

# DEBORA VACCARI ELENA Y FÁTIMA: LA CONTRAPOSICIÓN DE DOS MUJERES EN *EL BASTARDO DE CEUTA* DE JUAN GRAJALES

La Sapienza Università di Roma

## Resumen

Publicada en el volumen *Flor de las comedias de España de diferentes autores* (Alcalá, 1615) —luego conocida como *Quinta parte* de las obras de Lope de Vega—, la comedia *El bastardo de Ceuta* del licenciado Juan Grajales propone un drama de honor conyugal con dos figuras de mujeres, Elena y Fátima, cuyas vidas transcurren en paralelo pero con un final diferente, debido a la diversidad de su religión, siendo cristiana la primera y musulmana la segunda.

palabras clave: *El bastardo de Ceuta*, Juan Grajales, comedia áurea, drama del honor conyugal

## Abstract

***Elena and Fátima: the contrast between two women in El bastardo de Ceuta by Juan Grajales***

*Published in the volume Flor de las comedias de España de diferentes autores (Alcalá, 1615) —later known as the Quinta parte of the comedias by Lope de Vega—, the comedy El Bastardo de Ceuta by licenciado Juan Grajales proposes an honor play with two female figures, Elena and Fátima, who live parallel lives but with a different ending, due to the diversity of their religion, since the first is Christian and the second is Muslim.*

keywords: *El bastardo de Ceuta*, Juan Grajales, comedia áurea, drama of conjugal love

“¡Qué bien recibida fuera  
la vida si no viniera  
con la carga del honor!”  
(*El bastardo de Ceuta*, p. 434b)

Ceuta, 1578. En el pequeño enclave norteafricano, todavía dominio del reino de Portugal, frontera entre Occidente y Oriente, son las vísperas de la cruzada contra el reino de Fez que acabaría con la muerte del rey don Sebastián y la terrible derrota del ejército portugués en la batalla de Alcazarquivir. Mientras el conflicto entre cristianos y moros se recrudece, en los palacios de la ciudad de Ceuta y en el asentamiento moro de Tetuán se desarrollan dos dramas paralelos: el de Elena y el de Fátima, dos mujeres, una cristiana y otra musulmana, unidas por el destino a través de un hombre, el capitán Meléndez<sup>1</sup>.

Se trata de tres de los personajes que protagonizan *La comedia famosa del bastardo de Ceuta compuesta por el Licenciado Juan Grajales*, tal y como reza el título de la pieza incluida en el volumen *Flor de las comedias de España de diferentes autores*, impreso en Alcalá en 1615 por la Viuda de Luis Martínez Grande a costa de Antonio Sánchez, mercader de libros, más conocida como *Quinta parte* de las obras de Lope de Vega<sup>2</sup>. De los preliminares sabemos que fue el doctor Cetina, «por mandado de los señores del Consejo», quien firmó en Madrid, a tres de octubre de 1614, la primera aprobación de la parte. Esta fecha, por lo tanto, es el término *ante quem* de la redacción de la comedia que nos ocupa. Además, el hecho de que *El bastardo de Ceuta* presenta solo tres formas estróficas, como ocurre también con comedias tempranas de Lope como *El arenal de Sevilla*, fechada

<sup>1</sup> Gwyn E. Campbell en 2014 ha dedicado un artículo a la comedia de Grajal, interpretándola como “A Wife-Murder *Comedia Gone Wrong*”.

<sup>2</sup> Según el conocido formato de la parte de comedias, también la *Quinta* recoge doce piezas, cada una con su *loa* y *baile*, pero de todas ellas solo la primera, *El ejemplo de las casadas*, es de Lope, mientras que las demás son de otros dramaturgos: *Las desgracias del rey D. Alfonso el Casto* y *La rueda de la fortuna* de Mira de Amescua, *La tragedia de los siete infantes de Lara* de Hurtado de Velarde, *La venganza* de Gaspar de Aguilar, *La hermosura de Raquel. Partes primera y segunda* de Luis Vélez de Guevara, *El premio de las letras por Felipe II* de Salucio del Poyo, *La guarda cuidadosa* de Miguel Sánchez, *El loco cuerdo* de José de Valdivieso, *La enemiga favorable* de Francisco de Tárrega, además de *El bastardo de Ceuta* de Juan Grajales. Véase Profeti (1988: 181-82) y *Comedias* (2004), donde se edita únicamente la obra de Lope, *El ejemplo de las casadas. El bastardo de Ceuta*, además, fue incluida por Ramón de Mesonero Romanos en el primer tomo de *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega* (Grajales 1951: 413-36), edición que utilizo en este trabajo. Por otro lado, ya me he ocupado del casi desconocido licenciado Juan Grajales (o Grajal) y de otras obras suyas en varios trabajos a los que remito para más informaciones al respecto (Vaccari 2011a, 2011b, 2011c y especialmente 2014).

en 1603, y *El lacayo fingido*, fechada entre 1599 y 1603 (Morley, Bruerton 1968: 83-4), sitúa su composición justamente entre finales del siglo XVI y los primeros años de la centuria siguiente<sup>3</sup>.

Los conflictos que vertebran la obra se generan todos a partir del honor agraviado, defendido y reivindicado por los protagonistas: una vez más, por lo tanto, se ponen en escena esos “casos de la honra” que el propio Fénix consideraba “mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente” (Lope de Vega 2016: 97)<sup>4</sup>. Ahora bien: lo que voy a intentar demostrar a través del análisis de *El bastardo de Ceuta* es cómo el código del honor presenta diferentes tratamientos relacionados con la religión que profesa el personaje ofendido: un agravio sufrido en la Ceuta cristiana no es igual al que se produce en la Tetuán musulmana. Por ello los casos de Elena y Fátima, a pesar de ser ambas mujeres culpables según las más estrictas leyes del honor, se resuelven de forma diferente. En segundo lugar, desde una perspectiva más general, a pesar de presentar una cuestión de honor conyugal que conlleva un constante riesgo trágico, es notable el hecho de que en *El bastardo de Ceuta* no se produce el uxoricidio, considerado generalmente un resultado inevitable en este tipo de piezas siguiendo el canónico modelo calderoniano<sup>5</sup>.

