

LA CONQUISTA DE GRANADA
POR LOS ESPAÑOLES

EN DOS PARTES

Representada en el Teatro Real

Escrita por John Dryden
Servidor de Su majestad

LONDRES

Impreso para T. N. Herringham,
y se han de vender en el Ancla del Paseo inferior.

En la lonja nueva

1673

Estudio preliminar y traducción
de
José Luis Martínez-Dueñas

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.*

La publicación del presente volumen se enmarca en las actividades del Proyecto de Excelencia de la junta de Andalucía HUM-1676, «Biblioteca de Granada».

© Del estudio preliminar y traducción
JOSÉ LUIS MARTÍNEZ-DUEÑAS
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
LA CONQUISTA DE GRANADA POR LOS ESPAÑOLES
EN DOS PARTES
ISBN: 978-84-338-5129-1
Depósito legal: Gr./ 2.794-2010
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja, Granada
Fotocomposición: García Sanchis, M.J., Granada
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea
Imprime: Imprenta Santa Rita. Monachil, Granada

Printed in Spain

Impreso en España

ÍNDICE

Estudio preliminar	7
A su alteza el duque	37
Ensayo sobre las obras heroicas	43
Almanzor y Almahide. La conquista de Granada. Primera parte	55
Epílogo a la primera parte	153
Almanzor y Almahide. La conquista de Granada. Segunda parte	155
Epílogo a la segunda parte	281

ESTUDIO PRELIMINAR

EL AUTOR, JOHN DRYDEN

La lectura de la obra de John Dryden *The conquest of Granada* ha de entenderse en una época de complicada situación histórica y literaria. En primer lugar, el autor representa algunos valores que ya en su momento eran controvertidos y de difícil mantenimiento. John Dryden nació en 1631 y murió en 1700, período que cubre una de las etapas históricas más convulsas y violentas de la historia de Inglaterra. Cursó estudios en la Westminster School y en 1650 se trasladó a Cambridge a estudiar, y recibió su grado de bachiller en artes en el Trinity College en 1654. Se casó con la hija menor del duque de Berkshire. La guerra civil, que duró de 1642 a 1648 culminó con la decapitación de Carlos I Estuardo en 1649 y el acceso al poder del tirano Oliver Cromwell, tras la victoria del bando de los denominados parlamentarios. Cromwell fue proclamado Lord Protector en 1653. A la muerte de Cromwell en 1658, el poder establecido se debilitó y en 1660 se restauró la monarquía de los Estuardo en la persona del hijo de Carlos I, Carlos II, de notable tendencia católico romana. John Dryden se sumó a la causa de los Estuardo y escribió poemas para festejar la coronación de Carlos II y en 1667 escribió también con motivo de la celebración de la victoria sobre los holandeses y compuso su *Annus mirabilis*.

En esos años John Dryden era ya un reconocido poeta y crítico literario que había abrazado la causa de los Es-

tuardo de manera comprometida y abierta. Su amplia formación en los clásicos, a los que él llama «los antiguos», y su conocimiento de las literaturas más recientes, «del pasado», posibilitan un talento crítico de excepcional factura, lleno de referencias y con un profundo sentido de la innovación y del aprovechamiento de la tradición. Dryden ocupó el puesto de poeta laureado en 1668, cargo inaugurado por los monarcas de la casa de Estuardo y que se mantiene en la actualidad, y fue un insigne ensayista, crítico literario, poeta, y dramaturgo. En 1670 fue nombrado historiógrafo real. Sin embargo, la labor por la que se le debe reconocer más y que no es tan conocida fue la de traductor de los clásicos. Tradujo a Juvenal, a Persio y a Virgilio, su gran obra (*Bucólicas, Geórgicas y Eneida*), en 1697; su última obra, de 1700, fue una adaptación de Ovidio, Chaucer y Boccaccio, *Fables ancient and modern*. También trabajó en colaboración en ópera con Henry Purcell para su obra *King Arhtur*, de 1691.

Su papel como dramaturgo se inicia, pues, después de que Inglaterra hubiese tenido una sequía teatral notable con el cierre de los teatros decretado por el Parlamento en 1642 a instancias de los puritanos y de que en 1648 se decretase la demolición de todos los teatros. No es de extrañar que una de las señas de identidad de la restauración sea la producción dramática y la representación de obras de teatro y en concreto el drama heroico, que se puso de moda con la llegada al poder de Carlos II. Ya en su introducción a las obras de Dryden, Walter Scott escribía que el regreso de Carlos II (1660) pone en alza el drama heroico (Dryden, 1808: 132-133). Walter Scott fue, además, el gran valedor de la personalidad literaria de Dryden a principios del siglo XIX.

John Dryden se sumó inmediatamente a la moda con una producción teatral nada desdeñable y llena de ecos clásicos y asuntos históricos. Escribió cinco obras heroicas: *The Indian queen en 1664* y *The Indian emperor en 1665*, obras

que contienen elementos históricos de interés, relacionados con la reciente «conquista» de América, y en concreto esta última con una clara referencia a la victoria épica de los héroes cristianos frente al pagano Moctezuma. La tercera tragedia heroica es *Tyrannic love* de 1670, y la culminación es *The conquest of Granada*, de 1670-1671. Más tarde escribió *Aureng-Zebe*, en 1675.

Dryden buscó siempre elementos de importancia histórica que se relacionasen directamente con la época y la revitalización de la monarquía, en concreto con la idea del origen divino de los reyes. Dryden, aunque aún no era miembro de la Iglesia Católica, apoyaba en esto a la monarquía Estuardo, lo que le supuso una gran ventaja en esa etapa histórica de la restauración. Además, cuando se desató el conflicto de la sucesión al trono entre el hermano de Carlos II, que reinaría como Jacobo II, y el hijo ilegítimo de Carlos II, el protestante duque de Monmouth, apoyado por el político anti-Whig y pro-Tory Lord Shaftesbury, Dryden tomó partido por Jacobo, el duque de York, a quien había dedicado precisamente *The conquest of Granada*. Con ocasión de este conflicto sucesorio publicó su poema *Absalom and Achitophel*, que representa el enfrentamiento dinástico en un marco bíblico, muy del gusto de la época. En 1685 entró en la Iglesia Católica Romana y publicó su conocida obra *The hind and the panther* (La corza y la pantera) de 1687, contra la Iglesia de Inglaterra y las diversas sectas que en ella se producían. También escribió una tragicomedia muy conocida, *The Spanish friar*, de 1681, en cuyo prefacio llegó a retractarse del drama heroico.

Dryden fue también un crítico notable, autor de varios ensayos sobre poética, y en 1665 escribió *Of dramatik poesie, an essay*, ensayo en el que resalta el drama inglés frente al teatro clásico antiguo y al francés neoclásico, y que se publicó en 1668. Se trata de un diálogo ciceroniano con cuatro personajes que representan diversas posturas poéticas: Crites

representa la defensa de los clásicos de la antigüedad, Eugenius el progreso de las artes, Lisediús prefiere el teatro francés al inglés y el teatro isabelino al de la Restauración, y Neander defiende lo inglés frente a lo francés y el reciente uso de la rima en el teatro. Se considera la primera obra crítica moderna importante. En la edición que he manejado se incluyen dos ejemplos representativos de crítica literaria, cuya traducción incluyo. A él se debe el sobrenombre despectivo con el que se denominó a una serie de autores del siglo XVII, «poetas metafísicos», que es como han pasado a ser conocidos poetas como John Donne, Richard Crashaw, George Herbert o Andrew Marvell, entre otros.

