

Timo Kehren (Mainz)

## **Concordia / Discordia:**

### **La función especular de la novela morisca en el *Guzmán de Alfarache***

The relationship that the Morisco story *Ozmín y Daraja* maintains with Mateo Alemán's picaresque novel *Guzmán de Alfarache* (1599 / 1604), in which it is inserted, has been discussed by numerous researchers. While most argue in favour of a dialectical interpretation, according to which the ideal universe of the Moorish lovers is distorted by the *pícaro's* speech, this article pleads for a typological reading of the two texts based on their opposing emotional dynamics. As a matter of fact, the Morisco story assumes the courtly affect of the sentimental fiction in vogue during the reign of Isabella and Ferdinand, the founding parents of Spain, who 'put an end' to Al-Andalus, but nonetheless venerated the Moorish legacy of their kingdoms. In view of the racial discrimination in Habsburg Spain exposed in the narrative frame, *Ozmín and Daraja* turns out to be a nostalgic retrospective of the times of the Catholic Monarchs, in which an alternative, though unattainable development of the national community is imagined.

Al principio de su viaje, el Guzmán de Alfarache es detenido y maltratado sin razón por miembros de la Santa Hermandad. Algunos clérigos que se encaminan de Sevilla a Cazalla, un pueblo al margen de Andalucía, vienen en su ayuda, aceptándolo en su grupo. En el camino, uno de ellos le cuenta la *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja*, llevándole así a la España medieval. El hecho de que esta historia haya de aliviar al pícaro pone de manifiesto la divergencia de la dinámica afectiva entre el relato enmarcado y el relato-marco. En efecto, la novela morisca<sup>1</sup> resulta ser una fantasía política que, a diferencia de la historia del pícaro, sugiere un desarrollo alternativo, aunque inalcanzable, de la comunidad nacional.

#### **1 La disociación diegético-afectiva**

La historia de amor de Ozmín y Daraja se desarrolla en la fase final de la Guerra de Granada, con la cual concluirá la Reconquista. Ambos protagonistas pertenecen a la dinastía nazarí: el padre de Daraja es el alcalde de Baza, su madre es la

---

<sup>1</sup> Según Marcelino Menéndez Pelayo, son tres las novelas moriscas que han llegado a nuestros días: *El Abencerraje*, *Las Guerras Civiles de Granada* y *Ozmín y Daraja* (cf. Menéndez Pelayo 1943: 127). Dado su propósito de reconstruir el proceso de emergencia de la novela, este erudito deja de lado toda la producción lírica y dramática con esta temática, que habría que incluir bajo la categoría más amplia de una "literatura morisca".

sobrino de Mohamed XIII ("El Zagal"); Ozmín es un primo de Mohamed XII ("Boabdil"), que concertó el matrimonio entre los dos. Fiel al esquema de la novela griega, los dos amantes acaban por ser separados (cf. Bajtín 1989: 239–263). Pero no son los padres los que se oponen a su felicidad —tal y como lo exigiría el código genérico—, sino fuerzas de otra índole.<sup>2</sup> Cuando los cristianos toman Baza, raptan a la hija del alcalde para luego entregársela a los Reyes Católicos. Ozmín se propone liberar a su amante del cautiverio, pero una y otra vez aparece algún adversario que se cruza en su camino. Después de matar a algunos labradores cristianos en un combate, el moro es condenado a la horca. Justo antes de su ejecución intervienen doña Isabel y don Fernando, a fin de indultarlo y reunirlo con Daraja. Para expresar su gratitud, los dos amantes abrazan la fe cristiana.

La crítica ha llamado la atención repetidas veces sobre la relación que guarda *Ozmín y Daraja* con la novela picaresca en la que está incluida. Guido Mancini ha sido el primero en proponer una lectura dialéctica de los dos textos: es verdad que la novela morisca se caracteriza por su oposición temática al relato-marco — escribe—, pero ante la cruda realidad de vida del pícaro, es innegable la presencia de rupturas irónicas (cf. Mancini 1971). De la misma manera, la observación de Guzmán de que el religioso ha relatado la historia "más dilatada y con alma diferente" (Alemán 2012: 259) que él ha llevado a Hortensia Morell a la conclusión de que la novela morisca sufre una "deformación picaresca" en boca del pícaro. Las analogías entre el relato-marco y el relato enmarcado ponen de relieve la ambigüedad del idilio moro —explica—, por lo cual la integridad moral de los dos héroes forzosamente abriga dudas (cf. Morell 1975). Judith A. Whitenack ha apoyado esta interpretación afirmando que la visión de Guzmán causa una distorsión del espíritu caballeresco: "when viewed through the lens of *desengaño*, even the most apparently ideal tale is not what it seems." (Whitenack 1991: 69)

Michel Cavillac, en cambio, ha abogado por una lectura alegórica de la novela que revela el deseo de integración de los cristianos nuevos en el cuerpo social. A

---

<sup>2</sup> En efecto, los conflictos dentro de la dinastía gobernante se multiplicaron en los últimos años del emirato: al principio de la Guerra de Granada reinaba Abu al-Hasan 'Ali ("Muley Hacén"), por haber derrocado a su padre. Poco después, su hijo Boabdil se rebeló contra él, pero acabó por fracasar por la intervención de su tío El Zagal. Al final, este mismo se opuso a su hermano y consiguió destronarlo. Cuando El Zagal dejó la Alhambra para ir a defender la frontera, Boabdil volvió a subir al trono (cf. Pérez 1988: 249–250).

través de una trasposición temporal —precisa— se vuelve a negociar la situación desfavorable de los moriscos en la España contemporánea del autor sevillano (cf. Cavillac 1990: 148). Este procedimiento es evidenciado —concluye Barbara Fuchs— por las diversas manifestaciones de la irreductible hibridez cultural de España a lo largo del texto: "Ozmín and Daraja represent that first [...] generation of *nuevos convertidos de moros*; their idealization, their desirability, and, most important, their cultural compatibility offer the possibility of full assimilation for the[ir] descendants [...]." (Fuchs 2009: 135) Estas consideraciones remiten al carácter esencialmente nostálgico de la novela morisca. En efecto, tal tristeza, provocada por el recuerdo de una dicha perdida, está en el origen de una disociación afectiva entre el relato-marco y el relato enmarcado, señalada por los distintos niveles espacio-temporales.

Según Burkhard Meyer-Sickendiek, la formación de un género literario suele basarse en un 'afecto-guía' (*Leitaffekt*), que se desarrolla en el marco de una específica pragmática histórico-cultural. "Die Gattungen stellen also Medien der Expression, der Inszenierung bzw. Kanalisierung des assoziierten Affektes dar, sie kommen darin überein, diese Affekte und Gefühle auf je unterschiedliche Art und Weise zu verarbeiten, zu thematisieren oder zum Ausdruck zu bringen."<sup>3</sup> (Meyer-Sickendiek 2005: 38) En la medida en que el código genérico de la tradición épico-novelesca es socavado por el odio y la violencia en el *Guzmán de Alfarache* (cf. Dunn 1993: 63), se produce una deformación del correspondiente afecto-guía. En el relato enmarcado, en cambio, resucita la tradición épico-novelesca, lo que necesariamente va acompañado de un regreso al afecto noble y sublime propio de ella. En este contexto resulta crucial que la novela morisca no presente ninguna señal irónica que pueda apoyar la hipótesis del 'narrador no fiable' (*unreliable narrator*)<sup>4</sup>, predominante en la crítica. Por tanto, no es dialéctica, sino antitética la relación que mantienen los dos niveles diegéticos.