Pero antes de entrar en el análisis de la comedia, voy a resumir brevemente el enredo<sup>6</sup>:

En la Ceuta cristiana, Elena, casada en segundas nupcias con el capitán Meléndez, confiesa a Petronila, hija de su primer matrimonio, que durante el cautiverio de su esposo, un subordinado de este, el alférez Gómez de Melo, se acostó con ella haciéndose pasar por su marido. De este engaño nació Rodrigo, crecido como hijo legítimo del Capitán. En paralelo, en la Tetuán musulmana, Fátima revela que, mientras estuvo cautiva en poder del capitán Meléndez, tuvo de él a Celín, a quien hizo pasar también como hijo legítimo de su marido, el alcaide Muley Hamete. Durante un enfrentamiento entre moros y cristianos, el moro Celín interviene para salvar al capitán Meléndez, sin saber que se trata de su padre biológico. Posteriormente, durante una embajada en Ceuta, Celín se enamora de una cristiana que ve por la calle y que resulta

3 *El bastardo de Ceuta* cuenta con 3.485 versos, de los que la gran mayoría, un 87%, son redondillas, un 7% son romances y un 5% son tercetos encadenados. Faltan por completo quintillas, décimas, octavas, sonetos, endecasílabos sueltos y liras (Vaccari 2011a: 140).

4 Véase también el interesante repaso de la bibliografía sobre el tema y su análisis en la misma edición (Lope de Vega, 2016: 561-73).

5 Véase el interesante Valdés Pozueco (2016).

6 Retomo aquí parte de Vaccari (2014: 615-16).

ser Petronila, hijastra del propio Capitán. Sin embargo, Celín, acogido en casa del Capitán, encuentra en la habitación de esta un retrato de Cristo, que el moro cree ser un amante de la joven, por lo que decide sustraérselo. Más tarde, durante una nueva escaramuza con unos cristianos, Celín se salva milagrosamente de una lanzada en el pecho gracias a que el retrato de Cristo ha parado el golpe. Tras reunirse con su madre le cuenta en qué circunstancias ha conocido al capitán Meléndez y cómo ha llegado a sus manos la imagen. Entonces Fátima le confiesa a su hijo que tiempo atrás el capitán Meléndez le agravió, y como venganza pide a Celín que le mate. Cuando la petición está a punto de ser ejecutada en otro combate, Celín no es capaz de llegar hasta el final: la fuerza de la sangre es demasiado fuerte.

En Ceuta, al mismo tiempo, Elena revela a su marido el Capitán el engaño cometido años antes por Gómez de Melo. Meléndez decide vengarse, y pide a su hijo Rodrigo que mate al culpable, quien, sin embargo, antes de morir, revela a su verdugo que él es su verdadero padre. Simultáneamente, en Tetuán, también Fátima confiesa a Celín quién es su verdadero padre. Madre e hijo deciden entonces bautizarse y trasladarse a Ceuta. En la escena final, el Marqués de Villareal, gobernador de Ceuta, condena a Rodrigo al exilio por el asesinato de Gómez de Melo. Poco después llega Celín con un grupo de moros también convertidos al cristianismo para rendir tributo al Marqués y para presentarse ante el Capitán como su verdadero hijo. Aunque el Capitán perdona a Elena su esposa, la envía a un monasterio, y además deshereda a Rodrigo y casa a Celín con Petronila. La comedia se cierra con la llegada del rey don Sebastián a África.

Como se desprende de esta sucinta sinopsis, las vidas de Elena y Fátima corren paralelas hasta el desenlace final que, sin embargo, es muy diferente para las dos mujeres. En este sentido, el primer acto, donde se plantean todos los conflictos a desarrollar en la comedia, presenta una significativa repartición en tres cuadros<sup>7</sup>: el primero, el más largo con sus más de 700 versos (vv. 1-721), transcurre en Ceuta, en el palacio del capitán Meléndez, donde se encuentran Elena, Petronila, el alférez Gómez de Melo, Rodrigo y el propio Capitán; el segundo, mucho más breve con sus casi 130 versos (vv. 722-849), se ambienta en Tetuán, en la casa donde viven Celín y Fátima, que se está haciendo pintar unos lienzos con imágenes de su historia personal; y el tercero, de algo más de 200 versos (vv. 850-1069), escenifica la frontera entre cristianos y moros, entre Ceuta y Tetuán, como un campo de batalla donde se encuentran por primera vez el capitán Meléndez y su

<sup>7</sup> Sigo la clásica definición de José María Ruano de la Haza: “un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final del cuadro, el tablado queda vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción” (Ruano, Allen 1994: 291-92).

hijo bastardo, Celín. Aunque Grajales dedica a la historia de Fátima alrededor de una quinta parte de los versos que emplea para trazar las relaciones entre Elena y los demás personajes de su entorno familiar y social, relaciones innegablemente más complejas, se puede vislumbrar su voluntad de crear un paralelismo estructural análogo al paralelismo entre las existencias de las dos mujeres, un paralelismo que culmina en el tercer cuadro con la traición de Rodrigo y con Celín salvando –sin saberlo– a su verdadero padre: anuncio profético de lo que pasará al final de la comedia, cuando el hijo natural del Capitán, el moro Celín, pasará a ocupar el sitio que le pertenece reemplazando al indigno hijo putativo, Rodrigo, y realizando así su inconfesable deseo: “si heredero no tuviera, / y la ley lo permitiera, / que le hiciera mi heredero” (p. 425c).

