

«¡Ay, Fatimá!»: Moras y cristianos en la lírica tradicional

Álvaro Alonso
Universidad Complutense de Madrid

En un trabajo reciente, Francisco Márquez Villanueva ha recordado cómo la larga convivencia peninsular de judíos, moros y cristianos propició los encuentros eróticos, venales o no, entre los hombres y las mujeres de las tres religiones del libro¹. Desde el punto de vista cristiano, el irresistible atractivo de la mujer semítica era objeto de preocupaciones morales, claramente expresadas en el texto de los *Castigos e documentos*, que recoge Edna Aizenberg:

277

[...]te ruego que te castigues e te guardes de non fazer pesar a Dios en pecados de forniçios. E entre todo lo al, te guarda sennaladamente de non pecar [...] ni [con] judía ni con mora, que son mugeres de otra ley e de otra creença².

No mucho después, en 1325, el curioso catecismo de Pedro de Cuéllar impone castigos especialmente severos a los clérigos que tienen amigas de otra religión³; de manera que el Arcipreste de Hita no fantaseaba demasiado cuando encargó a la

¹ Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp.1 68-175; ya antes «Las lecturas del deán de Cádiz en una ‘cantiga de mal dezir’», *Studies on the «Cantigas de Santa María», Art, Music and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the «Cantigas de Santa María»*, ed. I.J.Katz y J.E.Keller, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1987, pp. 229-254.

² Edna Aizenberg, «Una judía muy hermosa: The Jewess as Sex Object in Medieval Spanish Literature and Lore», *La Corónica*, 12 (1984), pp. 187-194, nota 7.

³ José-Luis Martín y Antonio Linage Conde, *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1987, p. 238.

trotera que le consiguiera los favores de una joven musulmana. Como se sabe, las derivaciones literarias del tema son múltiples, desde la épica francesa a la desesperada declaración de amor que Ximénez de Urrea dirige a su amiga muerta, perfecta en todo, pero condenada al infierno por obedecer la ley de Mahoma⁴.

En lo que sigue, me propongo analizar las composiciones populares o popularizantes relacionadas con ese tema y recogidas en los cancioneros, las ensaladas y otras fuentes muy dispares. La más conocida es, sin duda, la que comienza «Tres morillas m' enamoran en Jaén», donde el atractivo de la mujer musulmana aparece discretamente velado por el simbolismo de la lírica tradicional:

Tres morillas tan garridas
yvan a coger olivas
y hallávanlas cogidas
en Jaén⁵.

Las olivas, como las manzanas de la estrofa siguiente, están habitualmente asociadas al encuentro erótico⁶; pero, sobre todo, el desmayo y la palidez de las protagonistas («y tornavan desmaídas/ y las colores perdidas») indican cuál es la naturaleza de su aventura. En cualquier caso, el sujeto masculino está enamorado de ellas, sin que sienta la necesidad de justificar o de resolver de alguna forma la diferencia de religiones. Pero a muchos lectores, las cosas no debieron de parecerles tan sencillas. Conocemos, al menos, a uno de ellos.

La composición aparece recogida en el *Cancionero musical de Palacio* de dos formas: una, la más conocida, a la que me acabo de referir; y otra que obedece a una práctica común en los cancioneros: el poeta toma una cancioncilla suelta de tipo popular, y la acompaña de estrofas compuestas por él mismo. El carácter cortesano de esos versos se advierte con facilidad, aunque muchas veces mantengan un tono popularizante que los acomoda, siquiera mínimamente, a la canción que les sirve de arranque. Es lo que ocurre en la otra versión de las «Tres morillas»:

⁴ Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Cancionero*, ed. Martín Villar, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1878, pp. 190-195, «El engaño que tuviste».

⁵ Cito por Margit Frenk, *Corpus de antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, p. 14 (CALP).

⁶ Sobre olivar, por ejemplo, Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990, pp. 240-241. Sobre el manzano, Enzo Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor*, CSIC, Madrid, 1993, pp. 278-279.

Tres moricas m' enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Díjeles: «¿quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?». 5
«Cristianas qu' éramos moras
de Jaén,

Axa y Fátima y Marién». 10
Con su grande hermosura,
crianza, seso y cordura,
cautivaron mi ventura
y mi bien
Axa y Fátima y Marién.

Tres moritas muy lozanas,
de muy lindo continente, 15
van por agua a la fuente;
más lindas que toledanas
parecién
Axa y Fátima y Marién.

Díjeles: «Decid, hermosas, 20
por merced sepa sus nombres
pues sois dinas a los hombres
de dadles penas penosas». 25
Con respuestas muy graciosas
me dicién
Axa y Fátima y Marién.

«Yo vos juro all alcorán
en quien, señoras, creés,
que la una y todas tres
me habéis puesto en grande afân; 30
do mis ojos penarán
pues tal verán
Axa y Fátima y Marién».