EL DRAMA HEROICO *ALMANZOR AND ALMAHIDE*

Dryden escribió una obra de teatro en dos partes que se titula de forma completa *Almanzor and Almahide, or the conquest of Granada by the Spaniards*. En diciembre de 1670 escribió la primera parte de *The conquest of Granada* y un mes después la segunda parte. Se representó y más tarde se publicó en 1672 y en 1673, en edición que es la fuente de la presente traducción. La obra recibió críticas, en concreto del duque de Buckingham, George Villiers, quien en su obra *The rehearsal* (El ensayo) de 1671 arremetió contra el drama heroico de Dryden, y la sátira llegó a tener tanto éxito que el drama heroico desapareció gradualmente, a pesar del impulso real de que gozaba. No obstante, en un principio Dryden no se arredró y en 1675 produjo su último drama heroico, *Aureng-Zebe* que contenía iguales elementos que los otros mencionados: complicadas tramas amorosas, y actitudes villanas que acaban con todos entre matanzas y vesanias mientras sobreviven los enamorados, incólumes. *La conquista de Granada* se concibe como una obra en la que los personajes son trasuntos de los grandes héroes de la antigüedad y como el propio Dryden asegura en su dedicatoria a Jacobo Estuardo, duque de York

y futuro Jacobo II, su obra se inspira en Homero y en Tasso, y el personaje heroico de Almanzor es una representación de la heroicidad y gallardía del duque de York. Existe, por tanto, una factura áulica muy del estilo de la época de los Estuardo y que puede verse igualmente en las representaciones pictóricas que años atrás había hecho Van Dyck de Carlos I. Esa tendencia heroica la plasmó Dryden en una obra de dos partes escrita en versos pareados de pentámetro yámbico, aunando así dos tradiciones poéticas inglesas de antigua raigambre. La obra es un romance, en el sentido tradicional e histórico del término, en el que se narran los amores de un héroe en el marco de una guerra: amor, traición, valentía, batallas. Ingredientes clásicos y además en versos pareados, «un romance de caballería rimado, en forma y drama», como escribió Sir Walter Scott (Dryden, 1808: 127).

La obra tiene dos partes divididas cada una en cinco actos. La primera parte introduce a los personajes principales: el rey Boabdil, personaje débil y un fracasado, incapaz de generosidad y esclavo de sus pasiones por Almahide (Zebouni 1965: 17); su mujer Almahide, la heroína fiel y enamorada; el héroe Almanzor y los diversos personajes de las facciones de los zegríes y de los abencerrajes; a la cabeza de los abencerrajes, Ozmín, que representa el honor absoluto; y a la cabeza de los zegríes, Zulema, Hamet, Gumel, y Selín. Abenámar y Abdelmalik junto a los abencerrajes. Entre los personajes femeninos sobresale la perversa Lindaraja, que a todos quiere enamorar, incluso al fiel Almanzor; se trata de una auténtica *femme fatale* de la época, una serpiente, como algún crítico ha dejado escrito. Abdala, el hermano de Boabdil, es un traidor enamorado de Lindaraja. Una mujer buena es Benzaida, así como la esclava de Almahide, Esperanza. También aparecen «los españoles», que es como se denomina a los cristianos: el rey Fernando, la reina Isabel, el duque de Arcos y Alonso de Aguilar. La trama principal es el enfrentamiento

to de los bandos rivales dentro de la corte nazarí y las insidias de Abdala, hermano de Boabdil, para conseguir el trono. La primera parte acaba bajo las murallas del Albayzin donde se refugian los rebeldes y Boabdil se muestra esperanzado de ganar la batalla, y cuenta con la esperanza de pasar la noche con Almahide:

Ésta habrá de ser la noche mía y de Almahide.
Desde ahora sois inoportunos, los asuntos de estado.
No deberíais tiranizar al amor, sino aguardar.

Estos versos resumen el tenor del drama heroico, que tiene más de romántico que de bélico, pues la guerra de Granada y las luchas intestinas en la Alhambra y el Albayzin no son más que el telón de fondo para el romance de Almanzor y Almahide, auténtico título de la obra.

La segunda parte abre con el campamento cristiano y los reyes Fernando e Isabel hablando de sus planes políticos. Hay luego escenas en la Alhambra. El acto II abre con escenas en un bosque y en el Albayzin. El acto III se desarrolla en la Alhambra y el acto IV en el Albayzin y en la Alhambra. El acto V y último se desarrolla en la Alhambra y una escena tiene lugar en la plaza de Bibarrambla. Se trata de la escena de la ordalía o juicio de Dios, costumbre caballeresca que Dryden pone en la Granada nazarí para desentrañar la verdad de la supuesta traición de Almahide con Abdelmalik al rey Boabdil. Hay una pira en la que se va a quemar a la adúltera y a Abdelmalik. Los que denuncian el fementido adulterio son los zegríes Zulema y Hamet frente a Ozmín y Almanzor, que actúan de campeones de la Reina. No deja de ser una escena extraña en una corte musulmana, pero Dryden debió pensar que se trataba de un episodio «romántico» de importancia. Conviene recordar que en la novela histórica de Sir Walter Scott *Ivanhoe*, el final de la bella Rebecca se dirime también con una ordalía de los caballeros templa-

rios en el capítulo XLIII. Hay elementos típicos del romance y de no poca tradición como la escena final del acto II de la segunda parte cuando Almahide le entrega a Almanzor un pañuelo, lo que evoca claramente la tragedia de *Otelo, el moro de Venecia*, de William Shakespeare, aunque en el drama heroico de Dryden las consecuencias son distintas.

La obra concluye con la entrada de Fernando e Isabel en Granada, la muerte de Boabdil y la viudedad de Almahide, lo que permite la unión con Almanzor, trama fundamental de la obra. La solución es de una ficción total pero resulta interesante la intervención de la reina Isabel en el proceso, participando en la batalla con otras damas y posteriormente legislando en materia de dotes matrimoniales, así como arbitrando medidas para el futuro enlace de Almanzor y Almahide. Resulta curioso comprobar que la solución promulgada por la reina Isabel es que, pasados doce meses, Almahide pueda casarse con Almanzor, lo que coincide con el final de la obra de Shakespeare *Loves' Labour's Lost*, pues en el acto V escena 2 final de la obra, la princesa de Francia, convertida ya en reina, al recibir la noticia de la muerte de su padre, impone a su pretendiente el rey de Navarra, y las damas a sus correspondientes caballeros, un duelo de 12 meses para reanudar sus relaciones.