La primera que el dramaturgo nos presenta es Elena, que aparece en el escenario en la primera jornada sentada en una silla, dormida<sup>8</sup>. Y mientras duerme, sueña: un sueño que no es otra cosa sino la proyección de sus miedos más profundos relacionados con el secreto que guarda sigilosamente desde hace muchos años. Se imagina que su marido la está matando: “No es justo, detén la mano, / advierte, esposo y señor, / que no estuvo en mí el error, / suspende el acto inhumano” (p. 413a). Su terror es real, porque, como afirma más adelante: “Las cosas contra la honra / para los que della sienten, / aun soñadas atormentan” (p. 413c). El “error” que atormenta a Elena es una violación sufrida por parte del alférez Gómez de Melo –que en una noche de ausencia de su esposo se había hecho pasar por él y la había gozado alevosamente– y de la que nació Rodrigo, criado, sin embargo, como hijo legítimo del Capitán. Elena sabe perfectamente que, en el momento en que su marido descubra el agravio, solo tendrá dos opciones: suicidarse, “a ejemplo de la romana” (p. 413c), a saber, Lucrecia<sup>10</sup>, citada explícitamente por ella más adelante (p. 414a, 432b), o ser matada por el propio Capitán para reparar el agravio sufrido con la venganza y recobrar el honor. A

8 Sobre el motivo de la “bella dormida” en Calderón véase Alberto Porqueras Mayo (1983), en Pérez de Montalbán Profeti (1982) y en Tirso Pilar Palomo (1990). Si en las obras de Calderón es frecuente la contemplación de la dama dormida como si de un retrato se tratara, con la creación de verdaderos cuadros pictóricos, en Tirso –por ejemplo, en *La mejor espigadera*– volvemos a encontrar a “la dama que habla en sueños [...] para comunicar unos sentimientos que su condición femenina –y social– le impide manifestar en circunstancias normales” (Palomo 1990: 243).

9 “Vale también falta, culpa, defecto, y a veces engaño en el obrar” (*Autoridades*).

10 Como relata Tito Livio en su *Ab urbe condita* (libro I, capp. 58-60), Lucrecia, esposa de Colatino, fue violada por Sexto Tarquinio, hijo de Lucio Tarquinio el Soberbio (534-510 a.C.), por lo que decidió suicidarse. Para vengar la ofensa, Colatino y su suegro promovieron una sublevación que causó la huida de los Tarquinios de Roma y la consecuente fundación de la República.

partir de este planteamiento inicial, por lo tanto, la obra se va perfilando como un drama del honor conyugal, en el que, por una parte, Elena intenta defender el orden familiar contra el caos que representaría el descubrimiento de la verdad, y, por otra, en el capitán Meléndez se va haciendo camino y cobrando fuerza la duda sobre la conducta de su esposa.

Pero ¿de qué nacen las sospechas del Capitán? En la primera jornada, la primera vez que aparece en el escenario, es él que se explaya en alabanzas desmedidas de su esposa (“honrada mujer / de prendas y calidad”, la define en otro momento, p. 419b):

¿Vos sois la santa, la buena,  
la honrada, la penitente,  
la discreta y virtuosa,  
la humilde, la religiosa  
y la mujer obediente,  
la que reza, la que ayuna  
de continuo, sin dejar  
un día por ayunar?  
¿La Fénix de Ceuta una?  
¿La que a media noche deja  
mi lado, buscando el cielo,  
y duerme en el duro suelo,  
siempre del vivir con queja?  
¿La que piensa todo el mundo  
que hace milagros secretos?  
¿La de los buenos respetos?  
(p. 415b)

Sin embargo, dos hechos hacen vacilar sus convicciones: el –inexplicable para él– odio visceral de Elena para con Gómez de Melo y la “maldita inclinación” (p. 431b) de su hijo Rodrigo. Y de esto último se da cuenta incluso Celín al final del primer acto, cuando en el campo de batalla salva al Capitán al que Rodrigo, “contra el divino decoro” (p. 419b) y contra su fe cristiana, ha dejado solo, en manos de los moros. Celín le insinúa sin muchos rodeos: “no es hijo tuyo ese hombre, / yo te digo la verdad, / no es tu hijo” (p. 419b). La duda está sembrada, y el segundo acto no hace más que confirmar los temores más profundos de Meléndez:

Si, como Celín me dijo,  
no es aqueste hombre mi hijo,  
¿cómo eso sucede hoy?

Si me hizo traición Elena,  
si ha faltado de la fe  
adonde mi honor fundé,  
su hijo mismo la condena.  
Si ha dado parte en mi lecho  
a quien no debía, en tanto  
que el Argos de mi honor santo  
dormía en él satisfecho,  
no lo apruebo ni repugno,  
si me ha sido desleal,  
o si al yugo conyugal  
le echó la cadena alguno.  
Mujer es firmeza en viento,

por más que Ceuta la estime:  
cera al sol donde se imprime  
cualquiera mal pensamiento.  
¿Qué milagro que faltara,  
qué mucho que se imprimiera  
mi infamia en su blanca cera,  
y que mi honor se borrara?  
Pero tanta santidad (*Mírala*)  
en tan grande compostura,  
modestia, amor, hermosura,  
virtud, valor y humildad,  
bondad, respeto, vergüenza,  
modo y traza de vivir,  
¿cómo se pudo imprimir?  
No hay razón que me convenza.  
(pp. 426c-427a)

Para las convenciones teatrales del Siglo de Oro, no importaba ser víctima de un engaño y de una violación para estar libre de culpa (Casa 1993: 210): por esto, aun siendo inocente, a Elena le tortura la verdad que el tiempo no ha conseguido silenciar y especialmente el temor por las consecuencias del agravio (“que al marido con razón / enojado, no temerle, / es la falta en la mujer / que más al honor se ofende”, p. 414a). Lo que repite una y otra vez es que no tiene testigos que hablen a su favor, salvo Dios:

No mi yerro, aunque sin culpa,  
es ocasión de mi mal,  
de mi confusión mortal,  
sino no tener disculpa.  
Porque ¿de qué sirve estar  
el preso por delincuente,  
de toda culpa inocente,  
si no lo puede probar?  
(p. 414b)

