

MORISCOS ON STAGE: LAW, MEMORY, AND VIOLENCE IN EARLY
MODERN SPANISH THEATER

A Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School
of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

by

Melissa Figueroa

August 2013

© 2013 Melissa Figueroa

MORISCOS ON STAGE: LAW, MEMORY, AND VIOLENCE IN EARLY
MODERN SPANISH THEATER

Melissa Figueroa, Ph. D.

Cornell University 2013

My dissertation examines the intricate relationship between law, violence and memory in dramatic representations of Moriscos during the seventeenth century in Spain. The lack of treatment of Moriscos in the 16th century, as compared with the modest but real concern with them in the seventeenth, is to be understood as evidence of the role of the state, including the legal system, in influencing popular entertainment. I contend that the scholarship on this area has not sufficiently explored these few plays that are of crucial importance for understanding the complex social interactions between Old and New Christians, on the one hand, and problematizing the role of theater and its alignment with official state policy, on the other. Thus, my dissertation project challenges traditional studies of Moriscos on the stage by examining their widely varying representations from a legal perspective and deriving from them deliberations concerning the law in plays written by Juan Ruiz de Alarcón, Gaspar Aguilar, Pedro Calderón de la Barca, and the anonymous author of *Los moriscos de Hornachos*. My objective is to display examples of dramas in which Moriscos facilitate a dialogue with the law through elements of violence and memory, and, at the same time, to demonstrate how Moriscos on stage demand a more thoughtful approach than their simple characterization as religious “enemy,” “villain,” and the “other.” These plays, in effect, highlight the difference between a real external

opponent that haunted the emergent Spanish singularity during the Middle Ages and the construction of a fictitious internal one that came to being after the Conquest of Granada. I argue that the attacks on the Moriscos staged in the plays reveal the pathology of Spanish culture and also evidence a historical trauma that calls for a more theoretical interpretation than has been offered to date. In an attempt to systematize the variety of works studied, this project itself adheres to the postulates of the *law and literature* movement. The selection of this particular theoretical approach corresponds to a necessity of developing a new framework in which these plays can be placed.

BIOGRAFÍA

Melissa Figueroa posee un Bachillerato y una Maestría en Artes con concentración en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. En 2006, llegó a los Estados Unidos para continuar estudios doctorales en el Departamento de Estudios Romances en la Universidad de Cornell, donde recibió una segunda Maestría en 2010. Su investigación se centra en representaciones teatrales de los moriscos durante los siglos XVI y XVII en relación con temas de ley, memoria y violencia. Trabajó como reseñista en el periódico de la Universidad de Puerto Rico, *Diálogo* (2005-2008). Ha presentado varias conferencias sobre el teatro español de la temprana modernidad en los Estados Unidos, México y España.

AGRADECIMIENTOS

El acto de escribir una tesis doctoral no es la acumulación de pruebas, la lectura de textos o la aplicación de teorías. En todo caso, se trata de domar las inseguridades, disputar ideas preestablecidas, desprenderse del peso del canon y lanzarse a luchar contra la autoridad. El producto final—que siempre será un borrador inicial—tiene como propósito producir una obra que nos invite a reflexionar y, si es posible, a ver las cosas desde otras perspectivas. La disertación—palabra innombrable para la mayoría de los estudiantes graduados—es una actividad solitaria, pero en ella participan una serie de instituciones e individuos que la hacen posible. Por tal razón, sería despreciable no incluir a todas las personas y entidades que contribuyeron a materializar esta investigación o que convirtieron el proceso en una vivencia placentera.

Mi primer reconocimiento va para los miembros del comité de mi disertación: Walter Cohen, Debra Castillo, Mitchell Greenberg y Philip Lorenz. En su función como director de tesis, el profesor Cohen demostró magistralmente cómo se puede trabajar con eficacia y encontrar oportunidades donde parecía no haberlas. Además de sus comentarios útiles, su sabiduría me ayudó a desarrollar mi proyecto, a consolidar mi formación académica y a pensar críticamente. La profesora Castillo fue una lectora excepcional, comprometida y ágil. Además de su vasta experiencia teatral, su habilidad para indagar me ayudó a ordenar la maraña de pensamientos durante mis primeros intentos de escritura. El profesor Greenberg fue una pieza clave en el desarrollo de este estudio. Además de sus rápidas lecturas, su tendencia a matizar el

uso de términos teóricos me ayudó a implementar la práctica de cuestionar los supuestos que antes daba por sentado. El profesor Lorenz fue un maestro en todo el sentido de la palabra. Además de su buen humor y candidez, me ayudó a entender aquellas instancias que van más allá de la redacción de capítulos y que, sin duda, serán indispensables para mi carrera profesional.

Entra las entidades que apoyaron económicamente este proyecto, cabe destacar al *Cornell Institute for European Studies* por concederme *The Michele Sicca Research Grant* para hacer investigación en varios archivos españoles (2010) así como al *Program for Cultural Cooperation Between Spain's Ministry of Culture & United States' Universities* por consolidar esta actividad (2011). Desde luego, la visita a centros de investigación en España se nutrieron gracias al *Mellon Summer Institute in Spanish Institute in Spanish Paleography* en la Huntington Library, bajo la dirección de Carla Phillips (2009). Por último, la *Provost's Diversity Fellowship* me permitió concentrarme exclusivamente en la escritura (2011-2012).

Conviene mencionar al Departamento de Romances Studies por haberme aceptado en su programa doctoral. Me permito reconocer a una serie de profesores que, aunque no necesariamente me impartieron cursos, coincidieron conmigo en otros ambientes: Edmundo Paz-Soldán, Bruno Boostels, Simone Pinet, José María Rodríguez-García, Gerard Aching, Ciriaco Morón Arroyo y Tracy McNulty. Igualmente, y no menos importante, hay que reconocer la labor del personal administrativo: Rebecca Davidson, Callean Hille, Brent Hollenbeck, Kristina Baier, Andrew C. Bilinski y Colette Walls. Finalmente, mi agradecimiento a Shirley Weaver por todas las ocasiones que tuvo que tramitar becas en la Escuela Graduada para que

podiera presentar mi trabajo en varias conferencias y a Kris Corda por permitirme ser parte del fabuloso equipo del Big Red Barn.

Las lecciones sobre cuestiones de enseñanza que me impartieron Mary K. Redmond, Nilsa Maldonado-Méndez, Jeannine Routier-Pucci, Cecelia Lawless, Amalia Stratakos, Richard Kiely, David Way, David Cruz de Jesús, Tomás Beviá y Silvia Amigo-Silvestre han sido valiosas e indispensables. Del mismo modo, agradezco el adiestramiento adicional en pedagogía recibido por el *Future Faculty Program* —ahora denominado *Graduate Research and Teaching Fellowship Program*— del *Center for Teaching Excellence* y al *Committee on U.S.-Latin American Relations* (CUSLAR) por permitirme poner en práctica lo aprendido.

Otros investigadores que me dieron la mano con su ayuda y motivación desde instituciones nacionales como internacionales fueron Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico), Luciano García Lorenzo (Consejo Superior de Investigaciones, Madrid), Manuel Delgado (Bucknell University), Gladys Robalino (Messiah College), María Taub (University of Missouri), María Ferrer-Lightner (Pacific Lutheran University), Glenda Nietos-Cuebas (Ohio Wesleyan University) y Rafael Rodríguez (2Rc Teatro: Compañía de Repertorio, Islas Canarias).

Dentro de la academia, existe un entramado de relaciones necesarias que se apartan de las aulas y los pasillos para apoderarse de espacios más íntimos. Definitivamente, Armando García hizo toda la diferencia a lo largo de mi estadía en los grises contornos de Ithaca y le debo la huella indeleble de un crecimiento sin límites. La amistad de Julie Mann, Emily Eaton, Rafael Orozco, Nancy Morales y Omar Figueredo fue una fuente de apoyo imprescindible en varias etapas de mi grado.

La cooperación y la divergencia intelectual de Fernando Aguirre-Pérez, Karen G. Benezra, Pablo Pérez-Wilson, Federico Friedman, Juan Manuel Espinosa, Beth Bouloukos, Samanta Ordoñez Robles, Gustavo Furtado, Rafael Acosta Morales, Rodrigo Fuentes, Dafna Hornike, Ashley Puig-Herz, Malia Spofford, Osvaldo de la Torre, Félix Vásquez, Henry Berlin, Loredana Comparone, Lorenzo Fabbri, Elisabeth Fay, Jessica Streit y Emily Kelley enriquecieron mi experiencia universitaria. Otros amigos—los más alegres y urgentes—completaron el panorama: Cristina Hung, Pedro Oliveros, Irene Depetris Chauvin, Kasi Dean, Élan Jones, Liliana Colanzi, Jennifer Modrich, Caroline Ferraris-Besso, Bradley Pecore, Natasha Bissonaut y Kavita Singh. En esta mención de personas maravillosas, quiero incluir a mi familia, para recompensar la paciencia ante el tiempo invertido en una investigación sobre los moriscos en el teatro español de la temprana modernidad. Si olvido a alguien en estas páginas, pido disculpas ante la falibilidad de la memoria.

Finalmente, mi compañero de complicidades, traumas y ansiedades merece una mención aparte. Gracias, Mark E. Wilson, por haberme mostrado con júbilo que existen maneras insospechadas e infinitas de amar.

TABLA DE CONTENIDO

Biografía.....	v
Dedicación.....	vi
Agradecimientos.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo 1 De oponente religioso a enemigo legal: cambio paradigmático del “morisco” en <i>Los moriscos de Hornachos</i>	21
Capítulo 2 Los límites de la ley: más allá del veredicto de un morisco en <i>Quien mal anda en mal acaba</i> de Juan Ruiz de Alarcón.....	73
Capítulo 3 El retorno del enemigo religioso: la elusión legal en <i>El gran Patriarca don Juan de Ribera</i> de Gaspar Aguilar.....	112
Capítulo 4 “El Rey por edictos manda.” Reflexiones calderonianas sobre la ley en <i>Amar después de la muerte</i> o <i>El Tuzaní de la Alpujarra</i>	144
Conclusión.....	165
Bibliografía.....	175

INTRODUCCIÓN

Este libro explora la compleja relación entre ley, violencia y memoria en representaciones dramáticas de los moriscos durante el siglo XVII. Comparada con la muestra limitada de obras con personajes pertenecientes a esta denominación durante el siglo anterior, las comedias que surgen en este periodo deben estudiarse desde su conexión con el estado como medio que influencia el entretenimiento popular o desde su propósito de canalizar emociones experimentadas tras siglos de una convivencia ambivalente entre musulmanes y cristianos en España. Este trabajo reta estudios sobre los moriscos en el teatro al examinar su construcción desde un acercamiento legal y no desde una perspectiva religiosa en comedias de Juan Ruiz de Alarcón, Gaspar Aguilar, Pedro Calderón de la Barca y el autor anónimo de *Los moriscos de Hornachos*. El propósito del texto es analizar una serie de representaciones teatrales en las cuales la figura del morisco entabla un diálogo con la ley y demostrar cómo la proyección teatral del descendiente de los moros vencidos requiere un acercamiento más profundo que la caracterización de enemigo religioso. Estas comedias resaltan la diferencia entre un oponente bélico externo que persiguió a la emergente nación española desde la Edad Media y la construcción de un enemigo interno legal que surge después de la Conquista de Granada a finales de 1492.

Breve contexto histórico: una mirada a las circunstancias del morisco

Por ‘morisco’, se entiende el descendiente del musulmán forzado a convertirse al Cristianismo después de la pérdida de su último reducto en España tras ocho siglos de coexistencia.¹ Con una fuerte carga despectiva, el término empieza a cobrar fuerza a raíz de los bautismos masivos impulsados por el Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros en 1502. Estas conversiones respondían a una nueva política religiosa que quebrantaba el convenio firmado años atrás y que buscaba asegurar que no quedara en territorio español nadie que no fuera cristiano. Sin embargo, el bautismo impuesto por la monarquía no aseguraba que los moriscos aprendieran una religión que para ellos encarnaba los ideales de sus enemigos y resultaba contradictoria. Los intentos más compasivos sugeridos por el arzobispo Hernando de Talavera—aprendió árabe para catequizar a los moriscos y les permitía que cantaran zambras durante la misa al defender una conversión de índole gradual—terminaron reemplazándose por medidas que cada vez resultaban más represoras ante el recelo que provocaban los cristianos nuevos. Aunque cristianos nominales, los moriscos eran sospechosos de creer de manera encubierta el dogma islámico.