En la obra, hay otros elementos de interés como son la introducción de canciones de amor de poca inspiración árabe u oriental y de total costumbre clásica. Así, en la primera parte, acto III hay una canción en la que aparece una referencia a Filis, nombre usual en la poesía para designar a la amante o enamorada. En la segunda parte, en la escena en la Alhambra o en una galería, en el acto cuarto, hay una canción en dos partes, que es también una canción de enamorado, con Él y Ella, de voces y también a la enamorada se le llama con el nombre de Filis. Resulta sorprendente encontrar un componente poético tan clásico en un romance histórico de corte tan exótico. Estas can-

ciones suponen un refuerzo lírico a la estructura dramática, y un énfasis poético en la vertiente amorosa del drama. No hay referencias explícitas a los personajes o a las situaciones de la obra pero se corrobora el aspecto «romántico» de la trama del drama heroico. Y utilizo entrecomillado el adjetivo romántico porque ha de entenderse el uso apropiado del término en una perspectiva histórica. No debe confundirse con el uso que en las tradiciones poéticas y críticas se emplea a partir del siglo XIX. En la obra se utiliza el adjetivo *romantique* para referirse a los contenidos amatorios y caballerescos de la trama que tienen las características del romance, es decir de un poema vernáculo medieval o de prosa narrativa con elementos caballerescos y legendarios. Concretamente en la primera parte, al final acto III, Zulema se dirige a Almanzor diciendo:

If you will free your part of her you may;
But, sir, I love you not your *romantique* way. [La cursiva es mía]
Dream on; enjoy her soul; and set her free.
I'm pleas'd her person should be left for me..
(Si liberáis vuestra parte de ella, podéis hacerlo.
Pero, señor, no amo vuestro modo romántico.
Seguid soñando, disfrutad de su alma, y ponedla en libertad.
Me complace que su persona quedará para mí.)

Además, en inglés una de las acepciones del sustantivo *romance* es la de una balada histórica o un breve poema épico españoles. Esa idea de lo romántico, en su acepción previa a los movimientos literarios europeos del siglo XIX, es la que prevalece en el drama heroico de Dryden con una referencia explícita. El uso del adjetivo explica, pues, el devenir del drama por parte del personaje Almanzor, cuyo nombre da título a la obra. Almanzor es el auténtico héroe: orgulloso, valiente, fuerte y despreciativo ante la muerte y se une a los abencerrajes por ser éstos el partido débil y libera al duque de Arcos para poder volver a derrotarlo. Almanzor ayuda a Abdala por amistad. Su gran amor es,

naturalmente, Almahide, y pese a todo él es presa de su pasiones(Zebouni 1965: 16). Almahide, por su parte, representa la virtud pura, el contrapeso del héroe, la heroína.

La conquista de Granada representa un interés por lo exótico y por lo caballeresco de ese período neoclásico inglés que es la Restauración, y constituye un ejemplo del drama heroico como aval poético de una parte de la política europea de la época, y de la cercanía, en concreto, de la casa de Estuardo con la casa de Austria. Hay que recordar que el duque de York, sirvió al rey de España en Dunquerque, luchando contra los holandeses en 1658 y el rey de España, Felipe IV, le ofreció el mando de los ejércitos, y los títulos de Alto Almirante y Príncipe de la Mar (Loftis, 1973: 210).

Un autor como John Dryden formado y culto, tuvo oportunidad de leer diversas obras que le sirvieron de inspiración para sus escritos. Ya he mencionado sus traducciones del latín y sus referencias a Homero y a Tasso al describir al personaje de Almanzor. En *The conquest of Granada* convergen diversas tradiciones que es necesario explicar para entender ese resultado textual que hoy podemos leer y que en su día llegó a representarse. La fascinación por los descubrimientos del Nuevo Mundo y las guerras contra los moros, las plasmó Dryden en sus obras de corte de drama heroico, lo que resultó de diversas lecturas e influencias.

LAS POSIBLES FUENTES

Según John Loftis, Dryden pudo conocer la obra de Guillén de Castro *Las mocedades del Cid*, y también la obra sobre El Cid de Corneille, pues hay intensidad de similitudes con *The conquest of Granada* por la común descripción de las hostilidades moras y cristianas y similitudes dramáticas y temáticas (Loftis 1973: 212-213). El teatro heroico de Corneille supone un seguimiento homérico, mientras que el de Dryden es más virgiliano, como comen-

ta Selma Assir Zebouni, quien enfatiza la bravura y lo es-trambótico de los héroes (Zebouni 1965: 9). María Soledad Carrasco Urgoiti, autora del ya clásico estudio *El moro de Granada en la literatura*, afirma que la moda del moro galante se extiende por toda España y pasa a Europa, y una de las fuente de inspiración más frecuentes es la obra de Ginés Pérez de Hita, «[...] y en Inglaterra tuvo un brote importante con *The conquest of Granada*, de John Dryden» (Carrasco 1956: 68). La trama de Boabdil enemigo de los Abencerrajes y la rebelión de los nobles a favor del padre de Boabdil, Mulhacén, el duelo entre los zegríes que levantan la calumnia de adulterio contra la reina Moraycela, Almahide en la obra de Dryden, y toda la «solemnidad y el aparato de los libros de caballería», están tomados de Pérez de Hita (Carrasco 1956: 64).

The conquest of Granada, primera parte, escena I, comienza con una escena en la que se rememora una corrida de toros, y se hace una descripción ciertamente veraz de lo que pudo ser una corrida de toros en la España de los Austrias, como explica Loftis. Atribuye este autor la descripción a un diplomático inglés, Hyde, quien visitó la corte de Felipe IV en 1649 para pedir ayuda a favor de Carlos II tras la ejecución de Carlos I. Hyde escribió una relación de un espectáculo que presencié de toreo a caballo (Loftis 1973: 41). La descripción de escenas del toreo a caballo por parte de caballeros moros supone una muestra del sentido de la dramatización que impone Dryden y a la vez resulta en un valor añadido de exotismo. Se trata de un relato por Abenámbar de la valentía de su hijo Ozmín, y la corrida tuvo lugar en la *Sierra de Ronda* (sic). El verismo es notable, lo que explica que se pudiese haber inspirado en el relato del diplomático Hyde. Según Carrasco Urgoiti, por su parte, el crítico Langbaine en su obra *An account of the English dramatick poets* de 1691 «señaló el juego de toros y de cañas descrito en la «Historia de Ozmín y Daraja» [incluida en el Guzmán de Alfarache

de Mateo alemán, de 1599] como fuente de la corrida relatada en *The conquest of Granada*» (Carrasco 1956: 117).

