

SIGLO XVIII

La historia en el teatro de Luis Repiso Hurtado

Carmen FERNÁNDEZ ARIZA
Universidad de Córdoba, España
fe1fearc@uco.es

«El teatro es el barómetro más fijo para conocer el estado en que se encuentra una nación civilizada» escribió Casimiro Cabo Montero en su *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método para crear un Montepío y Colegio de Educación Teatral* redactada en enero de 1821¹. Este es el lema que podríamos considerar aplicable a cualquier otro momento histórico y que nos sirve para enmarcar la presente investigación.

Lucena, situada a 70 kilómetros de la capital de la provincia de Córdoba (España), atesora una experiencia teatral muy amplia. Hasta el año 1991 en el que el investigador Antonio Cruz Casado dictó su discurso de entrada como académico correspondiente por Lucena en la Real Academia de Córdoba, el teatro lucentino había casi dormido el sueño de los justos. Con *El tema de Boabdil en el teatro lucentino del siglo XVIII*, el doctor Antonio Cruz Casado abrió un mundo de posibilidades². Las posteriores publicaciones, a manera de serie por entregas, en la revista *Angélica. Revista de literatura* de la obra de José Concha, *Dar a España gloria llena sólo lo logra Lucena y triunfo de sus patricios* y las controversias sobre el tratamiento, la oportunidad, el respeto y la historicidad que se dan a los hechos dramatizados, no hacen sino corroborar la idea de que todavía existe material expugnable propicio para su estudio.

Nuestro estudio intentará realizar un análisis crítico de dos de los hitos teatrales lucentinos de la segunda mitad de la centuria dieciochesca, *Mahomad Boabdil* comedia heroica y la tragedia *La Zarifa* escritas por el ingenio lucentino Luis Repiso Hurtado. Para nuestro análisis nos acercaremos a la preceptiva dramática que el autor nos plantea en los prólogos de las obras e intentaremos comprobar si efectivamente la cumple, mostrándose así como un auténtico ilustrado. Argumento, tema, estructura externa e interna y didascalías nos guiarán en este acercamiento a *Mahomad Boabdil* y a *La Zarifa* de una manera respetuosa. Obras coyunturales nacidas por encargo y escritas por un autor que se estrenaba en las lides teatrales pero que están construidas de una manera muy digna. Hay ingenio, habilidad, conocimiento dramático, sensibilidad y oficio algo inusual en un principiante en el género.

Lejos de nuestra intención el relato biográfico de la vida de don Luis Repiso Hurtado, aportemos sólo unos apuntes para situarlo en su contexto local. Don Luis Ortiz Repiso Hurtado y Mendoza nació en Lucena el 19 de agosto de 1743. Hijo del jurado don Gonzalo Ortiz Repiso y de doña Juana Hurtado y Zamora, de familias pertenecientes a la élite local. Colegial del Real Colegio de Estudios Mayores de la Purísima Concepción de Cábria, en donde fue teólogo. Presbítero, capellán castrense, secretario perpetuo por S.M. de

¹ Casimiro CABO MONTERO, *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método de crear un Montepío y Colegio de Educación Teatral*, manuscrito, 1821, próxima edición al cuidado de Carmen FERNÁNDEZ ARIZA.

² La figura de Boabdil y la batalla de Lucena es un tema recurrente en el teatro lucentino y otros géneros literarios. Véanse de Antonio CRUZ CASADO: “El tema de Boabdil en el teatro lucentino del siglo XVIII”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 120 (enero-junio 1991), pp. 191-202; IDEM, “La batalla de Lucena. Historia y elogio en una comedia de José Concha (Notas sobre el teatro lucentino del siglo XVIII)”, en *Angélica. Revista de Literatura*, 2 (1991), pp. 221-236; IDEM, “La batalla de Lucena. Estudio y elogio en una comedia de José Concha (Texto: Acto I)”, en *Angélica. Revista de Literatura*, 3 (1992), pp. 241-296; IDEM, “La batalla de Lucena. Estudio y elogio en una comedia de José Concha (Texto: Acto II)”, en *Angélica. Revista de Literatura*, 4 (1993), pp. 259-296; IDEM, “La batalla de Lucena. Estudio y elogio en una comedia de José Concha (Texto: Acto III)”, en *Angélica. Revista de Literatura*, 5 (1995), pp. 295-327; IDEM, “La polémica a la comedia de José Concha: objeciones de don Fernando López de Cárdenas, cura de Montoro y respuesta del cura lucentino don Fernando Ramírez de Luque”, en *Angélica. Revista de Literatura*, 6 (1994), pp. 371-388.

la Real Sociedad Laboriosa de Lucena entre los años 1782 y 1803, Académico Honorario de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla desde 1788, examinador sinodal de los obispados de Albarracín, Córdoba y Astorga, administrador de la casa cuna de la ciudad y cura beneficiado de la parroquia de San Mateo de Lucena. Falleció en su ciudad natal el 17 de octubre del año 1804³. Su obra de creación tanto poética como teatral es escasa. La comedia heroica, *Mahomad Boabdil* (1787), *La tragedia La Zarifa* (1787), un volumen de *Poesías líricas, místicas y profanas* (1787), un *Elogio del Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias* (1788) y algún otro texto poético dedicado a la realeza. Así mismo compuso en prosa la *Oración que en la solemnidad de la translación a su Santuario de la milagrosa imagen Maria Sma. de Ara Coeli* leída el 23 de septiembre de 1787 en la parroquia de San Mateo de Lucena en presencia del Ayuntamiento y clero. Francisco Aguilar Piñal le tribuye una tragedia, *Mudarra González*, y dos comedias *El hombre marcial* y *El cortejo enredador*⁴. No hemos podido confirmar la aseveración que hace Jerónimo Herrera Navarro acerca de su actividad literaria bajo el seudónimo Juan Sánchez de Villa Real⁵.