A partir de *El Abencerraje* (1561), Eugenia Fosalba Vela ha demostrado que el afecto-guía de la novela morisca proviene del género cortesano de la novela sentimental, que forma parte de la genealogía de la literatura épico-novelesca (cf.

---

<sup>3</sup> Trad. del autor: "los géneros literarios constituyen, pues, medios de expresión, de escenificación y de canalización del afecto asociado; coinciden en elaborar, tematizar o expresar dichos afectos y sentimientos de manera distinta en cada caso."

<sup>4</sup> El narrador no fiable se define por su desacuerdo con las normas de su relato o del autor implícito (cf. Booth 1961: 158–159).

Fosalba Vela 1992). La historia de amor de Abindarráez y Jarifa se desarrolla en el tiempo de la toma de Antequera (1410) por Fernando I de Aragón. Al principio, la unión de los amantes es impedida por el padre de la doncella. Luego, cuando un día Abindarráez se dirige a ella, un caballero cristiano se cruza en su camino. Pero después de que el moro ha dado prueba de su virtud, su noble adversario le deja seguir su camino. En conformidad con la definición todavía vigente de la novela sentimental de Marcelino Menéndez Pelayo,<sup>5</sup> la excesiva representación de los sentimientos en *El Abencerraje* contrasta con una acción poco diferenciada:

Tal es la novela erótico-sentimental, en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo, sin que por eso falten en ella lances de armas, bizarrías y gentilezas caballerescas, subordinadas a aquella pasión que es alma y vida de la obra, complaciéndose los autores en seguir su desarrollo ideal y hacer descripción y anatomía de los afectos de sus personajes. (Menéndez Pelayo 1943: 3)

Las detalladas descripciones del estado de ánimo de los dos moros están impregnadas de motivos sentimentales como el amor inocente ("aquel amor limpio y sano que nos teníamos"), el mal de amores ("una rabiosa enfermedad que nos durará hasta la muerte") o las lágrimas ("llorar nuestro apartamiento"). (Anónimo 2014: 153–154) En este contexto resulta reveladora la metáfora de la cárcel de amor, que Jarifa utiliza al llegar su amante: "[y]o os mandé venir a este mi castillo a ser mi prisionero [...]" (*Ibid.*: 159) De esta manera, no sólo se retoma la concepción del amor cortés, según la cual el caballero ha de convertirse en el vasallo de su dama, sino que también se remite explícitamente a la representación alegórica del mal de amores en *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro.

Para esta novela sentimental, el final de la Reconquista es doblemente relevante: se trata a la vez de su fecha de publicación y del punto de partida de su acción. El hecho de que el 'autor' homodiegético comience a narrar a su regreso de la Guerra de Granada constituye, según XUAN Jing, una asimilación de la cesura histórica a través de la ficción amorosa (cf. Xuan 2015: 139). A partir de ahí se puede afirmar que la novela sentimental forma parte del 'régimen emocional' (*emotional regime*)<sup>6</sup> que se establece simultáneamente a la fundación de España. En efecto, — como ha demostrado Menéndez Pelayo— la novela sentimental se cultivó en la corte de los Reyes Católicos y fue allí donde alcanzó su apogeo. Con más de 25

---

<sup>5</sup> Nótese que el término "novela sentimental" ha sido criticado repetidas veces (cf. Folger 2002).

<sup>6</sup> "The set of normative emotions and the official rituals, practices, and emotives [sc. speech acts] that express and inculcate them; a necessary underpinning of any stable political regime." (Reddy 2001: 129)

reediciones, dos incunables, así como una traducción al catalán —añade el estudioso—, *Cárcel de amor* se convirtió en el "breviario de amor de los cortesanos de su tiempo" (Menéndez Pelayo 1943: 44).

A primera vista parece contradictorio que la novela sentimental surja de la exclusión del Islam, mientras que la novela morisca, emparentada con ella, lo incluye expresamente. René Girard ha demostrado que los sacrificios que se deben a crisis miméticas, como la Guerra de Granada, se caracterizan fundamentalmente por un doble vínculo: por una parte, se produce violencia al excluirse o incluso exterminarse un grupo social ya marginado, ya que se le atribuye la culpa de problemas existentes de manera ampliamente arbitraria; por otra parte, este mismo grupo social se convierte en un objeto de culto, porque gracias a su sacrificio, se consolida y se salva al resto de la comunidad. El acto de exclusión constituye, pues, la *conditio sine qua non* de la supervivencia de la comunidad, por lo cual ésta se define forzosamente por dicho acontecimiento, anclándolo en la memoria colectiva (cf. Girard 1972). Este mecanismo también explica el desarrollo del *topos* literario del 'noble moro': he aquí el revés de la violenta represión del legado musulmán, que recordaba a los españoles del Siglo de Oro la razón de ser de su comunidad, permitiéndoles, al mismo tiempo, valorar su pasado pluricultural.<sup>7</sup>

Ahora bien, la fundación de España quedó inacabada en la medida en que la exclusión de numerosos moros, paradójicamente, debía lograrse a través de su inclusión: al principio del reinado de Carlos V, los musulmanes que se habían quedado en España fueron bautizados por la fuerza.<sup>8</sup> Sin embargo, dado su aislamiento social, los llamados "moriscos" podían seguir practicando su fe sin grandes limitaciones. Cuando Felipe II decidió restringir sus libertades culturales, los moriscos residentes en las Alpujarras se rebelaron. Como reacción a ello, unos 80.000 fueron desplazados a otras regiones de España, unos 40.000 más murieron o huyeron. Pero de esta manera no se resolvió el problema, sino que se extendió:

---

<sup>7</sup> Carlos Fuentes pasa por alto la doble cara del noble moro cuando afirma que la literatura española resucita de manera compensatoria lo que la historia le quitó a España (cf. Fuentes 1976: 82). Javier Irigoyen-García, por su parte, le reconoce una función fundamentalmente crítica al noble moro de la novela pastoril. Dicho género originariamente servía para representar a los españoles como comunidad de cristianos viejos, limitando su legado pluricultural. Pero con la introducción de elementos y prácticas propios del Islam en el mundo de los pastores, esta identidad se vuelve a poner en tela de juicio (cf. Irigoyen-García 2014: 151–185).

<sup>8</sup> En realidad, los mudéjares de Castilla ya se habían convertido al catolicismo en 1502, pero los bautismos efectuados en Aragón como reacción a la Rebelión de las Germanías tuvieron mayor impacto, siendo la primera demostración de poder del nuevo rey (cf. Kamen 2014: 18, 75–76).

la sociedad española quedó todavía más fragmentada que antes.<sup>9</sup> Mientras que en el relato-marco picaresco se tematiza esta conflictividad, el relato enmarcado se presenta como una posibilidad de escapar de los conflictos sociales. Más que una trasposición temporal, la novela morisca constituye un 'refugio emocional' (*emotional refuge*)<sup>10</sup>.