Esta relación de toreo a caballo sirve de preámbulo a la parte auténticamente épica de la obra: la valentía de los moros, su afán de lucha, su disposición guerrera. Dryden se acerca a la historia de Almanzor y Almahide con un trasfondo épico definido y en éste hay que distinguir dos niveles: por una parte las obras que pudieron influir en la redacción del drama heroico, y por otra, el sentido poético que la obra tiene en ese momento. En cuanto a lo primero, hay que señalar que aparte de las influencias ya mencionadas de carácter meramente literario, Dryden pudo inspirarse en *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, de 1595, y en la *Historia general de España* del P. Mariana (libro XXV sobre la Guerra de Granada). Dryden habla en su correspondencia de Mariana en 1682 y 1683 pues su obra era conocida en Inglaterra (Loftis 1973: 222 y ss.). Probablemente también pudo leer la obra de Georges de Scudéry *Almahide ou l'esclave reine*, de 1660 a 1668, de ocho volúmenes, en tres partes, basada a su vez Pérez de Hita (Loftis 1973: 227). Para María Soledad Carrasco Urgoiti la fuente principal de *The conquest of Granada*, es la obra de Scudéry, pues de ahí proceden los nombres de la heroína y de Boabdil, así como el comportamiento de éste; en ambas obras el enamorado es hijo de un noble cristiano, en la obra de Scudéry del duque de Medinasidonia y en la de Dryden del duque de Arcos; Almanzor es un héroe musulmán que al final descubre su origen cristiano. Es un hombre de gran nobleza, indómito y de gran poder (Carrasco 1956: 114-115).

Esa mezcla de lecturas de obras en prosa, dramas históricos y tratados de historia constituye la fuente documental de que se sirve Dryden para pergeñar su drama épico, al que imprime su factura personal a la vez influida por los clásicos de la antigüedad. La conducta del moro generoso, enamorado y valiente, Almanzor, es la de un perso-

naje que se inspira probablemente en otras obras. En concreto, la captura y liberación del duque de Arcos tiene paralelo con *El príncipe constante* de Calderón, y aparece de forma parecida en *The Indian queen* y *The Indian emperor* (Loftis 1973: 227). Esa liberación es ominosa, y se verá cumplida del todo en la lucha final de la segunda parte entre Almanzor y el duque de Arcos, en la escena con toque sobrenatural que pone fin a la lucha, revelándose la auténtica identidad del moro galante, del héroe: «Dryden tomó el tema de Granada de la novela de Scudéry, pero al despojarlo de ornamentos de salón y acentuar el carácter épico le devolvió algo de su antiguo valor» (Carrasco 1956: 116-117). Antes de esa lucha entre Almanzor y su padre, Arcos, el espectro de la madre se había aparecido a Almanzor revelándole parte del secreto, al final del acto IV de la segunda parte.

En segundo lugar, he de mencionar el sentido poético de la obra. El drama heroico se inserta en el discurso poético de la Restauración como una de sus señas de identidad y supone un vehículo útil para la propagación de los valores del momento. El heroísmo, el valor, el poder de la monarquía cristiana, son elementos que aparecen en los dramas heroicos de Dryden y refuerzan los valores políticos de la época, pero no ha de verse este género como una mera propaganda sino como el resultado de una larga y profunda reflexión poética, lo cual se puede ver en la edición empleada para esta traducción en el prólogo y el epílogo que Dryden escribe para explicar sus ideas al respecto. Hay un componente formal ya mencionado que es el verso de pentámetro yámbico y en rima de pareados y que constituye la forma característica de este género, pero no es constante en la obra posterior de Dryden que valora más la fuerza y la elevación que la regularidad de las literaturas francesa e italiana (Sherburne and Bond 1967: 718). El honor y el amor parecen ser los temas de la obra, aunque siguiendo los patrones neoclásicos, el honor

no es sino un instrumento para la razón, que es la que hace que Almanzor tome las decisiones, y siga el deber, aunque no de la forma tan rigurosa y ejemplar de su amor por Almahide, pues se trata de un ideal de sumisión y de razón por medio de vuelos retóricos, de acción trepidante y de puntos climáticos diversos (Zebouni 1965: 39). Al fin y al cabo el héroe lo es en tanto en cuanto controla sus pasiones (Zebouni 1965: 47).

La influencia española en la obra de Dryden es objeto de controversia pues hay autores que la niegan mientras que otros resaltan su conocimiento de la literatura española, en concreto de *El Quijote* (Caramés 1989: 113).

EL IMPACTO DE LA ÉPOCA

En el prólogo a *The conquest of Granada* Dryden explica que el autor William D'Avenant, o Davenant, tuvo que dejar de escribir teatro tras la prohibición del gobierno de Cromwell y tras la restauración de la monarquía se volvieron a representar obras de teatro, y escribe al respecto:

Pues la siguiente reflexión que me hice fue ésta: que una obra heroica debería de ser imitación en miniatura de un poema heroico y consiguientemente el amor y el valor deberían de ser su asunto.

Dryden había ayudado a Davenant en una adaptación de *The tempest*, de Shakespeare (Honan 1998: 320). Los ingredientes se especifican de forma clara y, no cabe duda, que los utilizó con creces en su producción dramática. En *The conquest of Granada*, además, el valor y el amor están conjuntamente representados en la figura del adalid Almanzor, figura que da título a la obra, aunque si se quiere establecer una dicotomía representativa puede decirse que Almanzor es puramente el valor y Almahide es puramente el amor, pero éstas son interpretaciones más o menos fútiles. Dryden se apoya en Petronio, Lucano, Séneca y Virgilio, a la vez que

comenta la obra de Tasso, Shakespeare y Spencer, entre otros, como referencia un desarrollo heroico. Dryden es consciente del uso de las acotaciones con unos contenidos de profuso ruido y advierte a sus críticos:

A los que objetan a mi uso continuo de tambores y trompetas y mis representaciones de batallas contesto que yo no los introduje en el escenario inglés, Shakespeare los usó con frecuencia y aunque Jonson no muestra batalla en su *Catilina* sin embargo se oyen desde las bambalinas el resonar de trompetas y los gritos de los ejércitos en batalla luchando.

Hay, efectivamente, muchas indicaciones de señales de alarma, griteríos, trompetas, espadaos, y luchas, lo que contribuye a una dinámica de acción muy continuada y procura un ambiente apropiado para la declamación del verso. Dryden prosigue diciendo que se trata de avivar la imaginación del espectador para hacer que se introduzca en la acción. El teatro de la época recuperó esa forma de una puesta en escena muy rica y llena de música y sonidos, lo que unido al uso de los pareados y a los componentes del valor y del amor dan una idea clara de lo atractivo del espectáculo. No se puede perder de vista que se trataba de teatro, de espectáculo, de la anuencia de un público. La limitación de la lectura no debe de olvidar la dimensión de la representación, fuente y origen del texto dramático en cuestión.

La obra se encuadra en lo que algunos críticos han denominado la retórica del anacronismo, es decir, «la tendencia a difuminar las líneas de las referencias históricas formales y como resultado restaurar la integridad polivalente del discurso literario» (Luzzi 2009: 70). Existen algunos elementos que no pertenecen exactamente al tiempo de la narración y se crea lo que tradicionalmente ha aparecido en otro género de importancia, la novela histórica, en la que no hay ni ficción pura ni historia pura (Luzzi 2009: 73). Así, por ejemplo, en la primera parte, acto IV escena II, Lindaraja habla de los embates del destino y exclama:

As in some Weather-Glass my Love I hold;
(Como si mantuviese mi amor en un barómetro)

lo que es claramente un anacronismo en la Granada nazarí, pues tan ingenioso aparatito no se inventó hasta 1643. Igualmente en la segunda parte, acto I escena I, la reina Isabel habla de Colón y de los hallazgos de metales preciosos en el Nuevo Mundo como algo inminente. Ese sentido histórico del drama heroico se impone de manera explícita y supone una recuperación de un pasado para comprender, estéticamente al menos, un tiempo presente, bien distinto a través de ese procedimiento retórico del anacronismo. Además, aunque John Dryden no quisiese establecer un paralelismo claro entre la caída del reino nazarí y la Inglaterra de los Estuardos, la verdad es que lleva a cabo una puesta en escena de la poesía épica, y en la obra se aprecian notas de cautela contra las banderías y a favor de un gobernante central y fuerte (Wace 2007: 100).