Existen cuatro hitos en el teatro lucentino desde finales del siglo XVII hasta las postrimerías del XVIII⁶. La dramatización y puesta en escena, con total éxito, de *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban* de José Vallés donde se refleja la vida y obra de un bandolero, natural de Lucena a la que se contrapuso la composición y estreno de la obra de José Concha, *Dar al mundo gloria llena sólo lo logra Lucena y triunfo de sus patricios* compuesta por José Concha y recordamos además la escritura de la comedia heroica *Mahomad Boabdil* y la tragedia *La Zarifa*, ambas de don Luis Repiso Hurtado. Los cuatro son puntos álgidos en la vida cultural lucentina que dieron lugar a amplios debates y posturas encontradas.

Lucena y sus élites políticas, culturales y religiosas no querían que la ciudad fuera conocida por el canto a un contrabandista, de ahí nace el encargo que se le hace al cómico José Concha para que glose uno de los momentos más gloriosos de la historia lucentina, la batalla de Boabdil. Pero no contentos los próceres de la ciudad del resultado obtenido, Repiso Hurtado, por encargo, toma el testigo para reescribir la confrontación bélica que dio a Lucena uno de sus días más memorables.

No tenemos conocimiento de si las piezas teatrales se estrenaron. No olvidemos que Córdoba a lo largo de los siglos, desde la ya muy conocida y estudiada prohibición teatral de 1694 propiciada por el beato Padre Posadas hasta pasado el primer tercio del siglo XIX, había sufrido una continua cercenación de las actividades del arte de Talía⁷. Carlos III en febrero de 1784 a petición del obispo de Córdoba don Baltasar de Yusta y Navarro promulgó una Real Orden en la que para siempre se prohibían las representaciones dramáticas en Córdoba y su provincia. Quizá esta sea la razón por la que no subiera a las tablas la comedia heroica *Mahomad Boabdil* ni la tragedia *La Zarifa*.

El primer texto analizado fue publicado en el año 1787 en la imprenta cordobesa de don

³ Buena parte de los datos biográficos reseñados han sido cedidos generosamente por el investigador y cronista de la ciudad de Lucena don Luis Fernando Palma Robles, autor de estudios destacados del teatro lucentino del siglo XVII.

⁴ Francisco AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1983, p. 230.

⁵ Jerónimo HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1989, p. 375.

⁶ Antonio CRUZ CASADO, "Un bandolero lucentino en los albores del siglo XVII. Francisco Esteban de Castro", en *Actas de las Segundas Jornadas sobre el Bandolerismo en Andalucía*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 1999, pp. 67-102.

⁷ Esta prohibición ha sido ya suficientemente tratada por Fray Pedro de Alcalá, Rafael Ramírez de Arellano, Luis María Ramírez de las Casas Deza, Ángel María García Gómez y Hortilio Armador; nosotros en "Una prohibición de comedias en Córdoba a finales del siglo XVII", en *Ángélica. Revista de Literatura*, 2 (1991), pp. 97-103, dimos un sesgo a la teoría aceptada hasta el momento e intentamos demostrar cómo el padre Posadas fue usado por el poder local para desterrar de Córdoba las representaciones teatrales y no que el Ayuntamiento sucumbiera ante los ataques del dominico.

Juan Rodríguez⁸. La comedia está ofrendada a don Pedro Curado y Aguilar, Marqués de Torreblanca, descendiente de Martín Sánchez Hurtado uno de los héroes de la gesta glosada. Integran la publicación 108 páginas que se estructuran según dedicatoria, prólogo, argumento y comedia en cinco actos. Tras una cita de Cicerón siguen, sin paginar, los preliminares a la obra.

En el prólogo, don Luis nos expone los objetivos por los cuales ha emprendido la tarea de reescribir teatralmente la historia del apresamiento del Rey Chico. Amor a la patria, derecho a conservar la memoria de los hombres, fidelidad a la historia y el tratamiento decoroso en cuanto a los personajes, trama, unidades clásicas dramáticas son, entre otras, las motivaciones explicitadas⁹. Así nos expone: «El amor natural a la patria, y a la nación, y el derecho que tenemos a conservar en la memoria de los hombres, a pesar del transcurso de los tiempos las acciones gloriosas de nuestros ascendientes»¹⁰. Más adelante escribirá:

He procurado, según, la cortedad de mis talentos, dar los puntos históricos con arreglo a los más famosos historiadores, a los documentos, informaciones y apreciables manuscritos que se conservan en los archivos públicos y particulares de esta ciudad. He cuidado de guardar en lo posible las unidades que prescriben las reglas dramáticas. He sostenido el carácter respectivo de las personas con expresiones decorosas y graves. La fábula amorosa, las imágenes y pinturas, además de la verosimilitud, me han sido forzoso usarlas como resorte para dar movimiento al drama

Los hechos se desarrollan de una manera lineal. Mahomad Boabdil, rey de Granada, marcha con los alcaides de Loja y Guadix y 15.000 soldados, 4.000 ecuestres y 11.000 de infantería, para poner sitio a Lucena. Pese al exiguo número de defensores, 300 cristianos, el ejército agareno huye y es derrotado. Sus hombres mueren o son apresados, entre ellos Boabdil. Sólo al final de la obra se reconoce al Rey Chico como uno de los prisioneros que quedará cautivo en la fortaleza lucentina pese al interés del conde de Cabra de llevarlo a Baena. Paralelamente se desarrollan dos historias de amor. Los capitanes Martín Hurtado y Martín Cornejo logran que sus damas doña Ana y doña María venzan los obstáculos familiares para unirse sentimentalmente. Repiso Hurtado en el desarrollo argumental respeta la historicidad de los hechos e introduce la doble trama amorosa con el fin, por un lado de emular los celos de los dos amantes. Celos amorosos que van a tener su correlato en los celos por los triunfos guerreros ya que ambos querían atribuirse la captura de Boabdil. Por otro lado, la fábula amorosa da movimiento dramático a la acción despertando un mayor interés en los espectadores.

