



Publicaciones de la Facultad de Letras
y de Ciencias Humanas - Rabat

SERIE: COLOQUIOS Y SEMINARIOS N° 64

EL SIGLO XVII HISPANOMARROQUÍ

Coordinador: Mohammed SALHI

1997

• LB. 1385664

UNIVERSIDAD DE WASSA
BUNCEVA DE ISAL-GURE

ENTRE CASTILLA Y MARRUECOS: LAS AVENTURAS HEROICAS DE GUZMÁN EL BUENO EN «MÁS PESA EL REY QUE LA SANGRE», DE VÉLEZ DE GUEVARA

Ignacio ARELLANO

Universidad de Navarra

1. GENERALIDADES

Es sabido que las relaciones conflictivas entre musulmanes y cristianos durante varios siglos de la historia de España se reflejan de diversos modos en la literatura medieval y del Siglo de Oro. También es conocida la corriente de maurofilia⁽¹⁾ que conforma en la literatura y el teatro un retrato de moro galán y caballero noble asimilable en su tratamiento literario al modelo de cortés caballero cristiano.

Ambas modalidades básicas, la negativa que refleja una visión conflictiva, y la que resalta la nobleza y cortesanía aparecen de modo peculiar en *Más pesa el rey que la sangre*, comedia de Vélez de Guevara, que permite examinar la imagen del otro, el moro, centrada especialmente en el personaje de Abén Jacob, rey de Marruecos, y en las relaciones de servicio o enfrentamiento que con él establece el protagonista de la pieza, don Alonso Pérez de Guzmán.

La obra parte de algunos elementos históricos⁽²⁾ relativos a la vida de don Alonso Pérez de Guzmán, llamado el Bueno (1256-1309), que estuvo al

(1) Véanse para algunos aspectos interesantes de esta problemática A. García Vaidecasas, *El género morisco en las fuentes del Romancero General*, Valencia, Diputación, 1987, y el clásico estudio de M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*, Granada, Universidad, 1956.

(2) Cfr. Isabel Millé, «Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura», *Revue Hispanique*, 78, 1930, 311-488 y H. Ziomek, «An Historical Background and Interpretation of Luis Vélez de Guevara's *Más pesa el rey que la sangre*», en *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1979, 229-40, o la ed. de la comedia de H. Ziomek en Zaragoza, Clásicos Ebro, 1976, para más detalles y otros comentarios de este aspecto que ahora no me interesan de modo específico. También puede verse un resumen aceptable en la ed. de Bianco, Barcelona, Puvill, 1979, pp. 17 y ss. («The historical setting of the play»), aunque éste se ocupa especialmente de la lectura en clave relativa a la intención de defensa y elogio del Duque de Osuna que le atribuye a la obra. O, consúltese, en fin, cualquier manual de historia pertinente. Los textos de la obra los cito por la edición de C. G. Peale, en la serie de *Teatro completo*

servicio del monarca de Marruecos combatiendo en África, de donde fue llamado por Alfonso X para que le ayudara contra la rebeldía del príncipe don Sancho, pasando nuevamente a África más tarde, hasta la muerte del sultán Abén Yusuf. Cuando Sancho sube al trono lo nombra alcaide de Tarifa, fortaleza que defiende ante las tropas de los moros en cuya alianza iba el príncipe don Juan, protagonistas todos de los episodios que vemos en la comedia.

La fuente precisa de Vélez parece ser el manuscrito de Pedro Barrantes Maldonado⁽³⁾, *Ilustraciones de la casa de Niebla*, redactado hacia 1540, donde aparece el episodio de la lucha con el dragón (acto II de la comedia), pero en todo caso Vélez, como es habitual, maneja libremente los datos históricos⁽⁴⁾: cambia la estancia de Guzmán en Marruecos del reinado

de Vélez de Guevara, que se está preparando bajo su dirección. Agradezco al prof. Peale el haberme facilitado el texto de su edición crítica. Hago alguna leve modificación de su puntuación o grañas en ocasiones.

(3) Ver ed. de Bianco, p. 28.

