

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO XXI

NÚM. 1

EL ABENCERRAJE Y LA HERMOSA JARIFA: COMPOSICIÓN Y SIGNIFICADO

Dos son, como indica el encabezamiento, los protagonistas de la obra: don Rodrigo de Narvárez y el moro Abindarráez; dos son también las historias que en la novela se refieren: la del alcaide cristiano y la del frontero musulmán¹. Se organiza cada una de ellas de manera diferente; se distinguen además por el material que seleccionan. La primera presenta la conducta del alcaide a través de cuatro momentos que no son cronológicamente consecutivos: hazañas anteriores a la acción, escaramuza, anécdota de la dama de Antequera, prisión y desenlace. La segunda, por el contrario, presenta la vida del moro a través de cuatro momentos cronológicamente consecutivos: su nacimiento en Granada, su adolescencia en Cártama, su matrimonio en Coín, y la solución de sus problemas en Alora. Las dos historias, sin embargo, coinciden en el propósito: destacar la virtud de cada uno de los personajes. La virtud de don Rodrigo, porque su historia explica su conducta, y porque la explica sin sujetarse a un cauce temporal que la motive, se presenta en su totalidad desde el principio; la virtud de Abindarráez, porque su historia dibuja la trayectoria de su vida, la trabazón motivadora de las distintas etapas de ésta, no se presenta hasta un determinado momento, y entonces como resultado de la decisión del protagonista.

Dos temas, el heroico y el amoroso, sostienen el andamiaje de la obra. El tema heroico, relacionado con la común actividad de los caballeros, introduce motivos militares: al principio hazañas anteriores a la acción, y después, ya en el presente, aspectos de la vida en la frontera; el tema amoroso, relacionado con las circunstancias de Abindarráez y Jarifa (y en un caso con las de Rodrigo de Narvárez), introduce motivos que presentan el amor y que explican sus

¹ Para estudiar el *Abencerraje* seguiremos la versión que trae Antonio de Villegas en su *Inventario*, y nos referiremos a ella por la edición de FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* (Madrid, 1957), obra que, por otra parte, tendremos siempre presente. Para las citas utilizaremos la numeración en períodos que el mismo López Estrada ha establecido.

efectos. La función de cada uno de los temas es distinta. Sirve el primero para iluminar el heroísmo y para suministrar patrones de conducta; el segundo, en cambio, para definir el amor de acuerdo con las ideas de la época. Coinciden los temas, sin embargo, en una función más trascendente: tratan los dos de la virtud y procuran explicarla.

Por otra parte, al combinarse los temas con las historias dan lugar a varios movimientos que encauzan la acción y dirigen el sentido. El tema amoroso se proyecta sobre la historia de Abindarráez para llevar a los enamorados desde Cártama, pasando por la separación, hasta la reunión definitiva; el mismo tema, al relacionarse, mediante el episodio de la dama de Antequera, con la historia de Rodrigo, produce un movimiento como el anterior, pero de dirección contraria: se encuentran los enamorados, aunque sólo para volver a separarse. Con el tema heroico sucede algo parecido. Comienza éste con la libertad del moro, y, pasando por la prisión, con la libertad termina; comienza con la gloria de los Abencerrajes, y, después de su destrucción, acaba, gracias a Abindarráez, con su restauración. Como es la virtud la que determina los varios movimientos, como es ella la que los impulsa y condiciona, descubren los personajes el poder de la virtud y magnifican su importancia. De ese modo, además, los movimientos coinciden con las historias y con los temas, porque tratan de la virtud y porque de acuerdo con ella se construyen. Es la virtud, por lo tanto, la materia de la obra; de ahí que la composición de ésta se organice con el apoyo de los elementos señalados y al servicio de cada uno de ellos.

Se levanta la composición sobre cinco núcleos, divididos (a excepción del tercero) en dos momentos. Comienza el primer núcleo la historia de Narváez: refiere hazañas anteriores a la obra e introduce los sucesos con los que la acción principia (el encuentro con el moro y su derrota); comienza el segundo la historia de Abindarráez presentando su nacimiento (con el episodio dramático-heroico de los Abencerrajes), y su niñez y juventud en Cártama (con su amor a Jarifa). El tercero, que es muy breve y que separa los dos primeros núcleos de los dos últimos, concede una libertad temporal a Abindarráez para que su matrimonio se efectúe. El cuarto vuelve sobre Abindarráez (matrimonio en Coín) y después sobre Rodrigo (anécdota de la dama de Antequera); y el quinto, con la prisión, termina las historias y resuelve los conflictos. Dos cartas iluminan al final el significado de la obra, y, relacionadas con elementos anteriores, acentúan la virtud de los personajes, especialmente la de los protagonistas.

Pueden verse ahora resumidas en el siguiente esquema nuestras explicaciones; indicamos en él, y con este orden (núcleo, historia, momento, párrafo y tema) algunos elementos:

- . presentación y hazañas anteriores (1-6) : heroísmo
- 1) Narvárez .
- . . escaramuza (7-61) : heroísmo
- .
- .
- . . Granada: nacimiento (62-86) : heroísmo
- 2) Abindarrárez .
- . . Cártama: niñez y juventud (87-156) : amor
- 3) Narvárez y Abindarrárez: libertad y promesa (157-172) : amor y heroísmo
- . . Abindarrárez: Coín, matrimonio (173-214) : amor y heroísmo
- 4) .
- . . Narvárez: dama de Antequera (215-247) : amor y heroísmo
- .
- .
- . . Álora (248-268) : amor y heroísmo
- 5) Narvárez y Abindarrárez .
- . . desenlace (269-320) : heroísmo y virtud

La obra, por lo tanto, al unirse los núcleos en pareja, se divide en dos partes, delimitadas por el tercer núcleo, y en cierto modo paralelas; cada una de las partes trata por separado a los protagonistas, y luego los reúne, para volver a separarlos, y para concluir con su separación las dificultades y los conflictos.

NÚCLEO I: PRESENTACIÓN DE NARVÁEZ Y ESCARAMUZA

Se pretende en el núcleo primero convertir en una figura ejemplar a don Rodrigo; de ahí que tanto su persona como su historia se dibujen sin detalles: no se refieren pormenores, se presenta lo que esencialmente las caracteriza. Por otro lado, como era necesaria una cierta lejanía temporal para construir el arquetipo, el narrador se desvincula de la historia de Narvárez y la proyecta hacia un pasado ilustre, atribuyéndola a un hipotético cronista: "Dize el cuento que en tiempo del Infante don Fernando, que ganó a Antequera, fue un cavallero que se llamó Rodrigo de Narvárez" (1). Lejanía que sirve para hacer del caballero una figura extratemporal y prestigiosa, no para situar a éste en un tiempo relativo. Así se explican las inexactitudes que los críticos han ido señalando (el que siendo alcaide de Álora, y habiéndose tomado Álora en 1484, participara don Rodrigo, en 1410, en la conquista de Antequera). Es decir, esta despreocupación histórica se debe a que no se trata de situar espacial o temporalmente a un personaje, sino de arrancar del tiempo y del espacio al protagonista, de convertirle en guía y en modelo.

Porque es militar la profesión de don Rodrigo, es bélica su historia; narra ésta triunfos y conquistas, y dibuja el presente como un premio que consagra las acciones del pasado y que las testimonia: "Hizo, pues, este cavallero tanto en servicio de su ley y de su rey, que después de ganada la villa de Antequera, le hizo alcaide della para que, pues avía sido tanta parte en ganalla, lo fuesse en defendella. Hízole también alcaide de Álora" (3-4). Hay razones para que sea don Rodrigo al mismo tiempo alcaide de Álora y de Antequera. El serlo de Antequera le confiere, como hemos indicado, el prestigio que su proyección ejemplar necesitaba; por otra parte, el serlo de Álora (fronteriza de Cártama y Coín) determina el espacio (la geografía), y, al justificar la escaramuza, prepara la acción de la novela.