La estructura externa de la pieza teatral se conforma en cinco actos divididos en escenas de número variable. Diez para el primero, seis para el segundo, siete para el tercero, diez para el cuarto y seis para el quinto. En el primer acto se plantea la doble tensión dramática con los preparativos cristianos para la guerra y el preámbulo del conflicto amoroso. Aparece la doble trama que va a correr a lo largo de la comedia: la inminente acción bélica acompañada del tema sentimental que se complica debido a malentendidos. Si la obra está inserta en una concienciación de la misión del teatro clásico que no es otra que entenderlo como “escuela de buenas costumbres” ya desde el primer momento aparecen una serie de valores tales como la valentía, la solidaridad, la confianza en Dios y en los hom-

⁸ Para la presente investigación se ha utilizado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura T/9.714 y cuyo número de microfilme es R/10.172, custodiado en los fondos de la Sala Cervantes.

⁹ Aunque sin una expresa alusión Repiso Hurtado se está refiriendo a la obra de José Concha, *Comedia nueva historial. Dar a España gloria llena sólo lo logra Lucena y triunfo de sus patrios* publicada en Antequera en 1783 en la imprenta de Don Antonio Gálvez y Padilla.

¹⁰ En los textos transcritos a lo largo de este trabajo se han actualizado la ortografía, la puntuación, el uso de las mayúsculas así como la acentuación.

bres, la fuerza del amor y la obediencia al padre. Las penas de amor que nos muestran a un Hurtado, a través de un corto monólogo, desasosegado al que no le importa la muerte si le faltara el amor, cierran el primer acto.

En el segundo acto se nos muestra el miedo y la angustia de Boabdil ante la inminente batalla. Un cúmulo de premoniciones nos adelanta el fracaso final. La quiebra del pendón del Profeta, la corza que se cruza con el cortejo real, le siguen los sueños agoreros en los que se aparece el Profeta, por último termina con las aves negras que revolotean.

Las cuatro premoniciones citadas alertan sobre la dificultad de la confrontación. La ambivalencia ante el aviso del inminente asalto y la fidelidad a sus huestes angustian al monarca. Quizá todo queda reducido al intento de que no se produzcan muertes inútiles. Se entremezclan en los prolegómenos de la batalla el miedo, la inseguridad, la cortesía, el agradecimiento, el valor y la confianza en Dios. Aunque desconociéramos el final del destino del Rey Chico, concluido este segundo acto ya sabemos quién será el derrotado.

La tensión dramática se acrecienta en el acto tercero ya que el conflicto amoroso se hace más patente. Hay un juego de engaños y falsedades que al final queda dilucidado. El guerrero va a la contienda seguro de que cuando vuelva victorioso los problemas sentimentales se abordarán con éxito. La presencia en escena de las damas despierta el interés del público. Es lo que en terminología actual Sanchis Sinisterra llamará, según la Teoría de la Recepción, el espectador implícito que está continuamente obligando al autor a pensar en él.

Volvemos a encontrarnos en el acto cuarto con el valor y la hidalguía frente a la no sabemos exactamente si es traición o gratitud de uno de los jefes del asalto. Hay mucho movimiento en escena pues aparecen los dos bandos contendientes. Un largo parlamento eleva la imagen del amante que es valeroso, prudente y entregado. Como en el acto primero es Hurtado el que cierra con un emotivo monólogo.

En el acto quinto se unen la victoria guerrera, que tendrá como colofón el conocimiento de la captura del rey Boabdil, y la resolución de las tensiones sentimentales. Apoteosis final, la batalla la han ganado los lucentinos, el Rey Chico ha caído prisionero y los amantes obtienen el beneplácito de sus deudos al superar las dificultades de linaje y las imposiciones familiares. Se cierra la obra con la sumisión y respeto a los Reyes Católicos.

Los 1.757 versos de la obra discurren en romance endecasílabo cuya rima asonante muda en cada acto. A los 305 versos que conforman el primer acto con rima en *e-o* siguen los 320 en *i-a*, los 307 en *i-o*, los 499 en *a-o* para terminar los últimos 382 en *e-a*. El acercamiento métrico no es especialmente brillante. El cómputo silábico recurre, quizá, a demasiadas licencias y las rimas sufren *lapsus*. La longitud del metro y las largas tiradas con reiteración en las asonancias dan pesadez y hacen que se pierda la agilidad y el dinamismo que pretenden introducir las continuas entradas y salidas en la escena de los personajes. No obstante, entendemos, hay adecuación de la métrica a los parlamentos sobre todo en los momentos solemnes tales como los inicios de la batalla, los presagios agoreros de Boabdil o la felicidad por la victoria cristiana. Frente al tema guerrero está la impronta que se le da al enredo amoroso que es tratado de una manera formalista y algo distante. No disfrutamos de declaraciones tiernas o apasionadas, los amantes no detallan sus cuitas, ni se confiesan como ardorosos enamorados, es por lo que, a nuestro juicio, el ingenio lucentino no cree necesario el uso de estrofas con metros cortos propios de momentos más íntimos. Aunque hay una adecuación entre la estrofa elegida y la temática el *corpus* obtenido resulta, a veces, lento y algo monótono.