La visión de los moriscos como practicantes del Islam responde a una lectura superficial de sus hábitos culturales. Indudablemente, hubo muchos adeptos a la

¹ El concepto no debe confundirse con el vocablo más generalizado de ‘moro.’ Durante la época, el moro designaba a los habitantes de Berbería y, por lo general, se relacionaba con la religión musulmana. Después de la Conquista de Granada, se hace una distinción entre los moros vencidos y sus descendientes. A estos últimos—los moriscos—también se les denominaba ‘cristiano nuevo’ o ‘cristiano nuevo convertido de moro’. Para fines de este trabajo, distingo entre los dos conceptos. Sin embargo, todos estos términos se usan indistintamente en la literatura de la época. Para las oscilaciones del término ‘moro,’ ver el artículo de Brann. Aunque utilizo el singular no quiero sugerir que exista un tipo unificado de esta figura o que se trate de un grupo homogéneo, ver el artículo de Mercedes García-Arenal (“Religious Dissent”).

religión musulmana que fueron capaces de transmitir sus creencias durante generaciones pese al ojo vigilante de la Inquisición o que padecieron persecución por apartarse del Cristianismo. Sin embargo, algunas costumbres—sentarse en el suelo, cabalgar a la jineta o pintarse con alheña—no estaban ligadas a preceptos religiosos. Por tanto, los conflictos entre estos dos grupos no se reducen exclusivamente a tensiones de credo, sino a marcadas diferencias sociales y políticas. Irónicamente, la censura de estos elementos que parecían extraños desde una perspectiva cristiana no logró reducir la fascinación que muchos de los católicos tenían por las prácticas orientales. Incluso, Isabel la Católica entró en una derrotada Granada vestida de mora.

Mientras la lucha contra los moros de antaño ocurría en pequeñas escaramuzas en territorios fronterizos, la batalla contra los moriscos supone un largo proceso de legislación. Desde 1511, se les prohibió el uso de armas y la posesión de libros en árabe. Además, se estableció la manera en que debían sacrificar el ganado. Aunque estas medidas fueron nuevamente decretadas en 1513 y 1520, los recién convertidos se las ingeniaban para encontrar la forma de suspenderlas mediante compensaciones monetarias a la Corona. En Aragón, los moriscos no se convirtieron al Cristianismo hasta 1525. Durante este periodo, se reconocían matrimonios y cementerios siguiendo especificaciones musulmanas.

La represión comenzará a intensificarse a partir de la segunda mitad del siglo XVI. El *Sínodo provisional de Granada* ordenó la ejecución de todas las leyes concernientes a los moriscos decretadas anteriormente, pero que no habían sido puestas en vigor. El sorpresivo decreto fue publicado a comienzos de 1567 y no tardó en producir consternación por las propuestas que amenazaban con erradicar toda

práctica relacionada con el islamismo. A los moriscos, se les prohibió hablar árabe, usar vestimenta oriental incluyendo el velo, bailar la zambra en bodas y celebraciones, el patrocinio de baños públicos y cerrar las puertas de sus casas durante los días festivos. Estas restricciones fueron rápidamente condenadas en un escrito por Francisco Núñez Muley. En su *Memorial*, este morisco atacaba la serie de medidas impuestas con un lenguaje extremadamente persuasivo. Por ejemplo, Núñez Muley planteaba que el estilo en vestimenta y calzado de los moriscos no podía considerarse como exclusivo de los musulmanes, sino que correspondía a determinados reinos y provincias particulares (70). La explicación, que abogaba por una tolerancia de los moriscos desde su posición en un rico entramado de variedades locales, encarnaba una celebración a la diversidad de la que, aún hoy, se puede aprender. Los intentos por detener la imposición de estas ordenanzas no fueron reducidos a la redacción de documentos. Un grupo de cristianos nuevos—Hernando el Habaqui, Juan Hernández Modafal y Juan Enríquez—marchó a Madrid para reunirse con el Presidente del Consejo de Castilla, el Cardenal Diego de Espinosa, con el propósito de convencer a hombres en puestos de poder de que anularan las nuevas regulaciones.

Impotentes para reclamar justicia a través de un sistema legal que imponía sobre ellos unas medidas represoras, los moriscos andaluces se alzaron en armas la víspera de Navidad de 1568. Con Fernando de Válor a la cabeza, los cristianos nuevos enfrentaron a los viejos emulando la forma estratégica de guerrillas. Para apaciguar a los rebeldes, se envió al Segundo Marqués de los Vélez y Cuarto Conde de Tendilla, Luis Yañez Fajardo y de la Cueva, y al Tercer Marqués de Mondéjar, Iñigo López de Mendoza y Mendoza. Las rivalidades no se redujeron al marcado antagonismo entre

los dos grupos, sino que cada bando tenía sus propias luchas internas. Los cristianos viejos tuvieron que presenciar la lucha de sus dos líderes. Los moriscos, por su parte, fueron testigos del asesinato de su cabecilla Aben Humeya—nombre árabe elegido por Fernando de Valor como reafirmación cultural en respuesta a las prohibiciones—a manos de uno de sus aliados, Abén Aboo. Este último no correría mejor suerte al ser asesinado por uno de sus seguidores en una cueva de Bérchules. En 1569, Felipe II mandó a su hermanastro, Juan de Austria, con un conjunto de tropas italianas y españolas, a apaciguar el conflicto. Con la incorporación de este líder a la lucha contra la rebelión, comenzaría la derrota de los moriscos. A partir del desenlace del conflicto en 1571, miles de vencidos serían dispersados a otras áreas de la península o capturados como esclavos. Con esta reubicación, los cristianos nuevos granadinos quedarían privados de un suelo que hasta entonces habían considerado como su hogar.

La sospecha del morisco como un ‘otro’ que ponía en peligro la unidad del estado se acrecentó ante los múltiples intentos fallidos de evangelización.² El nuevo cristiano—que se negaba a beber vino, a comer tocino y a respetar la hostia como recipiente del cuerpo de Cristo—representaba los vestigios de una larga lucha contra el Islam. De este modo, se determinó expulsar a los moriscos del reino como solución que extirpaba creencias o prácticas ajenas al Cristianismo. La medida fue impulsada por el Duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval, quien pasaría a ser considerado como el gran artífice del destierro. Sin embargo, la propuesta había sido

² En congresos y artículos, es lugar común reconocer al morisco como ‘otro’ o como portador de la ‘otredad’ sin que se defina desde qué marco teórico—Lacan, Kristeva, Levinas, Said—se le atribuye el concepto. Para todos los efectos, se trata de marcar o subrayar su diferencia con respecto al cristiano, quien es el modelo hegemónico que sienta las bases de la ideología dominante a partir de

sugerida por el Patriarca Juan de Ribera en un memorial de 1582 ante su frustración de catequizar a los moriscos de su diócesis. El primer bando, proclamado en 1609, a cargo de Marqués de Caracena, estipulaba comenzar con la deportación de los moriscos valencianos. Al convertirse en modelo para otras partes del reino, Valencia sería la sede de la proliferación de tratados, poemas y procesiones a favor de la expulsión. Desde luego, el festejo no estuvo exento de detractores. Los señores valencianos que contaban con moriscos a su servicio se opondrían a la medida. Incluso, algunos de ellos fueron a acompañar a los desterrados hasta los puertos de embarque como gesto de solidaridad. Mientras miles de moriscos se dirigían a las rutas de salida, otros pondrían resistencia al defender su derecho en permanecer en su tierra. Estas rebeliones— especialmente en las Sierras de Alaguar y Muela de Cortes—resultaron inútiles ante un exilio que resultaba inminente.

La situación en el resto de España era diferente. Los moriscos estaban dispersos, no sujetos a grandes señoríos ni preparados para rebelarse. El bando de expulsión en las zonas de Andalucía y Murcia se decretó el 9 de diciembre de 1609 y se proclamó el 10 de enero de 1610. En julio de ese año, la Corona española ordenó la salida de los moriscos de Castilla, Extremadura y La Mancha, que debían salir exclusivamente por Francia. El bando de Aragón no fue decretado hasta el 18 de abril de 1610 y publicado hasta el 29 de mayo. Los últimos moriscos que abandonaron España fueron los del Valle del Ricote—comunidad altamente asimilada a las costumbres y prácticas cristianas—en 1614.³ En todo caso, la expulsión supuso la

finales de siglo XV y principios del XVI. Para fines de este trabajo, utilizo el término siguiendo la definición de Kristeva. Según su tesis, el otro reta la identidad de un grupo y la suya propia (42).

³ La comunidad del Valle del Ricote fue una de las últimas en abandonar suelo español. Al

solución final al conflicto que, por tradición histórica, era una lucha entre Oriente y Occidente. El destierro dio paso a una serie de cuestionamientos en cuanto a qué hacer con los niños, cómo tratar a los moriscos que regresaban a la Península y qué hacer para repoblar las comunidades antiguamente habitadas por cristianos nuevos. A pesar del esfuerzo por justificar el destierro desde un punto de vista religioso, la medida fue una maniobra política que buscaba consolidar la unidad del estado.

Moriscos en escena: búsqueda de una figura ignorada

Las interrogaciones centrales de esta investigación son las siguientes: ¿Cómo la literatura de la época representó a los moriscos? ¿Cómo textos literarios o dramáticos ayudaron a formar estereotipos, fijaciones o reducciones de los nuevos cristianos? ¿Qué herramientas proveía el arte para lidiar con un enemigo que se hacía imperceptible por su semejanza externa al cristiano viejo? Para responder a ellas, el estudio se concentra en el género del teatro. Por ser un medio masivo, las representaciones en los corrales gozaban de una mayor difusión y de un contacto inmediato con el público. De igual manera, el género teatral permitía canalizar emociones producidas por las interacciones conflictivas entre cristianos y moriscos. Por ejemplo, el uso de la magia en escena ayudaba a exteriorizar el miedo que el morisco infligía en el cristiano viejo o el espectador podía expresar libremente su repulsión por un personaje de estirpe morisca.

Curiosamente, los moriscos no fueron un tema de gran atractivo para los dramaturgos de la época. Comparado con los tratados, regulaciones y memoriales

momento de su expulsión, sus integrantes se encontraban asimilados a las costumbres cristianas. Sobre esta comunidad, el ensayo de Márquez Villanueva “El morisco Ricote o la hispana razón de Estado” en *Personajes y temas del Quijote* sigue siendo consulta obligada.

sobre estos, el teatro se muestra reticente en darle protagonismo a los moriscos. Pocas son las comedias que versan sobre ellos y, en casos en que aparecen como personajes secundarios, se les reduce al papel del gracioso con el fin de mover a risa o mostrar su baja condición en la sociedad española. En su libro *Lope and Islam*, Thomas E. Case señala que el morisco no era material dramático (145). Sin embargo, resulta contradictoria la pluralidad de comedias que versan sobre los moros con la escasez que distingue a sus descendientes históricos.

Las denominadas *comedias de moros y cristianos* representaban la lucha entre cristianos y musulmanes en espacios fronterizos con el fin de recuperar territorio y convertir al enemigo. Su puesta en escena coincide con el auge de los famosos festivales. Con claro sabor local, estas fiestas celebran la batalla entre los dos bandos mientras se rinde culto al santo patrón del lugar. En la mayoría de los casos, se coloca un castillo en medio de la plaza del pueblo y se comienza una pelea entre personas vestidas “a lo moro” y personas vestidas “a lo cristiano”. Desde luego, la victoria final les corresponde a los cristianos, quienes logran apoderarse del castillo y expulsar al enemigo agareno. El hecho de que uno de estos festivales—el de Alcoi—se celebre casi ininterrumpidamente desde el siglo XV demuestra la atracción que sigue produciendo la pugna entre lo oriental y lo occidental. El teatro se nutrió de estas celebraciones y comenzó a copiar las luchas desde los tablados.

La costumbre de recrear la reconquista de territorios usurpados por los musulmanes corresponde a una necesidad de alabar la gesta heroica cristiana y consolidar el mito de unidad nacional y religiosa. Sin embargo, detrás del aparato

decorativo se esconde la fascinación por la indumentaria oriental. Esto nos lleva a explorar otro de los puntos más enigmáticos del periodo: la exaltación del moro derrotado mientras su descendiente—el morisco—experimenta una serie de medidas represivas con la intención de borrar su cultura. La denominada *maurofilia* por el francés Georges Cirot—que incluye novelas como *El Abencerraje*, las *Guerras civiles* de Ginés Pérez de Hita, *Ozmín y Daraja* insertada en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, la comedia lopesca *El remedio en la desdicha* y una serie de romances—sugiere una contradicción con la realidad histórica (156). Con los estudios de Guillén, se empieza a matizar el concepto al sugerir que estos textos no dan voz a una maurofilia genuina y que, en realidad, el caballero moro no es incompatible con el desprecio morisco (193). La crítica reciente ha sugerido, incluso, que se trata de una literatura de disidentes: Goytisolo lee el gesto como un fenómeno compensatorio (12); María Soledad Carrasco Urgoiti plantea, en su libro sobre *El Abencerraje*, que esta literatura promueve un espíritu de reconciliación entre la cristiandad y la descendencia de musulmanes (9); George A. Shipley define a la maurofilia como una literatura de resistencia al leer el llanto de Abindarraez como una queja solapada por la infamia en que habían caído los descendientes moros (117-20); Francisco Márquez Villanueva interpreta esta corriente como literatura de protesta contra la política oficial (22) y Luce López-Baralt la contrapone a la literatura aljamiada como dos caras de la misma moneda (154). Finalmente, Barbara Fuchs le da un vuelco al asunto al proponer que, lejos de tratarse de una idealización del pasado, existe una serie de prácticas cotidianas que emulan costumbres orientales. Con la utilización del término de *habitus* tomado de Pierre Bourdieu, esta estudiosa argumenta que los vestuarios y piezas

arquitectónicas se convierten en prácticas que la hibridez de España reluce con más fuerza; es decir, se trata de una negociación con lo morisco (5). En todo caso, hay que destacar que la figura del moro teatral goza de una estimación considerable a diferencia de la figura del morisco. De ahí, que el presente estudio busque explorar la representación teatral de este último.