Comienza el tema heroico así, apoyado en la historia, haciendo un héroe del protagonista. La virtud y el esfuerzo son las características que al héroe se atribuyen ("notable en virtud y hechos de armas", 1): esfuerzo que obliga a realizar empresas prestigiosas ("peleando contra moros hizo cosas de mucho esfuerzo, y particularmente en aquella empresa y guerra de Antequera hizo hechos dignos de perpetua memoria", 2); virtud que le convierte en guía, que sostiene a los que le rodean y que les conduce al triunfo ("Tenían todos ellos tanta fee y fuerça en la virtud de su capitán, que ninguna empresa se les hazía difícil. . . y en todas las escaramuças que entravan salían vencedores", 6).

Para ennoblecer al caballero que se pretende convertir en arquetipo, para equipararlo a las figuras ejemplares que la tradición venía estableciendo, se acude al motivo de la fama. Se trata éste, sin embargo, de una especial manera; es decir, la intervención de la fama se reduce y su alcance se limita. No es nuevo el procedimiento: anteriormente se había utilizado con frecuencia y se había atribuido la limitación a la escasez de autores. Se aprovechó, por eso, para justificar en el xv los repetidos elogios con que los castellanos ensalzaban a Castilla. Así, Juan de Mena, disponiéndose a referir en el *Laberinto* las glorias de su patria, alude a las tinieblas que en el presente las occultan². Se aprovechó también para magnificar hazañas o personajes memorables: Pérez de Guzmán, por ejemplo, parangona Grecia con Castilla para establecer la superioridad de los caballeros castellanos³. Así es como se utiliza el motivo en el *Abencerraje*; por

² Dice Juan de Mena: "De fechos passados cobdiçia mi pluma, / e de los presentes, fazer breve suma"; y añade a continuación: "Las grandes fazañas de nuestros mayores, / la mucha costança de quien los más ama, / yaze en tinieblas dormida su fama, / dañada de olvido por falta de auctores" (*El laberinto de Fortuna*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, 1960, estr. 2 y 4).

³ "Loores de los claros varones de España", en *Cancionero castellano del siglo xv*, ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912, t. 1, p. 707: "España non careció / de quien virtudes vsase, / mas menguó e fallesció / en ella quien las nota-

eso se acude incluso a la comparación con Grecia. Sin embargo, el limitado alcance de la fama no se atribuye a la escasez de autores, sino al heroísmo de Castilla, heroísmo que, por acostumbrado e insistente, no repara en acciones memorables: "Hizo hechos dignos de perpetua memoria, sino que esta nuestra España tiene en tan poco el esfuerço, por serle tan natural y ordinario, que le parece que cuanto se puede hazer es poco; no como aquellos romanos y griegos, que al hombre que se aventurava a morir una vez en toda la vida, le hazían en sus escriptos inmortal y le trasladavan en las estrellas" (2). Así, pues, la comparación grecolatina ennoblece por su parte al caballero; advierte, además, por otra, que su heroísmo no es una excepción que le distingue, sino un atributo que le identifica con los otros. Es decir, el heroísmo no es un privilegio reservado a un grupo reducido de seres excepcionales, sino que puede darse en todos los niveles, puede alcanzarlo cualquiera de los hombres.

De esa manera, con el apoyo del motivo de la fama y el de la comparación grecolatina, con el apoyo también de elementos temporales y espaciales que en vez de situar en el presente levantan a un nivel extratemporal y extrageográfico, reuniendo además virtudes que ennoblecen y cualidades que explican y que ilustran, se narra la historia de Rodrigo y se describe su persona. Aparece el alcaide como famoso caballero, como militar valiente y esforzado, resumen de las características del héroe, arquetipo y compendio de virtudes.

Introducido, pues, el castellano, inicia el autor la marcha de la novela, y a su compás humaniza la figura de Rodrigo para poder situar a éste entre los otros personajes, de acuerdo con el propósito que la comparación grecolatina había insinuado. La acción se sitúa entonces en Álora; no sólo porque Álora (fronteriza de Cártama y Coín) introduce un espacio conveniente, sino porque Álora y Antequera servirán de fondo a cada una de las dos proyecciones del alcaide: Antequera, ilustre por sus armas, sirve de fondo al arquetipo (de ahí que se acuda a ella únicamente para explicar, en el núcleo cuarto, la virtud del caballero); Álora, en cambio, fronteriza, sirve de fondo al hombre, y será por eso el escenario de unos hechos humanos, hechos que han de alcanzar, precisamente por humanos, su heroicidad característica⁴. De ahí que el autor, apartándose entonces de la crónica, traslade a don Rodrigo del plano extratemporal en el que se le había colocado, a un plano temporal en el que la ac-

se; / para que bien se igualase, / deúan ser los caualleros / de España, e los Omeros / de Grecia que los loase".

⁴ Es posible, como sugiere MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI en un importante artículo, "El relato *Historia del moro y Narváez y El Abencerraje*", *RHM*, 34 (1968), p. 247, que "el cantarillo topográfico que canta Abindarráez" fuera anterior a la novela, y que al ser incluido en ella determinara el emplazamiento de la acción.

ción se inicia ("Pues una noche, acabando de cenar, que hacía el tiempo muy sossegado, el alcaide dixo a todos ellos estas palabras", 7). Desciende el héroe así de la altura arquetípica en la que se encontraba a un nivel humano que le empareja con sus hombres ("Páresceme, hijosdalgo, señores y hermanos míos [...], páresceme, si os paresce", 8 y 11). Se reduce además la acción heroica del personaje a un campo limitado que contrasta fuertemente con el que antes le había contenido. No se destruye su carácter, sin embargo, porque se mantienen los elementos que la informan y los objetivos hacia los cuales la conducta se proyecta. De ahí que el tema heroico continúe, primero con el discurso, después con la escaramuza. En efecto, indica el discurso el valor y la virtud del capitán y de sus hombres, y dirige hacia la fama su camino: "Han passado muchos días que no hemos hecho cosa que nuestros nombres acresciente, y sería dar yo mala cuenta de mí y de mi oficio si, teniendo a cargo tan virtuosa gente y valiente compañía, dexasse passar el tiempo en balde" (10). La escaramuza indica también el valor y la virtud de los castellanos; de ahí que, para neutralizar la desigualdad numérica entre el Abencerraje y sus atacantes, se divida a éstos en dos grupos, en dos caminos⁵; de ahí también que se organice la acometida consecutivamente y por separado: un hombre primero, tres cuando éste ha sido vencido, uno más cuando dos de los tres han sido derrotados, y por último, Narvárez, pero entonces sin la ayuda de sus compañeros ("Moro, vente a mí, y si tú me vences yo te asseguro de los demás", 40). No es extraño, pues, que termine el episodio haciendo resaltar, y con palabras de Abindarráez precisamente, la virtud de don Rodrigo: "Aunque nunca os vi sino aora, gran noticia tengo de vuestra virtud, y experiéncia de vuestro esfuerço" (61).

Así, pues, al incluir en un tiempo humano la figura del héroe, y al reducir la esfera de su acción, se define indirectamente el heroísmo como obligación y privilegio de cada uno de los hombres; es decir, se coloca al alcance de todos lo que se había reservado al arquetipo.