Nos ayudan a definir la pieza las numerosas acotaciones extradialógicas localizadas en *Mahomad Boabdil* tales como el título de la obra que además nos informa del género literario utilizado, así como el listado inicial de las *dramatis personae*, compuesto por doce persona-

jes de los que se dan noticias de su linaje y religión sin olvidarnos del señalamiento de la estructura dramática con sus cinco actos y 39 escenas. Sumemos como didascalias extradiológicas la información sobre los diversos espacios y tiempos en los que se lleva a cabo cada uno de los actos. En el primero: «Salón grande en casa del Alcaide de los Donceles, con postigo a lo interior»¹¹; en el segundo acto: «Campamento del moro a la derecha, vista del pueblo y sus muros al centro y en la izquierda, con una puerta de la villa. Marciales instrumentos de atavales y añafles al uso africano. Siempre un centinela al centro sobre el muro. Al amanecer»¹²; en el tercer acto: «Salón grande en casa del Alcaide de los Donceles. Será de mañana»¹³; en el acto cuarto: «Campamento del moro, vista de las murallas del centro, y a la izquierda con centinelas: suenan instrumentos bélicos. Al mediodía»¹⁴; para terminar en el acto quinto: «Vista de la fachada de la casa del Alcaide y de la fortaleza, con plaza delante. Marciales instrumentos. Será por la tarde»¹⁵.

Todas estas acotaciones extradiológicas se incardinan bajo el marbete de una didascalia de la misma categoría que las anteriores descritas pero que se sitúa previa al primer acto¹⁶: «La escena se representa en Lucena y su inmediato campo: empezando de noche y acabando a la tarde del otro día». Repiso Hurtado con esta didascalia al principio del desarrollo de la acción nos traslada su respeto a las unidades de tiempo y lugar que ya en el prólogo nos había avisado que era su objetivo cumplir.

Existen, además, escasas acotaciones interdiológicas que van ubicadas dentro de los diálogos. Sólo las que indican entrada o salida de personajes y las que apuntan hacia las emociones.

La espacialidad, la temporalidad, las entradas y salidas de los personajes (que van implícitas al aparecer sucesivas escenas), y los apartes que nos introducen en los sentimientos y proyectos de los personajes, con los que trabaja Luis Repiso Hurtado, aunque de precariedad didascálica, propician una brillantez en la puesta en escena según el director que emprenda el montaje de la obra con una decoración y una tramoya adecuadas. El campo, la fortaleza, la batalla, la huída, la lucha, la música guerrera, y las distintas luces y sombras a lo largo del día pueden crear el espectáculo visual que deseaba y esperaba el público.

Si *Mahomad Boabdil* nació en contraposición a la obra creada por José Concha entendemos es conveniente recordar que para Tomás de Iriarte el cumplimiento de las unidades no era suficiente para hacer una buena comedia. Habría que añadir:

Si faltan otras precisas, como son el artificio en la trama, la verosimilitud en los lances, la naturalidad en los pensamientos, la pureza en el estilo, la variedad en el diálogo, la vehemencia en los afectos, y generalmente cierta importancia (digámoslo así) en todo lo que se habla y obra capaz de tener suspenso y conmovidos a los oyentes, que es lo que se llama interés y más propiamente empeño; suponiendo siempre la buena elección de asuntos, pues no todos son propios para ser representados¹⁷

Pues bien, todos estos preceptos que defiende Iriarte y los buenos deseos de Repiso Hurtado se cumplen plenamente en *Mahomad Boabdil*.

La comedia heroica, junto a la de magia y a la de santos, fue una de las formas de más éxito del teatro de la época. Su espectacularidad escénica con ejércitos, fortalezas, caballos y desfiles con armas además de música asombraban y divertían a los espectadores. Los temas pri-

¹¹ Luis Repiso Hurtado, *Boabdil Mahomad*, Córdoba, Imprenta de don Juan Rodríguez, 1787, p. 14.

¹² Repiso Hurtado, *Boabdil Mahomad* cit., p. 32.

¹³ Repiso Hurtado, *Boabdil Mahomad* cit., p. 48.

¹⁴ Repiso Hurtado, *Boabdil Mahomad* cit., p. 66.

¹⁵ Repiso Hurtado, *Boabdil Mahomad* cit., p. 86.

¹⁶ Repiso Hurtado, *Boabdil Mahomad* cit., p. 14.

¹⁷ Tomás de Iriarte, *Los literatos en Cuaresma*, Madrid, CIAP, 1928, p. 40.

mordiales eran las batallas y los sitios famosos. La historia podía transformarse en maestra de la vida imprimiéndole un fuerte componente didáctico y moral para lo que se pedía un rigor en la expresión y una consideración en el tratamiento de los personajes reales y nobleza.

Mahomad Boabdil, según esta sucinta definición, es un digno ejemplo de comedia heroica a la que su autor ha sabido adornar de todos los atributos exigidos por los cánones neoclásicos que tanto esfuerzo le habían costado implantar a los críticos del momento. Luzán y sus seguidores ayudados por el gobierno entusiasta de las nuevas fórmulas lograron instaurar este género y Repiso Hurtado recoge el testigo al escribir la historia del apresamiento del Rey Chico que no por conocida era menos amada por Lucena.

Realizar un análisis de la tragedia *La Zarifa*, tragedia escrita por Luis Repiso Hurtado es algo delicado. El amor que profesan en Lucena a sus tradiciones y en especial a la figura de Juan Sánchez de Villarreal nos obliga a ser especialmente cuidadosa en el tratamiento de la hazaña del héroe pero a la vez me impele a ser fiel a los datos que poseemos sobre la historicidad de los hechos que se le atribuyen, haber dado muerte a Aruch Barbarroja.

Para el análisis del texto nos acercaremos a la preceptiva dramática que el autor nos plantea en el prólogo de esta segunda obra estudiada e intentaremos comprobar si efectivamente se cumple, mostrándose así como un auténtico ilustrado. Argumento, tema, estructura externa e interna y didascalías nos guiarán en este acercamiento a *La Zarifa* de una manera respetuosa. Si en su primera obra ya demostraba ingenio, habilidad, conocimiento dramático y calidad estilística, en esta segunda se supera. Hay momentos de gran sensibilidad que están perfectamente situados a lo largo de la pieza para crear el climax dramático o para distender la situación.