En el presente estudio, sostengo que es necesaria una comprensión histórica y política del concepto de lo legal en el teatro español de la temprana modernidad al acercarse al morisco. Me propongo explorar cómo la ley está intrínsecamente relacionada con nociones de violencia y memoria en representaciones teatrales de moriscos y cómo esa limitada cantidad de comedias requieren una lectura que tome en cuenta lo jurídico además de lo literario. Particularmente, me interesa analizar las obras en las que los moriscos aparecen como personajes principales o desempeñan un papel central para la trama. De este modo, a lo largo de este trabajo me referiré a este conjunto de obras como *comedias moriscas* para diferenciarlas de las más famosas *comedias de moros y cristianos*.⁴

Las comedias moriscas se refieren a una serie de obras que presentan la figura

⁴ La denominación de *comedias de moros y cristianos* se acuña desde la época. En “Loa de la comedia” (1603), Agustín de Rojas las sitúa dentro de los innumerables cambios que experimenta el teatro español a partir de Lope de Rueda. En su “Prólogo al lector” de las *Novelas ejemplares* (1615), Cervantes rememora la era de los primeros intentos por crear un teatro nacional y destaca el carácter sobrio del mencionado dramaturgo al oponerlo con el incremento en decoración y efectos especiales. Con tono nostálgico, se aventura a afirmar que “No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas” (11). Puede deducirse, entonces, que este tipo de comedias empieza a popularizarse en la segunda mitad del siglo XVI. Para ofrecer algunos ejemplos, baste mencionar *El remedio en la desdicha*, *La divina vencedora*, Los hechos de Garcilaso y Moro Tarfe y El cerco de Santa Fe, de Lope de Vega, y *La joya de las montañas*, Los lagos de San Vicente, Las quinas de Portugal y El cobarde más valiente, de Tirso de Molina. Sobre las comedias lopescas, ver Carrasco Urgoiti (“Variantes”). Sobre las comedias tirsianas, ver García Valdés. Por el contrario, no existe un reconocimiento a las menos populares

del morisco desde un contexto social explícito; es decir, no hay una idealización de sus valores ni engrandecimiento de un pasado heroico en el que sus ascendientes dominaban parte de España. Las obras se destacan por la dificultad de desentrañar lo histórico de lo literario. De hecho, podría afirmarse que se tratan de historias verídicas o, para utilizar un verso de un poema sobre la expulsión de los moriscos por el dramaturgo Gaspar Aguilar, “sucesos pintados al vivo”. A excepción de la comedia de Pedro Calderón de la Barca, estas comedias no distan de los sucesos elaborados en sus respectivas tramas y corresponden a puntos históricos clave de los moriscos: la Segunda Rebelión de la Alpujarra, la amenaza de alzamiento de los moriscos de Hornachos, un caso inquisitorial de un morisco de Deza y la expulsión de los moriscos valencianos. Los textos no son una recreación fidedigna histórica ni responden meramente a un deseo informativo, sino que pasan a crear historia o a participar de ella. Desde luego, no debe afirmarse que las comedias moriscas representan a un ente “real”, “único” y “estático”. Esta afirmación emularía la misma técnica utilizada por los detractores de los cristianos nuevos analizada por José María Perceval. En su iluminador estudio *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*, el crítico plantea que la ideología dominante crea una construcción única del morisco para poder atacarlo mejor discursivamente; es decir, se construye un arquetipo único para sustentar la xenofobia del cristiano (21).⁵ Nombrar estas comedias como moriscas apunta a un cambio en la confección del personaje que se diferencia de los moros.

comedias moriscas.

Aunque ambas figuras podrían relacionarse con la doctrina musulmana, en el caso del segundo esta distinción tiene unos matices más complicados en los que la religión no forma parte central para el argumento. En teoría, los moriscos son cristianos bautizados; por tanto, para poder condenarlos hay que usar malabares legales. No se les puede atacar con el mismo discurso o representación con que se combate al moro. Al acercarnos al morisco literario y conectar estas cuatro comedias, se corre el riesgo de borrar sus particularidades. Precisamente, estas obras muestran la variedad de situaciones, lugares y caracteres al reconstruir a los cristianos nuevos. En su anclaje con lo histórico, se pretende reconstruir tanto al morisco rebelado de la Alpujarra como al moriscos valenciano próximo a la expulsión.

Igualmente, resulta tarea difícil defender la calidad literaria de estos ejemplares. Comparada con otras obras del periodo e incluso de los mismos autores, estas comedias pecan de no poseer una trama compleja, no crear personajes bien desarrollados y de no aprovechar la riqueza del lenguaje. El conocimiento *a priori* del destino final del morisco trasgresor no crea expectativas en cuanto al desenlace de las comedias a pesar de brindar una especie de satisfacción; en otras palabras, la tensión dramática es débil. Sin embargo, explorar estas comedias desde una perspectiva legal puede iluminar la percepción de las representaciones de los moriscos en el teatro más allá de su análisis de gracioso o sujeto idealizado. En cierto sentido, estas obras demuestran que no todos los dramaturgos participaron del fenómeno del moro caballeresco creado por la moda de la maurofilia.

⁵ Conviene matizar el uso que Perceval hace del término ‘xenofobia’ o, incluso, reemplazarlo por el de ‘racismo’. El morisco no es un extranjero. De hecho, ha estado por generaciones en la Península Ibérica.

Dada la enorme diferencia de estas obras con respecto a las comedias de moros y cristianos, no resulta útil emplear el mismo método de análisis crítico utilizado en la segunda categoría. En un intento por sistematizar la variedad de las obras seleccionadas, esta investigación se adhiere a los postulados del movimiento de ley y literatura [*law and literature movement*]. La selección de este particular acercamiento teórico corresponde a la necesidad de desarrollar un nuevo marco en el cual situar estas comedias. La conexión entre ley y literatura ayuda a explicar el papel prominente de lo legal en estas comedias. El presente estudio no es una investigación de archivo en su estricto sentido, sino que provee un nuevo punto de partida a la historiografía teatral de los moriscos que lo desconecta de su antecedente moro y que permite explorarlo como un enemigo legal. Al enmarcar al morisco dentro de esta categoría, se pretende explorar otros aspectos de tipo cultural, jurídico y legislativo que quedarían ignorados si se limita su análisis a la doctrina religiosa. Particularmente, se toma en cuenta otras nociones—trauma, violencia y memoria—que acompañan al concepto de ley.

El controversial teórico alemán Carl Schmitt plantea que el concepto de lo político se distingue por la dicotomía entre enemigo y amigo. De acuerdo con su definición, un enemigo político no necesita ser moralmente maligno o estéticamente feo. Del mismo modo, no necesita tampoco ser un competidor económico e incluso puede participar de transacciones de negocios. Sin embargo, un enemigo es el otro o el extraño. Por su naturaleza, de manera particularmente intensa, es algo esencialmente diferente y alienígena, que en caso extremo produce conflictos (*The Concept 27*). Esta definición resulta útil para este estudio porque, en el fondo, moro y morisco son

enemigos políticos. El moro fronterizo se ataca desde la cruzada religiosa. El morisco interno problematiza la cruzada religiosa por la conversión recibida en el bautismo y, como resultado, se combate desde la legislación legal.

Recapitulaciones finales o los límites del presente estudio

Ninguna de las comedias exploradas en esta investigación fue escrita por cristianos nuevos. Independientemente de la compasión que el dramaturgo exprese por el morisco, el lector debe estar consciente de que la ideología predominante de estas obras es la de cristianos viejos. Se trata de representaciones producidas por el grupo hegemónico que, más que exponer al enemigo, refleja sus propios miedos, prejuicios y ansiedades. El único ejemplar conocido de un teatro desarrollado por moriscos—*Auto de la destrucción de Troya* (1575)—es una reelaboración de la Guerra de Troya para conmemorar la captura de La Goleta por los turcos durante el año anterior. Confiscada por la Inquisición, la comedia de Francisco Arellano puede leerse como un texto en clave. Su existencia demuestra cómo el teatro occidental empezó a influenciar a la casi inexistente tradición teatral de los descendientes de musulmanes, pero también cómo el uso de este medio se convierte en un arma peligrosa por confundirse con rituales religiosos. Es interesante resaltar cómo la comedia elabora el tema del asedio que parece trasladar la lucha entre aqueos y troyanos al combate entre moriscos y cristianos. Los moriscos se apropian de las mismas técnicas teatrales de los cristianos para celebrar el fracaso de los cristianos contra el Imperio Otomano. En el fondo, el conflicto se proyecta como la reconciliación imposible entre Oriente y Occidente. Convendría seguir investigando la posibilidad de que existan obras producidas por moriscos para comprender mejor cómo el teatro se convierte en espacio para

intercambios, negociaciones e influencias culturales. Igualmente, resulta interesante el caso de la escritura del judeoconverso Felipe Godínez, quien en su comedia *De buen moro, buen cristiano*, se aventura a defender las creencias católicas de los que se han convertido al Cristianismo.

Este proyecto nos lleva a reflexionar sobre la presencia de minorías en el teatro áureo: judíos, indígenas americanos, irlandeses, gitanos, gallegos, canarios, entre otros, forman parte del surtido dramático que nos ofrece un período que busca consolidar la unidad nacional e imponer una uniformidad religiosa. La presencia de estos grupos étnicos en los tablados da testimonio de la pluralidad que distingue al género y nos permite reconstruir las nociones que se tenían sobre los mismos. Como sucede con los moriscos, estas representaciones no abundan. Las comedias que versan sobre los indígenas americanos, por ejemplo, se reducen a sólo doce obras que son poco representativas de la América de su tiempo. En el caso de los judíos, existe un fenómeno que no dista de la contradictoria representación de moros y moriscos: se demuestra compasión si se trata del judío perteneciente al Antiguo Testamento como sucede en la comedia lopesca *La hermosa Ester* (1610), mientras se ridiculiza a su figura contemporánea como sucede en la comedia cervantina *Los baños de Argel* (1615). En todo caso, es necesario explorar estos textos tanto individual como colectivamente para enriquecer la visión del teatro de la temprana modernidad y para comprender cómo se construye una identidad española marcada por diferencias, ansiedades y similitudes.

Este proyecto no tiene como fin reivindicar o condenar la figura del morisco. Desde la polémica entre el liberal exiliado, Américo Castro, y el católico conservador,

Claudio Sánchez Albornoz, el morisco se ha convertido en una especie de instrumento ideológico. Víctima o victimario, a esta figura se le adscribe una serie de atributos que responden a distintas agendas. El propósito de esta investigación es, más bien, rescatar y explorar un conjunto de obras teatrales que muestran otra cara distinta a la del moro idealizado. De igual manera, este trabajo se niega a leer el morisco como ancestro o antecedente desde el cual mirar a las minorías del siglo XX. Aunque los intentos de comparación de tendencias entre los moriscos con otros grupos contemporáneos son interesantes, hay que proceder con cautela. Pienso, por ejemplo, en el argumento de Anouar Majid de que las minorías de Occidente se han convertido en reencarnaciones simbólicas o metafóricas de lo moro (5). Al hablar del ‘morisco’ hablamos de un personaje histórico particular que perteneció a un momento en concreto y que, por tanto, se separa de la concepción generalizada del concepto más maleable de ‘moro’. La figura del nuevo convertido no se puede desprender de su contexto histórico, aunque sus descendientes de la diáspora aún se consideren andalusíes en el Norte de África.⁶ De hecho, no es hasta el siglo XIX que se puede plantear una apertura a esta figura porque precisamente ha quedado borrada del panorama. Cuando el nuevo converso vuelve a aparecer en los tablados españoles con el drama *La expulsión de los moriscos* (1873) del sevillano José de Velilla y Rodríguez se reconoce como el antiguo desterrado y, aunque se muestra un gesto reivindicador y de aceptación al morisco, se reconoce la expulsión como un acontecimiento imposible de revocar. Por lo tanto, las obras seleccionadas para el análisis de las representaciones teatrales de los moriscos quedan restringidas al periodo de la temprana modernidad.

⁶ Sobre el fantasma morisco, ver el estudio de José Antonio González Alcantud.