El primer núcleo de la obra, por otro lado, al presentar a Abindarráez, introduce un nuevo protagonista. Se dibuja a éste con elegancia mesurada, se describe su persona y sus vestidos, se alude a su gentileza y se muestra también su valentía. En efecto, la ventaja numérica de los atacantes magnifica al moro y acentúa su esfuerzo ("Contra el moro eran tres christianos, que cada uno bastava para diez moros, y todos juntos no podían con éste solo", 32); hasta tal punto esta magnificación es importante, que la derrota (obligada en cuanto a motivación de los próximos sucesos) no se atribuye a la

⁵ Para una interpretación diferente del pasaje y de toda la novela véase el valioso artículo de CLAUDIO GUILLÉN, "Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*", *HAC*, 175-197.

superioridad de don Rodrigo, sino a las heridas del joven ("El alcaide venía de refresco, y el moro y su cavallo estavan heridos", 41), y se atribuye además a su fortuna adversa ("Aora pierdo parte de mi quexa, pues ya que mi Fortuna me fue adversa, me puso en vuestras manos", dice Abindarráez, 61). Se introduce así un nuevo motivo (el de la Fortuna), el cual, si por el momento explica la derrota, acompañará al moro durante una buena parte de la novela.

NÚCLEO II: HISTORIA DE ABINDARRÁEZ (GRANADA Y CÁRTAMA)

En el episodio precedente había cantado el moro una canción que no carece de importancia. En efecto, resume e ilumina la segunda historia (el nacimiento en Granada del protagonista, su niñez y su juventud en Cártama, su matrimonio en Coín, y la solución de sus problemas en Álora):

Nascido en Granada,
criado en Cártama,
enamorado en Coín,
frontero de Álora.

Son cuatro, pues, los momentos de la historia del Abencerraje; y se irán desarrollando de una manera consecutiva: los dos primeros (Granada y Cártama) aparecen en el segundo núcleo, el tercero (Coín) en el núcleo cuarto, y Álora (el último) en el quinto.

El núcleo segundo, por lo tanto, se divide en dos momentos. Presenta el primero el nacimiento de Abindarráez, y, a la vez que lo presenta, relata la historia de su linaje. Se refiere ésta de manera parecida a la que se utilizó para introducir al castellano; de esa forma se consigue un paralelismo que revela la intención semejante de los episodios: busca cada uno de ellos crear un arquetipo. De ahí que la historia de los Abencerrajes, aunque referida por el protagonista, se proyecte, adoptando un peculiar tono de crónica, hacia un pasado que permitirá ejemplarizarla: "Huvo en Granada un linaje de cavalleros que llamaban los Abencerrajes, que eran la flor de todo aquel reino, porque en gentileza de sus personas, buena gracia, disposición y gran esfuerço, hazían ventaja a todos los demás" (66). De ahí también que se convierta a los Abencerrajes, como antes a Rodrigo, en espejo y modelo de sus contemporáneos: "Se podía bien dezir que en exercicio de paz y de guerra eran regla y ley de todo el reino" (69)⁶. Se abandona ahora, es cierto, la comparación grecolatina mediante la cual se había ennoblecido al caballero,

⁶ Se acentúa el paralelismo mediante la repetición literal de algunas afirmaciones: compárense los párrafos 6 y 67.

y con la cual se había demostrado que su heroísmo era posible en todos los niveles y a cada uno de los hombres; se sustituye aquélla, sin embargo, por el motivo de Fortuna, motivo que se introdujo con el moro y que había explicado su derrota. Por eso, después que se ha presentado la felicidad de los Abencerrajes se alude a su desdicha: “Quiso la Fortuna, enemiga de su bien, que de esta excelencia cayessen” (72). Se les confiere así un especial prestigio, puesto que la magnitud de su desgracia los eleva sobre sus contemporáneos, pero se muestra a la vez que esa desgracia puede ocurrir a cualquiera de los hombres y en cualquier momento. De ese modo, parangonados con tantos príncipes ilustres por sus caídas, ofrecen a la posteridad una lección y un aviso: “Vees aquí en lo que acabó tan esclarecido linage, y tan principales cavalleros como en él avía. Considera cuánto tarda la Fortuna en subir un hombre, y cuán presto le derriba; cuánto tarda en crescer un árbol, y cuán presto va al fuego; con cuánta dificultá se edifica una casa, y con cuánta brevedad se quema; cuántos podrían escarmentar en las cabeças destos desdichados” (80). Se explican así el carácter del mundo de los hombres y la naturaleza de los falsos bienes de Fortuna⁷; y a la vez, al pasar de la gloria a la caída, se consigue un movimiento que, encauzando la acción, apunta hacia el sentido.

No constituye el episodio una unidad independiente, sin embargo; la historia de los Abencerrajes se vincula a la de Abindarráez al referir su nacimiento y al motivar el principio de sus desdichas: “Resultó deste infelice caso que ningún Abencerraje pudiesse vivir en Granada, salvo mi padre y un tío mío [...], a condición que los hijos que les nasciessen embiassen a criar fuera de la ciudad para que no bolviessen a ella [...]. Yo salí al mundo del vientre de mi madre y, por cumplir mi padre el mandamiento del rey, embióme a Cártama al alcaide que en ella estava” (81 y 86). De ahí que con el episodio no termine el movimiento; no termina porque la historia de Abindarráez continúa la historia de sus antepasados, porque el moro encarna a los Abencerrajes y los representa.

Es entonces precisamente, con la historia de Abindarráez, cuando concluye el primer momento y cuando el segundo se introduce.

⁷ Se puede relacionar este pasaje con muchas de las afirmaciones de Séneca; por ejemplo, con las de la Epístola XCI a Lucilio (en *Bibliotheca classica Latina*, Paris, 1828-29, t. 86, pp. 44-45): “Quidquid longa series multis laboribus, multa Deum indulgentia, struxit, id unus dies spargit ac dissipat. Longam moram dedit malis properantibus, qui diem dixit; hora, momentumque temporis eventendis imperiis sufficere [...] Cogitanda ergo sunt omnia, et animus adversus ea, quae possunt evenire, firmandus [...]. Tota ante oculos sortis humanae conditio ponatur; nec, quantum frequenter evenit, sed quantum plurimum potest evenire, praesumamus animo, si nolumus opprimi, nec ullis inusitatis velut novis obstupefieri. In plenum cogitanda fortuna est”. Inmediatamente aludiremos a la relación entre Séneca y el *Abencerraje*.

Aparece el protagonista al compás que se narran los sucesos; no se presenta a Abindarráez, sin embargo, como figura terminada, sino que (y a diferencia de lo que se hizo con Rodrigo) se apoya la narración en pormenores y se le va completando lentamente. No se busca tampoco construir un arquetipo; de ahí que se incluya desde el comienzo a Abindarráez en unas circunstancias limitadas. El esquema del primer núcleo se repite, sin embargo; no porque se presente al moro en dos momentos, o porque se le dibuje en dos distintas proyecciones, sino porque éste, al aludir a los Abencerrajes, los presenta de nuevo en cierto modo, y en cierto modo los dibuja en una doble perspectiva, porque humaniza además un arquetipo al trasladar la acción a sus propias circunstancias.

Con la historia de Abindarráez se introduce el tema amoroso. Un movimiento temporal encauza la acción, y permite describir, mediante una serie de cuadros consecutivos, el estado sentimental de Abindarráez y Jarifa: en la niñez, en la adolescencia, en la despedida, en la separación. En cada una de las situaciones se estudia el amor y se describen sus efectos. Se acude en la primera al mundo grecolatino: a la fábula de Píramo y Tisbe, a la de Narciso, y a la de Hermafrodito y Sálmacis. El nacimiento del amor se presenta en Píramo y Tisbe como fondo, y se explica como resultado de la conformidad espiritual de los amantes; conformidad espiritual determinada por la situación en la que los falsos hermanos se encuentran, pues ésta, al reducir el universo al mundo de los niños, da lugar a un sentimiento que paulatinamente va aumentando: "En nuestra niñez siempre nos tuvimos por hermanos, porque así nos oíamos llamar. Nunca me acuerdo aver pasado hora que no estuviésemos juntos. Juntos nos criaron, juntos andávamos, juntos comíamos y bevíamos. Naciónos desta conformidad un natural amor, que fue siempre creciendo con nuestras hedades" (88-91). La fábula de Píramo y Tisbe, por lo tanto, sirve para indicar las características del amor en su nacimiento; es decir, lo natural de su aparición, y, a la vez, lo desconcertante y engañoso de las circunstancias que lo incluyen.