Entrenado ya don Luis en las lides teatrales, escribe el mismo año que *Mahomad Boabdil*, la tragedia *La Zarifa* que fue publicada en la imprenta cordobesa de don Juan Rodríguez¹⁸. La pieza está dedicada al señor don Juan Álvarez de Sotomayor, Teniente Coronel Graduado y Capitán de Granaderos del Regimiento Provincial de Córdoba, descendiente de don Luis Álvarez de Sotomayor y Aranda, Capitán en los ejércitos de Orán que luchó en la batalla de Tremecén en la que murió el tirano Aruch Barbarroja. Integran la publicación 80 páginas que se estructuran según dedicatoria, prólogo, argumento y tragedia en tres actos.

En el prólogo, Repiso Hurtado nos expone los objetivos por los cuales ha emprendido la tarea de reescribir teatralmente la historia del corsario Barbarroja. El amor a la patria, recordar la acción heroica, casi olvidada de la muerte del manco Barbarroja ejecutada por el lucentino Juan Sánchez de Villarreal, el derecho a conservar la memoria de los hombres, la fidelidad a la historia y el tratamiento decoroso en cuanto a los personajes, la trama y las unidades clásicas dramáticas son, entre otras, las motivaciones aducidas. Así nos expone:

El mismo afecto a mi Patria, que excitó mi pobre numen a formar la comedia de Mahomad Boabdil, me sugirió la idea de hacer esta tragedia sobre la acción tan gloriosa, como olvidada de la muerte de Aruch, Barbarroja, rey tirano de Argel, ejecutada por Juan Sánchez Villareal natural y vecino de Lucena¹⁹

Repiso Hurtado prosigue en el prólogo:

En el carácter respectivo de los personajes y unidades teatrales he procurado ceñirme a la rigurosa crítica y gusto del día. El ser original disculpa sus muchos defectos; pues las piezas de esta natura-

¹⁸ Para analizar *La Zarifa* se ha utilizado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura T/13495 custodiado en los fondos de la Sala Cervantes.

¹⁹ Luis Repiso Hurtado, *La Zarifa*, Córdoba, Imprenta de don Juan Rodríguez, 1787, p. 6.

leza exigen para su perfección un agregado de tantas circunstancias, que es felicidad desempeñar algunas; y cumplir con todas está reservado para los ingenios sublimes, tan raros como prodigiosos, que admiramos hoy en nuestra España²⁰

La tragedia desarrolla los hechos de una manera lineal. Aruch Barbarroja, después de haber tiranizado cuatro reinos magrebíes, entra y se apodera de una manera sibilina del reino de Tremecén²¹. En la ciudad permanece la esposa del rey legítimo, Abuchen Men. Aruch, soberbio, bravucón, cruel y despiadado se enamora de la reina. Corteja a la dama que sufre todo tipo de coacciones para ser correspondido. Zarifa llega a aceptar la muerte junto a su hijo de tres años antes que entregarse al corsario. Llegado el momento del sacrificio vuelve triunfante el esposo ausente acompañado de tropas españolas a cuyo frente está el marqués de Comares. Uno de los capitanes del tercio, Juan Sánchez de Villarreal, soldado lucentino, enarbola la cabeza del tirano. Termina la pieza con una loa a la Corona Española.

En *La Zarifa* se entremezclan los hechos históricos y la trama amorosa, como bien dice Repiso Hurtado: «En lo historial me arreglo a los autores fidedignos; y la fábula en orden a los amores de Aruch y opresiones de Zarifa, la enlace con la historia, dando más vehemencia a las pasiones»²².

La estructura externa de la pieza teatral se conforma en tres actos divididos en escenas de número variable. Ocho para el primero, trece para el segundo y cuatro para el tercero. En el primer acto hay un planteamiento general en el que se muestra la gran pasión y deseo que siente Aruch por Zarifa. La reina se siente muy afligida por la detracción del poder que en su día hizo el tío del monarca. Su congoja está acrecentada por la traición de Aruch que en realidad tenía como misión liberar a Abuchen Men de la usurpación del trono que había realizado el hermano de su padre. El equilibrio de Zarifa, la sabiduría de Selín y la descripción de un Aruch sanguinario, orgulloso, ambicioso, pérfido y atroz muestran un cuadro de extremo dramatismo. Estamos, pues, ante la presentación de los actantes, Zarifa amante esposa y equilibrada, Selín sabio consejero de la reina, Fátima fiel servidora y Aruch del que sabemos por referencias. En un segundo momento de este primer acto la presencia de Aruch, fanfarrón, amenazante, altanero y cruel llena de amor-pasión la escena para abocar en un tercer estadio en sentimientos de odio ante el continuo rechazo de Zarifa.

En el segundo acto aparecen las presiones a Selín, fiel consejero, puente entre el tirano y la prudente Zarifa, para que convenza a su señora. Las intimidaciones van acompañadas de crueldad. Aruch se cree merecedor del favor de la dama como colofón a su carrera de triunfos bélicos. Pero la reina quiere defender su amor y su honor más allá de la muerte. En un segundo momento de este acto hay una bellísima y dramática escena de un amante cruel pero a la vez delicado. Culmina la acción con un extremo naturalismo al exhibirse en escena la cabeza del hermano de la reina que ha sido decapitado. Zarifa muestra su desgarrado dolor anticipándose estilísticamente a movimientos literarios de pleno siglo XIX. Unimos a este intenso momento la condena a Selín.