La crítica al drama heroico no fue patrimonio exclusivo del duque de Buckingham, pues ya en 1673 apareció un panfleto anónimo, *The censure of the rota* en el que se analizan muchas obras de Dryden y *The conquest of Granada* no escapa a la crítica que se ocupa desde el uso léxico inapropiado a la propia crítica de Dryden. Éste culpa a unos por errores que él mismo comete, como el uso de barbarismos del francés, del griego o del español, que en realidad son innovaciones lingüísticas que muchos contemporáneos no aprobaban (Kinsley 1971: 57-58). Igualmente, otros autores como Martin Clifford en sus *Notes upon Mr. Dryden poems in four letters* atacan a Dryden diciendo que en sus obras de teatro no hay ni llama ni arte o chispa poética, sino que son como la tierra: secas, frías, y pesadas (Kinsley 1971: 184-185). Un siglo después, Samuel Johnson en su libro sobre poetas ingleses, *Prefaces biographical and critical to the Works of English poets*, en diez volúmenes, de 1779 a 1781, escribe:

Las dos partes de *La conquista de Granada* se escriben con una decisión aparente de atiborrar al público de maravillas dramáticas; de mostrar en su más alta elevación un meteoro teatral de valor increíble y de amor imposible, y de no dejar espacio para una huida más violenta a la prodigalidad de la posteridad.

Todos los rayos de calor romántico, o amorosos o guerreros, brillan en Almanzor por una especie de concentración. Él está por encima de cualquier ley; está exento de cualquier restricción; ocupa el mundo a su antojo y manda dondequiera que se presente. Lucha sin preguntar la causa y ama a pesar de las obligaciones de justicia, del rechazo de su amante, y de la prohibición de los muertos. Empero, las escenas son, en su casi totalidad, deliciosas; muestran una especie de depravación ilustre y de locura majestuosa. Tan es así que si a veces se le desprecia, a menudo se le reverencia, y en lo que lo ridículo se mezcla con lo sorprendente (Kinsley 1971: 285-286).

Los furibundos ataques contra el drama heroico de Dryden, que en realidad son también un ataque a su personalidad y postura política en cierto modo privilegiada, se suavizan con el paso de los años y se llega a reconocer valor en algunos de los elementos de este género y en la figura de su autor. Es Sir Walter Scott quien se encarga de escribir la introducción a la edición de las obras completas de 1808 y analiza toda la obra de Dryden con detalle, dedicando su sección III a las obras heroicas. La tragedia heroica procuraba un ideal de orden al público de la época, un equilibrio basado en la sumisión a la autoridad social, exaltando el concepto del deber, complaciendo al público y reflejando los grandes problemas de la época (Zebouni 1965: 41-43).

The conquest of Granada by the Spaniards: in two parts se publica en 1672, 1673, 1678, 1687, y 1695. Para la presente traducción, aunque he consultado diferentes ediciones, he utilizado la de 1673 en dos partes que incluye la dedicatoria al duque de York, el prólogo, «el ensayo sobre las obras heroicas», y el epílogo, «defensa del epílogo o un

ensayo sobre la poesía dramática de la época pasada.» De esta forma, el lector contemporáneo se hace una idea más precisa de la dimensión literaria de la obra, como concepción poética y como desarrollo dramático. Tanto en el prólogo como en el epílogo puede comprobarse el pensamiento literario del autor, sus opiniones respecto a la concepción del drama heroico, sus precedentes y su escritura. Igualmente se pone en conocimiento del lector la opinión que el autor tiene de esa etapa tan concreta que damos en llamar la Restauración. A este respecto cabe destacar cómo enfatiza la mejora de la lengua, la conversación y el ingenio frente a siglos anteriores. También cabe señalar que la época anterior, las dos primeras décadas del siglo XVII, tiene como referencias a William Shakespeare, Fletcher y Ben Jonson. Dryden se mira en ellos y a partir de los mismos considera el avance y el progreso de la lengua inglesa, que ya incorpora con cierta estabilidad numerosas palabras que anteriormente se habían visto como innovación excéntrica. Precisamente, una de las críticas lanzadas contra el propio Dryden es la utilización de palabras foráneas. Para Dryden la lengua inglesa ha entrado ya en un período de refinamiento, frente a la «infancia» de la poesía de años anteriores. Independientemente de los juicios de valor al respecto, esto indica una conciencia lingüística muy despierta, propio de quien conoce muy bien los funcionamientos del lenguaje. No en vano John Dryden había cursado estudios universitarios y conocía bien las lenguas clásicas. Eso le hace criticar a Shakespeare y a Fletcher frente a Jonson, quien muestra cuidado y puede hacer valer su formación. Dryden piensa que la elegancia y el refinamiento del inglés no es utilizar palabras del francés, por ejemplo, sino saber emplear los significados e incluso añadir nuevos significados. Pero Dryden no se queda en el mero formalismo de la lengua sino que va más allá: para él, el auténtico refinamiento es el del ingenio.

Ciertamente, la segunda mitad del siglo XVII en Inglaterra es época propicia para reflexiones serenas pues ya la lengua vernácula se ha consolidado y no es sólo la lengua de la calle. La literatura ha prescindido del latín y del francés y el inglés ya ha desarrollado una tradición madura y rica. En 1611 había aparecido una traducción de la Biblia, conocida como la del rey Jacobo, por ser Jacobo I quien impulsó la labor de traducción. Esta traducción, también conocida como la versión autorizada, se hizo directamente a partir de los textos originales y no de la versión *Vulgata*, y supuso un arranque muy poderoso para la escritura en lengua inglesa. A finales del siglo XVI habían aparecido igualmente obras de retórica y poética escritas en inglés que contribuyeron en gran manera al desarrollo de esta lengua en su dimensión literaria.