Después, y con el apoyo de la fábula de Sálmacis y Hermafrodito, se estudia el amor en el momento en que como amor empieza a dibujarse; de ahí que en cierto modo se le defina, y que entonces su objetivo se establezca: "La hallé sentada a la fuente, componiendo su hermosa cabeça. Miréla vencido de su hermosura, y parescióme a Sálmacis, y dixé entre mí: «¡O, quién fuera Troco para parescer ante esta hermosa diosa!»" (92-94)⁸. El recuerdo de Troco

⁸ Sobre Troco y Hermafrodito véase el artículo de MARCEL BATAILLON, "Sálmacis et Trocho dans l'Abencerrage", *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, 1939, pp. 355-363, recogido en su *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, 1964, y también su reseña a *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* de López Es-

identificado con Sálmacis (“Mixta duorum / corpora iunguntur”)⁹, al presentar como objetivo del amante la unión absoluta con la amada, indica que la definición en que se apoya la novela coincide con una de las que el Renacimiento había repetido, la que explica el amor como transformación del amante en el objeto amado, para que éste a su vez se transforme en el amante¹⁰.

Porque el amor se empieza a concebir como pasión ahora, porque se comienza a dibujar en una diferente perspectiva, se descubren y analizan sus efectos. De ahí que volviendo sobre el carácter engañoso que se le había adjudicado, se señale lo que hay en él de confusión y de pérdida, y que con esa confusión y con esa pérdida se vincule el dolor que ahora le caracteriza. Por eso la fábula de Sálmacis y la de Narciso insisten, combinándose, en la confusión que del amor deriva. De ahí que no sea la fuente ahora el lugar en donde el amante se mezcla con la amada, sino elemento de un maravilloso laberinto en el que la hermosura femenina se refleja, y frente al cual el enamorado se confunde: “Vila en las aguas de la fuente al proprio como ella era, de suerte que donde quiera que bolvía la cabeça, hallava su imagen, y en mis entrañas, la más verdadera” (109). Puede por eso Abindarráez, apoyándose en el motivo de Fortuna, explicar su sentimiento; y porque sabe que és amor lo que siente por Jarifa, y porque se da cuenta de la dificultad de justificarlo ante la que tiene por hermana, se mueve con timidez y con vergüenza, temeroso de que su voz revele lo que su corazón oculta: “Dezíame yo a mí mismo, y pesárame que alguno me lo oyera: «Si yo me anegasse aora en esta fuente donde veo a mi señora, ¡cuánto más desculpado moriría yo que Narciso! Y si ella me amasse como yo la amo, ¡qué dichoso sería yo! Y si la Fortuna nos permitiesse vivir siempre juntos, ¡qué sabrosa vida sería la mía!»” (110-113).

Este temor precisamente explica la escena que a continuación se narra: “Diziendo esto levantéme, y bolviendo las manos a unos jazmines de que la fuente estaba rodeada, mezclándolos con arrayán hize una hermosa guirnalda, y poniéndola sobre mi cabeça, me bolví a ella coronado y vencido” (114). La corona, claro está, como tantas otras que tradicionalmente tejieron los enamorados, representa el amor de Abindarráez; y el que éste, rompiendo la tradición, se la ciña y no la ofrezca, indica el temor a aludir ante su hermana a un

trada, *BHi*, 62 (1960), 198-205. Tanto la reseña como el artículo explican, además, importantes aspectos de la novela.

⁹ Ovidio, *Metamorphoses*, ed. F. J. Miller, London-New York, 1921, t. I, lib. IV, vs. 373-374.

¹⁰ Dice León Hebreo, por ejemplo: “La propria diffinitione del perfetto amore de l'uomo e de la donna è la conversione de l'amante ne l'amato, con desiderio che si converti l'amato ne l'amante” (*Dialoghi d'amore*, ed. Santino Caramella, Bari, 1929, p. 50).

sentimiento que en principio debería rechazarse, y que aparentemente, además, no era correspondido. Sólo aparentemente, porque es entonces cuando se descubren los sentimientos de Jarifa: "Ella puso los ojos en mí, a mi parecer más dulcemente que solía, y quitándomela, la puso sobre su cabeza" (115). Jarifa, al quitar al moro la guirnalda y al ceñirse ella la cabeza, ofrece en nombre del enamorado, y acepta a su vez, y en su propio nombre, el amor de Abindarráez. Indica así que entiende el sentimiento del amante, que lo comparte, y que desea mantenerlo e impulsarlo. Nuestra interpretación se apoya en otros muchos pormenores. "Parecióme en aquel punto más hermosa que Venus cuando salió al juicio de la manzana; y bolviendo el rostro a mí, me dixo: «¿Qué te parece aora de mí, Abindarráez?» Yo la dixe: «Parésceme que acabáis de vencer el mundo y que os coronan por reina y señora dél». Levantándose me tomó por la mano y me dixo: «Si esso fuera, hermano, no perdiéades vos nada»" (116-121). Así, pues, la escena de la corona sirve para lo mismo que la de Narciso y la de Sálmacis; es decir, para identificar con el amor el sentimiento de los hermanos, y para hacer notar la reacción de éstos al descubrirlo. Indica, además, el poder del amor y lo invencible de su fuerza; de ahí que la guirnalda de los amantes, aludiendo a la corona de los vencedores, muestre el triunfo del amor sobre los obstáculos que la interrumpían. Por eso, la escena que había comenzado con la deificación de la amada ("hermosa diosa") concluye con la segunda deificación de ésta ("más hermosa que Venus"); por eso, también, Jarifa, que había vencido al amante al comienzo del episodio ("Miréla vencido de su hermosura"), triunfa ahora sobre el amante y sobre el mundo ("Vencido [...] la dixe: «Parésceme que acabáis de vencer el mundo»"). Se expresa así, de acuerdo con Virgilio ("Omnia vincit Amor"), la fuerza del amor y su poder inescapable.

Cerrada con esa escena la etapa infantil del tema amoroso, se narra ahora el amor en la adolescencia. Desaparecen, por de pronto, los engaños que confundían a los amantes: "Esta engañosa vida traximos mucho tiempo, hasta que ya el amor por vengarse de nosotros nos descubrió la cautela, que como fuimos creciendo en edad, ambos acabamos de entender que no éramos hermanos" (123). Con todo, y aunque desaparecen los engaños, la confusión continúa; de ahí que sea ésta más incomprensible. Se pudo atribuir anteriormente a la angustia que en los amantes producía la imposibilidad de explicar sus sentimientos en relación con sus propias circunstancias; por eso la imposibilidad desaparece cuando la verdad se verifica. Ahora, en cambio, lo irracional del sentimiento se acentúa, la confusión no puede atribuirse (y aquí está la diferencia) a una causa exterior determinante; es decir, lo irracional es su característica, la confusión su consecuencia necesaria. De ahí que aunque el mundo se siga re-

duciendo al círculo de los enamorados, la confusión, lejos de resolverse, sea aún más desconcertante; de ahí que se dibuje el amor como laberinto, como fuente de sufrimiento, de angustia y de desgracia. Por eso, en esta nueva etapa del análisis, el amor se presenta como enfermedad perturbadora, como pasión insaciable y absorbente; por eso, también, se alude a la tortura de los celos, al temor de los enamorados, a la angustia que la presencia de la amada produce, a la desesperación que de su ausencia se deriva: "En el mismo punto que fuimos certificados desto [=de que no éramos hermanos], aquel amor limpio y sano que nos teníamos se comenzó a dañar y se convirtió en una ravisosa enfermedad, que nos durará hasta la muerte [...]. Ya yo tenía mi contentamiento puesto en ella, y mi alma hecha a medida de la suya. Todo lo que no vía en ella me parecía feo, escusado y sin provecho en el mundo; todo mi pensamiento hera en ella. Ya en este tiempo nuestros pasatiempos eran diferentes; ya yo la mirava con recelo de ser sentido; ya tenía invidia del sol que la tocava. Su presencia me lastimava la vida, y su ausencia me enflaquecía el corazón" (125-129). Y termina Abindarráez resumiendo en dos palabras, "dulce vida", todo el dolor que había presentado; palabras que se oponen a las afirmaciones precedentes, pero no para establecer la falsedad de aquéllas, sino para indicar lo incomprensible del amor y lo contradictorio de sus efectos: "Quiso la Fortuna, embidiosa de nuestra dulce vida, quitarnos este contentamiento" (131). Se termina así, también ahora, recurriendo a la Fortuna.