(4) No tiene sentido aquí buscar precisiones históricas con talante positivista. El poeta aurisecular considera que la Poesía tiene potestad de modificar los datos de la Historia cuando le interesa estéticamente; la Poesía es más elevada y filosófica, superior a la Historia, precisamente por su universalidad, como señala ya Aristóteles (*Poética*, 1451a38-1451b7). Cualquier rastreo de las preceptivas del Siglo de Oro permite reconocer las concepciones aristotélicas orientadas hacia la defensa de la libertad creadora del poeta, frente a los datos históricos que pueden ser la materia prima de las comedias. Alonso López Pinciano en su *Filosofía Antigua Poética* enseña que «mucho más excelente es la poesía que la historia [...] porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito [...] Los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere». (epístolas IV y V), y en otro lugar: «El poeta no se obliga a escribir verdad, sino verisimilitud, quiero decir posibilidad en la obra [...] y al poeta lícito le es alterar la Historia». Y así podríamos revisar otras preceptivas como las de Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, o las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales. El maestro Lope escribe (entre otros lugares) en la introducción a la comedia *El serafín humano* a propósito de *Los Porceles de Murcia*: «Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia sino la fábula [...] porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves no se deben censurar con el rigor de las historias, donde la verdad es su objetivo, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan "Érase un rey y una reina"». Tirso de Molina, defendiendo la comedia de *El vergonzoso en palacio*, reclama la libertad artística: «Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra, don Pedro, —siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor—, en ofensa de la casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas, que contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas del ingenio fingidas!».

de Abén Yusuf al de Abén Jacob, y atribuye el nombre de Enrique al infante (que era don Juan), etc.

Algunos de estos cambios, y en general la trama histórica de la comedia han sido interpretados en clave como alusión coetánea a las vicisitudes del Duque de Osuna en el marco de las agitaciones políticas que definen el paso del reinado de Felipe III al de Felipe IV. Según esta interpretación, que ha expuesto con varios argumentos Bianco⁽⁵⁾ en su edición de la comedia, Guzmán el Bueno sería una contrafigura dramática de don Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna, encarcelado y muerto en prisión por la ingratitud de su rey y las maquinaciones de los poderosos rivales, personaje cuya suerte y grandeza celebró también Quevedo⁽⁶⁾, que fue su secretario y amigo.

Ahora, sin embargo, no entraré en estos aspectos de la obra. Me interesa, en el marco del coloquio presente, examinar la figura de Abén Jacob y otros personajes marroquíes, así como el tratamiento general de los elementos marroquíes e islámicos.

2. EL MARROQUÍ ALIATAR Y LOS CASTELLANOS GUZMÁN Y SANCHO

La primera secuencia escénica de la comedia introduce varios elementos importantes en este sentido. El marroquí Aliatar, por encargo de su rey Abén Jacob, llega a la corte del rey Sancho en Sevilla con la misión de matarlo. La misión se presenta en la comedia como una empresa militar, no alevosa, y Aliatar como un guerrero valiente y leal servidor de su rey.

Es significativo que su primer encuentro con el gracioso Costanilla no se centre en los insultos o chistes habituales cruzados entre enemigos, sino que se realice con intercambio de cortesés saludos en los que se respetan mutuamente las referencias religiosas de cada uno, tanto más ilustrativo al ser un gracioso el protagonista:

(5) Vélez de Guevara estuvo al servicio del Marqués de Peñafiel, don Juan Téllez Girón, hijo del Duque de Osuna, en la época de probable redacción de la comedia. Para la interpretación de distintos episodios como alusiones al Duque ver Bianco, 19 y ss. R. L. Kennedy («Literary and Political Satire in Tirso's *La fingida Arcadia*», *Smith College Studies in History*, 44, 1964, 91-110; id. *Studies in Tirso*. I, Chapel Hill, UNC, 1974) da otra interpretación, pero también en una vía de lectura en clave de referencias actualizadas. No me parecen del todo convincentes ninguna de estas lecturas, y los detalles aducidos poco decisivos. En cualquier caso no entro en esta vertiente de la comedia en mi exposición ni afecta al tema que ahora me ocupa.

(6) Recuérdese solo el famoso soneto quevediano «Faltar pudo su patria al grande Osuna».

- Alá te guarde,
- Si es Dios bien
habrá para los dos (vv. 10-11)

El personaje de Aliatar focaliza una perspectiva igualmente interesante, al comunicar su experiencia de los personajes del mundo cristiano por medio de la imagería y motivos de su propia cultura y religión musulmana, que le sirven de ponderación cortés y admirativa para describir, por ejemplo, la impresión que causa en él la realeza de don Sancho:

*Sancho, qué valor te presta
Alá, cuando el mundo admira
armado desde Algecira
Abén Jacob Almanzor,
que a lances de ocio y amor
tu arrogancia se retira (vv. 221-27)*