He de mencionar una ausencia en «la defensa del epílogo», al hablar de la poesía del pasado, que no incluye la figura de Christopher Marlowe (1564-1593), autor coetáneo de Shakespeare pero muerto en plena juventud. Marlowe sí había pertenecido a ese grupo selecto de jóvenes con formación académica y su obra dramática contiene elementos que evidencian esa formación, a lo que Dryden llamaría elegancia y refinamiento. Sin embargo, no hay ni una sola mención al genial dramaturgo lo que no sólo sorprende, sino que deja al lector sin saber la opinión que de él tendría Dryden y dónde lo situaría en ese análisis que lleva a cabo con Shakespeare, Fletcher y Jonson, entre otros. En realidad, Dryden se hace eco las opiniones de sus contemporáneos y de generaciones anteriores y específicamente del fallo de Shakespeare al no saber reproducir los usos refinados de lo mejor del habla de las señoras o de la moda contemporánea (Honan 1998: 374). Sorprende, no obstante, la omisión de la figura de Marlowe. Respecto al genial dramaturgo acuchillado en Deptford, se puede establecer cierta relación con uno de sus personajes más representativos, el conquistador Tamer-

lán. En la obra de Christopher Marlowe *Tamburlaine the Great*, de 1587, se narra la historia del pastor escita Tamerlán, Timur Lenk, quien llegó a ser el rey de los tártaros y un conquistador glorioso. Para Zebouni Tamerlán es el polo opuesto de Almanzor con una ambición infinita y un deseo de poder inmenso. Tamerlán modela su destino y sustituye en su persona al poder divino, no obedeciendo otra ley que la suya propia; Almanzor, sin embargo sigue el parangón de sumisión a las leyes del honor, del amor, y de la patria, lo que culmina con las palabras del final de la obra, dando el viva a los Reyes Católicos (Zebouni 1965: 28). No obstante, hay una referencia curiosa al final del acto V de la segunda parte cuando Lindaraja se dirige a Abdelmalik y le dice:

Te enjaularé. Serás mi Bayaceto.

Lo que es una clara alusión a *Tamburlaine the Great*, obra en la que Tamerlán enjaula al emperador de los turcos, Bayaceto, tal como aparece en la primera parte, acto V escena II, lo cual, como puede verse más extensamente en un artículo mío lo tomó Marlowe a su vez de la *Silva de varia lección* de Pedro de Mexía (Martínez-Dueñas 1982). El héroe de Dryden es, por tanto, un sujeto neoclásico, sumiso a la obediencia de la razón, fiel y honrado, enamorado y apasionado, pero siempre equilibrado. El héroe clásico en Dryden se caracteriza esencialmente por su sumisión a los dictados de la razón, por lo que lo «romántico» es un adjetivo que puede provocar confusión en la obra. El ideal supremo es la razón, como factor de lo clásico, pues el sentido común, propugnado por Hobbes y por Locke es el instrumento que ayuda al héroe, a Almanzor, a conformar su amor (Zebouni 1965: 25).

Otro elemento de interés que Dryden menciona es la conversación. Puede parecer excesivo, pero no le falta razón para atribuir el avance en la conversación a la corte y especialmente a la figura de Carlos II:

Sus propias contrariedades y las naciones le dieron una oportunidad que raramente se concede a príncipes soberanos, me refiero a viajar, y a conversar en las cortes más refinadas de Europa, y de ahí, cultivar un espíritu que se formó por la naturaleza, para recibir la impresión de una educación galante y generosa.

No cabe duda de la defensa que Dryden siempre mantuvo de los Estuardo, lo que aquí queda manifiesto en un aspecto de interés literario y que abunda en esas ideas que él propugna: refinamiento y elegancia. Ciertamente en esa época, y desde principios del XVII, el continente europeo era escenario privilegiado de toda una cultura de la conversación que se extendió principalmente en Francia, como puede verse en la monografía de Benedetta Craveri:

Un ideal de sociabilidad bajo el signo de la elegancia y la cortesía, que contraponía a la lógica de la fuerza y la brutalidad de los instintos un arte de reunirse basados en la seducción y el placer recíprocos.

(Craveri 2001: 13)

Este ideal de sociabilidad y comunicación lo apoya Dryden y lo justifica como forma de mejora de la lengua y del estilo en inglés, lo que explica un uso más preciso de la lengua en el discurso poético en general. Esta conciencia lingüística tan viva y ese conocimiento de las vicisitudes de los usos poéticos hacen de Dryden un autor de especiales características pues, no sólo es un artista consumado y dotado de cualidades, sino que a la vez es un profundo conocedor de las claves del estudio poético, lo que hoy se llamaría un teórico de la literatura. Dryden extrae elementos propios de la vida de su época y que aparecen en los símiles y las metáforas que crea.

CULMINACIÓN Y DECLIVE DE UN GÉNERO

La obra, pues, se enmarca en un género de gran éxito y de una gran popularidad en su época, con todas las reservas críticas ya mencionadas y con un desarrollo limitado por las circunstancias estéticas y políticas que características de la Restauración, y que acaban con ella. *The conquest of Granada* es la culminación del drama heroico inglés, una obra heroica y romántica en una época que no es ni heroica ni romántica (Zebouni 1965: 50).

La presente traducción se basa en la edición de las dos partes publicada en 1673 y que consta del texto dramático en un total de diez actos, precedidos por la dedicatoria al duque de York y el ensayo sobre el drama heroico. La obra se completa con un epílogo en forma de verso y un ensayo sobre los precedentes dramáticos del pasado inmediato. He incluido todo en la traducción para dar una visión más completa de la misma y de esa forma ilustrar la propia visión del autor. Para la traducción del texto dramático y de los poemas y canciones incluidas en el mismo en la edición, he mantenido la estructura sintáctica del verso en su totalidad, en una especie de verso libre, pero no he mantenido el pareado por la complejidad del resultado y su previsible dificultad. No obstante sí he procurado mantener el eco poético del verso en la selección léxica y en la distribución de componentes sintácticos, para dar una idea de la construcción poética en el discurso dramático, con la correspondiente y leve impostación historicista.

La lengua y el estilo de este drama heroico reflejan fielmente el gusto de la época y esos ideales de refinamiento y elegancia que enfatiza el autor en su defensa del epílogo especialmente. El inglés que aparece en *The conquest of Granada* pertenece a ese período que se puede denominar de inglés moderno, propiamente dicho, superada la etapa de inglés moderno inicial a la que se adscribe generalmente el uso lingüístico de finales del siglo XV y del

siglo XVI. Ya existe una elevada cantidad de palabras introducidas en el inglés que se van propagando a través de la escritura y esta obra es buena prueba de ello. Puede hablarse de un cierto comienzo de fijación de la lengua; no obstante hay algún rasgo que confiere a la obra un cierto grado de inconsistencia gramatical en determinados aspectos. Me refiero en concreto al uso del pronombre de segunda persona del singular. En el uso actual, y a partir de todo el siglo XVIII la forma pronominal es *you* que incluye tanto el uso familiar, *tú*, como el formal, *usted*, tal como se emplea en español peninsular en la actualidad. Por eso la lengua inglesa en la actualidad, al no distinguir el uso pronominal como caracterizado, emplea tantos títulos de tratamiento: *madam*, *sir*, *professor*, *doctor*. En la obra hay alternancia del uso típico de comienzos del inglés moderno que aparece en la obra de Shakespeare. Por una parte existe el pronombre *thou*, que equivaldría el *tú* directo y familiar, y por otra el *you*, que equivaldría el uso formal e indirecto, *usted*, en la actualidad. Al tratarse de una obra de época he mantenido la distinción en la traducción. Sin embargo, para dar un aspecto historicista no he traducido *you* por *usted*, ni por la forma original de *vuesa merced*, sino por la también antigua y formal de *vos*, con lo que se mantiene la distinción, y que también se utilizaba en español para tratamiento de personas de gran dignidad y respeto. Hay que aclarar que ese uso de dos formas pronominales en inglés, que desapareció a finales del siglo XVII, se mantiene en la obra con un sentido de énfasis dramático y no es totalmente exacto en su significación. Ya en las obras de William Shakespeare la distinción aparece oscurecida, pues a veces se puede pasar de una forma de uso a otra según el contexto emotivo o la situación concreta; es decir, ya a principios del siglo XVII la distinción no quedaba clara pero aparece de forma especial y su uso a través del discurso literario puede verse como una señal de poder o de solidaridad, según y como, y de énfasis.