El abuso, pues, como “yerro [...] sin voluntad”, donde la que tiene que justificarse es la víctima: “Advierte que fui forzada”, se defiende Elena frente al Capitán,

que, no obstante, responde: “Tu delito está probado” (p. 432c). Y de nada le sirve recordarle a su marido los innumerables méritos de una vida irreprochable, encaminada a expiar aquel “yerro sin voluntad”<sup>11</sup>. Como demuestra Frank P. Casa (1993: 204), “el aspecto más significativo del tratamiento dramático es que la violación de la mujer nunca es tratada desde el punto de vista de la mujer, sino como un punto de partida para reflexionar sobre el papel del hombre en la sociedad”. Así, pues, la violencia sufrida por Elena da pie a toda una serie de reflexiones acerca del honor, pero siempre desde el punto de vista masculino:

Esta mi porfía ha sido,  
 pues darme la muerte a mí  
 será deshonorarte a ti,  
 dándote por ofendido.  
 Sin culpa, señor, estoy,  
 aunque si para limpiar  
 tu honor conviene sacar  
 mi sangre, tu hechura soy.  
 Aquí te aguardo obediente,  
 mas temo que para limpialle  
 has de venir a manchalle  
 por ser con sangre inocente.  
 (p. 433a)

Elena justifica incluso su decisión de no suicidarse y guardar el secreto en nombre del honor del capitán Meléndez: ¿qué hubiera pensado la gente frente a su gesto extremo? Hubiera empezado a especular sobre las posibles razones de semejante acto, a expensas del buen nombre del marido: “No el morir, mi infamia huyo, / márame por gusto tuyo / y no me mates por mala” (p. 433a). Porque, como explica el propio Capitán a Rodrigo:

El honor, hijo Rodrigo,  
 es del hombre alma segunda.  
 Así, Rodrigo, le llama  
 el mundo en su desconcierto,  
 pues con él, después de muerto,

---

<sup>11</sup> Recordamos aquí, entre otras, las palabras de don Juan Roca en *El pintor de su deshonra* de Calderón: “¿Donde no hay culpa hay delito? / ¿Y siendo otro el delincuente / de su malicia afrentosa / que a mí el castigo me den?” (vv. 2624-2627).

vive otra vida en la fama.  
(p. 433b-c)

Sin embargo, las palabras de Elena parecen hacer mella en su esposo, que decide no matarla y poner en marcha la venganza más cruel contra el alférez Gómez de Melo: “no quiero mayor venganza / sino que su hijo le mate” (p. 433c). De hecho, será Rodrigo, fruto de la violación perpetrada, el instrumento del desagravio, el que con la sangre resarcirá a su padre putativo, el Capitán, de la ofensa recibida: “Muera quien, con sacrificios / de sangre a su altar propicios, / aplaca el dios del honor”<sup>12</sup> (p. 434c). “El burlador y la víctima son nobles, pero dado que el crimen es cometido en secreto por un perverso moral y sexual contra una mujer casada, la única solución posible es la muerte, pero en secreto también”, explica Berislav Primorac (1994: 157) comentando la comedia *Audiencias del Rey Don Pedro*, atribuida a Lope de Vega<sup>13</sup>.

Y para que su venganza sea completa y no queden testigos incómodos, Meléndez incluso llega a sentenciar a muerte al propio Rodrigo, que entrega personalmente a la justicia: “Este ha de morir también, / porque es injusto que, siendo / su hijo, pase por mío, / y venga a ser mi heredero” (p. 435b). Solo la llegada del Marqués de Villareal, gobernador de Ceuta y como tal delegado del Rey y emanación directa de su poder en la ciudad<sup>14</sup>, impide la realización del plan. Así el Capitán le explica al Marqués lo ocurrido:

Aqueste mozo, señor,  
que el vulgo, engañado y ciego  
ha tenido por mi hijo,  
como yo sin merecello,  
es hijo de mi mujer  
y de mi Alférez, y puedo  
por Elena asegurarte

12 Corrijo el verso que reza: “se aplaca el dios del honor”.

13 Para más detalles sobre esta obra, fechada entre 1613 y 1620 por Morley y Bruerton (1968: 424), véase la ficha correspondiente en *Artelope*.

14 Juan I de Portugal ocupó Ceuta en 1415, entonces bajo dominio de los reyes marroquíes de Fez, y la encomendó a don Pedro de Meneses, Marqués de Vila Real. En 1580, el reino de Portugal pasó a formar parte de la Corona española, y con él también Ceuta, que se convirtió en un enclave español en África y como tal siguió aun cuando en 1640 Portugal se volvió a separar de España, siendo de este modo la única ciudad portuguesa que decidió permanecer con la Monarquía española. Véase, por ejemplo, Vilar (2003).

que fue forzada en su lecho:  
 yo hice darle la muerte  
 a su hijo. Si merezco  
 castigo, a tus pies estoy,  
 firme la sentencia el cuello.  
 (p. 436a)

El Marqués le perdona y castiga a Rodrigo con el destierro. ¿Y Elena? “A mi mujer doña Elena / perdono, porque sé cierto / que está sin culpa, con tal que se entre en un monesterio” (p. 436b). La historia de Elena, pues, termina en un convento, donde se queda encerrada aun siendo –como reconoce su marido– inocente. Se cumple así la que el *explicit* define como “la venganza del discreto” (p. 436c): el culpable ha sido castigado con la muerte y la justicia oficial ha ejercido su poder. En suma, el honor ha sido debidamente restaurado, aunque a costa de la primera y única verdadera víctima, Elena, cuyo papel es parecido al del chivo expiatorio que, inocente, carga con los pecados del pueblo y, sola, se los lleva al desierto para purgarlos<sup>15</sup>.

El destino de la mora Fátima sigue otros derroteros.