El primer capítulo, “De oponente religioso a enemigo legal: cambio paradigmático del ‘morisco’ en *Los moriscos de Hornachos*,” propone que la noción del morisco sufre un cambio paradigmático en esta comedia (1619). Al explorar el proceso de vigilancia y castigo de una de las comunidades más conflictivas de la España de finales de siglo XVI, se puede apreciar que el nuevo cristiano se convierte en un enemigo legal. A diferencia de los antagonistas religiosos que amenazan las creencias cristianas, los moriscos plantean una cuestión legal que problematiza la inestable estructura política y jurídica de la monarquía española. La doble clasificación de los moriscos como nuevos cristianos y musulmanes encubiertos complica la jurisdicción de sus ofensas que se distribuyen entre lo inquisitorial, lo criminal y lo civil. Por tanto, este capítulo contextualiza el conjunto de comedias que componen este trabajo y propone un nuevo modo de leer estas obras como la representación de documentos legales que requieren un espectador particular. Este acercamiento devela, al menos en esta comedia, la teatralidad del proceso legal y la inhabilidad de revelar el trauma provocado por el morisco en la historia de España.

El segundo capítulo, “Los límites de la ley: más allá del veredicto de un morisco en *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón”, examina la puesta en escena de un caso inquisitorial de un morisco curandero (1617). En vez de leer la comedia como una reescritura de las actas legales, la obra muestra los límites de la ley al considerar aquellos residuos no resueltos al momento del dictamen de un veredicto, como el miedo y la ansiedad que provocan los moriscos. Esta comedia le ofrece al espectador una experiencia catártica que le permite expresar emociones que no son accesibles mediante una decisión jurídica. La obra se convierte en un medio

efectivo para lo emocional después del veredicto. Esta representación de la ley cobra mayor urgencia en la literatura porque la ficción da paso a una examinación de los procedimientos legales que no pueden darse a plenitud a través de la ley misma. El capítulo sugiere, además, una correspondencia sorprendente entre la estructura de la magia y la estructura de la ley en la comedia. Finalmente, se estudia cómo los trucos mágicos del morisco acusado de tener un pacto con el diablo coinciden con críticas dirigidas a los moriscos.

El tercer capítulo, “El retorno del enemigo religioso: la elusión legal en *El gran Patriarca don Juan de Ribera* de Gaspar Aguilar”, explora cómo la insistencia en explicar la expulsión de los moriscos desde un punto de vista religioso intenta cubrir precisamente los procedimientos legales y las consecuencias de esta medida política (1611-1611). Al celebrar el destierro como uno de los logros más importantes de la figura histórica de Juan de Ribera, la comedia utiliza nuevamente el concepto de enemigo religioso que minimiza el bautismo y la conversión. El análisis se enfoca en la deportación de los moriscos de España y explica su tratamiento elusivo en el teatro de la temprana modernidad. La expulsión se convierte en un acto que amerita ser celebrado, pero no representado debido a su debatible posición ideológica. Al leer esta *comedia de santo* como una dirigida a una fiesta de pueblo, se examinan los elementos escenográficos y la representación de los moriscos valencianos.

El cuarto y último capítulo, “‘El Rey por edictos manda.’ Reflexiones calderonianas sobre la ley en *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*” ofrece una reevaluación de esta obra al partir de la premisa de que representar a los moriscos rebelados en la Segunda Rebelión de la Alpujarra permite una reflexión

sobre la ejecución de la ley, la violencia que produce y la resistencia que provoca (1633). A pesar de que la mayoría de los críticos ha defendido la noción de que el drama es un ejemplo de un acercamiento compasivo hacia los moriscos, sugiero que Calderón está más interesado en analizar el caso de los nuevos convertidos para deducir una teoría política del poder y establecer un diálogo con el filósofo de la temprana modernidad Jean Bodin y su concepto de soberanía. La ley siempre provoca resistencia; por tanto, la rebelión es una posible respuesta a los mandatos del monarca. Calderón le da una lección al soberano y, por extensión, a sus sujetos. Al poner a los moriscos en escena, Calderón pondera la inhabilidad de los moriscos para adaptarse a las nuevas leyes, una inhabilidad que los torna en sujetos rebeldes y enemigos domésticos, pero que permite al dramaturgo deliberar sobre el rol del monarca. En cierto sentido, el caso de los moriscos sirve como un precedente legal que ayuda a la resolución de nuevos conflictos.

El análisis de estas comedias sigue un orden cronológico aproximado. A pesar de la escasa documentación respecto a la puesta en escena de estas comedias, esta serie de textos aparecen durante la primera mitad del siglo XVII. En cierto sentido, podría afirmarse que todos giran en torno a la expulsión de los moriscos. Por tanto, es imperativo explorarlos dentro del contexto que produjo esta medida política. Estas comedias no deben leerse exclusivamente como pruebas de eventos históricos, sino como parte integral del proceso de producir historia. La selección de sucesos contemporáneos—a excepción del caso de Calderón—se propone afectar al público inmediatamente y confrontar a los espectadores con un enemigo que los acecha.

Por medio del presente estudio, se intenta mostrar una serie de comedias a

través de las cuales se construye, se tergiversa y se establece una visión particular del morisco. Se espera que el lector comprenda no sólo la importancia de la presencia de esta figura en los corrales sino, también, los múltiples matices que distinguen su concepción. El personaje del morisco abre un abanico de posibilidades tanto críticas como teóricas que invitan a indagar nociones de ley, de memoria y de violencia en la temprana modernidad española.

CAPÍTULO 1

DE Oponente religioso a enemigo legal: Cambio paradigmático del 'morisco' en *Los moriscos de Hornachos*

The pen is mightier than the sword.
Edward George Earl Bulwer-Lytton

La comedia *Los moriscos de Hornachos* (1619) muestra la conexión que el teatro sostiene con la ley al examinar el proceso de vigilancia, juicio y castigo de unas de las comunidades moriscas más conflictivas a finales del siglo XVI. Al recrear las visitas del licenciado Gregorio López Madera a la villa de Hornachos con el propósito de averiguar los crímenes cometidos por los nuevos cristianos, la construcción del morisco en la obra parte de la transgresión a la ley. De este modo, el nuevo convertido se distancia de las representaciones típicas del moro caballeresco o del enemigo religioso que tanto caracteriza al teatro clásico español para convertirse en el enemigo legal por excelencia. La obra adquiere un aire jurídico que demanda un conocimiento de las instituciones y procedimientos jurídicos del siglo XVII y, más importante aún, nos invita a reflexionar sobre los conceptos de memoria, ley y violencia. Por lo tanto, sostengo que en esta pieza dramática surge un cambio paradigmático en la concepción del morisco.

En este capítulo, propongo leer *Los moriscos de Hornachos* como una puesta en escena de documentos legales que requiere un tipo de espectador distinto al de la comedia tradicional. Mi planteamiento es que la comedia se adelanta a su época al exponer la teatralidad del proceso legal y al develar el trauma causado por el morisco en la mentalidad española. Esta lectura permite rescatar el valor literario de la comedia

al evidenciar un cambio en la representación y recepción teatral del morisco más allá del interés ideológico y sociológico del contenido de la obra. De hecho, todos los críticos que se han acercado a la comedia—Bourland, Pelorson, Fernández Nieva, Sánchez Ruano—insisten en su pobre calidad estética y se concentran en la veracidad histórica y sociológica de la misma. Si bien en la primera parte de este capítulo presto atención a los hechos históricos para contextualizar el telón de fondo que da paso a la gestación de la comedia, mi tarea es recuperar lo teatral del texto. En resumen, considero necesario prestar atención a lo histórico, pero sin olvidar que nos encontramos ante una pieza dramática. La forma utilizada por el autor anónimo—versos, actos, escenas y diálogos—precisa de un análisis distinto al de otros géneros y, por tanto, aunque parta de hechos verídicamente constatables, pertenece al conjunto de creaciones artísticas.

Entre la historia y el proscenio: síntesis, fuentes, datación y autoría de la comedia

La comedia *Los moriscos de Hornachos* está basada en la pugna histórica entre cristianos viejos y nuevos en el pueblo de Hornachos, en la provincia de Badajoz, que culminó con el decreto de la expulsión de estos últimos en 1610. La copia manuscrita se encuentra en la Biblioteca del Real Palacio de Madrid (II/461) bajo el título *Comedia famoso de los Morisços de Hornachos* y fue publicada por M.C. Bourland en los primeros volúmenes de la revista *Modern Philology* (1903-1905).⁷ Fechada en 1649, la pieza ha sido atribuida erróneamente al canónigo valenciano Francisco Agustín Tárrega. Uno de los primeros estudiosos que han analizado la comedia, J.M.

⁷ En el Tercer Simposio Internacional de Estudios Moriscos (1989), el crítico Julio Fernández Nieva prometía una edición anotada de la comedia. Sin embargo, la edición no había llegado a prensa al

Pelorson, destaca la riqueza y precisión de los detalles, especialmente en lo que concierne a la toponimia, costumbres y prácticas culturales de la región (“Recherches” 12). Este crítico señala, además, cómo la serie de documentos que aparecen en la comedia da la sensación de ser piezas auténticas del proceso contra los moriscos hornachegos (“Recherches” 13). Por lo tanto, es importante señalar la dificultad de desentrañar lo histórico de lo ficcional en el drama.

La comedia parte de los últimos encuentros entre cristianos y moriscos en el pueblo de Hornachos antes de su expulsión del suelo español. Ante las denuncias de crímenes cometidos por los descendientes de musulmanes, el Consejo de Castilla envía al alcalde Gregorio López de Madera a visitar esta comunidad para recibir información y apaciguar a los trasgresores. En 1608, este alcalde manda a ahorcar a ocho moriscos y regresa a Madrid para el interrogatorio del soldado Alonso de Contreras por no haber informado a sus superiores un hallazgo de armas en Hornachos en 1603. En 1609, Madera vuelve a Hornachos para recoger armas, prohibir oficios de alcaldes, regidores, escribanos y cirujanos a los moriscos además de mandar a azotar a numerosos cristianos nuevos. En 1610, Madera nuevamente visita a Hornachos para decretar el bando de expulsión de los moriscos.

El pueblo de Hornachos fue un pueblo exclusivo de moriscos. Según Alberto González Rodríguez, hasta principios del siglo XVI, no había población cristiana ni mucho menos una iglesia parroquial (70). En 1526, cuando Carlos V decretó la conversión obligatoria general de todos los moriscos españoles, los moriscos de Hornachos, casi como única excepción por lo que respecta a la Baja Extremadura,

momento de la muerte del mismo en el año 2010. Agradezco a Javier Irigoyen-García por compartir

reaccionaron violentamente y se rebelaron contra la medida. Encerrados en la fortaleza, mantuvieron resistencia durante unos meses contra las fuerzas reales. A partir de entonces, el arzobispo de Sevilla envió a 32 familias cristianas para contrarrestar el poder de los moriscos y para promover un proceso de aculturación. Múltiples testimonios aluden a la fiereza y crueldad de los hornachegos hasta que, finalmente, los cristianos nuevos empezaron su ruta hacia el exilio tras el bando de expulsión en 1610. Embarcados en Sevilla, pasaron por Ceuta y se establecieron temporariamente en Tetuán y, definitivamente en Rabat-Salé, donde con otros grupos de Andalucía, dieron lugar a una especie de república independiente basada en la piratería. Los hornachegos imprimieron un aire empresarial y político a esta república aunque tuvieron que defender su hegemonía frente a otros grupos, especialmente contra los demás moriscos españoles. En 1631, pidieron vanamente permiso a Felipe IV para regresar a España tras la guerra civil que se había desatado en el territorio. Finalmente, alrededor de 1668 esta región de moriscos exiliados queda disuelta.⁸ La fama de la fiereza de los hornachegos se trasladó a los corsarios de Salé y pasó a formar parte del imaginario europeo a tal punto que Daniel Defoe hace a su protagonista prisionero de estos en los primeros viajes de su clásico *Robinson Crusoe* (1719).

La fuerte conexión con la historia sugiere que el autor de la comedia tuvo información de primera mano. Pelorson ofrece varios ejemplos que ayudan a constatar el acceso a datos que el autor obtuvo y que no pudo haber conseguido en libros o

copia del manuscrito de la Real Biblioteca de Palacio en Madrid.

⁸ Para más información sobre la república de Salé, ver los trabajos de Coindreau, Epalza, Marañón, Sánchez Pérez, Domínguez Ortiz y Vincent.

relaciones que narran los acontecimientos de Hornachos. El nombre del cura, Cuenca, no aparece en las dos principales fuentes de la época (“Recherches” 16). De hecho, el crítico francés incluye en el apéndice de su artículo una copia de la carta sometida por este cura al Consejo de Castilla para constatar que no se trata de una creación del dramaturgo. El morisco que delata los crímenes de los hornachegos, convertido al Cristianismo, tampoco aparece en los textos contemporáneos. Los estudiosos Andrés Sánchez Pérez y Alberto González Rodríguez, sin embargo, confirman la existencia del morisco Gabriel Tamariz y verifican que este pudo permanecer en España después de la expulsión por cooperar con las autoridades españolas. Sánchez Pérez incluye, además, una serie de nombres de varios moriscos hornachegos que coinciden con los personajes de la comedia (“Recherches” 128).