«Caballero, bien repuna
 vuestra condición y fama; 35
 mas quien tres amigas ama
 no es amado de ninguna;
 una a uno y uno a una
 se quieren bien
 Axa y Fátima y Marién»⁷. 40

Es claro que la glosa se mueve dentro de las convenciones de la poesía cortesana (por ejemplo, el elogio de los versos 9-10 o el *poliptoton* «penas penosas», del verso 23); pero el autor ha querido mantener una atmósfera popular y ha introducido, por ejemplo, el detalle de las muchachas que van por agua a la fuente (verso 16). Más genéricamente, el poema tiene el diseño de una serranilla, o de una pastorela, es decir, de un género cortesano, que hunde sus raíces en lo popular: el encuentro en el campo, el diálogo, la propuesta amorosa del caballero, el rechazo final de los personajes femeninos. No obstante, hay algunos puntos oscuros. ¿Qué significa «cristianas qu' éramos moras/de Jaén»? La interpretación más inmediata —la de una conversión al cristianismo— tropieza, sin embargo, con dos dificultades. La primera es que los tres personajes sigan llamándose Axa, Fátima y Marién, ya que la conversión parece implicar un cambio de nombre: cuando Carlomagno se casa con la hija del rey moro de Toledo, ésta pierde su antiguo nombre de Halia y se bautiza como Sebilla⁸; y cuando el cautivo llega a la venta en el capítulo XXXVII de la primera parte del *Quijote*, la mora que le acompaña quiere que la llamen María y no Zoraida como prueba de su decidida voluntad de bautizarse. Cabe pensar que el poeta mantuvo los nombres moros porque estaba trabajando sobre una cancioncilla popular, que todo el mundo conocía y que hubiese sido imposible modificar. Queda en pie, sin embargo, una segunda dificultad, la de los versos 27 y 28, «yo juro por el Corán en quien, señoras, creéis». Es posible que el autor siguiera teniendo en mente lo que las tres muchachas eran en el poema original, es decir, tres moras sin más. Si eso es así, estaríamos ante una moralización superficial, e incoherente, de la intriga: al glosador debió de resultarle escandalosa, o por lo menos chocante, la diferencia de religiones, y decidió bautizar por su cuenta

⁷Sigo el texto de Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 52-53.

⁸*Gran Conquista de Ultramar*, libro II, capítulo XLIII. Cito por *Épica medieval española*, ed. Carlos Alvar y Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 378-379.

a las tres morillas, aunque él mismo supiera muy bien con qué personajes se las había, y mantuviera luego su primitiva fe en el Corán.

Me parece más probable, sin embargo, que esa referencia no sea fruto del descuido o la despreocupación, sino que esté ahí con toda intención. El caballero no cree en la conversión de las moras, o finge no creer en ella porque eso facilita sus propósitos «poligámicos» («que la una y todas tres/ me habéis puesto en grande afán»). Por lo mismo, las moras echan por delante su nueva condición de cristianas, pues así pueden defender una postura «monógama», incomprensible desde la ley del Corán. De manera que las supuestas contradicciones sobre la religión de las tres muchachas son, en realidad, sutiles maniobras de la esgrima amorosa, inseparables de la forma en que cada interlocutor quiere plantear la relación erótica.

Por otro lado, conviene no olvidar que el *Cancionero musical de Palacio*, recopilado hacia 1500, corresponde a los años críticos de la desaparición del Islam como religión tolerada en los reinos cristianos. Todavía las Capitulaciones de Santa Fe de 1492 autorizan a los vencidos a mantener sus mezquitas, sus escuelas y sus leyes; pero los acuerdos no se respetaron y ya desde 1499 se impone el bautismo a los infieles⁹. Las tres moricas de la literatura habían abandonado su antigua fe casi al mismo tiempo que las del mundo real; o al menos eso es lo que afirmaban unas y otras, ante la suspicacia, real o fingida, de los cristianos.

Otro poema del que conservamos dos versiones es el que dice: «Aquella morica garrida/ sus amores dan pena a mi vida». El texto aparece así en el *De musica* de Salinas, y, con retoques, en la ensalada de Pedro de Orellana¹⁰. Leído de esa forma, el poema es un poema de amor a una mora, que coincide, incluso en el diminutivo y la adjetivación, con el de las moricas de Jaén: «Tres moricas tan garridas», «Aquella morica garrida».

Sin embargo, el *Cancionero musical de Palacio* recoge una versión glosada:

«Aquella mora garrida
sus amores dan pena a mi vida».

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rrosas m'embía;

⁹ Julio Caro Baroja, *Los moriscos del Reino de Granada. Ensayo de Historia Social*, Istmo, Madrid, 1976 (2ª edición).

¹⁰ *CAIP*, p. 231.

moros andan a saltar 5
 y a mí llévanme cativa.
 Sus amores dan pena a mi vida.
 [...]

[Llorava quando lo supo
 un amigo que yo avya;]
 con el gran dolor que siente 20
 estas palabras dezía:
 «Sus amores dan pena a mi vida»¹¹.