## **2 La tipología como principio estructurador**

A partir de la oposición de los afectos-guía de los dos niveles diegéticos es posible establecer una relación de orden tipológico entre ellos. Conforme a este procedimiento típico de la literatura del Siglo de Oro, Guzmán y Ozmín pueden relacionarse según el principio de *figura e implementum*.<sup>11</sup> Al representar un desarrollo histórico divergente del de la realidad, el relato enmarcado cumple de forma imaginaria lo que en el relato-marco picaresco ya no es posible. Por consiguiente, el cumplimiento, anunciado por la *figura* y realizado por el *implementum*, paradójicamente queda desplazado al pasado.

Los nombres propios de los dos héroes permiten establecer un vínculo entre éstos por paronomasia: "Guzmán" remite a una genealogía visigoda y, por tanto, de cristiano viejo, si bien, muchas veces se usurpaba este nombre para sacar provecho de la supuesta ascendencia aristocrática, como en el caso del pícaro (cf. Alemán 2010: 161, nota 90). El nombre del moro, por su parte, hace alusión a la Casa de Osmán, que fue fundada en 1288/89 por Osmán I y de la cual surgieron, más tarde, los sultanes del Imperio otomano (cf. Kreiser / Neumann 2008). En efecto, Ozmín es de linaje ilustre, pero no pertenece a la dinastía turca de los osmanlíes, sino a la dinastía árabe de los nazaríes. Esta confusión se explica por el hecho de que en la España áurea no se distinguía bien entre turcos y árabes, por ser ambos musulmanes.

El origen noble de la pareja musulmana se confirma a través de su idealización. Daraja se caracteriza por su "peregrina hermosura" (Alemán 2012: 215), que se corresponde con su "discreción, gravedad y gracia" (*ibid.*: 216). Ozmín, por su

---

<sup>9</sup> Para los datos históricos cf. Pérez (2013: 262–278); para los datos numéricos cf. Kamen (2014: 160).

<sup>10</sup> "A relationship, ritual, or organization (whether informal or formal) that provides safe release from prevailing emotional norms and allows relaxation of emotional effort, with or without an ideological justification, which may shore up or threaten the existing emotional regime." (Reddy 2001: 129)

<sup>11</sup> Para el principio estructurador tipológico en general cf. Auerbach (1944); para la continuidad de este procedimiento desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro cf. Leopold 2012.

parte, es descrito como un "mancebo rico, galán, discreto y, sobre todo, valiente y animoso" (*ibid.*: 217). Los sentimientos que los dos amantes se tienen son tan nobles como sus caracteres:

Era el amor igual, como las más cosas en ellos y sobre todo un honestísimo trato en que se conservaban. La dulzura de razones que se escribían, los amorosos recaudos que se enviaban, no se pueden encarecer. Habíanse visto y visitado, pero no tratado sus amores a boca; los ojos parteros muchas veces, que nunca perdieron ocasión de hablarse. Porque los dos, de muchos años antes —y no muchos, pues ambos tenían pocos—, mas para bien hablar, desde su niñez se amaban y las visitas eran a deseo. Enlazóse la verdadera amistad en los padres y amor en los hijos con tan estrechos ñudos, que de conformidad todos desearon volverlo en parentesco y con este casamiento tuvo efecto; pero en hora desgraciada y rigor de planeta, que apenas acabó de concluirse cuando Baza fue cercada. (*Ibid.*: 217–218)

Como en el caso de los héroes de la novela sentimental, el amor de los dos moros existe ya desde su infancia, por lo cual se caracteriza por el pudor y la inocencia. Sólo por esta razón (y no por las obligaciones genealógicas como en el caso de la nobleza cristiana), sus padres han consentido el matrimonio entre los dos. Por tanto, la unión amorosa está vinculada a la concordia política entre los clanes familiares. Esta armonía acaba súbitamente con la llegada de los cristianos y el consiguiente raptó de Daraja.

A partir de ahí, el desarrollo de la novela morisca está determinado por la aspiración de Ozmín a liberar a su amante del cautiverio cristiano. En el transcurso de sus aventuras, se reafirma como héroe ejemplar no sólo por su carácter, sino también por sus hazañas. Daraja, por su parte, cumple todos los requisitos para poder ser considerada como su equivalente femenino:

Volvamos a decir de Daraja los tormentos que padecía, el cuidado con que andaba para saber de su esposo, dónde se fue, qué se hizo, si estaba con salud, en qué pasaba, si amaba en otra parte [...]. ¡Qué días tan tristes aquéllos, qué noches tan prolijas, qué tejer y destejer pensamientos, como la tela de Penélope con casto deseo de su amado Ulises! (*Ibid.*: 234–235)

Ozmín y Daraja son identificados con Ulises y Penélope, el matrimonio épico por excelencia, con lo cual se revela ya la diferencia fundamental entre Ozmín y Guzmán. Mientras que la iniciativa de Ozmín se funda en que quiere recuperar a su amante, a Guzmán lo que le mueve es la curiosidad. Además, al contrario de la *religio amoris* de los moros, el pícaro tiene una concepción del amor meramente física, lo que también lo ayuda a mejorar su situación económica, cuando, en la segunda parte de la novela, acaba por prostituir a su mujer, Gracia (cf. Alemán 2010: 444–445).

Para poder liberar a Daraja, Ozmín se sirve de una táctica que el lector —contrariamente a lo que escribe Morell<sup>12</sup>— ya conoce de la novela griega y de la novela de caballerías: asume una identidad diferente. Cuando Ozmín se entera de que los Reyes Católicos han encomendado la custodia de Daraja a su aliado don Luis de Padilla, se deja contratar por éste como peón de albañilería. Para no ser reconocido, se pone el nombre de Ambrosio, que —según Cavillac— remite a San Ambrosio de Milán, padre de la Iglesia e importante modelo para el erasmismo (cf. Cavillac 1990: 155).

Acabadas las obras de albañilería, don Luis lo asciende a jardinero. El moro da prueba de su energía: se niega a estar ocioso y labra la tierra (cf. Alemán 2012: 222), con lo cual se alude a la parábola de los trabajadores de la viña del Evangelio según San Mateo (Mt 20, 1–6). Esta decisión no sólo confirma la integridad moral de Ozmín, sino que también revela que actúa conforme a la moral cristiana. Paradójicamente, Ozmín demuestra ser un cristiano ejemplar sin haber recibido el bautismo. Aunque la careta cristiana no es más que un disfraz, lo que se encuentra detrás de ella equivale a los valores y las normas de dicha religión (cf. Fuchs 2009: 131). Aquí, Ozmín sirve de modelo para los cristianos viejos, pues éstos rechazan el trabajo físico y prefieren entregarse al ocio.<sup>13</sup>

Cuando Ozmín vuelve a ver a su amante por primera vez después de su separación en el jardín de don Luis, a las metáforas cristianas se añaden conceptos neoplatónicos, siguiendo el ejemplo de la *Divina Commedia*:

Quiso su buena fortuna le amaneciese el sol claro, sereno y favorable el cielo; y deshecho el nublado de sus desgracias, descubrió la nueva luz con que vio el alegre puerto de sus naufragios. Y la primera tarde que ejerció el nuevo oficio, vio que su esposa se venía sola paseando por una espaciosa calle, toda de arrayanes, mosquetas, jazmines y otras flores, cogiendo algunas dellas con que adornaba el cabello. (Alemán 2012: 222)

El reencuentro de los amantes está modelado por el de Dante y Beatrice en el trigésimo canto del *Purgatorio*. Además del motivo de la luz ("faccia del sol"<sup>25</sup>), también son retomadas la idea del velo de niebla ("vapori"<sup>26</sup>), las flores ("nuvola di fiori"<sup>28</sup>) y la corona ("cinta d'uliva"<sup>31</sup>). (Alighieri 2008: 885) Pero a diferencia

---

<sup>12</sup> Morell afirma que el fingimiento discrepa de los ideales caballerescos, aportando, así, a su hipótesis de la "deformación picaresca" (cf. Morell 1975: 108–109). En realidad, el lexema "fingir" también se utiliza en *El Abencerraje*, cuando el héroe de la novela se defiende contra su agresor cristiano (cf. Anónimo 2014: 143).