Sin embargo, la inclusión de datos históricos no excluye que el autor se tome libertades al componer la comedia y los adapte a una construcción ideológica particular. Por ejemplo, la obra consolida las cuatro visitas de Madera en una sola. Según Pelorson, el Madera literario tiene más autonomía y libertad de movimientos que el Madera real; es decir, el Madera histórico está más sujeto al Rey y al Consejo de Castilla que el que aparece en el texto (“Recherches” 25). Desde luego, esta representación de Madera aboga por una recreación propagandista del personaje. Al oscilar entre la historia y el proscenio, la representación del caso de Hornachos ha sido destacada desde su interés ideológico y sociológico, más que desde su interés teatral. En este trabajo, me interesa resaltar, precisamente, el valor literario de la comedia y cómo la misma requiere un acercamiento distinto que enriquece el estudio de la comedia áurea. No obstante, antes de proceder al análisis teatral de la pieza, conviene

incluir una síntesis de la comedia y explorar los problemas de fuentes, datación y autoría que la obra plantea.

Síntesis

En la primera jornada, un grupo de moriscos, Hernando Merino y Albaro Gonzales, Luis Cordoves, Cabrera, Cámara, Maria Merino y el músico Çapata, discuten un romance sobre la reina mora de Almería, Jarifa.⁹ El romance, que versa sobre el amor que la reina siente por el moro, Benjamín, enamorado de Ardayna, culmina en una polémica sobre el carácter del moro. De ahí, se pasa a celebrar las bodas de Cámara y Maria con Albaro Gonzales, el viejo y el mozo. La obra se traslada al despacho de Juan de Chaues y Alonso Matias, los cuales contemplan la decisión de enviar un hombre encubierto a Hornachos, con hábito de estudiante, para que traiga información sobre los moriscos. A los cristianos viejos, se añaden Yzquierdo, Cayas y Alarcón, los cuales se muestran consternados de que los moros de Berbería lleguen exclusivamente a este pueblo extremeño. Los cristianos viejos firman el pliego que será enviado al cura de Hornachos en la víspera de San Simón de 1609. Mientras tanto, los moriscos Hernando y Albaro ya saben que va a venir un alguacil de la pimienta desde Castilla, Gil Jiménez, y acuerdan darle muerte. Mientras Jiménez implora a la Virgen María antes de su muerte, el contador morisco se burla y reconoce que, al menos, Mahoma les da placer en comer y beber. Los moriscos abandonan el escenario para enterrar al alguacil, desfigurado y descabezado, en el huerto, mientras el correo castellano llega ante el cura de Hornachos. El morisco Hernando presume de haber matado a noventa cristianos. Finalmente, mientras Juan de Chaues reprende la

⁹ Los nombres se han modernizado y sistematizado.

maldad de los cristianos nuevos, el correo regresa a Madrid para entregar las cartas enviadas por el cura hornachego.

En la segunda jornada, los moriscos Francisco Merino, Luis Barzo y dos moros en hábito de cristianos, uno de África y otro de Valencia, planifican alzarse contra los cristianos viejos el Jueves Santo. Juan de Chaues, el licenciado Molina, Alonso Matias y un letrado discuten sobre la maldad del pueblo, pues están sorprendidos ante el asesinato de Gil Jiménez. Don Pedro Manso, el licenciado Bohorques, don Diego López de Ayala, don Francisco de Contreras y Molina (fiscal) para discutir el caso de los moriscos de Hornachos. Don Pedro Manso propone que es justo sacar de España a los enemigos de todos los cristianos: los bandoleros crueles, los revoltosos y los homicidas. Molina acusa a los moriscos de ser íntimos amigos de Mahoma y de seguir el Alcorán mientras Bohorques se muestra escéptico. Molina saca los papeles del cura de Hornachos, Cuenca. La discusión queda interrumpida ante el llanto y las voces de la mujer de Gil Jiménez, la cual pide justicia para que en España no exista tan mala nación. Los moriscos Hernando Merino e Yzquierdo y comentan que dos labradores le han pagado 6, 000 ducados por un ganado; pero que, después de recibir el dinero, los van a matar. Nuevamente, aparece el licenciado Molina y se arrodilla frente a un altar con crucifijo. Por primera vez, aparece Madera en la comedia y le ruega a Dios que condene los pecados del pueblo de Hornachos. Sale Ronquillo, el alguacil, para avisar que el secretario viene con tres oficiales. Madera pide al secretario que envíe a Juan de Lerena a Ribera para que tenga una buena cárcel con el propósito de aprisionar a los moros de Hornachos. El secretario Piña promete encargarse del pedido de Madera y, de este modo, acabar con la morisca imprudencia.

En la tercera y última jornada, Hernando Merino, Albaro Gonzales y Luis Cordoves se quejan de no haber podido hablar con el alcalde. Albaro, el viejo, se dirige al Profeta para que le diga qué deben hacer. Los alguaciles castellanos, Ronquillo y Vicente, mandan a Hernando que aprese a los moriscos por orden del alcalde. Madera manda a Chaues que le avise a los testigos del pueblo; Chaues informa que ya se han examinado doce. Ronquillo comunica a Madera que ha apresado a los más importantes. Madera pide que se lea el Memorial con los nombres de los acusados y Alonso Matias lee el documento. Madera sugiere que se les juzgue individualmente. Salen Juan de Piña, Vicente y Tamariz. El morisco convertido Tamariz jura por la cruz y confiesa que en Tetuán y Argel tienen mayor piedad que Hornachos ya que los últimos son los mayores enemigos de España. Tamariz reconoce que se entregó al Santo Oficio porque la vida que llevaba no era buena; en fin, denuncia a los moriscos de Hornachos. Las moriscas Cámara, Maria y Tamine lamentan que sus maridos estén presos y se proponen ir a la cárcel para verlos. Madera, Panete, Chaues y Piña encuentran huesos de muertos enterrados y se los llevan como evidencia en contra de los moriscos. Hernando Merino y Albaro Gonzales comentan su situación, mientras aparecen Albaro Gonzales, el mozo, y Luis Cordoves. Los moriscos saben que se han descubierto los cadáveres. Piña les lee a los moriscos la sentencia de Gregorio López de Madera: Merino y Gonzales serán ahorcados y sus cabezas puestas en picota. Otros condenados son Diego de Contreras, Diego Ortiz, Alonso Gómez Chavesquina, Diego de Viendehaque, Gabriel Pelombo, los cuales serán ahorcados y hecho cuartos. Albaro Gonzales quiere confesarse. Luis Barzo entra con un cuchillo dispuesto a matarse para morir con honra; pero el alcalde le niega esa

posibilidad al quitarle el cuchillo. Vicente le informa a Madera que los moros murieron como cristianos: los sacaron vestidos de azul, con pregón de sus delitos. En dicho momento, Albaro Gonzales pidió a la gente de Hornachos que no llorara instándole a que tomara venganza contra los cristianos. Madera informa que el Rey ha pedido la expulsión de todos los moros de España y propone que a partir de entonces la villa de Hornachos se llame Madera. La última expresión de Madera es su deseo de que acabe la historia de Hornachos.

Fuentes

Los acontecimientos aludidos en *Los moriscos de Hornachos* están documentados en dos grandes apologistas de la expulsión de los cristianos nuevos así como constatados indirectamente en el relato de un soldado. Fray Marcos de Guadalajara, Fray Jaime Bleda y Alonso de Contreras, respectivamente, comentan la fiereza de este grupo. En la segunda parte de su *Memorable expulsión de los Moriscos de España* (1613), Marcos de Guadalajara incluye el bando de expulsión de los moriscos de la villa de Hornachos además de enumerar los delitos graves de muertes, asesinatos, robos, salteamientos y fabricación de moneda falsa (123). Los acusa de vivir en la falsa doctrina de Mahoma, de tener solicitadores en la Corte para impedir que se les haga justicia, de retajar y de celebrar ritos musulmanes. Guadalajara data la visita del alcalde Gregorio López Madera en 1609 y confirma que hizo ahorcar a ocho moriscos ricos y cabezas de la república. Guadalajara informa, además, que Madera quitó armas y despojó a los moriscos de muchos de sus oficios. El relato que nos provee Guadalajara se enfoca, más bien, en las transgresiones cometidas por los moriscos; es decir, es un ataque feroz a las costumbres y prácticas que difieren del

grupo dominante.

En el octavo y último libro de su *Corónica de los moros de España* (1618), Jaime Bleda expone los crímenes perpetrados por los moriscos para justificar el destierro del suelo español. Bajo el título de “De la justa y general expulsión de los Moriscos de España”, este valenciano incluye las transgresiones de los hornachegos y narra la llegada del alcalde Gregorio López Madera a la villa en 1608 a petición de Juan de Chaues Xaramillo. Bleda elogia la labor realizada por Madera y consolida la serie de visitas de este alcalde a Hornachos en una sola. De hecho, la diferencia entre los relatos de Guadalajara y Bleda radica precisamente en el deseo de este último en dignificar al alcalde de casa y corte. Por otro lado, Bleda señala que Madera encontró 83 cuerpos enterrados y mandó a ahorcar a 10 consejeros de estado. Finalmente, este apologista de la expulsión alude a la posesión de armas de estos moriscos sin mencionar el hallazgo del soldado Contreras.

Bajo el título *Vida del capitán Alonso de Contreras, Caballero del Hábito de San Juan, Natural de Madrid, escrita por el mismo (años 1582-1633)*, este soldado narra los detalles de la acusación de querer erigirse como rey de los moriscos de Hornachos.¹⁰ La denuncia surge tras el ocultamiento a las autoridades del hallazgo de unas armas escondidas en un sepulcro en la casa de un morisco hornachego durante el año de 1603. Según el testimonio del propio Contreras, la razón para ocultar el

¹⁰ El manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional Española (MSS/7460) fue publicado por Manuel Serrano y Sanz en el año 1900. Desde entonces, han aparecido otras ediciones de la autobiografía, cuyas referencias pueden consultarse en la bibliografía. Aunque he consultado varias de estas versiones, utilizo la edición de Serrano y Sanz para los fines de este trabajo. La historia del soldado español ha generado tanto interés que el periodista español Torcuato Luca de Tena escribió la novela *La otra vida del Capitán Contreras* (1953), la cual fue llevada al cine por Rafael Gil (1955). Sobre Alonso de Contreras, ver también Benítez Claros, Domínguez Flores, Ettinghausen y Jacobs.

hallazgo se debió a una riña por amores entre Contreras y su capitán, Pedro Jaraba del Castillo. La autobiografía sirve para confirmar las acusaciones de la posesión de armas por parte de los moriscos y el miedo experimentado por los cristianos viejos ante una sublevación, pero poco añade al análisis de los hechos representados en la comedia. De hecho, en la obra no aparece ninguna mención del caso de Contreras y se consolida, como ya he mencionado, en una sola las visitas de Madera. No sería extraño deducir que el autor de la comedia quería presentar una buena imagen del soldado amigo de Lope de Vega y, desde luego, la mejor manera para mostrar a un Contreras positivo era precisamente silenciar la serie de recriminaciones en contra de este.

Para concluir este apartado, es importante señalar que las fuentes no son suficientes para explicar la riqueza de la comedia. La precisión de detalles, como constata Pelorson, sugiere que su autor tuvo acceso a información privilegiada (“Recherches” 16). Las fuentes sirven, más bien, para una construcción discursiva del morisco como el criminal por excelencia. Al narrarse los hechos de los moriscos rebeldes, se constatan los asesinatos, robos, salteamientos y fabricación de moneda falsa así como otras transgresiones que van en contra del sistema hegemónico cristiano. Considerado como el gran apologista de la expulsión, Bleda pinta el siguiente cuadro de los moriscos:

Conspiravan siempre estos enemigos malvados rabiosos contra la persona real y contra la religión christiana en todas sus juntas y conversaciones. De continuo traçavan nuestros daños y destruyción. Para esso passavan muchas vezes a África, yvan con embaxadas al gran turco y a otros príncipes enemigos de la christiandad. Hospedavan y acogían a los cossarios y piratas de Argel y

Sobre una comparación entre la autobiografía de Contreras y su *Derrotero Universal*, ver Pelorson “Le routier.”

se tratan de ordinario con ellos, como gente de una misma república y de una secta. Dávanles aviso de todo lo que passava en España y no se les celava secreto ninguno, porque en las plaças de las ciudades y donde avía concurso de christianos tenían espías y en la mesma corte del Rey y en su propio palacio. (897)

La inclusión de los moriscos hornachegos como ejemplo de las atrocidades cometidas por este “enemigo doméstico”—en palabras de Calderón de la Barca al referirse a los moriscos—permite confirmar que Hornachos se había convertido en el teatro de un conflicto nacional (Pelorson, “Recherches” 26). La descripción de los moriscos hornachegos corresponde a una construcción unificadora y rígida de los moriscos que no reconoce excepciones aunque admite gradaciones en su malicia y peligrosidad contra los cristianos.