sis emocional o de distancia social e incluso de desprecio (Calvo 1991). En *The conquest of Granada* los usos de *thou/you* aparecen de forma bastante regular. En general los zegríes y los abencerrajes se tratan con el pronombre *you*, el uso formal y distante, o de respeto, y el rey Boabdil también lo utiliza con todos los súbditos. En ocasiones, el uso de *thou*, como uso de cercanía afectiva o de desprecio según los casos. Así en la primera parte, acto I escena 1, Selín se dirige a Ozmín, hijo de Abenámar con *thou*; igualmente Almanzor tutea al duque de Arcos, y en un momento determinado igual hacen Abdala a Almanzor y luego Boabdil a Almanzor, y éste a ambos, lo que puede entenderse al tratarse de miembros de la realeza. En la segunda parte, en el acto IV, Ozmín usa *thou* para dirigirse a Benzaida. Lo que sí es general es el uso de *thou* cuando los personajes se dirigen a realidades impersonales, como el cielo, o como cuando Boabdil impreca a la institución del matrimonio como si fuese una persona, en la segunda parte acto III, escena de La Ahambra:

Marriage, thou curse of Love, [...]
(Matrimonio, tú maldición del amor, [...])

En estos últimos casos puede hablarse de un sentido de cercanía o de familiaridad afectiva.

La obra está plagada de referencias clásicas, pese a su temática exótica, lo que imprime ese carácter de drama heroico de la Restauración, y refleja la influencia de la literatura clásica en la poética de la época. En la primera parte en el acto III, Abdala al dirigirse a Abdelmalik se refiere a Lindaraja y a sus engaños afirmando que donde se encuentran es como estar en la isla de Circe llena de perros y cerdos. Además, la mención de dichos animales en boca de un musulmán es doblemente significativa pues no sólo recoge la referencia de la Eneida de Virgilio sino que también incluye la propia prohibición coránica de los animales impuros. Es, por tanto, una referencia clásica a la que se añade

la significación implícita de los interlocutores. Un poco más adelante, una vez terminada la canción, Lindaraja habla y dice: «Ya hemos pasado el Rubicón./Los dados son míos: ahora la fortuna por el trono.», lo que de nuevo remite a la literatura clásica latina, y concretamente a la figura de Julio César. Este tipo de referencia es frecuente en *The conquest of Granada* y enfatiza el tono clásico de la poética que imprime Dryden, reflejando esa corriente estética que arranca ya en el siglo XVII en Francia, mezclando lo clásico con lo morisco, como se fomentaba en el salón de la marquesa de Rambouillet, tal como pone de manifiesto Carrasco Urgoiti (Carrasco 1956: 104-105). En la segunda parte, acto I escena II, Boabdil y Almahide hablan y el Rey, hastiado del amor de Almahide por Almanzor exclama que arderá como una ave fénix, encontrándose de nuevo una referencia clásica en boca del débil monarca nazarí. En el acto II, en la escena en la Alhambra intervienen Boabdil, Abenámbar, y Almahide; Abenámbar dice que ha encontrado a Almanzor: «Le encontré como Aquiles en la costa,/Pensativo, quejándose en demasía, pero amenazando más.» La mención del guerrero homérico enlaza con el propio ideal de Dryden especificado en la dedicatoria al duque de York, al hablar de la virtud heroica de Homero representada en «el papel de mando de Agamenón y el papel ejecutivo de Aquiles.» El ideal de Aquiles se traspasa a Almanzor de manera explícita, pues en el prólogo Dryden admite haber tomado el modelo homérico para Almanzor, al igual que se refiere a otros autores que también siguieron a Homero. La referencia, por tanto, de Abenámbar sobre Almanzor no es más que un eco poético de la pauta heroica establecida por Dryden, como él mismo explica en su ensayo introductorio.

The conquest of Granada de John Dryden ha de entenderse como ese «brote importante» que la moda del moro galante tuvo en Inglaterra. Confluyen, pues, dos corrientes a la vez de manera afortunada: por una parte esa moda del moro galante, y por otra, la moda del drama heroico, la re-

novación épica de la escena. No obstante conviene precisar que esa moda, como ya se ha mencionado antes, debido a las turbulencias políticas de Inglaterra no se instala definitivamente hasta la Restauración, mientras que en Francia el género había cosechado sus éxitos ya a principios del XVII con las figuras, principalmente de Corneille y de Racine. Además, los ideales heroicos de Corneille coinciden con los de John Dryden en oposición a los de Racine, quien tenía un concepto bien distinto del honor, pues en Corneille como en Dryden el deber se impone a cualquier otro valor (Zebouni: 1965: 89). No es éste el lugar para examinar los otros héroes de Dryden con detenimiento pero se puede afirmar que la tónica general viene a estar bien representada en *Almanzor*. La originalidad de la obra en cuestión es ese final feliz del enamorado apasionado que merced al favor real consigue a su amada, felizmente viuda. Pero eso no es todo; la conversión al cristianismo de los novios y el origen castellano del héroe ponen punto final a una historia dramática. Esos componentes constituyen la forma de entender ese ideal de orden dirigido al público de la época que acepta la autoridad y el deber, dentro de unos ideales de monarquía cristiana y europea. Pero esos ideales se trastocarían parcialmente años más tarde con el cambio dinástico correspondiente y la promulgación del decreto de derechos (*Bill of Rights*) de 1688.

The conquest of Granada resume las dos corrientes del drama heroico y el romance y por eso hay que ser cuidadoso cono las ediciones. No hay que olvidar que el título es realmente *Almanzor and Almahide*, siendo lo demás el subtítulo. Sin embargo resulta más evocativo el tener un título épico que uno meramente episódico del aspecto biográfico de dos personajes, por importantes que éstos sean. Hoy día, ya en el siglo XXI ¿qué leemos realmente? ¿Un romance de un adalid moro y su imposible amor? ¿Una gesta de conquista y unas luchas intestinas? Esa ha sido mi propuesta, responder a esas preguntas con una traducción que, con todos los riesgos y

elecciones difíciles que tal proceso entraña, muestre el talento de una época y la complejidad de una poética. Además, hay que considerar que la elección del moro granadino, héroe galante, es una propuesta de interés para comprender un determinado aspecto del amplio panorama literario tan importante como el de la Restauración inglesa. John Dryden fue un escritor de gran cultura y un hombre de su época, con sus aciertos y sus intereses, y esta obra suya muestra una perspectiva literaria muy especial y conseguida.