<sup>13</sup> Por esta razón, Cavillac considera que la actitud del moro confirma la hipótesis según la cual Alemán, en su novela, defiende el *ethos* burgués del trabajo (cf. Cavillac 1990: 148–149).



de Beatrice, Daraja no baja hasta su amante en una nube de flores, sino que va hacia él por un camino bordeado de flores. Al igual que Ozmín, ella no quiere dar crédito a sus ojos cuando vuelve a ver a su enamorado. Cae al suelo llorando, porque cree que no es más que un desengaño debido a su mal de amores: "[p]arecíale sueño y, viéndose despierta, temía ser fantasma." (Alemán 2012: 223) Cuando se dirige a Ozmín, preguntándole de dónde es, éste se queda perplejo. Pero fiel a la convención genérica de la novela sentimental, Daraja consigue reconocer a su amante por las lágrimas que salen de sus ojos.

La metáfora cristiana de la luz que guía al creyente al puerto divino no sólo se emplea en el momento de la anagnórisis de los amantes, sino que encuentra su equivalente exacto en el universo picaresco. Pero mientras que la *illuminatio* hace aparecer el reencuentro de Ozmín y Daraja como una especie de epifanía, en el caso del pícaro marca el momento en que éste se percata de su desengaño:

En aquel punto me pareció haber sentido una nueva luz, que, como en claro espejo me representó lo pasado, presente y venidero. Hasta hoy había sido bozal. [...] Vime desbaratado, engolfado, sin saber del puerto, la edad poca, la experiencia menos, debiendo ser lo más. Y lo peor de todo que, conociendo por presagios mi perdición, queriendo tomar consejo no conocía de quién poderlo recibir. (*Ibid.*: 264–265)

Al igual que en el caso de Ozmín, la luz que percibe Guzmán ilustra cómo éste accede al conocimiento, lo que vuelve a ser subrayado por la metáfora cristiana del puerto. No obstante, el conocimiento del pícaro no consiste en un reconocimiento maravilloso, sino en la comprobación de que no puede sobrevivir sólo con las buenas obras. En este instante todavía no sabe cómo superar los obstáculos de la vida, por lo cual no tiene más remedio que madurar con las experiencias que hace en un mundo exento de transcendencia.

Después del reencuentro con su amante, Daraja le concede mucha atención, lo que disgusta a don Rodrigo, el hijo de don Luis, porque también está enamorado de ella. Lleno de celos, dispone el despido de Ozmín, a consecuencia de lo cual Daraja cae en una profunda melancolía. Para animarla, los Padilla deciden organizar un torneo en su honor. El caballero don Alonso de Zúñiga, a cuyo servicio acaba de entrar Ozmín, quiere participar. Se da a conocer como otro pretendiente de Daraja y espera poder acercársele con la ayuda del moro. Los juegos se inauguran con una corrida de toros, en la que Ozmín asume el papel del torero. El combate termina con la muerte del animal, lo cual es representado por medio de una écfrasis:

El toro volvió al caballero, como un viento, y fuele necesario sin pereza tomar su lanza, porque el toro no la tuvo en entrarle; y, levantado el brazo derecho —que con el lienzo de Daraja traía por el molledo atado—, con graciosa destreza y galán aire le atravesó por medio del gatillo todo el cuerpo, clavándole en el suelo la uña del pie izquierdo; y cual si fuera de piedra, sin más menearse, lo dejó allí muerto, quedándole en la mano un trozo de lanza, que arrojó por el suelo, y se salió de la plaza. (*Ibid.*: 237)

Ozmín no se arredra ante el furor del toro. Levanta su brazo *derecho* y mata al toro con *destreza*; su lanza atraviesa todo el cuerpo del animal hasta llegar a su pie *izquierdo*. La oposición topológica entre derecha e izquierda aquí evocada se remonta al Nuevo Testamento, donde se corresponde con la oposición semántica entre "bueno" y "malo". En el Evangelio según San Mateo se dice que, llegado el Día del Juicio, el Señor colocará a los benditos a su derecha y a los malditos a su izquierda (Mt 25, 31–46). Pero venciendo al toro, Ozmín no sólo se impone a lo malo, sino que también se deshace de los bajos instintos encarnados por este animal, a favor de su amor platónico por Daraja. Esta prueba de amor es evocada por el pañuelo de Daraja que está atado al brazo derecho de Ozmín. Poco después, éste vence a otro toro, con lo cual la escena no sólo se repite, sino que también se intensifica:

El toro bajó la cabeza para darle el golpe; mas fue humillársele al sacrificio, pues no volvió a levantarla, que sacando el moro el cuerpo a un lado y con extraña ligereza la espada de la cinta, todo a un tiempo, le dio tal cuchillada en el pescuezo, que, partiéndole los huesos del cerebro, se la dejó colgando del gaznate y papadas, y allí quedó muerto. Luego, como si nada hubiera hecho, envainando su espada, se salió de la plaza. (Aleman 2012: 240)

Cuando el toro baja su cráneo para cornearlo, Ozmín lo mata con un golpe de espada en el pescuezo. Este gesto es descrito como un autosacrificio que testimonia la humildad del animal. El aura caballeresca de Ozmín hace que se incline ante él. El *moro*, que reúne todas las virtudes del caballero en sí, se opone diametralmente al *toro*. Contrariamente a los atemorizados caballeros cristianos, Ozmín se enfrenta a este animal y lo vence con facilidad. Con la espada parte en dos su cabeza, que queda colgando en el cuello. Ante este espectáculo, el vulgo muestra gran "admiración" (*ibid.*: 237), mientras que Daraja da rienda suelta a sus emociones ("salteados los placeres, aguada la alegría"; *ibid.*: 240). Movida por el triunfo de su amante, la mora sufre pasajeramente una pérdida del control afectivo, pero pronto su éxtasis cede ante sus preocupaciones ("el placer no llega adonde deja el pesar"; *ibid.*: 241). Con este episodio también se le recuerda al lector que uno de los pasatiempos predilectos de la nobleza española tiene sus

raíces en la España mora. De esta manera se hace hincapié en la hibridez de la comunidad nacional.<sup>14</sup>

Con la imagen del toro indomable, de especial frecuencia en el Siglo de Oro,<sup>15</sup> entra lo monstruoso en la novela morisca. Pero venciendo al toro, Ozmín a la vez supera y domina la naturaleza monstruosa. Cécile Bertin-Elisabeth ha afirmado que, contrariamente al pícaro, el héroe tradicional ha de vencer la monstruosidad, dominando sus afectos y matando a los animales considerados como monstruos (cf. Bertin-Elisabeth 2009: 14). El rasgo monstruoso de Guzmán aparece claramente en el episodio del engendramiento del mulo en el establo del mesón donde el pícaro se aloja al principio de la novela:

Tenía nuestro mesonero para su servicio un buen jumento y una yegüezuela galiciana. Y como aun los hombres en la necesidad no buscan hermosura, edad ni trajes, sino sólo tocas, aunque las cabezas estén tiñosas, no es maravilla que entre brutos acontezca lo mismo. Estaban siempre juntos en un establo, en un pesebre y a un pasto, y el dueño no con mucho cuidado de tenerlos atados; antes de la industria los dejaba sueltos para que ayudasen a repasar las lecciones a las otras cabalgaduras de los huéspedes. De lo cual resultó que la yegua quedase preñada desta compañía. (Alemán 2012: 188–189)

Cuenta Guzmán que un jumento, a falta de algo mejor, cubrió a una yegua venida a menos. Con el caballo se evoca otra imagen utilizada tan tópicamente en las manifestaciones culturales del Siglo de Oro como la del toro. Como lo aclaran los retratos ecuestres de Diego Velázquez, constituye, en la iconografía de aquel tiempo, una alegoría de la impulsividad que es controlada por el que está sentado en la silla de montar. Sin embargo, la representación cae aquí en lo cómico, dado que se establece una relación entre una "yegüezuela", ya grotesca en sí, y una bestia de carga. Se puede decir con Bajtín que el apareamiento entre un caballo y un jumento constituye un acercamiento carnavalesco de lo sublime y de lo humilde (cf. Bajtín 1971: 313). Pero esta discordancia trasciende el alegre juego

---

<sup>14</sup> En la literatura morisca, la corrida de toros se les atribuía a los moros para dar prueba de su caballerosidad. En su *Tauromaquia* (1786), el torero Pepe-Hillo escribe que la nobleza cristiana había adoptado la corrida de al-Ándalus (cf. Delgado 2001: 2–3). Sin embargo, parece que dicha práctica ya había existido en el Reino de Toledo (cf. Neuhaus 2007: 102).

<sup>15</sup> En *Peribáñez* (aprox. 1610) de Lope de Vega aparece un toro rebosante de energía en la boda de los villanos Peribáñez y Casilda. Cuando el comendador del pueblo quiere enlazar al animal, por error traba las patas del propio caballo, que, como consecuencia, se cae. El comendador corteja a Casilda, con lo cual no sólo desacata el noveno mandamiento, sino también el honor villano. Por ello, su caída resulta ser una prolepsis alegórica: al final del drama, el comendador cae en desgracia a causa de sus bajos instintos (cf. Vega Carpio 2009: 70–71). En la novela *Estragos que causa el vicio* (1647), de María de Zayas, el portugués don Dionís perpetra una matanza en su casa porque cree que su esposa tiene un amante. La corrida de toros, a la cual el presunto cornudo asiste antes de dar paso al acto, anticipa su delirio (cf. Zayas y Sotomayor 2009: 495).

de la inversión carnavalesca cuando de ella nace un mulo que, por su hibridez, constituye una auténtica amenaza. Este apareamiento, que Fuchs, curiosamente, lee como un alegato a favor de una España pluricultural (cf. Fuchs 2009: 136), es un acto *contra naturam* en la medida en que, por la esterilidad del mulo, impide la procreación, con lo cual se infringe la ley divina (Gen 1, 28). Por esta razón — explica Guzmán—, están estrictamente prohibidos tales cruces en Andalucía (cf. Alemán 2012: 189).

Por miedo a las sanciones legales, el mesonero decide matar al mulo recién nacido y dárselo a comer a Guzmán. Monique Joly ha demostrado que el tema de la comida engañosa se remonta a una tradición folklórica, en la que sirve para descubrir la falta de civilización de quien aprueba tal infamia. Además, explica que existe una relación entre la onofagia y la antropofagia por las características humanas que muchas veces se le atribuyen al asno (cf. Joly 1983: 279–281). Ahora bien, en el caso del *Guzmán de Alfarache* se trata menos de una antropomorfización del équido que de una zoomorfización del pícaro. Así, el consumo de la carne constituye un acto simbólico mediante el cual se suprime la frontera entre hombre y animal anteriormente establecida por Ozmín. Este paso ya se anuncia con la comparación del comportamiento impulsivo del animal y del hombre en la precedente cita. También se confirma con la digresión que en este contexto hace Guzmán sobre su proveniencia y la de su compañero. Aunque el pícaro afirma que fue "criado en regalo, de padres políticos y curiosos" (*ibid.*: 192), se sabe por las señales de ironía que nada lo distingue de su compañero que "nació entre salvajes, de padres brutos" (*ibid.*: 191).

Las alabanzas que el pícaro le hace a Dios para agradecerle el plato (cf. *ibid.*: 190) acercan este episodio a la Santa Cena. Pero más que una burla de la teofagia, constituye una afirmación de la vida pícaro: como el mulo al que consume, el pícaro no es más que un ser improductivo que se deja llevar por sus bajos instintos. En conformidad con esta idea, Bertin-Elisabeth escribe que, según un dicho popular de aquella época, quien come del asno, se convierte en uno de ellos (cf. Bertin-Elisabeth 2009: 110–111). Por tanto, la transcendencia de la liturgia católica queda sustituida por la máxima corporalidad propia de la picardía, que ya no conserva nada de la espiritualidad de los héroes antiguos.

La última y decisiva aventura del moro revela que éste todavía no se ha liberado completamente de la monstruosidad. Después de que la naturaleza ha entrado en

el espacio de la cultura bajo la forma del toro, el héroe, en un movimiento opuesto, penetra el espacio de la naturaleza, lo que será su perdición. Como el estado de Daraja no mejora, don Luis la envía, junto a su hija doña Elvira, a su propiedad rural en Ajarafe. Abriga la esperanza de que la mora pueda restablecerse en aquel *locus amoenus*. Don Alonso, que entretanto se ha enamorado de doña Elvira, por lo cual ya no ve un rival en Ozmín, se entera del paradero de las damas y decide seguirlas, acompañado del moro. Para no ser reconocidos, los dos se disfrazan de labradores, lo cual ya ha sido ensayado por Ozmín en el jardín de don Luis. Llegan a Ajarafe e inmediatamente encuentran a Daraja y a doña Elvira. Para darse a conocer a su amante, Ozmín se acerca a ellas y empieza a cantar una canción árabe. Daraja lo reconoce una vez más, pero no se lo revela a doña Elvira. Ésta queda sorprendida ante la inesperada sutileza del labrador, a lo cual su compañera responde con una consideración sobre la educación del hombre:

Estos labradores, por maravilla, si de tiernos no se trasplantan en vida política y los injieren y mudan de tierras ásperas a cultivadas, desnudándolos de la rústica corteza en que nacen, tarde o nunca podrán ser bien morigerados; y al revés, los que son ciudadanos, de político natural, son como la viña, que, dejándola de labrar algunos años, da fruto, aunque poco; y si sobre ella vuelven, reconociendo el regalo, rinde colmadamente el beneficio. (Alemán 2012: 250)

Daraja explica que el labrador nace bruto, pero puede liberarse de este estado a través de la educación. Desarrolla esta idea con ayuda de una comparación de orden metonímico: el hombre tiene que ser cultivado como la tierra que él mismo labra. Su modelo es el "ciudadano", que posee una cortesía que permite superar la bajeza del hombre en su estado natural. Es como la viña que, aunque descuidada, sigue dando fruto.