La primera vez que sale en el escenario es con su hijo Celín y con un pintor que en unos lienzos le está dibujando escenas sacadas de su vida. Es un cuadro, este segundo del primer acto, que tiene la misma función del sueño de Elena a comienzos de la obra, a saber, la de desvelar indirectamente los secretos mejor guardados por las dos mujeres. En el caso de Fátima se trata de un amor imposible: estando casada en Tetuán con Muley Hamete, fue cautivada por el capitán Meléndez y al poco tiempo los dos se enamoraron. De la relación nació un niño, Celín, que, sin embargo, fue criado como hijo de su marido, que en el momento en el que discurre la acción ya ha muerto: es él el “bastardo de Ceuta” del título, como nos revela la acotación que abre el cuadro (p. 417b).

El paralelismo con la situación de Elena es evidente, aunque con unas importantes diferencias: la primera estriba en la voluntariedad del sexo extraconyugal. Si la cristiana ha sido burlada y violada por Gómez de Melo, por lo que no hubo consentimiento, al contrario, Fátima confiesa que estuvo “cautiva y enamorada” del Capitán (p. 417c), que la quiso hasta que se cansó de ella. Por esto, el odio de Fátima hacia Meléndez se debe al abandono y al agravio sufrido injustamente de parte del hombre que amaba. La segunda diferencia consiste en el estado de

---

<sup>15</sup> Algo parecido es lo que pasa con Rodrigo: hijo del traidor Gómez de Melo, no tiene otra culpa sino tener su sangre y su temperamento, lo que le lleva a ser también traidor, cobarde y amante del juego.

las dos mujeres: en el momento en que tiene lugar la acción, Elena sigue casada, mientras que Fátima es viuda, lo que hace que la defensa de su honor recaiga en su hijo.

Pero es aquí donde empiezan los problemas, al encontrarse Celín en un importante conflicto de intereses, ya que Fátima no ha considerado la fuerza abrumadora de la sangre, otro de los motivos fundamentales de la obra. De hecho, al conocer al Capitán en el campo de batalla, Celín se siente inmediatamente atraído por él, tanto que llega a matar a sus propios compañeros moros para salvarle la vida. Una afinidad evidente también en el comienzo de la segunda jornada, durante su embajada a Ceuta, donde acude para encontrar al Marqués de Villareal para pactar una tregua, o en la tercera, cuando, después del milagro de la imagen de Cristo que ha detenido la espada del enemigo salvándole así la vida, se deshace con su madre en elogios hacia Meléndez:

Su fama, que no se esconde,  
su gallardo proceder,  
su discreción y su trato,  
su valentía, que son  
de su hidalgo corazón  
espejo fino y retrato.  
Toda la nobleza goda  
en él vive, aunque difunta.  
(p. 428b)

Solo al escuchar estas palabras, Fátima empieza a darse cuenta de lo poderosa que es la llamada de la sangre, tanto que comenta en un aparte: “Qué fácilmente se junta / la sangre, si es una toda” (p. 428b). Pero esto no detiene a la mora, que sigue en querer saciar su sed de venganza contra su antiguo amante, definido por ella “mi mortal enemigo” (p. 428c), y le pide a Celín que mate al cristiano:

FÁTIMA Vive Alá, si no le matas,  
villano, y si dél me tratas,  
que no has de vivir conmigo;  
que te he de quitar el nombre  
que de mi hijo te he dado.  
CELÍN ¿Que os ha hecho?  
FÁTIMA Hame *agraviado*.  
CELÍN ¿*Agraviado*?

- FÁTIMA No te asombre.  
 CELÍN ¿Cómo?  
 FÁTIMA No me lo preguntes,  
 que entre la lengua y los labios  
 suelen crecer los *agravios*.  
 CELÍN Pues basta que los apuntes.  
 FÁTIMA Bástate, hijo, saber  
 que son contra tu *opinión*.  
 CELÍN Muy grandes *agravios* son,  
 pues los siente una mujer.  
 ¿Mató a mi padre en el campo?  
 ¿Puso lengua a vuestro *honor*?  
 ¿Fue a la corona traidor?  
 Furioso la planta estampo.  
 ¿En qué os *ofendió*? ¿No habláis?  
 Respondedme.  
 FÁTIMA Ya te digo  
 que es mi mortal enemigo.  
 CELÍN Mirad bien si os engañáis.  
 FÁTIMA Dejadme de conjurar;  
 en vano busco tu ayuda,  
 que quien los *agravios* duda  
 no los pretende *vengar*.  
 Búscale, y dale la muerte.  
 [...]  
 Alto, pues, por ti me rijo,  
 mi *honor* en tu mano está.  
 (p. 428b-c)

Frente al silencio de Fátima sobre el motivo de su odio hacia el Capitán, nótese la frecuencia con la que, en estos 30 versos, aparecen términos relacionados con el código del honor (*agravio-agraviar*, 5 veces; *honor*, 2 veces; *opinión*, *ofender* y *vengar*): una insistencia que pone al hijo en la ineludible obligación de reparar la ofensa sufrida por la madre.

El cuadro siguiente, ambientado en el campo de batalla, lo protagonizan padre e hijo. Cuando Celín intenta matar al Capitán no lo consigue, y es entonces cuando se descubre la verdadera relación que unía Meléndez a Fátima. Ahora el joven moro se enfurece con su madre, culpable de haber traicionado a su padre

putativo, Muley Hamete, y encima con un cristiano: “Aguarda, enemiga madre, / que al espejo de mi espada / verás la venganza honrada / de la ofensa de mi padre” (p. 430a). Al hablar con su madre, el joven moro descubre toda la verdad sobre su nacimiento: Fátima le confiesa su “ciego error” (p. 435c), a saber, el amor por el capitán cristiano Meléndez, y que él es su padre natural. Frente a estas revelaciones, Celín perdona a su “mala” madre y se muestra incluso contento con su nuevo “buen” padre:

Es tan a mi gusto igual  
 el padre que me habéis dado  
 que enmudezco, y os perdono  
 el agravio que me hicistes;  
 por el padre que me distes  
 vuestra liviandad abono.  
 En ella mi honor se acendra,  
 porque a truco de buen padre,  
 quiero tener mala madre,  
 que el padre es solo el que engendra.  
 (p. 434a)