La reina está cada vez más sola y cercada. Un último apartado de este segundo acto lo

²⁰ Repiso Hurtado, *La Zarifa* cit., p. 8.

²¹ A lo largo de los siglos XV y XVI se asiste al florecimiento en el Mediterráneo de una incesante actividad corsaria, surgida como consecuencia de la creciente importancia del tráfico marítimo y de los intereses religiosos, políticos y económicos que tejen una compleja red de relaciones y enfrentamientos. Entre las figuras del momento (Andrea Doria, Pedro Navarro, Hugo de Moncada, Dragut y Cachidiable) ninguna supera en fama y renombre a los hermanos Barbarroja: Aruch, el del brazo cortado, y Jaradín, aliado del gran turco que se proclaman reyes de Alger, Túnez y Tremecén, apoderándose de gran parte del norte de África.

²² Repiso Hurtado, *La Zarifa* cit., p. 7.

conforma la decisión que toman Aruch y los suyos de abandonar Tremecén ante el miedo a perder la vida y la plaza. Estrategia bélica o cobardía pero que desencadena deseo de venganza ante la humillación. Hay un respiro de la tensión dramática.

El tercer acto lo dividimos en dos momentos, el primero está impregnado de incertidumbre y angustia. Ha huido el tirano pero hay dudas sobre si vive Abuchen Men, esposo de la reina. En este primer momento del tercer acto detectamos angustia, miedo, incertidumbre e incluso resignación ante una inminente muerte. La escena cuarta termina la estructura interna del último acto con un feliz encuentro de los esposos. Aruch ha sido vencido por los tercios españoles al mando del marqués de Comares. Entre los combatientes se encuentran los capitanes Álvarez y Villarreal, que ya habían luchado en la batalla en la que se venció a Boabdil. Villarreal enarbola la cabeza del tirano. Hay pues un enaltecimiento de la heroicidad, el valor y la constancia.

Esbozada la estructura interna resumiríamos esta serie de sentimientos encontrados agrupándolos en dos polos de un lado el amor, la fidelidad, el consuelo, la valentía, el honor, la sabiduría, la prudencia y la gloria frente a la perfidia, la máxima crueldad, la cobardía, el deseo de venganza, la ambición, la altanería, el odio y el miedo. Estos dos polos antagónicos van a enfrentarse venciendo el primero ayudado por los tercios de los ejércitos españoles.

Al igual que en *Mohamed Boabdil*, los 1.402 versos de *La Zarifa* discurren en romance heroico, con ritmo versal yámbico cuya rima asonante muda en cada acto. A los 478 versos que conforman el primer acto con rima *a-o* siguen los 521 en *i-a* para terminar los 403 últimos en *e-a*. El acercamiento métrico no es especialmente brillante. El cómputo silábico recurre, quizá, a demasiadas licencias y las rimas sufren *lapsus*. La longitud del metro, endecasílabo, y las largas tiradas con la reiteración en las asonancias dan pesadez y hacen que se pierda agilidad y dinamismo. No obstante, entendemos hay adecuación de la métrica a los parlamentos pero el *corpus* obtenido es lento y algo monótono²³.

Numerosas acotaciones extradialógicas localizamos en *La Zarifa* tales como el título de la obra –que además nos informa del género literario utilizado–, así como el listado inicial de las *dramatis personae*, compuesto por diez personajes de los que se dan noticias de su linaje, sin olvidarnos del señalamiento de la estructura dramática en tres actos y veinticinco escenas²⁴. Sumemos como didascalias extradialógicas el espacio en el que se desarrolla cada uno de los actos que se repetirá a lo largo de la obra: «salón grande», «el mismo salón con bufete y sobremesa», «el mismo salón». La temporalidad no viene marcada por ninguna acotación, pero sí está implícita en el diálogo de los personajes. Estas acotaciones extradialógicas se incardinan bajo el marbete de una didascalia de la misma categoría que las anteriores descritas pero que se sitúa previa al primer acto: «La escena se representa en el palacio real de Tremecén». Con esta didascalia al principio del desarrollo de la acción nos traslada su respeto a la unidad de lugar que ya en el prólogo nos había avisado que era uno de los objetivos que deseaba cumplir.

Si en la tragedia neoclásica el asunto y los protagonistas deben de ser históricos, si lo relatado no corresponde al contexto espacio-temporal del espectador, si el héroe trágico pertenece a un rango elevado, si el final es desgraciado, en nuestro caso para Aruch, si produce un efecto didáctico gracias a la catarsis, si respeta las unidades de lugar, tiempo y ac-

²³ El uso que hace de la métrica Repiso Hurtado en *La Zarifa* es muy similar a la técnica empleada en su primera obra dramática *Mahomad Boabdil*.

²⁴ Diez son los personajes que dramatizan *La Zarifa*. Aruch, rey tirano de Argel; Mulei, capitán de la guardia turca; Abuchen Men, rey destronado de Tremecén; Zarifa, reina consorte; Abén, príncipe de tres años; Fátima, servidora real; Selín, anciano consejero de la reina; don Diego Fernández de Córdoba, primer marqués de Comares; y Juan Sánchez de Villarreal y Luis Álvarez de Sotomayor, capitanes de los tercios españoles. Sumemos a los personajes citados la guardia turca de Aruch, los árabes de Tremecén y los soldados españoles.

ción, si la violencia física está ausente de la escena, si se evitan los apartes y se da al lenguaje claridad frente a los alambicamientos barrocos, si se aplica la verosimilitud y la universalidad que llevan al decoro, *La Zarifa* es un digno ejemplo de tragedia neoclásica a la que su autor ha sabido adornar de todos los atributos exigidos por los cánones neoclásicos que tanto esfuerzo le habían costado implantar a los críticos del momento²⁵.