Con sus consideraciones, Daraja remite a la famosa sentencia "lupus est homo homini", cuya clásica (in)versión se halla en la *Asinaria* de Plauto (cf. Plautus 1998: 150) y que es retomado en los *Adagios* (1517) de Erasmo de Róterdam (cf. Erasmus 1961: 50). Casi medio siglo después de la publicación del *Guzmán de Alfarache* aparece nuevamente al inicio de *De cive* (1642), de Thomas Hobbes, y de su traducción al inglés (1651) (cf. Hobbes 1972: 89). En *Leviatán*, del mismo año, el filósofo inglés amplía el concepto del hombre incivilizado, afirmando que el hombre, en su estado natural, sólo aspira a su propia conservación, lo que hace

imposible la vida en sociedad.<sup>16</sup> Wolfgang Matzat ha afirmado que Alemán utiliza la metáfora del lobo para evocar así "jenes negative Bild eines zum zivilisatorischen Regreß, nämlich zum animalisch-grausamen Existenzkampf tendierenden Menschen"<sup>17</sup> (Matzat 2000: 275). Como reacción al "bellum omnium contra omnes" *ante litteram*, Daraja desarrolla la idea de una cortesía que le sirve como fundamento para una comunidad que se define a través de valores y normas compartidos, transmitidos a través de la educación.

Fiel a la novela caballeresca, la mora defiende la idea medieval de la naturaleza como espacio amenazador en diametral oposición con el espacio domesticado por la cultura. De esta manera también rechaza la tendencia del hombre del Renacimiento a idealizar el espacio de la naturaleza por su originalidad, oponiéndolo así a la enajenación y corrupción de la vida de la corte. El testimonio literario más conocido en este contexto es el tratado *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), en el que el cortesano Antonio de Guevara representa el campo como un lugar a la vez material y espiritual,<sup>18</sup> donde el hombre puede encontrar la felicidad. Conforme a ello, el villano, como habitante del espacio de la naturaleza, es considerado el máximo representante de los privilegiados cristianos viejos desde el Renacimiento; ahí radica también el fundamento de su honor y de su dignidad (cf. Salomon 1965: 819).

A las consideraciones teóricas sigue el ejemplo. Un grupo de labradores identifica a los extranjeros don Alonso y Ozmín y decide expulsarlos. Empiezan a lanzarles piedras, lo que los lleva a refugiarse en la ciudad. Pero a la noche siguiente, vuelven provistos de cotas de malla, cascos y rodela. Enseguida son cercados por los labradores, armados con palos y piedras. Cuando don Alonso es herido, Ozmín trata de atraer la atención sobre sí. En el combate, el moro mata a tres de ellos, a consecuencia de lo cual toda la comunidad de la villa acomete a don Alonso y Ozmín. Pero antes de que puedan tomar presos a los dos caballeros, Ozmín mata a un adversario más:

---

<sup>16</sup> "From [the] equality of ability, ariseth equality of hope in the attaining of our Ends. And therefore if any two men desire the same thing, which neverthelesse they cannot both enjoy, they become enemies; and in the way to their End, (which is principally their owne conservation, and sometimes their delectation only,) endeavour to destroy, or subdue one an other." (Hobbes 1991: 87)

<sup>17</sup> Trad. del autor: "esa imagen negativa del hombre que tiende a la regresión cultural, es decir, a la lucha animal y cruel por la existencia."

<sup>18</sup> Según Noël Salomon, Antonio de Guevara reúne el epicureísmo con el estoicismo en su alabanza de la aldea (cf. Salomon 1965: 189).

Por otra parte llegó un destripaterrones y diole [sc. a Ozmín] con una tranca de puerta en un hombro, que lo hizo arrodillar. Más no le valió ser hijo del alcalde, que antes que pudiera volver a darle segundo, yéndose para él, de una cuchillada le partió la cabeza por medio, como si fuera de cabrito, dejándole hecho un atún en la playa, rendida la vida en pago de su desvergüenza. (Alemán 2012: 252–253)

La descripción del combate entre el labrador y Ozmín recuerda las corridas de toros anteriores a este episodio, con la diferencia de que esta vez el moro no puede imponerse a su enemigo desde el principio: con un golpe, el labrador lo hace ponerse de rodillas. Pero lo que sí evoca el combate es la naturaleza monstruosa y amenazadora, contra la cual Ozmín tiene que volver a defenderse. Parte en dos la cabeza del labrador, lo cual constituye una analogía de la segunda corrida. La comparación del labrador con un cabrito y un atún confirma que se trata de una lucha contra la animalidad, es decir, la naturaleza. Conforme a ello, el cabrito alude a Pan, el dios de los pastores y rebaños, que es un monstruo porque tiene los miembros inferiores de un macho cabrío, con lo que aúna en sí al hombre y al animal. Como forma parte del séquito de Dionisio, también está relacionado con la impulsividad, que se atribuye a este dios del éxtasis (cf. Ziegler / Sontheimer 1979: 444–447). Por tanto, los labradores y el cabrito se corresponden con Guzmán y el mulo. Esta analogía también es sugerida por la semejanza de los topónimos de Ajarafe y de San Juan de Alfarache. Es en este jardín donde tiene lugar la caída de los padres del pícaro y la subsiguiente expulsión de su especie del Paraíso, lo que indica que dicho lugar se caracteriza por la corrupción moral (cf. Blanco Aguinaga 1957: 318–319), al igual que el pueblo donde Ozmín se convierte en un asesino a pesar suyo. La pecaminosidad, que se les atribuye a los cristianos nuevos en el relato-marco (cf. Agüera 1974), es transferida a los cristianos viejos en la novela morisca.

### **3 Tanto monta: el momento performativo de la concordia**

Ozmín es tomado preso y declarado culpable de asesinato. En Sevilla lo llevan ante el verdugo. La apelación de don Alonso contra la sentencia no tiene éxito. El día de la ejecución, acuden todos los ciudadanos de Sevilla a la plaza mayor para asistir a ese espectáculo. La representación de los ciudadanos contrasta manifiestamente con la de los villanos en el episodio anterior. Como ha dejado claro Daraja, en el caso de los sevillanos se trata de "ciudadanos", por lo cual están conmovidos hasta las lágrimas: "[n]o había persona que no llorase, viendo un

mancebo tan de buen talle y rostro, valiente y bienquisto por los famosos hechos que públicamente hizo." (Alemán 2012: 258) Originario de la novela sentimental, el motivo de las lágrimas muestra que la fineza de los sevillanos es producto de la cultura cortesana. Además, la representación de esta ciudad contrasta considerablemente con la del relato-marco, en el cual se la describe como un lugar donde reinan la delincuencia y la lujuria (cf. Alemán 2010: 458–464). En la novela morisca, Sevilla recupera su esplendor cortesano, que se debe, entre otras cosas, a la estancia de doña Isabel y don Fernando en el Alcázar en los años 1477/78 (cf. Pérez 1988: 330). La arquitectura de este edificio obedece al estilo mudéjar, cuya hibridez servía a los dos monarcas para mostrar el grado de la unificación del heterogéneo territorio español después de la Reconquista (cf. Fuchs 2009: 53).