De manera parecida se trabaja en las otras dos situaciones que presenta el episodio, es decir, en la despedida y en la separación de los amantes. El dolor, acompañado de lágrimas y suspiros, inunda la escena y acentúa el sufrimiento: "Juntámonos en un lugar secreto a llorar nuestro apartamiento [...]. Aquí las lágrimas y suspiros atajavan las palabras" (134-138). El espacio, que se sigue reduciendo al mundo de los enamorados, multiplica la angustia del amante al multiplicar la ausencia de la amada: "Mirava las ventanas do se solía poner, las aguas do se vañava, la cámara en que dormía, el jardín do reposava la siesta. Andava todas sus estaciones, y en todas ellas hallava representación de mi fatiga" (148-149).

El amor, por lo tanto, se presenta como causa de confusión en cada una de las situaciones, como laberinto en el que la razón no guía y en el que los sentimientos pierden. De ahí que ahora caminen a tientas los enamorados: "Yo quedé como quien, caminando por unas fragosas y ásperas montañas, se le eclipsa el sol" (146). De ese modo, el antiguo laberinto que con Pasífae nació representando la lujuria (el resultado bestial y destructor de sus efectos), se trueca en un laberinto renacentista en el que los sentimientos pierden a la razón y la confunden. León Hebreo, al explicar el amor precisa-

mente, había utilizado la imagen y había mostrado su sentido (ed. cit., p. 55): "Ti pare, o Sofia, che in tal laberinto si possi guardare a la legge de la ragione e regola de la prudenzia?"

Pero, por primera vez, ahora se ofrece una salida a esa situación desesperada: como promesa cuando se despiden los amantes, y como realidad inminente cuando la narración concluye. Es decir, se presenta el matrimonio como solución a todos los problemas, solución que puede hacer que el sufrimiento se trueque en alegría, que puede iluminar el laberinto humano y terminar así con la confusión y con la pérdida. A ese matrimonio, sin embargo, no se le atribuye un sentido religioso, ni se le coloca en una perspectiva trascendente; su poder no deriva de una virtud que oculta, sino de una realidad a la que alude y representa. Representa la unión de los enamorados sin limitaciones y sin cortapisas; unión que, por la mutua generosidad y por la mutua entrega, hace uno el ser de los amantes, transforma e intercambia sus espíritus: "A mí —dice Jarifa en la despedida— se me sale el alma en apartarme de ti; y porque siento de ti lo mismo, yo quiero ser tuya hasta la muerte; tuyo es mi corazón, tuya es mi vida, mi honra y mi hazienda; y en testimonio desto [...] yo te avisaré. Irás donde yo estuviere, y allí yo te daré lo que solamente llevo conmigo debajo de nombre de esposo, que de otra suerte ni tu lealtad ni mi ser lo consentirían, que todo lo demás muchos días ha que es tuyo" (143-144). Y para terminar se acude de nuevo a la Fortuna: "Quiso mi ventura que esta mañana mi señora me cumplió su palabra, embiándome a llamar [...]. Yo, resuscitado con esta buena nueva, apercíbime y [...] por cierto no creyera yo que bastaran cient cavalleros juntos a tenerme campo, porque traía mi señora conmigo, y si tú me venciste, no fue por esfuerço, que no es posible, sino porque mi corta suerte o la determinación del cielo quisieron atajarme tanto bien" (151-152).

Los dos momentos del núcleo concluyen, por lo tanto, de forma paralela; con ello se consigue un simétrico equilibrio. Es decir, a la dramática caída de los Abencerrajes corresponde la no menos dramática del enamorado: "Considera tú aora [...] el bien que perdí y el mal que tengo. Yo iba de Cártama a Coín [...], el más hufano Abencerraje que nunca se vio: iba a llamado de mi señora, a ver a mi señora, a gozar de mi señora y a casarme con mi señora. Véome aora herido, captivo y vencido" (153-155). De ahí el tono que la narración adopta al final de cada uno de los momentos; tono meditativo que la repetición de la palabra clave señala y acentúa: "*Considera* cuánto tarda la Fortuna en subir un hombre, y cuán presto le derriba" (80); "*Considera* [...] el bien que perdí y el mal que tengo" (153). Es decir, ambas caídas dan lugar a una advertencia; advertencia que señalando, como en Séneca, el carácter del mundo de los hombres (véase *supra*, nota 7), indica la naturaleza de For-

tuna y muestra los peligros que amenazan a los que a Fortuna se someten.

Narra el núcleo segundo, por lo tanto, las dos primeras etapas de la vida del Abencerraje; se apoya en el tema heroico la primera, y en el tema amoroso la segunda. Las dos etapas aparecen, claro está, relacionadas, porque en un plano temporal es la segunda continuación de la primera, y porque, por otra parte, la primera sirve de motivación y de fondo clarificador de la segunda. En efecto, la desgracia de los Abencerrajes hace juego con la del enamorado, y determina además el curso de su historia. De ahí que adopten los dos episodios el mismo movimiento, que lleven los dos de la felicidad de su principio a un desenlace desgraciado. Ese paralelismo se refuerza al vincular a la Fortuna los sucesos; es la Fortuna la que, cruel, destruye a los Abencerrajes, es la Fortuna también la que, insistente, separa a los amantes. La segunda etapa, además, y porque es el tema amoroso el que la sostiene, analiza el amor a la vez que presenta a los enamorados. Sus afirmaciones, que son las del Renacimiento, dibujan un mundo confuso e incomprensible que, al vincularse a la Fortuna, conduce a una situación desconcertante. Es conveniente observarlo y tenerlo en cuenta, porque ese mundo, al modificarse luego, nos permitirá llegar al sentido de la obra.

NÚCLEO III: NARVÁEZ Y ABINDARRÁEZ

El núcleo tercero, muy breve, es el centro físico y tectónico de la novela. Separa las dos partes (núcleos I-II y núcleos IV-V) a la vez que une las dos historias, al hacer depender el éxito de Abindarráez de la intervención de don Rodrigo. Imprime, además, un rumbo diferente a los movimientos que con la narración del moro se habían iniciado: vimos el que nos llevaba de la gloria a la caída, veremos después el que desde la caída nos llevará a la gloria; contemplamos la separación de los amantes, contemplaremos después su reunión definitiva.