En la postrera escena de la comedia se realiza la agnición final de Celín por parte del Capitán: madre e hijo se convierten, deciden liberar a los cristianos encerrados en las prisiones de Tetuán y llevarlos personalmente a Ceuta para entregarlos al Marqués de Villareal. Delante de Meléndez, Elena y Petronila, Celín se dirige al Marqués con unas palabras reveladoras: “recibe aqueste servicio / por el Capitán mi padre: / por él, Señor, te lo ofrezco, / a él le puedes dar las gracias / después de darlas al cielo”; y aún más claro hace pública la verdad unos versos después: “Meléndez, tu hijo soy, / aunque no digno de serlo; / mi madre y tu esclava un tiempo...” (p. 435c). Por último, lo confirma Fátima, al pronunciar sus últimas palabras en la comedia: “Tu hijo es, no dudes dello; / tú sabes muy bien la causa, / y yo mejor el efeto” (p. 435c)<sup>16</sup>.

Ahora bien: por número de versos el peso que tiene la historia de Elena en

<sup>16</sup> Aristóteles consideraba la agnición (“un cambio desde la ignorancia al conocimiento”), junto con la peripecia, uno de “los medios principales con que la tragedia seduce al alma” (*Poética* 1999: 149); y más adelante: “tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia” (*Poética* 1999: 165). Según la clasificación propuesta por el filósofo entre anagnórisis “por señales”, “fabricada por el poeta”, “por el recuerdo”, “por silogismo”, “por paralogismo” y “la que resulta de los hechos mismos”, la de *El bastardo de Ceuta* sería del segundo tipo (*Poética* 1999: 183-87).

*El bastardo de Ceuta* es indudablemente mayor que la de Fátima, por lo que la cuestión de honor que protagoniza ella tiene más importancia. El honor, pues, se perfila más bien como un atributo propio de los cristianos, mientras que los moros parecen más desvinculados de él. De hecho, si Elena oculta la violación, prefiriendo seguir viva y sufrir en silencio la humillación y el miedo, es para salvar el honor de su marido, y cuando se descubre la verdad delante del Marqués, ella, inocente, evita la muerte pero se ve igualmente “castigada” con el convento. Por su parte, Fátima, aun siendo –ella sí– culpable por engañar a su esposo con un cristiano, no paga por su traición, así que el honor de Muley Hamete no queda restaurado –y nadie parece preocuparse por eso, al ser moro–. Es más: su hijo, Celín, el que, en ausencia del padre putativo, Muley, debería lavar con la sangre la ofensa, renuncia al saber que tiene un progenitor más importante, el Capitán. Por último, la conversión a la fe verdadera parece hacer borrón y cuenta nueva de todas las culpas de la mora, que de repente se ha convertido en la madre del único hijo biológico –y por consiguiente, del solo heredero– de Meléndez. Así las cosas, la cristiana Elena goza de una libertad menos amplia que la mora Fátima, ya que esta puede incluso planear la venganza contra el Capitán cristiano que le ha seducido y abandonado, mientras que aquella se ve obligada a callar el abuso y a llevar la pesada carga del honor.

Antes de acabar, y al margen de las reflexiones sobre Elena y Fátima en *El bastardo de Ceuta*, me gustaría plantear unas cuestiones acerca del género de la pieza a partir de lo que afirma Gwyn E. Campbell (2014). Debido a sus características, la estudiosa define la obra de Grajales “a wife-murder play «gone wrong» from the standpoint of the commonplace moral honour code of conduct in the *comedia* of similar gravity and circumstances” (2014: 94)<sup>17</sup>, y cita la trilogía calderoniana de dramas de honor conyugal representada por *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonor*. En mi opinión, más que hablar de un drama de honor conyugal fallido ya que no se llega al uxoricidio, a saber, a la solución final esperada en el caso de Elena, sería necesario situar la comedia en su marco tanto cronológico como genérico. Compararla con obras como las de Calderón, que, junto con *El castigo sin venganza* de Lope, son de referencia obligada para los dramas de honor conyugal, es equívoco por razones temporales, ya que la trilogía se remonta a la madurez del dramaturgo, los años 1635-1650, y la pieza lopiana al 1631, varias décadas después de la probable composición de *El bastardo de Ceuta*. Por esto, me parece más rentable tomar como referencia

---

<sup>17</sup> El marbete de *wife-murder plays* ha sido muy utilizado especialmente por la crítica anglosajona; por ejemplo, Matthew Stroud (2014) ha defendido la existencia de un género de “obras de uxoricidio”, los *wife-murder plays*, diferente del de los dramas de honor.

comedias de la misma época. Por ejemplo, si se toma en consideración la producción del Fénix anterior a 1609, una etapa simultánea a la posible fecha de composición de la obra de Grajales, descubrimos que “en el teatro de las primeras etapas de Lope no está fijado el código del honor del mismo modo que no están fijados otros muchos aspectos de los distintos tipos de comedias”, ya que presenta “las fluctuaciones y vacilaciones propias de un estadio de formación que no ha llegado a su madurez” (Arellano 1998: 27-28). Por otra parte, Poteet-Boussard afirma (1981: 348):

Los casos de honra, que se recomiendan tanto en el *Arte Nuevo*, son poco frecuentes como interés principal en las comedias de este primer periodo, donde el dramaturgo interpreta su sociedad desde un punto de vista más pragmático. Cuando Lope sí incluye el problema del honor, por lo general, la resolución de este no es la que esperamos en su teatro posterior y mucho menos si el conflicto es uno de honor conyugal.