Datación

La copia de la Biblioteca de Palacio data la comedia en el 1649. Bourland señala que el año aparece en una tinta más oscura que el resto de manuscrito y sospecha que la fecha pudo haber sido añadida después del texto. De hecho, Bourland propone que esta diferencia pudiera indicar que la obra pudo haberse escrito en 1619 (1). Esta datación resulta lógica dado que la minuciosidad de detalles sugiere, como ya se ha señalado, que el autor pudo haber tenido información de primera mano. La comedia, sin lugar a dudas, fue escrita después de la expulsión de los moriscos hornachegos en 1610 y se suma a la serie de memoriales, celebraciones y relaciones que legitimaron la medida de Felipe III.

El autor del manuscrito pudo haber consultado a Fray Marcos de Guadalajara y a Fray Jaime Bleda. Por lo tanto, es factible que la comedia se escribiera después de 1618. El tema de los moriscos en la comedia sería recurrente durante la primera mitad

del siglo XVII aunque en menor grado que las comedias del moro idealizado durante el siglo anterior. No es sorprendente que las comedias sobre moriscos versen sobre la ley que pretendía legislarlos y la poca integración de los cristianos nuevos a la misma. Por un lado, la legitimidad de la expulsión es necesaria en un momento de cambio económico y social en el cual se precisa reconocer de alguna manera un triunfo contra el enemigo ideológico, religioso y político. Por otro, se da paso a una revisión histórica que, aunque no esté marcada por una excesiva profundidad, habla del sentimiento de culpabilidad y de la justificación de las gestiones llevadas a cabo antes de la medida en contra de los moriscos.

Por otro lado, el soldado Contreras no termina su autobiografía hasta 1633. Difícilmente, el autor de la comedia podría conocer los eventos relacionados a la visita a Hornachos por el soldado. Este desconocimiento explicaría el silencio de las acusaciones del soldado en la comedia que, desde luego, el dramaturgo utilizaría para demostrar el riesgo a un alzamiento contra el poder monárquico. En este sentido, la fecha de 1619 resulta más lógica para la redacción de la comedia.

Autoría

El manuscrito de la comedia atribuye a Francisco Agustín de Tárrega la autoría de la misma. Bourland toma esta atribución al pie de la letra al publicar la pieza sin cuestionar la posibilidad de que este dato, al igual que la fecha de composición, sea erróneo. Según el crítico, la negligencia que ha padecido el texto por parte de los estudiosos del canónigo se debe al poco valor literario que la obra representa. En su seminal estudio *Al arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, Henri Mérimée establece el 7 de febrero de 1602 como la fecha de

defunción del canónigo Tárrega (465). La constatación de la muerte del dramaturgo valenciano demuestra claramente que este no pudo haber sido el autor del manuscrito.

Pelorson se aventura a sugerir que la comedia pudo haber sido escrita por Lope de Vega (“Recherches” 35). El secretario de la Inquisición y escribano, Juan de Piña, era amigo íntimo del famoso dramaturgo madrileño y pudo haberle dado acceso a información privilegiada sobre el caso de los moriscos de Hornachos. Sin embargo, al compararse la métrica lopesca establecida por Morley-Brueton con la comedia, la obra corresponde con el estilo utilizado por Lope durante los años de 1610-1612; es decir, la propia versificación descarta la posibilidad de que la comedia haya sido escrita por este ya que el tratamiento recibido por Madera lo acerca más al escrito de Bleda que al de Guadalajara. Pelorson señala, además, que el lenguaje de Tamime corresponde con la jerga morisca introducida por Lope (“Recherches” 36). Aunque este crítico se ampara en el estudio Albert E. Sloman en cuanto a las particularidades lingüísticas de los moriscos para demostrar la conexión con Lope, Pelorson parece ignorar una distinción fundamental señalada por el mismo Sloman. Los dramáticos de la época atribuyen la jerga a personajes moriscos bajos—usualmente los graciosos—para distinguirlos de los personajes moros con cualidades nobles y caballerescas. En este caso, la diferencia entre Tamime y el resto de los personajes moriscos no es lo suficientemente tajante como para trazar la distinción que hace Lope y, luego, Calderón de la Barca de la jerga morisca. En la comedia, los moriscos quedan nivelados e, incluso, se lamenta que no haya moros nobles como los héroes del Al-Andalus. Esto nos recuerda la propuesta de José María Perceval en su iluminador estudio *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco en la*

Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII, en el cual se plantea que la ideología dominante crea una construcción única del morisco para poder atacarlo mejor discursivamente; es decir, se construye un arquetipo único para sustentar la xenofobia del cristiano. Los moriscos de Hornachos se presentan como una unidad que hay que castigar y, sobre todo, erradicar del suelo español; las distinciones entre moriscos son mínimas y poco marcadas.

La atribución de la comedia a Lope no deja de ser sugestiva; sin embargo, la evidencia para adjudicarle el manuscrito a Lope de Vega no es suficiente. Desde luego, es posible que el dramaturgo hubiera estado al tanto de los hechos ocurridos en Hornachos ya que había alojado a Alonso de Contreras durante ocho meses. No sería ilógico pensar que el soldado le contara a Lope de cómo fue falsamente acusado de querer erigirse rey de los moriscos en Hornachos y que Lope, de manera muy suspicaz, hiciera alusión a estos hechos al dedicarle la comedia *El rey sin reino* en la parte veintésima de sus comedias (1625). La dedicatoria de la comedia lopesca elogia sobremanera a Contreras y, como en el caso de la comedia, no alude al hallazgo de las armas por parte del capitán ni hace referencia al caso de los moriscos de Hornachos. Sin embargo, el propio Contreras menciona que la comedia fue escrita “a imitación del testimonio que levantaron con los moriscos” (123).¹¹

Por otra parte, la adjudicación de la comedia a Tárrega no deja de ser intrigante. Pelorson cuestiona si el asignarle la comedia al canónigo se relaciona al relato sobre Hornachos incluido en la narración de Bleda o si la comedia corresponde al fuerte fervor de los valencianos por la comedia (“Recherches” 38). Del mismo

modo, este crítico se aventura a sugerir que la comedia fue escrita o representada exclusivamente para una audiencia valenciana. Esta sugerencia le da paso a Pelorson para insinuar nuevamente que el autor de la obra pudo haber sido Lope de Vega, quien en 1614 presentó *Los melindres de Belisa* en el convento de los Hermanos Predicadores de Valencia; es decir, el autor de *Los moriscos de Hornachos* pudo haber representado la comedia para un público selecto de la comunidad valenciana como Lope solía hacerlo (“Recherches” 38-39).

El periodista Francisco Sánchez Ruano se aventura a insinuar que el autor de la obra pudo haber sido el mismo Gregorio López Madera (40). El carácter apologético del alcalde de casa y corte en la obra más la relación que el licenciado tenía con el teatro—como protector de comedias y de los hospitales de Madrid—da la posibilidad de esta afirmación.¹² Sánchez Ruano se atreve a sugerir que la comedia pudo ser incluso “un montaje de Madera para justificar la represión de Hornachos” (40). El licenciado López Madera fue declarado oidor del Consejo de Castilla en 1619 después de haber padecido varias acusaciones de actos de corrupción en el manejo de los bienes de los moriscos de Hornachos.¹³ El puesto asignado a este letrado no estuvo exento de detractores puesto que López Madera tenía varias acusaciones en su contra. En 1612, los moriscos mandaron desde Tetuán unos escritos al Consejo de Estado en

¹¹ Para las implicaciones de esta afirmación y un análisis de la dedicatoria de la comedia lopesca al capitán español, ver Pelorson “Lope de Vega et Alonso Contreras.”

¹² Lope de Vega le dedica a Gregorio López Madera la comedia pastoril *La Arcadia* en su *Trezena parte de las comedias* (1620) y, luego, *El serafín humano* a su segunda esposa, Paula Porcel de Peralta, publicada en *Parte decinueve y la mejor parte de sus comedias* (1626). No es de extrañar que el teatro fungiera como acto de consolidación de López Madera en la corte, específicamente en su nuevo cargo en el Consejo de Castilla.

¹³ Estos datos ayudan a confirmar mi propuesta de que, efectivamente, la comedia pudo ser escrita para 1619 y, de este modo, limpiar el nombre de Madera en el proceso de incorporarse al Consejo.

los que denunciaban a Madera por repartir más de 20,000 ducados en salarios cobrados de los hornachegos; por lo cual, ese mismo año, el visitador Diego de Ayala visitó a Hornachos para verificar. Madera protestó a Diego Sarmiento, Conde de Gondomar y contador mayor de Hacienda, pidiendo la intercesión del presidente del Consejo de Castilla, Juan de Acuña. Más adelante, J. Gallardo de Céspedes acusa al alcalde de haber prohibido que los extranjeros estuvieran en puertos de mar a 20 leguas a la redonda, práctica que afecta el comercio de franceses, ingleses y holandeses con Sevilla. Estas acusaciones debieron afectar a la familia López Madera pues, según el historiador Luis Cabrera de Córdoba, su hijo cayó desplomado en un banco de El Escorial después de haber hablado con Felipe III sobre las acusaciones contra la reputación y oficio de su padre (560).¹⁴ Desde luego, una comedia en la que aparece Madera como santo ayudaría a callar las voces disidentes contra este.

La dificultad para establecer la autoría de la comedia no imposibilita conjeturar que se trata de un funcionario de la ley o de un especialista en derecho. La insistencia en representar procesos legales, la inclusión de documentos que evocan la escritura jurídica, la escenografía que remite a la sala del escribano, la alusión a los juristas italianos Baldo y Jasón, en adición a la mezcla del lenguaje religioso con el lenguaje legal permiten sospechar que, más que de un dramaturgo, estamos ante la escritura de un funcionario. Igualmente, la atribución de la comedia a Tárrega evidencia la admiración del autor por el canónigo valenciano y, desde luego, el estilo de este pudo haber sido inspiración para el autor de la comedia.

La extensión al explicar el trasfondo histórico de la comedia sirve no solo para

¹⁴El dato, que aparece por primera vez en las crónicas de Luis Cabrera de Córdoba, es

enmarcar los hechos a los que se refiere el manuscrito sino para mostrar que la gestión de un texto dramático es un proceso de creación en el cual intervienen diversos factores no visibles al lector que recibe el texto como una obra fija y completa. A ese proceso complejo, se suman las nuevas representaciones y lecturas que intentan enriquecer la obra. Difícilmente, una comedia tan violenta contra los moriscos y tan arraigada en lo factual contaría con promotores para llevarla a los tablados en la actualidad. El gusto contemporáneo, tan afortunadamente marcado por el auge de estudios marxistas, feministas, postcoloniales y *queer*, no permitiría comprender una obra que ataca ferozmente a aquellos que no comparten las prácticas hegemónicas del estado. En la parte que sigue a continuación, ofrezco mi interpretación de la comedia con el deseo de que mi lectura ayude a clarificar el momento de transición en que el morisco teatral comienza a diferenciarse del moro caballaresco.

Cercando al enemigo desde el escritorio: el cambio paradigmático del “morisco” en la comedia *Los moriscos de Hornachos*

Uno de los rasgos más sobresalientes de la comedia es la nostalgia con que se añora un pasado glorioso; es decir, hay una plena conciencia de que los héroes nobles que tanto se destacaron en los romances y libros de caballerías han desaparecido. El drama comienza con la lectura de la historia de la reina Jarifa que, curiosamente, llega a los moriscos a través de la tradición cristiana. La evocación del reino de Almería no solo permite enfatizar el recuerdo entre los moriscos de una perdida época de esplendor en España sino que propone una realidad más contundente desde el punto de vista cristiano: el enemigo caballaresco [moro] es una construcción del pasado al haber sido sustituido por el enemigo legal [morisco]. Precisamente, antes de la

comentado posteriormente por Charles C. Lea (347-48) y Leonard Patrick Harvey (*Muslims* 378).

inclusión de esta pieza poética se procede a enumerar distintas figuras moras que combatieron a campo abierto y que, ante su desmedido valor, enfatizaban también la heroicidad de los cristianos. La alusión a Muza, Tarfeteros, Reduán y Albayaldo remite a los romances medievales en que dichos héroes combatieron con los cristianos. Aunque fueron derrotados, estos guerreros moros cobraron gran fama por su valor y fiereza. La figura de Muza aparece como contendiente de Manuel Ponce de León. Tarfeteros pudiera aludir al moro Tarfe, reconocido por retar al héroe cristiano Garcilaso de la Vega. Reduán se hizo famoso por haber muerto intentando conquistar el reino de Jaén. Finalmente, Albayaldo se conoce como contendiente valeroso del maestre de Calatrava. La insistencia en alabar a los “moros nobles” habla del reconocimiento de la pérdida de una época esplendorosa no solo para los moriscos que se presentan en escena sino para una audiencia cristiana. Por otro lado, la inclusión del romance sugiere un pasado mucho más ordenado—representado a través de una métrica exacta para el género utilizado—en contraste con el espacio actual más caótico que experimentan los cristianos a manos de los moriscos—mostrado en la métrica irregular, versos sueltos y formato prosístico en que va degenerando la estructura de la comedia.