El poema forma parte de un curioso género, acotado y descrito por Margit Frenk: el villancico cuya glosa, claramente narrativa, se configura como un romance¹². Aquí, esa glosa romancística ha desplazado temáticamente al poema: lo que leído aisladamente era un clásico poema de amor a una mora, se convierte ahora en un poema de cautivos o, más exactamente, de cautivas. La situación, como se sabe, es muy frecuente en el romancero: Gaiferos entra en tierra de moros para librar a Melisenda¹³; don Bueso hace lo mismo, y termina liberando a su hermana¹⁴; Julianesa llora en brazos del moro que la ha raptado, cuando oye la voz de su amante que la busca; y Moriana muere como mártir de amor a manos del moro Galván¹⁵. Di Stefano ha señalado un motivo común a toda la tradición. De Moriana se dice «Captiváronla los moros la mañana de Sant Juane,/ cogiendo rosas y flores en la huerta de su padre»; y de Julianesa «pues me la an tomado moros mañanica de Sant Juan,/ cogiendo rosas y flores en un vergel de su padre»¹⁶. El motivo coincide, por tanto, con los versos 3-6 de nuestro poema, y el único cambio (el jardín del padre-el jardín de la madre) se explica fácilmente por la importancia de la figura de la madre en la lírica tradicional, muy superior a la que tiene en el romancero.

Al convertir a la protagonista en una cautiva de los musulmanes, el texto elude la diferencia de religiones, mediante un mecanismo muy parecido a la versión cortesana de Axa, Fátima y Marién. La cancioncilla inicial presenta un amor heterodoxo, pero la

¹¹ CALP, pp. 231-232.

¹² Margit Frenk, «Los romances-villancico», *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid, 1984, pp. 141-156.

¹³ *Romancero*, ed. Giuseppe Di Stefano, Taurus, Madrid, 1993, pp. 391 y ss.

¹⁴ *Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas, estudio preliminar Samuel G. Armistead, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 272 y ss.

¹⁵ Giuseppe Di Stefano, *op. cit.*, p. 204, y pp. 202-203.

¹⁶ *Ibidem*, p. 202.

glosa explica que la inquietante musulmana no lo es en realidad, bien porque ha dejado de serlo (como en las «Tres moricas»), bien porque no lo ha sido nunca.

Todas esas prevenciones morales, no deben ocultar que estos poemas plantean un juego de poder, donde la peor parte corresponde, casi invariablemente, a los musulmanes:

¡Quién vos avía de llevar, oxalá!

¡Ay, Fatimá!

Fátima, la tan garrida,

llevaros é a Sevilla,

teneros é por amiga.

5

¡Oxalá!

¡Ay, Fatimá!¹⁷

El término *amiga* aparece con frecuencia en los cancioneros sin ningún matiz peyorativo; pero la propuesta del caballero evoca inmediatamente la del romance «De Francia partió la niña»: «Si te pluguiesse, señora, conmigo te llevaría;/ si querías por muger, o si quieres por amiga»¹⁸. En *La infantina* es la muchacha quien propone: «Por Dios te ruego, caballero, llévesme en tu compañía,/si quisieres por muger, sino sea por amiga»¹⁹. El ofrecimiento «teneros é por amiga» muestra abiertamente lo que todos estos poemas sugieren de una forma velada: que la imposibilidad del matrimonio deja sin elección a la mora, obligándola a aceptar una situación de inferioridad, que indirectamente se proyecta sobre su religión. Las relaciones con mujeres «de otra ley y de otra creencia» son, por tanto, objeto de una doble valoración: miradas con recelo por muchos, representan también una victoria sobre el grupo enemigo, a través de las conquistas de sus mujeres²⁰. La lírica tradicional da expresión a esa inquietud, y a ese orgullo.

Sólo una situación es inadmisibile desde los dos puntos de vista: la conversión del cristiano, a la que se refieren también algunas composiciones:

¹⁷ CALP, p. 210.

¹⁸ Giuseppe Di Stefano, *op. cit.*, p. 140.

¹⁹ Giuseppe Di Stefano, *op. cit.*, p. 143.

²⁰ De esa actitud habla Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología...*, p. 171. A conclusiones semejantes llega Edna Aizenberg, *art. cit.*

Buélbete cristiana,
morica de los cabellos de oro,
buélbete cristiana,
hu si no bolberme'e yo moro²¹.

Di Stefano ha señalado la relación entre este poema y otros análogos, y el romance de Baldovinos y Sevilla, que termina con la promesa «Por tus amores, Valdovinos, cristiana me tomaría./ —Yo, señora, por los vuestros moro de la morería»²². *Amor vincit omnia*. Pero esa victoria no lo es sólo del amor, sino también de la musulmana que lo encarna. Se comprende fácilmente la alarma de un anónimo refundidor, que sustituyó la promesa final por otra diferente: «Yo, señora, por los vuestros por cierto mucho haría». La desdichada modificación rectificaba un desenlace que desagradaba por igual a la ortodoxia cristiana y al orgullo del conquistador.

²¹ *CALP*, p. 162.

²² Giuseppe Di Stefano, *op. cit.*, p. 200.