De hecho, la única pieza de este periodo que encaja con la definición de drama de honor conyugal es *Los comendadores de Córdoba*, fechada antes de septiembre de 1598 (Morley, Bruerton 1968: 221-22). En esta “primera muestra ya definida del código” (Arellano 1998: 19-20), Beatriz, la esposa de Fernando, Venticuatro de Córdoba, aprovechando la ausencia de su marido, le engaña con Jorge, uno de los comendadores. Descubierta la traición, Fernando lleva a cabo su feroz venganza, matando sin piedad a su esposa y a su amante, al hermano de este y su querida, e incluso a todos los criados y a los animales de la casa. Con esta masacre “acaba la comedia / del honor desagraviado” (vv. 2957-2958). Las diferencias entre Beatriz y Elena son evidentes y derivan, evidentemente, de su grado de responsabilidad: si Beatriz es culpable de adulterio, Elena es la inocente víctima de una violación, y por eso que Beatriz muere y Elena se salva, aunque solo aparentemente, ya que deberá pasar el resto de su vida encerrada en un convento. Sorprende, además, la grande e inesperada capacidad del capitán Meléndez de creer a Elena y a su violación como para perdonarle la vida, algo de verdad inusual. Y si miramos a Fátima, adúltera no castigada porque mora, el contraste con Beatriz es aún más llamativo.

Y es interesante también poner de relieve la actuación del personaje llamado a representar la justicia al final de las obras: el Marqués de Villareal en *El bastardo de Ceuta* y el Rey Católico, Fernando de Aragón, en *Los comendadores de Córdoba*. Este, al Venticuatro que le ofrece su cuello para que le decapite después de la matanza, le contesta: “Sois, don Fernando, tan digno / de premio por tal venganza, / que hasta un rey parte le alcanza / del honor que a vos os vino” (vv. 2923-2926), con un claro reconocimiento de sus legítimos derechos a la venganza

sangrienta (e incluso le ofrece “como premio” otra esposa, doña Costanza, hija de Juan de Haro). El final de *El bastardo de Ceuta* parece menos indulgente: como se ha apuntado, el Marqués de Villareal está decidido a detener a Rodrigo por el asesinato del alférez Gómez de Melo. El joven, bajo tortura, confiesa que se ha limitado a cumplir las órdenes de su padre el Capitán (que comenta: “al fin hijo de mal padre”, p. 436a) en el que había confiado para salvarse de la justicia pero que finalmente le traiciona entregándole al Marqués. Cuando Meléndez –como había hecho el Veinticuatro– le ofrece su cuello, el Marqués sí le perdona la vida, pero insistiendo que lo hace solo en vía excepcional debido al agravio sufrido y a los servicios prestados al Rey, sin ningún reconocimiento moral parecido al de don Fernando para con el Veinticuatro. Por otro lado, las convenciones genéricas son fundamentales en la presentación de los “casos de la honra”, que en Lope pueden recibir tanto un tratamiento trágico (*Los comendadores de Córdoba*), como también cómico: es el caso de *Los embustes de Fabia* (antes de 1596) y sobre todo de *Las ferias de Madrid* (1585-1589), donde un padre, en lugar de matar a su hija adúltera, asesina a su yerno, víctima inocente de la infidelidad de su esposa y de la venganza del suegro.

Por otra parte, en la *Quinta parte* tenemos por lo menos otros dos ejemplos de mujeres castigadas de forma diferente por cuestiones de honor<sup>18</sup>: uno en *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto* de Mira de Amescua y otro en *La venganza honrosa* de Gaspar de Aguilar. En la primera jornada de la obra de Mira sobre la figura del rey de Asturias Alfonso II (s. IX), nos encontramos con la historia de la infanta doña Jimena, madre de Bernardo del Carpio, fruto de su matrimonio secreto con Sancho Díaz. Alfonso, al enterarse de la traición de su hermana y, por consiguiente, de su deshonor (como dice Jimena, el agravio “cayó por flaqueza mía / en la sangre que heredamos; / que como es vidrio la honra / quiebra por lo más delgado”, vv. 252-255), para hacer que ella confiese el nombre de su amante finge querer matarla con un veneno, pero finalmente la encierra en un convento, como le ocurre a Elena en *El bastardo de Ceuta*: “Castigada no estarás, / pues en pago de tu pena / a vida del cielo vas. / Anda, imita a Magdalena / ya que a Clara no podrás” (vv. 1045-1049). *La venganza honrosa* del valenciano Gaspar de Aguilar “plantea un caso de adulterio consumado, que deriva ya en buena medida hacia el drama del honor” (Ferrer Valls 1997: 146), con la muerte de la esposa

---

18 En su estudio preliminar a la edición de la *Quinta parte* Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Emmanuelle Garnier afirman que las comedias reunidas por Francisco de Ávila en 1614 presentan “numerosas figuras de mujeres, entre las que destacan las de madre. De hecho, casi todas las obras presentan a un personaje de madre cuyos hijos desempeñan a veces un protagonismo fuerte en la acción” (2004: 17).

infiel. Protagonista de la comedia es Porcia, casada contra su voluntad con Norandino, duque de Milán; la mujer huye a Ferrara con Astolfo, duque de la ciudad y su amante, y hasta allí les persiguen con sus ejércitos el marido deshonorado y el padre agraviado, el Duque de Mantua. Norandino se finge muerto y se disfraza de albañil para poder entrar en el castillo, donde mata a Porcia y a Astolfo cortándoles las cabezas, que al final de la pieza exhibe en una fuente.

Igualmente, Teresa Ferrer Valls identifica entre las comedias palatinas de la escuela dramática valenciana un grupo en el que “se plantea un conflicto generado por una situación de adulterio real o aparente de la mujer”, constituido por *La cruel Casandra* de Virués y *El marido asegurado* de Carlos Boil, además de *La venganza honrosa* de Gaspar de Aguilar. En ambas obras hay unas mujeres acusadas falsamente de adulterio: si *El marido asegurado*, fechada por Bruerton antes de 1604, se centra en una simulación de adulterio por parte del Rey de Nápoles que quiere poner a prueba la fidelidad de su recién llegada mujer, la infanta Menandra, en *La cruel Casandra* (anterior a 1586) asistimos a las maquinaciones de la pérfida Casandra para vengarse de la Princesa y de su hermano que desembocan en una matanza general en la que quedan involucradas dos esposas inocentes injustamente acusadas.