El romance incluido en la comedia narra la afición de la reina almeriense Jarifa por el moro “galán y discreto” Benjamín, quien a su vez está enamorado de la mora Ardayna. Ardiendo en celos, la reina invita al moro a su aposento y le ofrece entregarle su vida. El moro se rehúsa y enfatiza su fidelidad a su amada. La reina se desmaya y, ante el temor a represalias, Benjamín parte a Granada. La importancia del romance en la comedia no radica en el diálogo que entabla con otros géneros literarios

o la continuación de la estereotipada imagen idealizada del moro sino en la función que ejerce dentro del contexto teatral de la comedia. El romance invita a la deliberación del carácter moral de los moros reproduciendo lo que la comedia intenta hacer con la audiencia respecto al morisco; es decir, la historia se presenta como oportunidad de debate para determinar la moral de los que aparecen en la misma:

MARIA. No era essa moro de agora;

que no digo yo a la reyna,

sino a la que canas peina

le diera gusto.

ÇAPATA. Senora, no son los moros tan malos

como vos ymagináis.

MARIA. Que justificado estais! (1.1. 81-87)¹⁵

En este caso, Maria cree que el moro fue descomedido mientras Cámara considera que el moro fue honrado. Çapata interviene para apoyar a Cámara de una manera que apunta más a ataque que a defensa. Al cuestionar la reacción del moro Benjamín, los personajes invitan indirectamente a la audiencia a tomar partido por lo que el espectador no puede ser un receptor pasivo; es decir, no se representa al moro como un ser malvado sino que se da espacio para debatir sus motivaciones y acciones. El romance, desde luego, da la pauta para la lectura de toda la comedia; es decir, no se incluye con el fin exclusivo de entretener a la audiencia sino para enfatizar el papel de los espectadores en el juicio de personajes y para destacar el carácter legal de la obra. Sin embargo, esta estrategia pretende despistar al espectador al tratar de contraponer

los moriscos a los moros: los moriscos parecen tener un carácter corrupto desde el principio a pesar de todos los intentos de los cristianos por convertirlos en buenos católicos. Los moriscos no son el reflejo de los moros de antaño; de hecho, su asociación con la galantería y nobles costumbres les llega de la tradición de romances creada e impulsada por los cristianos. Finalmente, el romance evidencia la imposibilidad de amor a través de la intriga, temor, celos y abuso de poder. La esencia irrealizable del amor de los moros en el poema presagia la impotencia de afecto en los moriscos; sin embargo, mientras que en los moros lo irrealizable del amor da muestras de ser posible, en los moriscos esa posibilidad queda anulada. La imposibilidad de una correspondencia armoniosa en los moriscos marca la violencia que caracteriza a toda la comedia. *Los moriscos de Hornachos* no es una comedia de enredos amorosos, sino que se tornará en una comedia de enredos legales.

Al evocar reinos y héroes antiguos, esta primera escena resalta la sustitución del moro caballeresco por el morisco criminal. Por lo tanto, las batallas contra el enemigo no se darán desde el campo abierto o en despoblado sino desde el escritorio; es decir, desde el proceso legal. El drama se distancia de las comedias de cercos o asedios, en las que se rodeaba al enemigo para conseguir su inminente derrota. En su artículo sobre la comedia *El cerco del Peñón de Vélez* de Luis Vélez de Guevara, María Soledad Carrasco Urgoiti señala que dichas comedias tenían resonancia con la destrucción de Troya y que, desde luego, se puede tomar como modelo el impresionante drama cervantino *El cerco de la Numancia* (1582). De hecho, el tema del asedio sigue siendo un punto central en la representación de festivales de moros y

¹⁵ Aunque muestra variantes con respecto al manuscrito original, todos los pasajes han sido

cristianos en la España contemporánea, en los que se construye un castillo falso que será rodeado por enemigos. En *Los moriscos de Hornachos*, el asedio o cerco que se da a los enemigos aparece por medio de las diligencias constantes de cristianos para probar la culpabilidad de los hornachegos de manera que el sistema de ley se convierte en una especie de espectro que asecha a los moriscos; es decir, los moriscos quedan rodeados por las agencias que pretenden condenarlos. El recurso que les queda a los cristianos viejos para atacar a los moriscos es la serie de testigos, memoriales y escrituras en su contra; es decir, la pluma sustituye a la espada. La comedia *Los moriscos de Hornachos* atestigua este cambio convirtiendo al teatro en espacio legal a la vez que se suma a la práctica de relaciones y crónicas en contra de los moriscos; de hecho, el espectador menos enterado de la historia de esta comunidad morisca podría creer fácilmente que está presenciando un reporte o un informe, en el cual el juglar sería remplazado por el dramaturgo. Por ejemplo, más adelante, Alarcón sugiere cómo el soldado ha sido sustituido por el letrado, el secretario y el relator, lo que enfatiza que la fuerza contra el enemigo ya no se mide desde la posición del guerrero sino desde las gestiones burocráticas que se hacen contra él:

Auizemos con cuidado
lo que por aca a passado,
no piensan que nos dormirnmos,
sino que siempre uiuimos
de vn letrado a otro letrado,
al secretario y relator

tomados de la edición de Bourland por ser de fácil acceso al lector.

contentando muchas veces,
y al mismo procurador,
y aun cohechando los juezes
y asta el portero menor. (1.3.264-73)

Obviamente, ya no se trata de la vigilia nocturna ante la posibilidad de ser cercados o atacados sorpresivamente por el enemigo guerrero sino de los acercamientos a procuradores, jueces o porteros. Al no existir Muzas, Tarfeteros, Reduanes y Albayaldos, han dejado de existir también Cides, Carpios o Carboneros al ser remplazados con una serie de héroes que batallan desde la oficina. La pérdida del moro noble se convierte en espejo que le permite al cristiano español mirarse a sí mismo; en otras palabras, la transformación del moro posibilita un cambio en el cristiano. En la comedia, el morisco evidencia el auge del sistema de burocratización que comienza con Felipe II y que se intensifica a lo largo del resto de los monarcas de la casa de los Habsburgo.

Por otra parte, la inclusión de documentos y funcionarios legales ayuda a explicar por qué el personaje del morisco no es un material dramático adecuado (Case 145); la representación de este no produce suficiente tensión teatral. Dado que la batalla contra el morisco opera desde el escritorio, la puesta en escena del morisco tiende a ser monótona y repetitiva. De ahí, que, aunque haya pruebas contundentes para apresar a los moriscos que han asesinado al alguacil de la pimienta, Gil Jiménez, se insista en conseguir más pruebas. En cierto sentido, se trata de la misma estrategia utilizada por las series televisivas en las que se descubre al asesino, pero se quiere producir tensión acumulando más datos que lo incriminen. A los papeles, testimonios,

y la petición de la viuda de Jiménez se añade el hallazgo de huesos enterrados. El valor y la fiereza de los cristianos radican en la acumulación de pruebas que aligere el proceso legal para condenar al criminal. El “moro amigo”, tal como lo ha nombrado María Soledad Carrasco Urgoiti, ofrece la dicotomía de pertenecer a una religión distinta a la vez de contar con ideales caballerosos y nobles. El morisco, por el contrario, es un ser estático con el que no se quiere encontrar ningún punto de encuentro sino justificar su condena y expulsión. Contrario al exotismo, intriga, guerra, conversión y nobleza que ofrece el moro, el morisco provee una gastada imagen del trasgresor de la ley al cual hay que castigar.

No hay que ignorar que la acumulación de documentos, testimonios y evidencias son parte del informe pedido por el rey al Consejo de Castilla, Chaves

Xaramillo:

El consejo me a mandado

y el rey-que con el e hablado-

que trayga la ynformagion

para certificacion

de lo que yo e relatado.

Y assi pretendo embiar

vn hombre que vaya a Hornachos;

que no me e de desuiar

en procurar los despachos

que tiene el cura de dar. (1. 2.159-67)

La comedia no solo expone las gestiones para conseguir un informe detallado sobre el

pueblo sino que la misma se convierte en el ejemplo de uno de estos documentos al revelar al público los actos criminales de los hornachegos.¹⁶ Por su conexión con la historia, la audiencia recibe noticias de Hornachos tal como la Corte recibió los acontecimientos sucedidos en Hornachos. Desde luego, se pone en evidencia el carácter literario de estos documentos oficiales del siglo XVII. Si los estudios críticos del siglo XX han ahondado en el potencial literario de documentos legales, la comedia *Los moriscos de Hornachos* se adelanta a este reconocimiento. Las fórmulas legales se convierten en literarias no solo por la inclusión de historias interesantes que reflejan un periodo particular sino por los rituales que lo convierten en un tipo de género. Por otro lado, para el espectador de la época, leer la comedia como *información* ilustra cómo la representación del morisco está mediada por el realismo y la historia mientras que la construcción del moro está mediada por la literatura y el mito. Desde luego, esta forma de acercarse al morisco resultará contingente en la elaboración del drama calderoniano. La construcción del morisco no se desliga de su circunstancia cronológica aunque, luego, se le relacione a futuros procesos históricos similares; es decir, si el moro puede aparecer tanto en la época medieval como en la pre-moderna se debe a su adaptabilidad estética (como a la imprecisión y abstracción adscrita al término) mientras que el morisco necesariamente se limita a un periodo particular de la historia de España. Los intentos por compararlos con otros grupos sociales—el movimiento por la liberación de los negros durante la década de los sesenta en Estados Unidos—sugieren puntos de contactos y prácticas políticas similares; no obstante, el

¹⁶ Contrario a los críticos de la “repetición” en la cuestión legal, Robert Cover celebra la redundancia como una manera de obtener mayor veracidad y evitar errores en los procesos de enjuiciamiento (51-93).

morisco literario aparece como ser rígido y fijo sin el potencial de adaptación de la cual goza el moro.

La conexión que el drama mantiene con la ley permite entender los recursos dramáticos distintivos de la comedia a la vez que pone en evidencia la transformación del concepto del nuevo cristiano: el morisco se distancia del moro convirtiéndose en un enemigo legal. Como he demostrado, las batallas a campo abierto contra el enemigo pasan a ser batallas desde el escritorio. Por ello, el morisco se convierte en un ente marcado por la legalidad más que por su religión; en otras palabras, la cuestión religiosa pasa al trasfondo de esta vieja lucha aunque se utilice para condenar las prácticas culturales de los moriscos. Al centrarse en el presente, el teatro establece de manera más directa este cambio paradigmático antes que la novela o la poesía. La representación dramática del morisco constata esta realidad al centrarse en problemas contemporáneos surgidos de la coexistencia de cristianos viejos y cristianos nuevos. Como género en directo contacto con las masas, la comedia que trabaja al morisco no cae en las idealizaciones del moro gallardo ni en la recreación de un pasado heroico aunque se recurra a la evocación de estos para contrastar con el periodo que se lleva a escena.

Nos encontramos, sin lugar a dudas, en un momento de transición; de ahí, que me atreva a sugerir un cambio paradigmático. Desde luego, tal como el establecimiento de lo criminal parte de la concepción de pecado (Tomás y Valiente), el cambio en la concepción del morisco va marcado por un periodo liminal de fusión entre lo religioso y lo legal. Antes de la aparición de Madera al final del segundo acto, se muestra un desbautizo y la posibilidad de una circuncisión, de los cuales Barco es

testigo:

No sosiega el pecho

asta auerlo retajado.

Cunplamos con el preceto

que Mahoma nos a dado,

questoy confuso, prometo,

a en ver que tanto a tardado

esta alto tan prefeto.

Vamos adonde se haga,

ques bien que se satisfaga

a vn profeta tan onrado. (1.5.1163-72)

Los actos de desbautizar y circuncidar quedan patentes en el plano religioso. El desbautizar, que consistía en lavar al niño luego de haber sido presentado ante la Iglesia, era visto como un rito que contrarrestaba la iniciación cristiana. La circuncisión, considerada marca corporal de origen semítico, era punto de divergencia que separaba al cristiano tanto del judío como del musulmán. De hecho, Louis Cardaillac señala cómo los moriscos utilizaban el ejemplo de la circuncisión de Cristo para reprocharles a los cristianos el abandono de esta práctica (284). Sin embargo, según David L. Gollaher, el Cristianismo primitivo veían en Jesucristo un liberador de las restricciones de la ley antigua, incluyendo la circuncisión (34). Sin embargo, si estos actos deben atacarse es debido a ir contra las leyes establecidas por la Monarquía Católica desde principios del siglo XVI y el establecimiento de la conversión definitiva de los musulmanes al Cristianismo.