El núcleo tercero, por otra parte, diferencia la actitud de los dos protagonistas al contraponer la virtud de don Rodrigo a la Fortuna ruin de Abindarráez ("Quiero que veas que puede más mi virtud que tu ruin Fortuna", 158). Es decir, si Abindarráez ha sido, y es, juguete de los sucesos, don Rodrigo, por el contrario, somete los sucesos, y vence con su virtud y con su decisión a la Fortuna. Revela la contraposición el origen de los materiales que ahora se utilizan: principios estoicos que Séneca había presentado, y que el Renacimiento después había adoptado y repetido. Séneca, en efecto, utilizó la misma contraposición cuando, después de identificar la virtud con el bien supremo, atribuyó los bienes inferiores a Fortuna; le fue

posible, por eso, dividir a los hombres en dos grupos: los que buscan la virtud, y los que hacia otros bienes se encaminan, y reservar, como consecuencia, la felicidad a los primeros, y a los segundos, sometidos a Fortuna, la pérdida de libertad y, por lo tanto, la desdicha¹¹. Afirmó también, decidido a suministrar armas contra los caprichos de la diosa, que no hay defensa posible para los que a ella se encadenan ("Nullus [. . .] contra fortunam inexpugnabilis murus est"), y que, por otra parte, es invencible el hombre virtuoso ("quod non potest vinci")¹².

El núcleo tercero, por lo tanto, ilumina los núcleos anteriores y explica el motivo de Fortuna. Se comprende ahora lo que diferencia a los dos protagonistas: persigue la virtud Rodrigo de Narváez, busca el Abencerraje unos bienes limitados que le sujetan a Fortuna. De ahí la distinta actitud de los caballeros y las distintas circunstancias que se les atribuyen: invencible, don Rodrigo domina los sucesos y está más allá de las calamidades; Abindarráez, por el contrario, vencido y a la merced de los sucesos, monopoliza las desgracias.

NÚCLEO IV: ABINDARRÁEZ (COÍN), NARVÁEZ (ANTEQUERA)

Presenta el núcleo cuarto, acomodándose al esquema de la canción introductiva, el tercer momento de la historia de Abindarráez; intercala un episodio en el que se refiere una anécdota anterior de don Rodrigo.

El tema amoroso, que se apoya ahora en elementos de los libros de caballerías, se apresura a confirmar la unión de los enamorados. En efecto, la dueña, las señales, los lugares secretos, todo, en suma, conduce a la luminosidad de la cámara de Jarifa. Es allí precisamente donde el dolor y la confusión acaban, donde logra la pasión su meta, donde tiene lugar la unión de los amantes; es allí donde la esencia del amor se explica: entrega mutua que es posesión mutua ("En pago de tanto bien como me avéis ofrescido, no tengo que daros que no sea vuestro", 192), aprisionamiento que es dominio ("Os mandé venir [. . .] a ser mi prisionero [. . .] y hazeros señor de mi persona", 189), fusión espiritual que es también física ("Y siendo desposados se acostaron en su cama, donde con la nueva experiencia encendieron más el fuego de sus coraçones" 194), y todo

¹¹ "Quidni tu, mi Lucili, maximum putes instrumentum beatae vitae hanc persuasionem, unum bonum esse, quod honestum est? Nam, qui alia bona iudicat, in fortunae venit potestatem, alieni arbitrii fit; qui omne bonum honesto circumscripsit, intra se felix est" (Ep. LXXIV, ed. cit., t. 85, p. 477).

¹² *Ibid.*, p. 484. LÓPEZ ESTRADA (*op. cit.*, cap. 5) estudia el motivo de la Fortuna de manera distinta de como nosotros lo estudiamos, y lo relaciona con Séneca de manera diferente también de como nosotros lo relacionamos.

ello para siempre, excluyendo la separación en absoluto. Eso significan las palabras de la dama, su propósito de acompañar a Abindarráez a la prisión de Alora: "Pues nunca Dios quiera [. . .] que yendo vos a ser preso, quede yo libre, pues no lo soy" (211).

Convendría notar ahora lo que ya antes hemos señalado, a saber, que el matrimonio importa no en cuanto al matrimonio, sino por lo que significa. En otras palabras: ni tiene un sentido religioso, ni se le atribuye un poder sobrenatural determinado; de ahí que no asegure éste la felicidad de la pareja¹³. Porque precisamente entonces, cuando concluye el dolor, cuando la felicidad de los amantes resplandece, cobra otra vez el amor su forma laberíntica. Dos problemas amenazan a los enamorados: primero la prisión de Abindarráez, después el temor al padre, de quien se había prescindido, y quien debía con su aprobación legitimar el matrimonio.

Al mismo tiempo, sin embargo, y a la vez que el tema heroico se incorpora al amoroso, un nuevo elemento se introduce, el elemento que modifica la acción de Abindarráez, que confiere a su conducta una proyección distinta. Si Abindarráez hasta entonces se había dejado llevar por los sucesos, si se había sometido al impulso aciago o benevolente de Fortuna, rompe ahora el patrón que le caracterizaba, y dominando los sucesos, independizándose de Fortuna, decide su camino, se dispone sin vacilación a cumplir con su promesa, a entregarse libremente al castellano: "Bien parece, señora mía —le responde a Jarifa—, que lo mucho que me queréis no os dexa que me aconsejéis bien; por cierto no cairé yo en tan gran yerro, porque si cuando venía a verme con vos, que iba por mí solo, estava obligado a cumplir mi palabra, aora que soy vuestro se me ha doblado la obligación. Yo bolveré a Alora y me porné en las manos del alcaide della, y tras hazer yo lo que devo, haga él lo que quisiere" (209-210). Ese cambio de actitud es importante porque confiere una proyección heroica a la conducta del Abencerraje; de ahí la íntima relación del episodio con la anécdota que a continuación se narra, con la historia amorosa de Rodrigo y la dama de Antequera.

Conviene observar, para comprender mejor la relación entre los episodios, que la virtud y el heroísmo no se habían definido, aunque desde el comienzo se venían ponderando. Es aquí precisamente cuando la explicación se incluye: en la anécdota que en el camino de Alora refiere un viejo a los amantes. Lo indica el autor cuando, tras la pregunta de Jarifa ("¿Sabéis vos de esse cavallero alguna cosa que aya hecho notable?", 220), hace decir al viejo: "Muchas sé [. . .], mas contaros he una, por donde entenderéis todas las demás". La anécdota (que no refiere hechos de armas, sino el triunfo de Ro-

¹³ Nótese en este sentido la diferencia entre el Renacimiento y el Barroco; diferencia que Joaquín Casaldüero ha señalado y explicado en sus obras sobre los autores de los siglos XVI y XVII.

drigo sobre sus pasiones y sobre sus deseos) termina con el siguiente comentario: "El cavallero a mi parescer usó de gran virtud y valentía, pues venció su misma voluntad" (243). Reinara sobre sí mismo, por lo tanto, y a pesar de las dificultades y de los inconvenientes, es, como Séneca había asegurado, un bien inestimable, una libertad absoluta y verdadera: "Quae sit ista [absoluta libertas]? [...] In se ipsum habere maximam potestatem. Inaestimabile bonum est, suum fieri" (Ep. LXXV, ed. cit., t. 85, p. 496). En esto, pues, consiste el heroísmo; así se explica la heroicidad de don Rodrigo, su virtud tan ponderada.

La anécdota, sin embargo, no ilumina solamente la conducta del alcaide, sino que, rebasando a ésta, explica también lo que la actitud del moro significa. El ser dueño de sus actos, el aprestarse a cumplir lo prometido a pesar de la desgracia que la prisión supone y a pesar de los ruegos de Jarifa, es testimonio de propio vencimiento y de liberación frente a Fortuna, y es, como consecuencia, afirmación del heroísmo y de la virtud del personaje¹⁴.