En cualquier caso, y a mi entender, se trata de una historia de amor y de guerra, de pérdida y de conquista, engarzada toda ella en un uso poético del lenguaje representativo de las corrientes estéticas de la época. Leer esto en el siglo XXI no es más que continuar el ejercicio de conocer los clásicos, lo que a veces nos depara curiosas sorpresas como ésta. Esta obra de Dryden pertenece claramente a una moda, a una corriente, y a una tradición y como tal ha de entenderse. No es un *hapax legomenon*, ni un libro raro o de raros, sino que es parte de un género y de un período literario concreto. La figura de Almanzor es singular: bajo la imagen de un moro de Granada se esconde un cristiano de ultramar, el hijo del duque de Arcos. Se trata de un héroe valiente, arrojado, y retador. Cuando discute con el rey Boabdil de la división del reino por las banderías de zegríes y de abencerrajes se muestra tajante en aconsejar unir a los disidentes y luchar contra el enemigo común. Además, en esta conversación Almanzor tutea al Rey, no usa *you* sino *thou*. Es un hombre fuerte y lleno de convicción, sólo sumiso al amor, pero a partir de ahí acepta todo. No es un rebelde, un inconformista o un resentido, es un héroe. Cuando habla con el traidor príncipe Abdala, a quien también tutea dice: «Soy inmortal y un Dios para ti.» La humildad y la modestia no engalanan al héroe, es consciente de su valor y de la necesidad que tienen los demás de él. Pero eso sí, es un enamorado apasionado, es decir, es sujeto pasivo de la pasión, padece ese

amor por Almahide, y reconoce sentirse conmovido por la situación de la reina Almahide. No duda en brindarse a ser el campeón de la Reina en el juicio de Dios, cuando ella está en la pira, y defiende sus colores para salvar el honor de la Reina. Lo que no queda explícito, pero se infiere, es que a la vez salva el honor del Rey. Así es Almanzor: desprendido, generoso y arrojado. Igualmente se muestra al final de la obra cuando recupera su identidad de noble castellano y proclama su lealtad a los Reyes Católicos. El tono vibrante del héroe queda enmarcado en toda una serie de intrigas y de complejas tramas de las que sale ileso, tanto él personalmente como su amor por Almahide, y por supuesto la heroína. Ella es la otra parte del binomio: la virtud completa, la decisión serena, la fidelidad resignada.

CODA

Todo esto y mucho más queda comprendido en *The conquest of Granada*, ese drama heroico lleno de épica y de romance que en pareados se representó en la Inglaterra de la Restauración. La complejidad literaria de la que está compuesta la obra no es sino la continuidad de una tradición bien entendida, desde la antigüedad clásica hasta la modernidad del Renacimiento y esa vuelta de tuerca que Dryden procura en la medida y eficacia y las referencias a realidades literarias y culturales previas hacen de la obra un texto original y de interesante lectura. Al fin y al cabo, John Dryden lleva a cabo su proyecto dentro de unas concepciones retóricas muy fuertes en las que la idea de la *perceptio*, como capacidad para entender los motivos psicológicos y literarios del entorno, y de la *inventio*, como capacidad de imaginación y hallazgo de elementos literarios de eficaz empleo, pueden considerarse sus líneas maestras (Wace 2007: 104). Esa ha sido mi principal intención con esta traducción: dar a conocer unos modos literarios y su realidad

más material y tangible con la distancia de la época. Sólo falta que la buena voluntad de los lectores haga el resto.

Tan sólo me queda agradecer a mi buen amigo Andrés Soria Olmedo la invitación a preparar esta traducción para la colección Biblioteca Granadina y también a quienes me han animado a proseguir la tarea. Han sido muchas las conversaciones y confidencias textuales, y la lista de nombres podría ser larga, por eso me corresponde extender a todos ellos mi agradecimiento aunque sea de forma tácita.

José Luis Martínez-Dueñas
Granada, junio de 2009.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calvo, C. 1992, «Pronouns of address and social negotiation in *As you like it*», *Language and Literature*, 1 (1992), págs. 5-27.
- Caramés Lage, J. L. 1989, «Mito y razón en la teoría literaria de John Dryden», en *Estudios literarios ingleses. La restauración, 1660-1700*, editado por Bernd Dietz, Madrid: Cátedra, 1989, págs. 111-128.
- Carrasco Urgoiti, M.S. 1956, *El moro de Granada en la literatura*, Madrid: Revista de Occidente.
- Craveri B, 2001, *La civiltà della conversazione*, Milan: Adelphi. Cito por la edición en español, *La cultura de la conversación*, Buenos Aires, F.C.E. 2004.
- Dryden, J. 1808, *The works of ... in eighteen volumes*, London: Printed for William Miller. Illustrated with notes, critical, and explanatory, and a life of the author by Walter Scott, Esq. Vol. I.
- Honan, P. 1998, *Shakespeare. A life*, Oxford: Oxford University Press.
- Kinsley, J. y H. 1971, *Dryden. The critical heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Loftis, J. 1973, *The Spanish plays of neoclassical England*, New Haven and London: Yale University Press.
- Luzzi, J., «The rhetoric of anachronism», *Comparative Literature*, 61 (2009), págs. 69-84.
- Martínez-Dueñas, J.L. 1982, «Pedro Mexía and Christopher Marlowe revisited», *Atlantis*, 4 (1982), núm. 4, págs. 59-71.
- Sherburne, G. y D. F. Bond, 1967 *The Restoration and the eighteenth century*, London:

La conquista de Granada por los españoles

- Routledge & Kegan Paul, en A.C. Baugh, editor, *A literary history of England*, vol. III.
- Wace, J. 2007, «Restoration drama» en Kimball King, editor, *Written drama through the ages*, Westport, Con.: Greenwood, 2007, págs. 95-124.
- Zebouni, S. A. 1965, *Dryden. A study in heroic characterization*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

A
SU ALTEZA REAL
EL
DUQUE

Señor:

La poesía heroica ha sido siembra sagrada para los príncipes y los héroes. Así dedicó Virgilio su Eneida a Cesar Augusto y en épocas posteriores Tasso y Ariosto dedicaron sus poemas a la casa de Este. No es sino justicia que la escritura de mayor excelencia y ventaja se dirija por los poetas a tales personas cuyos caracteres, en su mayoría han sido guías y pautas de imitación. Y los poetas mientras imitan instruyen. El héroe creado inflama la verdad y la virtud muerta anima a los vivos. Pues así el mundo se gobierna con precepto y ejemplo; y ambos pueden ejercer influencia de las personas que se hallan por encima de nosotros, esa clase de poesía que lleva hasta Venus a los hombres mejores, es de gran utilidad para la humanidad.

Desde tal presunción he decidido dedicar a vuestra Alteza Real, estas representaciones de vuestros propios valor y bravura en poesía heroica. O para hablar con más propiedad no para dedicar sino para restaurar esa ideas a vos que en los más perfectos de mis personajes he tomado de vos. Los héroes pueden deleitarse lícitamente con sus propios encomios en tanto que son acicate mayor para su virtud y que son las mayores ganancias que puede de ello sacar la humanidad.