El destino de Ozmín parece sellado cuando, justo antes de su ejecución, llega la noticia de que los Reyes Católicos lo han indultado. Fieles a la divisa "tanto monta cortar como desatar" se ponen por encima de la justicia para integrar al moro en la sociedad cortesana, porque éste ha dado prueba de su caballerosidad. Actuando conforme a la voluntad de los ciudadanos de Sevilla, afirman la cultura cortesana, en sentido performativo, base de la concordia nacional, rechazando así el espacio de la naturaleza.<sup>19</sup> De esta manera, doña Isabel y don Fernando son representados exactamente como la instancia de poder absoluto que es necesario —como concluye Hobbes— para que el hombre supere su estado natural y pueda vivir en sociedad.<sup>20</sup> Después de su liberación, Ozmín cabalga a la Alhambra donde acaba por unirse a Daraja. En agradecimiento a los Reyes Católicos, los dos moros se convierten al Cristianismo, bautizándose con los nombres de Isabel y Fernando, con lo cual se completa el gesto performativo de los soberanos.

Morell y Whitenack dudan de la sinceridad de esta conversión. Su escepticismo parece justificado si se tiene en cuenta que Daraja se había opuesto vehementemente a las tentativas de los cristianos de convertirla: "[t]an firme la hallo en el

---

<sup>19</sup> Karin Peters ha interpretado la función de los Reyes Católicos en *Fuente Ovejuna* (aprox. 1612) de Lope de Vega de manera similar. El comendador de Fuente Ovejuna desacata el honor villano, por lo cual es asesinado por los habitantes del pueblo. Como las autoridades no encuentran a los autores de este acto, condenan al pueblo entero. Al final aparecen los Reyes Católicos para anular la sentencia, restaurando así el idilio bucólico de los cristianos viejos. Al someter el pueblo a su ley, también lo integran en el *corpus politicum* español y lo eligen como origen del *telos* de la historia nacional. La armonía bucólica aquí expuesta es el equivalente de la cortesía en la novela morisca (cf. Peters 2014).

<sup>20</sup> "[D]uring the time men live without a common Power to keep them all in awe, they are in that condition which is called Warre; and such a warre, as is of every man, against every man." (Hobbes 1991: 88)



amor de su esposo, que no sólo no será [...] cristiana, pero que si lo fuera, por él dejara de serlo, volviéndose mora [...]" (Alemán 2012: 231) Además, en el rechazo de Ozmín a confesarse antes de su ejecución (cf. *ibid.*: 258), ven las dos investigadoras un indicio decisivo de su conversión fingida, que también remite — según dicen— a la del Guzmán prisionero a bordo de la galera, donde espera en vano el indulto real (cf. Morell 1975: 114–116; Whitenack 1991: 65–66, 70).

Ahora bien, lo que contradice esta hipótesis es la imagen positiva de la cortesía, que está presente especialmente en el trato de los Reyes Católicos con los dos moros. Así, cuando Daraja les es entregada, la tratan con respeto y cariño:

El Rey la estimó en mucho, pareciéndole de gran precio. Luego la envió a la Reina su mujer, que no la estimaba en menos y, recibéndola alegremente, así por su merecimiento como por ser principal descendiente de reyes, hija de un caballero tan honrado, como por ver si pudiera ser parte que le entregara la ciudad sin más daños ni peleas, procuró hacerle todo buen tratamiento, regalándola de la manera, y con ventajas, que a otras de las más llegadas a su persona. Y así no como a cautiva, antes como a deuda, la iba acariciando, con deseo que mujer semejante y donde tanta hermosura de cuerpo estaba no tuviera el alma fea. (Alemán 2012: 216)

Tanto don Fernando como doña Isabel aprecian a Daraja no sólo por su linaje ilustre, sino también por su honradez. No la tratan como a una cautiva, sino como a una igual, y la reina la halaga por su belleza tanto exterior como interior.

La imagen de los Reyes Católicos contrasta considerablemente con la de los demás cristianos. Después de que los caballeros cristianos han raptado a la mora, don Rodrigo impide que Ozmín y Daraja se reúnan, y tras el combate del héroe con los labradores tal situación corre el riesgo de hacerse perdurable. Sólo la aparición de doña Isabel y de don Fernando como *Dei ex machina* hace que sea posible nuevamente la unión amorosa. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que la conversión al Cristianismo de los dos moros es por libre voluntad:

La reina se adelantó, diciéndoles [sc. a Ozmín y Daraja] cómo sus padres eran cristianos, aunque ya Daraja lo sabía. Pidióles que, si ellos lo querían ser, les haría mucha merced; más que el amor ni temor los obligase, sino solamente el de Dios y de salvarse, porque de cualquier manera, desde aquel punto se les daba libertad para que de sus personas y hacienda dispusiesen a su voluntad. (*Ibid.*: 259)

Contrariamente a don Rodrigo, la reina no insta a los moros a que se bauticen, los deja decidir, sin amenazarlos con represalias. Sin embargo, les señala que sus padres ya se han convertido al Cristianismo y que si se bautizasen, aumentaría aún más el favor de los reyes. El verbo "salvarse" se refiere a la salvación espiritual que les esperaba como cristianos, pero también implica su rescate de la opresión y

de la persecución que los musulmanes sufrieron algunos años después de la rendición de Granada.<sup>21</sup>

Cavillac brinda dos explicaciones para la decisión de los dos moros: una sentimental, la otra pragmática. Primero, podrían haberse convertido para agradecer a los Reyes Católicos por haber posibilitado su unión amorosa, hasta ese momento de carácter platónico; en este caso, la fe cristiana estaría subordinada a la *religio amoris*. Pero la conversión también podría deberse a la cohesión social. Aunque se subraya la tolerancia de los soberanos, Ozmín y Daraja no se fían, lo que parece totalmente justificado ante la difícil situación de los moriscos en la España de los Austrias. En este caso, la conversión sería una solución pragmática en la medida en que, así, la paz social quedaría garantizada por la unidad de la fe (cf. Cavillac 1990: 164–168).

Desde una perspectiva política, pueden ser válidas estas dos explicaciones. Efectivamente, en este texto no sólo se representa al noble moro, sino que también se escenifica su sacrificio: Ozmín y Daraja abjuran de su religión, pero de manera que realmente se alcance la concordia nacional. Sometiéndose voluntariamente a la autoridad real, son acogidos en el seno de la nación española, lo que se confirma con el cambio de padres: Ozmín y Daraja truecan la dinastía gobernante del Emirato de Granada, a la cual pertenecen sus padres biológicos, por doña Isabel y don Fernando, los padres simbólicos de la España católica. Con la adopción de los nombres de los dos soberanos, la unión sentimental pasa al nivel político. Los cristianos nuevos Isabel y Fernando representan a modo de sinécdoque una comunidad afectiva esencialmente híbrida, en la cual están neutralizadas todas las diferencias y tensiones. Como dobles de los reyes, pero cristianos nuevos, los dos moriscos se convierten en los fundadores de una unión nacional que se sustenta en el reconocimiento del régimen emocional que le sirve de base. Por tanto, el bautismo de Ozmín y Daraja supone el reconocimiento de un Dios distinto, pero sólo desde una perspectiva superficial. En realidad, se trata de adherirse a la cultura cortesana de los Reyes Católicos.

---

<sup>21</sup> Bien es verdad que el Tratado de paz de 1491 les garantizó a los musulmanes el derecho a practicar su religión, sin embargo, los Reyes Católicos tenían la esperanza de que a largo plazo se convirtiesen al Cristianismo. Conforme a ello, el arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, optó por la vía pacífica en el marco de su proyecto de evangelización. Como el éxito no llegaba, se le encargó a Francisco de Cisneros en 1499 que acelerara la empresa. La consecuencia de esto fue la rebelión de los musulmanes, lo que les proporcionó a doña Isabel y don Fernando un pretexto para declarar nulo el Tratado de paz (cf. Pérez 2013: 262).