No podemos estar de acuerdo, por lo tanto, con aquellos que, para magnificar la virtud de don Rodrigo, rebajan la virtud de Abindarráez: porque la novela, a nuestro parecer, equipara a los dos protagonistas; porque, en nuestra opinión, la virtud de Abindarráez (una vez que éste la consigue) se coloca en el mismo plano que la virtud de don Rodrigo. Eso dice también el encabezamiento al atribuir a ambos personajes un papel similar en la novela; de ahí que no pueda aludir a Abindarráez cuando afirma que la virtud aparece en algún "dañado sujeto". El encabezamiento introduce la obra, y con brevedad y con precisión la explica; es decir, habla de la obra y precisamente a la obra se refiere. Habla de la obra primero para explicar con una imagen su naturaleza, para compararla con un cuadro que trata de la virtud y que a la virtud presenta: "Éste es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerço, gentileza y lealtad, compuesto de Rodrigo de Narváez y el Abencerraje, y Xarifa, su padre y el rey de Granada, del cual, aunque los dos [=los dos primeros] formaron y dibuxaron todo el cuerpo, los demás no dexaron de ilustrar la tabla y dar algunos rasguños en ella". Dice después (utilizando una parábola y una frase de modestia) que los efectos de esa virtud (de esa virtud que se dibuja y que se brinda) no de-

¹⁴ De manera diferente concibe RICHARD F. GLENN, "The moral implications of *El Abencerraje*", *MLN*, 80 (1965), 202-209, la virtud de Abindarráez. Glenn se apoya en afirmaciones de López Estrada, porque para López Estrada es don Rodrigo el caballero virtuoso por antonomasia (de ahí el título de su capítulo 5, *op. cit.*, pp. 175-197: "Rodrigo de Narváez, caballero virtuoso"); y porque para López Estrada la frase del encabezamiento: "La virtud, en cualquier dañado sujeto que assiente, resplandece y muestra sus accidentes", se refiere a Abindarráez: "No olvidemos —dice— que Abindarráez es moro y, por tanto, carente de la gracia del bautismo" (p. 177).

penden de la presentación (es decir, del arte de la obra), sino de la actitud de los lectores, de su capacidad precisamente para recibir la virtud y para asimilarla: "Y como el precioso diamante engastado en oro o en plata o en plomo siempre tiene su gusto y cierto valor por los quilates de su oriente, así la virtud, en cualquier dañado sujeto que asiente, resplandesce y muestra sus accidentes, bien que la esencia y efecto de ella es como el grano que cayendo en buena tierra se acrescienta, y en la mala se perdió".

NÚCLEO V: ÁLORA

El núcleo quinto, que presenta la última etapa de la segunda historia, se divide también en dos momentos: prisión y desenlace. El primer momento, al referir la realización de la promesa, certifica la virtud de Abindarráez ("Mira si te cumplo bien mi palabra, pues te prometí de traer un preso, y te trayo dos", 253). El clímax de la obra, por otra parte, coincide con el episodio. En efecto, la breve felicidad de los enamorados se ha visto interrumpida, y su futuro se oscurece con más angustiosas amenazas: la prisión y el temor al padre de Jarifa. Resume Álorá, pues, los problemas anteriores, y rescita además el laberinto en el que tantas veces se han encontrado los amantes.

El segundo momento, que constituye el anticlímax, acaba los temas y las historias, pero resuelve primero, con su ayuda, cada uno de los conflictos. Así, la historia de Abindarráez, que desde Coín venía apoyándose en la del alcaide, exige entonces la intervención de éste para terminar con los problemas que la interrumpían. Es el tema amoroso el encargado de concluir con el primero: el rey de Granada, movido por una carta de Narváez, asegura para los enamorados el perdón del padre de Jarifa. La intervención de Rodrigo se debe, sin embargo, a la demanda del Abencerraje. Demuestra por eso el episodio que la actitud del moro continúa; de ahí que pueda éste dividir en dos etapas la historia de su vida: la primera, que concluye en Coín, sujeta a la Fortuna; la segunda, que va desde Coín hasta el presente, dueña de su destino y de sus actos. Puede por eso el Abencerraje, al examinar el pasado, atribuir a la Fortuna sus errores; puede también, al proyectarse en el futuro, procurar su éxito y su dicha con los medios que el presente le depara: "Rodrigo de Narváez [...], yo tengo esperanza que este negocio, que está tan dañado, se ha de remediar por tus manos; esta dueña es la hermosa Xarifa, de quien te huve dicho es mi señora y mi esposa; no quiso quedar en Coín de miedo de aver ofendido a su padre [...]. Bien sé que por tu virtud te ama el rey, aunque eres christiano; suplicote alcances dél que nos perdone su padre por aver hecho esto sin que él lo supiesse, pues la Fortuna lo traxo por este camino" (270).

El tema heroico entonces, haciendo intervenir de nuevo a don Rodrigo, termina con la segunda de las amenazas, con la prisión de Abindarráez: "De oy más, vos, señor Abindarráez, sois libre [...] para hazer [...] lo que quisierdes" (300). Acaba así el doble movimiento que se estableció al principio; es decir, los protagonistas, que se encontraron dos veces (primero para provocar la desgracia del Abencerraje, y después para resolverla), se separan ahora, indicando con la separación la solución definitiva; los enamorados, por otra parte, que tras separarse en Cártama se unieron en Coín de una manera incierta e insegura, se unen ahora para siempre con el perdón del padre. Se resuelven los problemas de ese modo, y el laberinto, que fue primero expresión de la relación de los amantes, y después de su mundo y de sus circunstancias, se resuelve también y se desenreda. La solución, sin embargo, no se debe a la Fortuna, aunque fue la Fortuna la que provocó las desdichas; no se debe tampoco a la intervención de don Rodrigo, aunque la intervención de don Rodrigo la hizo necesaria; se debe, sí, a la virtud de Abindarráez, porque ella exigió la intervención del castellano y la felicidad del desenlace. El sentido de la obra queda claro, por lo tanto: es la virtud la que crea la armonía, la que ilumina lo oscuro y la que funde lo distinto. El episodio de Coín, por eso, aunque hizo posible el matrimonio, no pudo asegurar la felicidad de los amantes. En cambio, cuando Abindarráez, sobreponiéndose a los ruegos de Jarifa, triunfa sobre su voluntad y se entrega a don Rodrigo, el orden se establece. Son, pues, su virtud y su heroísmo los que triunfan.

No concluye aquí la obra, sin embargo; añade el autor dos cartas (una de Abindarráez y otra de Rodrigo) que completan la composición y dan al significado trascendencia. Confiere la primera a la historia del moro un equilibrio al presentar a éste como resumen de sus antepasados. En efecto, se había aludido primero a la nobleza y a la caída de los Abencerrajes; después se había proyectado sobre aquéllos, como sobre un fondo amplificador, el valor y las desdichas de su descendiente. Por eso, cuando al final de la obra la virtud de Abindarráez se ilumina, y cuando por fin acaban sus desgracias, se puede aludir de nuevo a los Abencerrajes para devolverles, y a través de aquél precisamente, su prestigio y su gloria. De ahí que se pueda afirmar que la virtud del moro no está determinada por la de Rodrigo, porque Rodrigo no es el modelo que mueve su conducta; son los Abencerrajes los que le orientan y le guían: "Si tú —dice a Rodrigo— por alcanzar honra y fama acostumbras hazer bien a los que podrías destruir, yo, por parecer a aquéllos donde vengo, y no degenerar de la alta sangre de los Abencerrajes, antes coger y meter en mis venas toda la que dellos se vertió, estoy obligado a agradecerlo y servirlo" (308). Por lo tanto, así como los Abencerrajes sirven al moro de modelo, el moro encarna a sus antepasados y los

resucita. La unión, pues, entre el protagonista y su linaje cierra el movimiento que al principio se había establecido (gloria - caída - gloria), y consigue al final, con la unión y la correspondencia de las partes, la unión y la armonía del conjunto.