Si el valor de don Sancho está inspirado por Alá, según Aliatar, a Alá atribuye también la protección del rey cristiano en otro momento:

*Alá toma
a su cargo tu defensa
de suerte en esta ocasión
que aun con la imaginación
no he podido hacerte ofensa (vv. 582-86)*

Y al propio Alá invoca para pedir cortésmente la grandeza del rey enemigo, que a pesar de serlo, se mira con la exaltación debida a la figura real:

*Alá, soberano
monarca te haga, cristiano,
rey del ocaso a la aurora (vv. 660-662)*

Pero más curiosa es todavía la comparación ponderativa que el mismo Aliatar establece al llamar a Sancho «*Mahoma segundo*» (v. 666) o al describirlo como «*un retrato, en efeto / de Alá con el mundo airado*» (vv. 873-74).

Semejantes motivos revelan con claridad que en esta comedia la relación que liga a los dos mundos enemigos mantiene, no obstante, una elevación cortés y un reconocimiento de las excelencias mutuas que responde parcialmente a la perspectiva caballeresca y maurófila, según confirman otros detalles de la pieza.

El efecto extraordinario que la presencia de Sancho produce en Aliatar abunda en un motivo central, el de la grandeza de los reyes, que se irá reite-

rando durante toda la comedia, tanto en lo relativo a Sancho como en lo relativo a Abén Jacob. Estas dos figuras reales, castellana y marroquí, están evidentemente ligadas por una relación de paralelismo especular en la trama.

Pero antes se desarrolla otra función⁽⁷⁾, habitual en la comedia heroica, en la recepción del rey a los nobles castellanos: la del elogio de la nobleza, unida en este caso a la ingratitud del rey con el vasallo leal. En esta escena (vv. 71 y ss.) reconocemos una completa constelación de motivos típicos, desde el relieve de los valores nobiliarios (que definen exactamente igual al mundo cristiano y musulmán), como la lealtad, el valor y la gallardía, a la queja por los envidiosos y la inestabilidad de la volteria Fortuna⁽⁸⁾.

Lo que interesa subrayar en este punto es la dimensión mítica que adquiere la figura de don Alonso de Guzmán, el protagonista heroico, en el marco de los nobles castellanos de la corte sevillana de Sancho. Esta mitificación sigue dos modelos principales: el del Cid, y el de los héroes de los libros de caballerías.

El paralelismo con el Cid⁽⁹⁾ (otro héroe relacionado complejamente con el mundo musulmán) es una constante en la conformación de Guzmán el Bueno. Como el Cid recibe la pleitesía de un león, como el Cid se enfrenta a su rey y parte al destierro, como el Cid triunfa en las guerras y es modelo de lealtad. Sobre este modelo actúa también el universo de los libros de caballerías⁽¹⁰⁾. Las referencias textuales abundan, a menudo en boca de Costanilla, que relaciona a Guzmán y sus empresas con los héroes caballerescos y sus hazañas. En el acto II vemos a Guzmán en un episodio típico de libro de caballerías, la lucha con el dragón formidable, cuya cabeza saca a escena para exhibirla ante Abén Jacob, que lo ha mandado a la empresa pensando deshacerse de él, una vez que la inicial amistad ha derivado en sospecha y recelo. Algunas referencias serán suficientes:

(7) Uso «función» en el sentido estructural que define F. Weber de Kurlat para el análisis del teatro de Lope, 'unidad mínima no separable en partes menores significativas': ver «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Revista del Instituto*, Buenos Aires, I, 1975, 35-67.

(8) Remito a los vv. 107 ss., 117, 280, 232, 330-350, 436, 480, 722, 1007 ss. etc. donde se documentan todos estos motivos cuyo comentario detallado ahora no hace al caso.

(9) Cfr. para este paralelo Bianco, 42.

(10) Es aspecto característico de parte de la obra de Vélez. Cfr. Á. Valbuena Briones. «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», y R. Lundelius, «Vélez de Guevara's *El caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis*», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, ed. por C. G. Peale, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 39-51 y 52-57 respectivamente.