Volvamos al prólogo de *La Zarifa*. Repiso Hurtado nos expone en él que la verdad sobre la muerte de Barbarroja ejecutada por Juan Sánchez de Villarreal está acreditada en los manuscritos que se encontraban en la ermita de Nuestra Señora de la O fundada por el militar en acción de gracias por el triunfo y confirmada por la tradición pública de la ciudad. Insiste don Luis en que ha acudido a fuentes fidedignas:

Me sugirió la idea de hacer esta tragedia sobre la acción tan gloriosa, como olvidada de la muerte de Aruch, rey tirano de Argel, ejecutada por Juan Sánchez Villarreal, natural y vecino de Lucena. Verdad, que acreditan los manuscritos, que se conservan en la ermita de Nuestra Señora de la O, fundada por él en acción de gracias por este triunfo y confirma la tradición pública y constante de esta ciudad²⁶

Sumemos a estos datos del prólogo las informaciones que he recibido del investigador y cronista de la ciudad de Lucena don Luis Fernando Palma Robles. Me transmitió que según el *Manifiesto de Lucena a Felipe V* del licenciado don Miguel Jiménez del Pino y Valderrama, Juan Sánchez de Villarreal, vecino y natural de Lucena dio muerte y cortó la cabeza a Barbarroja, rey tirano de Argel; y por haber sido en día de Nuestra Señora de la O edificó una ermita de la misma vocación cerca de Lucena en un olivar que tenía. Así mismo me indicó que Ramírez de Luque (1794-1808) en sus *Tardes divertidas* hace referencia a un manuscrito donde se indica que Juan Sánchez de Villarreal después de haber demostrado su valor en la batalla de Martín González, en la que apresaron a Boabdil fue también el esforzado capitán que en 1518 hizo temblar África, dando muerte y cortando la cabeza del terrible pirata Barbarroja. En esta misma obra, continua Ramírez de Luque, que había oído a su tío y a otras personas que existían unos antiguos papeles de la ermita erigida, extraviados a principio del siglo XVIII, en los que se afirmaba que Juan Sánchez de Villarreal edificó ese templo para conmemorar la decapitación del corsario el día 18 de diciembre de 1518, festividad de Nuestra Señora de la O²⁷. Hasta aquí la leyenda y tradición oral lucentinas.

Pero acerquémonos a fuentes historiográficas que nos relatan los últimos momentos de Aruch Barbarroja. Haremos referencia sólo a tres textos. *Historia de la piratería* de Gosse²⁸, *Las guerras del mar del emperador Carlos V* y *Los corsarios Barbarroja*, estas dos últimas de Francisco López de Gómara.

De *Historia de la piratería* conocemos la huida y muerte de Aruch pero no se describe la manera concreta del fallecimiento ni quién lo mata:

Los cristianos perseguían al pirata con ánimo redoblado. Aruch esperando distraer al enemigo, derramaba oro y joyas en su camino, como el pretendiente de Atalanta. El implacable español miraba

²⁵ En cuanto al número de actos, aunque la tradición preceptiva imponía el de cinco, el peso de la costumbre española hizo a nuestros neoclásicos admitir tres, caso de *La Zarifa*, o incluso dos.

²⁶ Repiso Hurtado, *La Zarifa* cit., s.p.

²⁷ La primera referencia a este templo está documentada en el testamento de Felipa Fernández, santera del mismo, fechado en el año 1562.

²⁸ Philip Gosse (1879-1959) fue nieto del naturalista inglés Philip Henry Gosse e hijo del escritor Edmud Gosse. Riguroso y bien informado, es un referente fundamental para los interesados en la piratería y en la literatura marítima en general. Toda su labor se reflejó en cuatro volúmenes que vieron la luz en una década. Tuvo la habilidad de no prescindir del humor y de la amenidad en sus textos.

y seguía adelante, alcanzando a los musulmanes al tiempo que cruzaban el río Salado. Aruch logro cruzarlo sin quebranto, pero al ver que había sido apresada su retaguardia repasó el río sin vacilación y se arrojó al combate. El ejército pirata fue prácticamente aniquilado y con él su manco capitán de la barba encendida²⁹

En *Guerras de mar del emperador Carlos V*, crónica de López de Gómara, sí se describe la decapitación del pirata. Hagamos un inciso. Francisco López de Gómara, autor conocido hasta ahora por su aportación al conocimiento de la historia de la Nueva España y la figura de Hernán Cortés, escribió *Guerras de mar del emperador Carlos V*, manuscrito perdido que se conserva en el legado Pascual de Gayangos de la Biblioteca Nacional de Madrid. De este texto extrajo López de Gómara las noticias para redactar su *Historia de los Barbarroja*, obra que nunca publicó en vida, suerte que también corrieron otras de sus crónicas. *Las crónicas del mar del emperador Carlos V* es una obra sorprendente de la historiografía carolina al unificar en un solo volumen las campañas italianas y africanas de Carlos V. Su hilo conductor es la narración de todos los acontecimientos marítimos de los cincuenta primeros años del siglo XVI con la pretensión de ensalzar el valor de la monarquía y de sus súbditos españoles en el mantenimiento de la guerra contra Francia, el imperio Otomano y las ciudades corsarias fundadas por Aruch y Haredín Barbarroja. Es, además, un texto redactado por un hombre de cultura humanista. Las noticias de la *Guerra de mar del emperador Carlos V* fueron aprovechadas por Prudencio de Sandoval y otros cronistas para iluminar la política mediterránea de Carlos V, aunque sin citar nunca su procedencia y verdadera autoría. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Nora Edih Jiménez las han editado en el año 2000 con motivo de las celebraciones de los centenarios de Carlos V y Felipe II. Pues bien, en estas crónicas López de Gómara nos traslada determinadas acciones de la contienda contra Aruch Barbarroja con matices distintos a los recogidos por Repiso Hurtado, en concreto sobre la autoría material de la muerte del corsario:

Barbarroja que tenía su vida en su esfuerzo, se detuvo más días que pensaba [...] No tardó mucho en sonarse por el real que Barbarroja era ido con el tesoro en 25 caballos. Corrieron tras él muchos españoles y alabares [...] Puro cansado y sediento se metió en un corral de cabras y cercado a piedra seca, donde se defendió con los que le habían quedado mucho y muy esforzados, hasta que le hirió con una pica García de Tineo, montañés, alférez del capitán Diego de Andrade. El cual le cortó también la cabeza y la llevó a Orán con los vestidos. Quedó el Tineo herido en un dedo³⁰

Por último en *Los corsarios Barbarroja*, López de Gómara reitera la manera y a manos de quién murió el pirata manco:

De aquí conoceréis cuantas maneras y avisos enseñan las necesidades de los hombres que se hallan en semejantes peligros, y cuan astuto era Barbarroja; aunque muy poco le aprovechó el ardid, porque los moros y los españoles no curaban del dinero como él pensaba, sino procuraron alcanzarlo a él, como en fin lo hicieron cincuenta españoles y otros tantos alabares de a caballo. Barbarroja, ya que no pudo ir más adelante, se apeó y se metió con los que iban con él, que serían hasta cuarenta y cinco turcos, en un corral de cabras que estaba en aquel pequeño monte, y fue alcanzado en lo de la llanura, donde animosamente se defendió un gran rato la espada en mano. En fin, le hirió García de Tineo, montañés, alférez del capitán Diego Andrada, con una pica malamente. De esta herida cayó en tierra Barbarroja: caído, desmayaron los suyos y entró al corral aquel soldado que le dio el picazo, y le cortó la cabeza: púsola en la pica y la llevó a Orán³¹

²⁹ Philip GOSSE, *Historia de la piratería*, Sevilla, Renacimiento, Colección Isla de la Tortuga, 2008, pp. 35-36.

³⁰ Francisco López de Gómara, *Guerras del mar del emperador Carlos V*, ed. Miguel Ángel BUNES DE IBARRA y Nora Edith JIMÉNEZ, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración del V Centenario de Carlos V y Felipe II, pp. 100-101.

³¹ Francisco López de Gómara, *Los corsarios Barbarroja*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1989, pp. 59-61.

Corroborar esta información un Privilegio del emperador concediendo al alferez García Hernández de la Plaza que pudiera llevar en sus armas un escudo con la cabeza y corona de Barbarroja:

Y a algunos buenos y leales servicios que vos García Fernández de la Plaza, alferez de la compañía de Diego de Andrada, nuestro capitán, natural que sois de la villa de Tineo [...] Por la presente vos mandamos por armas un escudo con la cabeza y corona del dicho Barbarroja y con su bandera y alfanje al natural, en campo colorado y otras cinco cabezas de turcos por orla de dicho escudo en señal y memoria que ganaste la dichas armas en servicio de Dios [...] Así entraron y entraste a combatir a la parte donde estaba el dicho Barbarroja, con el cual peleaste persona por persona y lo mataste y así mismo a algunos turcos suyos que le vinieron a socorrer, según todo ello es público y notorio, y nos consta por testimonios auténticos que ante Nos en el nuestro Consejo de la Guerra fueron presentados³²

Los hechos históricos recogidos por López de Gómara son trasladados fidedignamente a la tragedia. Verdad es que se introduce una trama amorosa que intensifica las emociones del espectador acrecentando la maldad de los opresores y la bondad y valentía de los legítimos señores de Tremecén. Aparecen Orán, Ténez, el Marqués de Comares, la huida, la usurpación del reino de Tremecén por Aruch Barbarroja. La diferencia entre los datos historiográficos y la tragedia estriba en quién fue el autor material de la muerte del corsario. ¿Sánchez de Villarreal o García de Tineo?

No dudamos de la buena fe de Repiso Hurtado al trasladarnos al final de la tragedia que Sánchez de Villarreal decapitó a Aruch Barbarroja, como tampoco ponemos en entredicho que el lucentino participara en la batalla en la que murió el pirata, pero tendríamos que replantearnos aceptar la versión que dan los historiadores. ¿La verdad es cómo sucede o como la queremos recordar?

Resumamos nuestra aportación en dos parámetros. En primer lugar hemos querido develar la figura y obra teatral del dramaturgo y poeta lucentino Luis Repiso Hurtado, autor neoclásico prácticamente desconocido. En segundo lugar constatar el amor que sentía por su tierra y su glorioso pasado. En el caso de *Mohamad Boabdil* se acoge a los hechos reales y muestra una historia fidedigna suficientemente documentada, mientras que en *La Zarifa* al beber de fuentes de la tradición oral no está en sintonía con las fuentes historiográficas que atribuyen la muerte del manco de la barba encendida, Aruch Barbarroja, a García de Tineo y no a Sánchez de Villarreal.

Resumen: Luis Repiso Hurtado, autor neoclásico casi desconocido, se acerca en sus dos obras teatrales analizadas a dos hitos de la historia de Lucena. En *Mahomad Boabdil* se atiene a fuentes historiográficas fidedignas, sin embargo, en *La Zarifa* hace uso de la tradición oral local.

Palabras claves: Teatro, Siglo XVIII, comedia heroica, tragedia, Luis Repiso Hurtado, teatro lucentino.

Abstract: Luis Repiso Hurtado, an almost unknown neoclassical author, in his two plays approaches two milestones of Lucena's history. In *Mohamad Boabdil* he relies on historical sources but in *La Zarifa* he makes use of local oral tradition.

Keywords: Theatre, 18th century, Heroic comedy, Tragedy, Luis Repiso Hurtado, Lucena's theatre.

³² Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Varios, E. 144, fol. 193v.