Ayuntamiento de Madrid, m.s. Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Recuperado de: http://www.memoriademadrid.es/fondos/OTROS/Imp_5356_bhm_tea_1-185-2_a.pdf.

- **Zorrilla, J. (1886). *La calentura, continuación del drama, El puñal del godo, drama fantástico en un acto.* Madrid: E. Cuesta, Tercera edición.**
- -----(1843). *El puñal del godo: drama en un acto.* Madrid: Imprenta de Repullés.
- -----(1882). *La leyenda del Cid.* Barcelona: Montaner y Simón Editores.