*Todos los aventureros
son Haros, Castros y Laras,
ricos hombres de Castilla,
aunque entre ellos se señala
el bravo don Pedro Alonso
de Guzmán, que es a quien guarda
un noble león las espaldas (vv. 71-78)*

*el caballero le llaman
del León (vv. 104-105)*

*hoy se ha deshojado el libro
en el sevillano Alcázar
del Caballero del Febo
si no de Amadís de Gaula (vv. 155-58)*

*es un Roldán paladín
un don Urgel de la maza
un Hércules, un Sansón,
un Galafre, una montaña,
un Bernardo, un Cid, un Marte (vv. 199-203)*

*¿criáste en algún libro
de caballerías? (vv. 1540-41)*

o todo el episodio de la lucha con la sierpe en los vv. 1449 y ss., que aunque se recoja en la fuente de Pedro Barrantes pertenece inequívocamente al universo de los libros de caballerías⁽¹¹⁾ o del cuento fantástico.

El destierro (la expulsión de su mundo) es en este sentido una función característica del personaje heroico, que así puede enfrentarse a una serie de aventuras que elevan progresivamente su dimensión mítica. Guzmán, empujado por la ingratitud y la violencia de don Sancho, se desnaturaliza del monarca castellano para irse a Marruecos, donde pretende servir al rey Abén Jacob Almanzor:

*No hay sino tener valor,
que Algecira está muy cerca
adonde voy a servir
a Abén Jacob en la guerra
[...]
y allí serville, ganando
famas, glorias y riquezas,
siempre Guzmán, siempre bueno (vv. 753 ss.)*

(11) Baste recordar cómo el caballero de la Verde Espada mata al temible y monstruoso endriago en la isla del Diablo (*Amadís de Gaula*, libro III, cap. 73).

3. EN MARRUECOS: ABÉN JACOB, GUZMÁN Y ALIATAR. LOS REYES Y LOS VASALLOS.

Ya en la corte de Marruecos comienza el acto II. La primera escena es previa a la llegada de Guzmán, y presenta al rey Jacob airado con su vasallo Aliatar, que no ha cumplido la misión encomendada. El personaje de Abén Jacob se muestra aquí semejante al rey Sancho, y la relación Jacob-Aliatar refleja especularmente la de Sancho- Guzmán.

De nuevo tenemos otro ejemplo de rey violento, ingrato, que no tiene en consideración los servicios ni las razones de sus leales vasallos, y los desprecia airadamente. Aliatar, sin ser una figura heroica de la talla del protagonista, aparece sin embargo, siempre, como personaje valiente y leal, que no merece el castigo que Abén Jacob quiere imponerle. En el retrato de Aliatar destacan la religiosidad, el valor, la cortesía. Su temor al rey Sancho es perfectamente explicable dentro de las coordenadas ideológicas de la época en las que el rey es una figura divina, y la misma condición de la realeza coloca a quien la posee en un estadio superior al del simple mortal, sea cual fuere la religión o la patria del monarca⁽¹²⁾. Un rey es siempre un rey.

Aliatar queda, pues, impresionado por un rey, cosa que no menoscaba su valentía ni lealtad, que le reconocen también sus propios enemigos, como don Sancho, quien permite a Aliatar regresar a Marruecos tras el fallido atentado:

*no merece
brazo que a mí se atrevió
que le dé la muerte yo.
Tu valor te favorece,
tu ardimiento te acredita,
tu temeridad te abona (vv. 615-620)*

De modo semejante, el héroe Guzmán reconoce y rinde pleitesía al rey Abén Jacob, ante el cual, subrayando gestualmente el respeto, se arrodilla (acotación en v. 958).

En las expresiones de cortesía que se cruzan, cada uno invoca a su divinidad:

(12) Comp. Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, ed. D. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970, quien señala respecto de las figuras reales: «aunque sea del palacio de la China, sólo por el nombre lleva el poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágenes aun las sombras de lo que se puede llamar real» (pp. 34-5).

- *Sálvete el cielo*

Abén Jacob.

Venga Alá

con vosotros (vv. 957-58)

y en una primera fase se establece una relación de amistad, que desembocará de nuevo en ingratitud del poderoso y nueva expulsión del héroe, esta vez para regresar a Castilla. En el comienzo es recibido con gran inclinación por Abén Jacob; dice Guzmán (cfr. vv. 1129 -1136):

*vengo a tus plantas
a ofrecer la sangre noble
que tengo en servicio tuyo,
y a tu poder y a tu nombre
más que a otro príncipe estoy
inclinado (vv. 1047 y ss.)*

a lo que responde el rey:

*Cristiano, por Alá, que eres
el primero a quien conoce
inclinación mi albedrío,
virtud de constelaciones
secretas. Llégate y dame
los brazos.*

y don Alonso, de nuevo:

*Los tuyos honren
mi pecho, heroico monarca
del África*

Es revelador del enfoque que Vélez adopta en esta comedia, respecto al mundo castellano y marroquí, el proceso que conduce a la desgracia del héroe con este nuevo rey al que sirve. Pues la actitud de Abén Jacob no obedece, como piensa Bianco⁽¹³⁾, a un retrato negativo marcado por la condición de enemigo moro, ni establece una polaridad mundo cristiano-mundo musulmán, en la cual el monarca musulmán salga malparado por serlo. Lo que hay es un retrato de poderoso ingrato, cuyos rasgos fundamentales son compartidos por Abén Jacob y Sancho de Castilla. Solo en una rara ocasión don Alonso hace referencia a la diferente religión como motivo de la enemistad del rey, pero en ese mismo pasaje, con todo, lo que predomina es el hecho de que Abén Jacob sea

(13) Ed. cit. pp. 46-47: «His reason and motivations are purely political, and as such are more in keeping with the traditional image of Moors in the Seventeenth Century».

*como poderoso impío,
mudable como señor* (vv. 1418-19)

Las cosas quedan mucho más claras si se suma a esta pareja de personajes reales, una tercera figura, la del infante don Enrique, el tercer poderoso de la obra, que se alinea también en contra del héroe. La verdadera estructura de los conflictos no opone, pues, al mundo castellano (cristiano) y marroquí (musulmán) sino al héroe Guzmán y a los distintos poderosos con los que trata y a los que lealmente sirve, recibiendo mal pago, cosa por otra parte inevitable y necesaria para la exaltación mítica del héroe y de su grandeza trágica. La intervención de don Enrique se produce ya en el clímax trágico del acto III, de regreso en Castilla.

4. EN CASTILLA DE NUEVO: EL CLÍMAX HEROICO

Nombrado alcaide de Tarifa a su regreso a España, Guzmán tiene que enfrentarse al asedio que le ponen las tropas de Abén Jacob. Es conocido el episodio de la defensa heroica de Guzmán el Bueno, que prefiere ver morir a su hijo antes que entregar la plaza. Pero lo que me interesa subrayar aquí son algunos aspectos: el primero, como he señalado ya, que el conflicto trágico en el que Guzmán se ve inmerso no opone tanto a dos mundos separados o unidos por el estrecho de Gibraltar, como al héroe y los agentes enemigos del héroe, que en este caso son personajes moros y cristianos por igual. A Abén Jacob se ha unido el infante Enrique, a quien corresponde el mayor protagonismo en la violencia contra Guzmán. Aunque en una primera lectura pareciera que el principal enemigo de don Alonso es Abén Jacob, resulta significativo que sea don Enrique, a quien Guzmán había confiado su hijo don Pedro, quien lo traicione, utilizando al hijo como medio de presión contra el padre, amenazando con matar al muchacho. La mayor parte de los diálogos se desarrolla entre don Alonso y don Enrique, evidenciando en el nivel textual el protagonismo notado del infante, cuyas palabras no dejan lugar a dudas:

- *¿A dónde
lleváis maniatado, infante,
a ese cordero inócente
que un apenas balar sabe?*
- *Al sacrificio, Guzmán,
si no tratas de entregarme
a Tarifa antes que el sol
a los antípodas baje,
que estoy con Abén Jacob*

*empeñado en esto, y vame
el honor* (vv. 2187 ss.)

La negativa de Guzmán a entregar Tarifa marca su más alto nivel heroico al aceptar la muerte del hijo, mostrando que «más pesa el rey que la sangre»: don Pedro de Guzmán muere, téngase en cuenta este otro hecho significativo, con el puñal⁽¹⁴⁾ de don Sancho, que a través de una serie de peripecias llega a ser el arma homicida.

En una confirmación secundaria de esta estructura nótese también que Aliatar, otra figura de vasallo, sigue mostrando una cierta solidaridad cortés con Guzmán, mientras que los poderosos se definen como agentes destructores del héroe. Cuando Aliatar lleva la embajada a Guzmán su lenguaje es especialmente deferente⁽¹⁵⁾, y recibe la respuesta en el mismo registro:

- *Cidi Guzmán*
Alá quivir te acompañe
y a los tuyos juntamente.
- *Cid Aliatar, Dios te guarde* (vv. 2098-2100)

En suma, se trata de describir un proceso de contrariedades que permitan al héroe surgir en toda su dimensión a través de las sucesivas penalidades, en las que su relación con el poder aparece especialmente conflictiva, sin perjuicio de su esencial lealtad al rey Sancho.