En la novela morisca, la comunidad nacional se desarrolla en una dirección completamente opuesta a la del relato-marco. Se representa una 'España que pudo ser' (cf. Fuentes 1976: 81), en la que la integración en la sociedad no depende del origen, y, por lo tanto, de ser cristiano viejo, sino de la adopción de la cultura cortesana. A diferencia de la novela picaresca, el héroe obtiene el favor real, lo que conduce al desenlace feliz de la trama amorosa, al mismo tiempo que remite a la concordia nacional. Como la instancia legisladora del rey está ausente en el relato-marco, la España allí escenificada se halla en un estado de guerra de todos contra todos, por lo cual el pícaro es incapaz de lograr una unión amorosa sublime. Al contrario de lo que ocurre con Ozmín, no puede sellar una alianza que remita a la salvación de todo el cuerpo social. Guzmán no está en condiciones de vencer lo monstruoso, mientras que Ozmín y Daraja se convierten en héroes de una epopeya nacional que sigue siendo mera ficción en la España de principios del siglo XVII.

### **Bibliografía**

- Agüera, Victorio G. (1974): "Salvación del cristiano nuevo en el *Guzmán de Alfarache*", en: *Hispania* 57, 23–30.
- Alemán, Mateo (2012): *Guzmán de Alfarache I*, ed. José María Micó. Madrid: Cátedra. [1599]
- Alemán, Mateo (2010): *Guzmán de Alfarache II*, ed. José María Micó. Madrid: Cátedra. [1604]
- Alighieri, Dante (2008): *La Divina Commedia. Purgatorio*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milán: Mondadori. [1321]
- Anónimo (2014): "Novela del Abencerraje y Jarifa", en: *El Abencerraje (Novela y romancero)*, ed. Francisco López Estrada. Madrid: Cátedra, 133–172. [1561]
- Auerbach, Erich (1944): "Figura", en: *Idem.: Neue Dantestudien*. Estambul: Basimeri, 11–71.
- Bajtín, Mijaíl (1989): "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", en: *Idem.: Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 237–409.
- Bajtín, Mijaíl (1971): "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa", en: *Eco* 23.129, 311–338.

- Bertin-Elisabeth, Cécile (2009): "Monstres, monstruosité et malformation sociale dans la littérature picaresque", en: Desvois, Francis (ed.): *Le monstre. Espagne et Amérique latine*. Paris: L'Harmattan, 105–118.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1957): "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11.3–4, 313–342.
- Booth, Wayne (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Illinois: Univ. of Chicago Press.
- Cavillac, Michel (1991): "Ozmín y Daraja à l'épreuve de l'Atalaya", en: *Bulletin hispanique* 92.1, 141–184.
- Delgado, José (2001): *Tauromaquia o arte de torear*. Madrid: Biblioteca Nueva. [1786]
- Dunn, Peter N. (1993): *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. Ithaca/Nueva York: Cornell Univ. Press.
- Erasmus, Desiderius (1961): "Collectanea adagiorum veterum", en: *Opera omnia emendatiora et avctiora, ad optimas editiones, praecipue quas ipse Erasmus postremo curavit, summa fide exacta, doctorumque virorum notis illustrata*, t. II, ed. Jean Le Clerc. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. [1517]
- Folger, Robert (2002): *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction, & Don Quijote*. Chapel Hill, Carolina del Norte: Univ. of North Carolina Press.
- Fosalba Vela, Eugenia (1992): "La tradición sentimental en el amor de Abindarráez y Jarifa", en: Guillén, Claudio (ed.): *El relato intercalado*. Madrid: Fundación Juan March y Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 89–97.
- Fuchs, Barbara (2009): *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Filadelfia / Pensilvania: Univ. of Pennsylvania Press.
- Fuentes, Carlos (1976): *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Mortiz.
- Girard, René (1971): *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- Hobbes, Thomas (1991): *Leviathan*, ed. Richard Tuck. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press. [1651]
- Hobbes, Thomas (1972): "The Citizen", en: *Idem.: Man and Citizen*, ed. Bernard Gert. Indianápolis / Indiana: Hackett Publishing Company 1972, 87–386. [1651]

- Irigoyen-García, Javier (2014): *The Spanish Arcadia. Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain*. Toronto et al.: Univ. of Toronto Press.
- Joly, Monique (1983): "Onofagia y antropofagia: significación de un episodio del *Guzmán*", en: Alonso Hernández, José Luis (ed.): *Literatura y folklore. Problemas de intertextualidad*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 271–287.
- Kamen, Henry (2014): *Spain, 1469–1714. A Society of Conflict*. Londres et al.: Routledge. [1983]
- Kreiser, Klaus / Neumann, Christoph K. (2008): *Kleine Geschichte der Türkei*. Stuttgart: Reclam. [2003]
- Leopold, Stephan (2012): "Aeneas in Kastilien. Zur Typologie von Natur und Politik in Garcilaso II. Ekloge", en: Matzat, Wolfgang / Poppenberg, Gerhard (eds.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink, 249–272.
- Mancini, Guido (1971): "Consideraciones sobre 'Ozmín y Daraja', narración interpolada", en: *Prohemio* 2, 417–437.
- Matzat, Wolfgang (2000): "Barocke Subjektkonstitution. Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*", en: Küpper, Joachim / Wolfzettel, Friedrich (eds.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, 269–291.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1943): "Orígenes de la novela II", en: *Obras completas*, t. XIV, ed. Miguel Artigas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [1907]
- Meyer-Sickendiek, Burkhard (2005): *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Morell, Hortensia (1975): "La deformación picaresca del mundo ideal en *Ozmín y Daraja* del *Guzmán de Alfarache*", en: *La Torre* 89–90, 101–125.
- Neuhaus, Rolf (2007): *Der Stierkampf. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt del Meno: Insel.
- Pérez, Joseph (2013): *L'Espagne de Philippe II*. París: Fayard. [1999]
- Pérez, Joseph (1988): *Isabelle et Ferdinand. Rois Catholiques d'Espagne*. París: Fayard.
- Peters, Karin (2014): "Der Lukrezia-Effekt. Homosoziale Gesellschaft und politische Mythologie in Lope de Vegas *Fuente Ovejuna*", en: *PhiN. Philologie im Netz* 67, 69–94.

- Plautus (2008): "Asinaria / Die Eselkomödie", en: *Komödien*, lt. / al., t. I, ed. y trad. Peter Rau. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 109–189.
- Reddy, William M. (2001): *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press.
- Salomon, Noël (1965): *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega*. Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université.
- Vega Carpio, Félix Lope de (2009): *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Martín. Madrid: Cátedra. [aprox. 1610]
- Whitenack, Judith A. (1991): "The *alma diferente* of Mateo Alemán's 'Ozmín y Daraja'", en: *Romance Quarterly* 38.1, 59–73.
- Xuan, Jing (2015): "Das Liebesgefängnis und die Entsinnlichung der Politik. Zur Modernität von Diego de San Pedros *Cárcel de amor* (1492)", en: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 65.2, 137–148.
- Zayas y Sotomayor, María de (2009): "Desengaño décimo", en: *Idem.: Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 469–511. [1647]
- Ziegler, Konrat / Sontheimer, Walther (1979): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.