Así las cosas, *El bastardo de Ceuta* del licenciado Juan Grajales, con sus mujeres agraviadas, con sus diferentes soluciones frente a la deshonor, con su planteamiento serio pero no trágico (en sentido calderoniano) del código del honor, pero también con un final que no deja de ser “feliz” ya que todos los protagonistas sobreviven, parece un experimento más en el marco de un periodo en el que todavía la dramaturgia que el Fénix llevará al máximo éxito, la de la comedia nueva, se está todavía fraguando.

## Bibliografía citada

- ARELLANO, IGNACIO (1998), “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 5: 7-31.
- Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, [17/05/2018], <http://artelope.uv.es/>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (2013), *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Barcelona, Castalia.
- CAMPBELL, GWYN E. (2014), “Juan de Grajales’s *El bastardo de Ceuta*: A Wife-Murder Comedia Gone Wrong”, *Bulletin of the Comediantes*, 66.2: 93-108.
- CASA, FRANK P. (1993), “El tema de la violación sexual en la comedia”, *El escritor y la escena (Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. 18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 203-12.
- Comedias de Lope de Vega. Parte V* (2004), eds. Marie-Françoise Déodat-Kessedjian; Emmanuelle Garnier, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- DÉODAT-KESSEDIAN, MARIE-FRANÇOISE; GARNIER, EMMANUELLE (2004), “La quinta parte: historia editorial”, *Comedias de Lope de Vega. Parte V*: 5-27.
- FERRER VALLS, TERESA (1997), “Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana”, *Edad de Oro*, XVI: 137-48.
- GRAJALES, JUAN DE (1951), *El bastardo de Ceuta*, en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, ed. R. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, tomo I (Biblioteca de Autores Españoles, 43): 413-36.
- MIRA DE AMESCUA, ANTONIO (2005), *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*, ed. G. Maldonado Palmero, en *Teatro completo. Vol. V*, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada: 357-464.
- MORLEY, S. GRISWOLD; BRUERTON, COURTNEY (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- PALOMO, PILAR (1990), “El estímulo erótico de la dama dormida (Un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)”, *El erotismo y la literatura clásica española. Edad de Oro*, IX: 221-30.
- Poética de Aristóteles* (1999), ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO (1983), “La imagen de «La bella dormida» en el teatro de Calderón”, *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano (Würzburg 1981)*, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag: 49-64; luego en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2003: 213-32.
- POTEET-BUSSARD, LAVONNE C. (1981), “Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6:

341-54.

- PRIMORAC, BERISLAV (1994), “Agresión sexual y castigo en *Audiencias del rey don Pedro*”, *El escritor y la escena (Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. 17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 155-63.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1982), «La “bella dormida”: repertorio e codice», *Quaderni di lingue e letteratura*, 7: 196-201, luego en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992: 119-23.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1988), *La collezione “Diferentes autores”, Kassel, Reichenberger*.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726-1739 <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA; ALLEN, JOHN J. (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- STROUD, MATTHEW D. (2014), “The wife-murder plays”, *A companion to Early Modern Hispanic Theater*, ed. H. Kallendorf, Leiden, Boston, Brill: 91-103.
- VACCARI, DEBORA (2011a), *La dilogia su Cola di Rienzo del “licenciado” Juan Grajal, Firenze, Alinea*.
- , (2011b), “Alcuni aspetti della storia di Cola di Rienzo nella dilogia del licenciado Juan Grajal (*La próspera y adversa fortuna del caballero del Espíritu Santo, 1612*)”, *Artifara*, 11: 7-27 [17/05/2018] <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/11/3>>.
- , (2011c), “Las ‘mudanzas de fortuna’ de Don Beltrán de Aragón y Cola di Rienzo en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores (1612)*”, *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore*, eds. G. Poggi, M. G. Profeti, Alinea, Firenze: 221-36.
- , (2014), “Una comedia de frontera: *El bastardo de Ceuta de Juan Grajal*”, *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università, Facoltà di Lettere e Filosofia, vol. I: *Letteratura*, eds. A. Cassol; D. Crivellari; F. Gherardi; P. Taravacci: 615-30 [17/05/2018] <[http://eprints.biblio.unitn.it/4259/1/Lab\\_152-\\_vol\\_1%20B0.pdf](http://eprints.biblio.unitn.it/4259/1/Lab_152-_vol_1%20B0.pdf)>.
- VALDÉS POZUECO, CATARINA (2016), “La justicia conmutativa en Calderón y su solución al adulterio: uxoricidio o indulto”, *Anuario Calderoniano*, 9: 217-36.
- VEGA, LOPE DE (1993), *Los comendadores de Córdoba*, ed. J. Gómez; P. Cuenca [17/02/2019] <[https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0559\\_LosComendadoresDeCordoba.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0559_LosComendadoresDeCordoba.php)>.
- , (2016), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. F. B. Pedraza Jiménez; P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- VILAR, JUAN B. (2003), “La frontera de Ceuta con Marruecos: orígenes y conformación actual”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, número extraordinario: 273-87.

**Debora Vaccari** es professore associato de Literatura Española en la Università di Roma La Sapienza desde 2008. Se ha ocupado sobre todo de la literatura áurea, y especialmente del teatro de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, participando en proyectos de investigación nacionales e internacionales. Ha estudiado los manuscritos teatrales vinculados con la actividad de las primeras compañías profesionales del teatro español (*I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e Studio*, 2006) y la producción de Lope de Vega. Se ha interesado también en la obra de Agustín Moreto, la puesta en escena de las obras teatrales áureas y la edición de textos dramáticos (*La dilogia su Cola di Rienzo del licenciado Juan Grajal*, 2011), así como en los cancioneros del Siglo de Oro conservados en Italia y en la narrativa breve contemporánea.

**debora.vaccari@uniroma1.it**