La carta de Rodrigo a Jarifa, por otro lado, revela el propósito que determina la conducta del caballero: "Quisiera [...] labrar [...] —dice— una estatua para mi posteridad y descendencia" (313). Busca el alcaide eternizar su nombre con sus obras y dirigir con su ejemplo a sus descendientes. De esa manera el motivo de la fama, que desde el comienzo venía repitiéndose y que poco antes Abindarráez había precisado ("Tú, por alcanzar honra y fama, acostumbras hazer bien"), se acentúa ahora y muestra su sentido. Desaparece la contradicción que suponía el que la fama (un bien tan sólo relativo) determinase igual que la virtud (es decir, igual que el bien supremo) la acción del castellano. Es que ahora la fama se dibuja como requisito que acompaña a la virtud, y que además amplía su influencia al convertir en un modelo al hombre virtuoso. Es Séneca, naturalmente, quien suministra los materiales necesarios. En efecto, Séneca define la alabanza como un acto de justicia, y por eso como un bien para el alabador y para el alabado ("Merentem laudare, justitia est; ergo utriusque bonum est", Ep. CII, ed. cit., t. 86, p. 181); y Séneca, para resolver las dificultades que su propia escuela le ofrecía al sujetar la fama a la Fortuna, abandona la posición de los estoicos y explica la fama entonces como resultado de la virtud, como sombra que la virtud proyecta: "Gloria umbra virtutis est; etiam invitò comitabitur" (Ep. LXXIX, ed. cit., t. 85, p. 536). Es cierto, dice, que la envidia de los contemporáneos puede retrasar a veces su llegada, pero la fama, como la sombra, se amplía cuando se retrasa: "Quemadmodum aliquando umbra antecedit, aliquando sequitur, vel a tergo est; ita gloria aliquando ante nos est, visendamque se praebet; aliquando in averso est; majorque, quo serior, ubi invidia secessit" (*ibid.*). Esta fama que principia con la muerte es la que recomienda el filósofo cuando contempla desde el círculo reducido del presente las innumerables generaciones del futuro: "Multa annorum millia, multa populorum supervenient; ad illa gloria respice" (*ibid.*, p. 537). No importa que tras la muerte los elogios no puedan escucharse, porque aun así es agradable la alabanza: "Tamen etiam non sentientes colet ac frequentabit" (*ibid.*). Aduce Séneca mayores razones todavía: aumentan tras la muerte los beneficios de la fama, porque al convertir al justo en arquetipo y en modelo, da lugar a que la virtud se extienda y se propague. De ahí que la importancia del hombre virtuoso se trascendentalice, que la utilidad de su memoria sustituya entonces a la utilidad de su presencia: "Cogita, quantum nobis exempla bona prosint; scies magnorum virorum,

non minus quam praesentiam, esse utilem memoriam" (Ep. CII, t. 86, p. 185)¹⁵.

Rodrigo, pues, es un modelo, como afirmamos al principio, pero no para los otros personajes, porque los otros son también modelos, elementos de un cuadro virtuoso. Es, y son todos, modelo para las generaciones posteriores, para aquellas entre las que se cuenta, por lo tanto, la generación que vive cuando la obra se compone. De ahí que haya que relacionar la carta (carta con la que termina la novela) con el primer episodio de la obra, porque en los dos momentos, para construir un arquetipo, se proyecta hacia una lejanía temporal al personaje. Por eso, aunque se mantiene el carácter bélico del tema, y aunque se sigue representando la virtud con imágenes militares, no se alude al triunfo sobre el enemigo, sino al perdón y a la misericordia. De este modo vuelve a relacionarse con Séneca la novela. En efecto, el "perdonar y hazer bien", como dice don Rodrigo, o el "hazer bien a los que podrías destruir", como dice Abindarráez, demuestra ahora la virtud del caballero, es en sí una acción noble y virtuosa¹⁶. Presentación que coincide con lo que Séneca había predicado: "Beneficium [...] dare virtutis est" (pp. 465-466). Por eso el beneficio, como la virtud, es una fuente de gozo: "Nobis voluptas est, dare beneficia", dice Séneca (p. 483); y de acuerdo con Séneca se dispone el alcaide a gozar de su acto virtuoso: "Como a mí en esta tierra nunca se me ofresió empresa tan generosa [...], quisiera gozarla toda" (313). Es el beneficio, por lo tanto, una acción desinteresada, puesto que, sin pensar en la recompensa, a dar únicamente se dirige; de ahí que Séneca compare con la usura el beneficio que busca la ganancia ("Turpis foeneratio est, beneficium expensum ferre", p. 321); de ahí también que, con palabras semejantes, devuelva don Rodrigo lo que en prueba de agradecimiento le envía Abindarráez: "Si en embiarme el oro se mostró cavallero generoso, en rescebirlo yo pareciera cobdicioso mercader" (315). Porque, así como Séneca insiste en el agradecimiento tanto como en el beneficio, insisten en el agradecimiento casi cada uno de los personajes: "Hijos [...], es justo que mostréis el agradescimiento que a Rodrigo de

¹⁵ La fama sustituye ahora en cierta manera al premio sobrenatural que a la virtud venía prometiendo el cristianismo. Esta sustitución coincide en el *Abencerraje* con el deseo de eludir motivos trascendentes que situaran el relato en un plano religioso. Se trata, claro está, del deseo renacentista de reducir el horizonte a unos límites humanos, de descansar de unas preocupaciones que habían angustiado durante mucho tiempo al hombre de Occidente.

¹⁶ López Estrada ha indicado muy acertadamente que el final de la novela se relaciona con el tratado *De beneficiis* de Séneca; ha señalado también otros muchos puntos en los que el *Abencerraje* y Séneca coinciden, y ha hecho notar, con razón, que algunos de ellos pertenecían al acervo espiritual renacentista. — Las citas que siguen del *De beneficiis* están tomadas de la ed. de *Bibliotheca classica Latina*, t. 84, Paris, 1827.

Narváez se deve" (303), dice el padre de Jarifa; y Abindarráez: "Estoy obligado a agradecerlo y servirlo" (308). Hasta tal punto la importancia del agradecimiento se acentúa, que el mismo don Rodrigo lo utiliza para disfrazar de esa manera la generosidad de su conducta: "Yo os sirvo con ello en pago de la merced que me hezistes en serviros de mí" (315), dice a Jarifa. Es, pues, el último momento, como han señalado tantos críticos, una exaltación de la virtud en la que compite cada uno de los personajes: y compiten movidos por el mismo impulso, por el deseo de vencer a los otros en generosidad y en cortesía. Séneca, naturalmente, habló de esta competición y la recomendó a menudo: "Se debe enseñar —dice— a recibir y a devolver gustosamente los beneficios, y a competir con los favorecedores no sólo para igualar su ánimo y sus obras, sino además para vencerlos" ¹⁷. Aunque en esta competición, insiste Séneca, "nunca es posible la derrota" ¹⁸. A todos, pues, obliga el beneficio, y el beneficio es la obligación de todos ("Viri officium est inter alia [...] beneficium dare", p. 482). El alcaide puede proclamar por eso, y cuando los ejércitos de España se extienden por el mundo, que el perdonar al vencido y el hacer bien al necesitado son, precisamente, la empresa más digna de un capitán español.

Esa exaltación de la virtud en la que todos participan, ese heroísmo en el que todos compiten y en el que todos triunfan, indica una vez más a quién se dirige la novela y qué se pretende con ella. No se escribe para un grupo limitado, se escribe para todos; y se escribe para todos porque se cree, con Séneca, que la virtud y el heroísmo son la obligación y el privilegio de cada uno de los hombres.

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO

Case Western Reserve University.

¹⁷ "Docendi sunt libenter accipere, libenter reddere, et magnum ipsis certamen proponere, eos quibus obligati sunt, re animoque non tantum aequare, sed vincere" (pp. 328-329).

¹⁸ "Ergo nemo vinci potest beneficiis, si scit debere, si vult referre, si quod rebus non potest, animo aequat" (p. 534).