5. OTROS MOTIVOS HISPANOMARROQUÍES : EL COLOR LOCAL

Otro aspecto que puede observarse en *Más pesa el rey que la sangre* a propósito del tema objeto de este coloquio es la construcción de un ambiente adecuado, con la presencia de motivos del mundo musulmán, en el léxico, imágenes, tratamientos de cortesía, objetos nombrados o escénicamente presentes, etc.

(14) Este puñal es un caso de objeto patético, en términos del Pinciano, y recuerda a otro puñal famoso, el de Herodes, en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón, que también regresa una y otra vez, alcanzando un protagonismo notable en el anuncio agorero del desenlace trágico. Ver para el objeto patético Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. Carballo, Madrid, CSIC, 1953, II, pp. 341-42; cfr. también Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974, pp. 123-24; interesantes observaciones sobre los iconos visuales de la tragedia hace A. Hermenegildo en «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, 23, 1983, pp. 89-109, espec. p. 100.

(15) En este tramo de la obra los otros personajes, incluyendo ahora a Abén Jacob, se refieren con mayor violencia al alcaide de la fortaleza (v. 2177: Abén Jacob emplea el insulto tradicional de *perro* para Guzmán, o en el v. 2343 lo llama *vil cristiano*).

Se reiteran menciones como *Alá, Mahoma* (passim), *lunas africanas* (v. 906), *alfaquí* ('doctor, sabio', «cristiano alfaquí», aplicado al Papa, v. 917), *Meca santa* (v. 932), *alarbes* (v. 303), *alfanjes de Damasco* (v. 388), *adargas y tablachinas* (v. 389), *miramamolín*⁽¹⁶⁾ (v. 2105, adjetivo aplicado a Abén Jacob), *jeque* (v. 2117), *alfanjes* (v. 2158), *turbantes* (v. 2164), *atambor* (v. 2169), *lebeche* ('viento que corre entre Poniente y Mediodía', palabra del ámbito mediterráneo, v. 1660), *Cidi, Cid* (vv. 2098-2100), o topónimos como el *Mutacén* (v. 1692), *Luco* (v. 1692), *Fez y Tarudante* (v. 2102), e incluso un arabismo crudo en el v. 2098 donde Aliatar menciona a «*Alá quivir*», 'el grande Alá'.

Destaca entre estos motivos el del naufragio o la navegación del estrecho, muy frecuente en el género de cautivos, muy relacionado con la coyuntura histórica. Con el relato de esta navegación se abre el tercer acto, en el pasaje más gongorino de la comedia, a base de octavas reales en las que algún crítico ha visto influencia del *Polifemo* gongorino. El relato está en boca de don Alonso; valga un ejemplo como muestra:

*Era un alarbe pescador el dueño
que, de tan nuevos huéspedes seguro,
cuidado y redes con el mar y el sueño
reparte el africano Palinuro.
Arco la plaza fue, flecha fue el leño,
por remos plumas tiró al cristal puro
y como el sol dorando estaba el día
blanco de aquella apuesta parecía* (vv. 1673-80)

[...]

*Era, mirado bien después, un risco
que descollado sobre el mar estaba,
salvaje que vestido de marisco
con él eternidades apostaba;
de aqueste pues marítimo obelisco,
de tantas flechas de cristal aljaba,
el soplo de los vientos inhumanos
siete días nos hizo ciudadanos* (vv. 1721-28)

(16) Para Covarrubias *Miramamolín* es «nombre arábigo corrompido de Amiral muminin que vale gobernador de los creyentes. Otros dicen ser corrompido de Mahara Maulen, que vale tanto como el que no reconoce señor superior» (*Tesoro de la lengua castellana*).

6. CONCLUSIÓN

En conclusión, pueden advertirse en *Más pesa el rey que la sangre* distintas perspectivas de la imagen literaria de Marruecos y la monarquía (castellana y marroquí), donde aparece una visión del moro noble que se conecta con la corriente de maurofilia de la literatura aurisecular, mezclada a otros elementos de la descripción del «poderoso ingrato», que comparten Abén Jacob y el rey castellano don Sancho, en su relación con la imagen mítica de Guzmán el Bueno, servidor de ambos monarcas en su serie de aventuras heroicas.

El tratamiento de los reyes responde a varias consideraciones de decoro dramático complejamente articuladas con la conflictiva relación ideológica e histórica entre ambas naciones desde la Edad Media. El análisis de estas vertientes de la comedia ilumina los distintos componentes que contribuyen a definir este tipo de imágenes literarias con implicaciones históricas y estéticas.