Curiosamente, los moriscos hablan al final del pasaje de la posibilidad de sobornar al alcalde recién llegado para allanar inconvenientes. Los crímenes de los moriscos son extremadamente criticables en la medida que van ligados a los rastros de una religión en oposición a la creencia hegemónica española. Un asesinato representado en la comedia es condenable—pienso en *El caballero de Olmedo*—sin embargo, en el caso de los moriscos, el crimen va conectado a su disposición a pecar como seguidores de Mahoma y, peor aún, como conspiradores contra el estado. La criminalidad del morisco va adscrita a su condición de creyente del Islam; es decir, se reconoce como un rasgo *a priori* que se intensifica al representarse en escena.

La transición entre lo religioso y lo legal en la comedia queda evidenciada en la primera intervención de Madera. La salida del alcalde de casa y corte simula la aparición de un santo en el momento mismo en que este se dirige a Dios. De hecho, mientras los cristianos de la comedia se centran en perseguir a los moriscos por sus transgresiones contra la fe, Madera se presenta en directa conexión con Dios frente a un crucifijo, dándole el único toque extremadamente devoto al drama. Curiosamente, el Dios al cual Madera se dirige aparece como “letrado siempiterno” (II.6. 1251), lo que refuerza la fusión del lenguaje religioso por el legal. Madera le pide a la Virgen de los Remedios—que remite al proceso de Conquista en América—los medios necesarios para la empresa que va a emprender al enfrentarse al pueblo de Hornachos. Luego, Madera procede a pedirle a San Francisco—recuérdese que la única iglesia en Hornachos hasta el siglo XVI fue fundada por los franciscanos—que sea su abogado

en la nueva empresa para combatir a los hornachegos.¹⁷ Más aún, Madera le pide a San Francisco que lo guíe en sus despachos, lo que evidencia nuevamente cómo la batalla contra el enemigo se da desde el terreno legal o desde la diligencia burocrática contrariamente a la tradicional lucha desde el campo abierto o el asedio físico. Finalmente, la oración de Madera termina con el reconocimiento de Dios como juez de cielo y tierra. Esta invocación dirigida a Dios, a la Virgen de los Remedios y a San Francisco coloca a Madera en línea directa en el proceso de conversión al fungir como intercesor entre los moriscos y la corte; en otras palabras, tal como San Francisco sirve de puente a la Virgen y esta, a su vez, permite la conexión con Dios, Madera es el eslabón necesario entre los moriscos y las agencias monárquicas. Esta caracterización de Madera es equiparable a la presentación de personajes en la *comedia de santos*, lo que permite que inmediatamente se gane el favor del público desde su puesta en escena. Madera es partícipe de una empresa legal que intenta proyectar como religiosa, pero que solo puede ser exitosa desde el primer ámbito. Por otro lado, Fernández Nieva comenta el pasaje de la siguiente manera: “el racismo y la intolerancia, la prevención ante un presunto enemigo, hipotético o real, tienen como base teórica el ejercicio de un poder político-jurídico *sacralizado*.” (“La comedia” 78).

Mi lectura, no obstante, trastoca lo que postula el crítico abulense y propone lo

¹⁷ Cabe la posibilidad de que el autor de la comedia quiera copiar las famosas imágenes de San Francisco pintadas por El Greco, en las que aparece el santo frente a un crucifijo y calavera. El espectador con conocimiento de dichas pinturas, que anteceden a la fecha de composición de la comedia, reconocería la alusión conectando la posición estática de Madera frente al crucifijo con la de San Francisco. Ver, Gudiol. La alusión a San Francisco sirve, además, para datar la visita de Madera en el mes de septiembre y para sugerir la posibilidad de que la comedia pudo haber sido escrita después de 1615, año en el cual se reintegra la celebración de los estigmas del santo al calendario general romano. Por último, la elección del santo conecta la comedia con el territorio hornachego puesto que, contrario a la caracterización de la comedia, Madera era fiel devoto de San Juan, como constata su escrito *Excelencias de San Juan Baptista* (1612).

opuesto. Sostengo que no es el poder político-jurídico que termina sacralizado sino que la religión misma queda invadida por el poder político-jurídico que empieza a tener centralidad en la construcción del enemigo morisco e, incluso, se vuelve pretexto para tapar pugnas legales. Al estudiar la figura de Chaves Xaramillo, el mismo Fernández Nieva observa que existían razones más profundas y no confesadas que las que dictaba su celo religioso: demandaba el oficio de Alférez Mayor de Hornachos y alguna renta congrua para su sustento (“El enfrentamiento” 289-90). Desde luego, estamos muy lejos del creyente que se holgaba de ir a territorios musulmanes para reconquistar tierras y convertir a gentiles en nombre del Cristianismo.

Todo este vocabulario legal—delito, traición, cumplimiento, mandamiento, estado, caso, despachos, alcalde, corte, certificación, letrado, secretario, relator, jueces, procurador, licenciado, consejo, querella, preso, cárcel, picota— para designar a un enemigo que hasta entonces había sido religioso evidencia un cambio en la concepción del morisco. Como sostiene Manuel Barrios Aguilera, “Bastaba mirar desde la proximidad de que la cuestión morisca no era solo un problema religioso, como podría desprenderse de un primer enunciado, sino también, y eminentemente, social y político” (281). Desde luego, la problemática política y social va a estar mediada por un aparato legal que regula los peligros que representan una “otredad” respecto a la clase católica dominante. En efecto, la comedia sirve para corroborar el fracaso en la empresa de conversión impulsada por la Inquisición y la necesidad de una intervención más radical del estado. En su clásico estudio sobre los litigios legales en España, Richard Kagan describe cómo la Inquisición se debatía con tribunales civiles

por tener a su cargo el proceso de ciertos crímenes. Esta inestabilidad del sistema legal se ve, por ejemplo, en el caso del adulterio. La desacralización del matrimonio podía ser vista tanto como una ruptura con las leyes de unidad que promueve el estado como también una herejía por no respetar la unión de la pareja ejecutada ante Dios.

El caso de los moriscos de Hornachos pasa directamente a la jurisdicción del estado ya que el interés principal es corroborar las fechorías y, desde luego, aplicar el castigo a los malhechores. El morisco hornachego—símbolo del morisco cercano a la expulsión—no tiene capacidad para arrepentirse, enmendarse o convertirse; en otras palabras, es un ente estático que se dedica a transgredir la ley y, por lo tanto, no amerita el esfuerzo de los creyentes cristianos. Por tanto, la comedia marca el fracaso de la Inquisición a la vez que justifica la participación del estado, aunque no proponga una clara división entre religión y política. Esto no quiere decir que lo religioso desaparece por completo sino que la persecución religiosa (si es que la hay) se da a través de gestos legales.

Para ofrecer un ejemplo más afín con el caso de los moriscos hornachegos, Fernández Nieva estudia las fuentes notariales de un pleito presentado ante la Audiencia de Llerena por los moriscos de Hornachos en contra del cura Diego de Cuenca, quien se niega a darles la comunión durante los años de 1607 a 1609. Si bien la disputa concierne a lo religioso (la administración de la hostia), esta se plantea posteriormente ante el Consejo de Órdenes Militares en Madrid. Al llevar el caso ante la Corte, Cuenca logra arrancar la causa de captura, prisión y excomunión que le correspondería de enjuiciarse ante el derecho canónico (“Un pleito” 234). La erradicación del cristiano nuevo se entiende como una fase final de la reconquista, al

menos, como lo construyen los apologistas de la medida de Felipe III.

La deportación de los moriscos es, sin lugar a dudas, el telón de fondo en el cual se enmarca la comedia. Fácilmente, se puede argüir que la representación tan violenta y negativa de los moriscos va dirigida a que el espectador reaccione a favor de la medida; es decir, exclame “¡qué bueno que expulsamos a estos malhechores!” o “¡los crímenes de los moriscos fueron terribles!” De hecho, Julio Fernández Nieva recuerda que la encomienda de Hornachos estuvo a manos de Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, el mayor impulsor de la expulsión, durante los años de 1598 a 1599 (“El enfrentamiento” 281-82). La encomienda pasó a su hijo mayor, Cristóbal de Sandoval y Rojas, quien estuvo a su cargo durante los años de 1600 a 1606. No sería exagerado sugerir que Lerma estaría al tanto de las pugnas entre moriscos y cristianos hornachegos por el poder ni mucho menos pensar que el “caso” de los moriscos de Hornachos jugara un papel decisivo en la determinación del Duque.

Como exploraré en las siguientes secciones, la conexión con el ámbito legal produce una pobreza en el vestuario y en la escenografía que contrasta con la riqueza del teatro español de la primera mitad del siglo XVII. Al enfatizar en las cuestiones legales, la puesta en escena se enfoca más en la ideología que en la representación artística. Esta simpleza escenográfica ayuda a explicar por qué una obra como *Los moriscos de Hornachos* no fue objeto de montajes recurrentes y por qué no ha llamado la atención como las obras teatrales en las que se representa el moro.

Modos de representación y recepción del enemigo: el caso teatral de los moriscos hornachegos

Modos de representación

Un montaje que pone énfasis en la práctica escritural necesariamente requiere accesorios teatrales mínimos. Por ejemplo, si se presta atención a la *didascalia* de la escena cuarta de la primera jornada, en la cual se alude a sillas, bufete y aderezo de escribir, queda claro que la escenografía no provee recursos escénicos innovadores.¹⁸ La innovación de la comedia habrá que buscarse, entonces, en el nuevo modo de acercarse al morisco y en la manera en que demanda un nuevo tipo de espectador. Igualmente, las direcciones para la escena tercera de la segunda jornada, en la que se pondrán los asientos en un estrado colocando el del presidente en un lugar más alto resultan significativas para entender cómo el teatro mismo—ya sea corral o edificio palaciego—se convierte en tribunal. La disposición del escenario—distribución de los asientos en los estrados y la posición vertical del presidente en torno al resto de los personajes—recrea el espacio legal convirtiendo al teatro en un sitio para la deliberación, la acusación y castigo de la criminalidad. El escenario se convierte, entonces, en el lugar desde donde se ejerce la ley al poner en evidencia que la espacialidad de lo legal no puede reducirse a un determinado lugar sino que, más bien, corresponde a su disposición ritual y nominativa de condenar a los criminales. En *Los moriscos de Hornachos*, no se describe un espacio particular sino que el escenario mismo se convierte en un sitio legal. Desde luego, el morisco se transforma en el criminal a juzgar mientras se les adjudica a los cristianos viejos el derecho a fungir como jueces; en este sentido, no estamos ante meros espectadores sino ante

¹⁸ En un artículo sometido al *Bulletin of Hispanic Studies*, Javier Irigoyen-García lee esta disposición de las sillas y el escritorio como un intento de “introducir una arquetípica conformación espacial ‘cristiana’ que se contrapone al uso que los moriscos hacen del estrado” (copia 7-8); es decir, se quiere enfatizar que los cristianos están sentados en muebles contrario a la costumbre morisca de sentarse en el suelo.

participantes de la representación. El drama se torna en espectáculo del cual todos forman parte. La comedia requiere el conocimiento legal tanto del autor como de los espectadores al insistir en una disposición escenográfica como “en tales usos se ponen”; es decir, ambos deben ser conscientes de la función de licenciados, oidores y fiscales como la colocación de estos funcionarios. De hecho, a excepción de las *didascalias* aludidas, la mayoría de las anotaciones solo sirven para anunciar la entrada y salida de los personajes. No hay un deseo de controlar los aspectos escenográficos—a diferencia del teatro cervantino—ni de llenar el proscenio con recursos extravagantes. La utilería enfatiza, más bien, el interés por una representación que nos lleve al tribunal o a las agencias monárquicas del XVII. Por tanto, esta escenografía minimalista no despierta el interés de una audiencia acostumbrada a las celebraciones de Corpus Christi, bautismos reales, festivales de moros y cristianos, entre otras, sino que obliga a prestar atención a su contenido. Si el drama se torna en espectáculo lo hace de manera tenue en comparación con otras festividades o, más bien, evidencia la espectacularidad del sistema legal.

De igual manera, el vestuario resulta sencillo y poco atractivo ante un público acostumbrado a la vistosidad de los actores en los tablados. De hecho, más adelante en el capítulo dedicado a la comedia de Calderón de la Barca, aludiré a cómo, durante la primera mitad del XVII, hay un intento legal por controlar la suntuosidad del vestido que no necesariamente aplicaba al teatro. Sin embargo, ante una obra con pocas alusiones a su puesta en escena y con personajes pertenecientes a bandos contrarios, hay que suponer que la función de la vestimenta consistía en distinguir a los cristianos de los moriscos. Esto disminuiría la dificultad, señalada por Pelorson, de identificar a

personajes que aparecen en escenas sin ser representados o aludidos previamente. Al principio de la comedia, se estipula que los personajes salen en “hábito de moros.” Sin embargo, se dan pocas especificaciones de cómo sería este atuendo. Estas especificaciones mínimas me hacen pensar en la familiaridad con que la audiencia reconocería la otredad y, desde luego, abonaría al planteamiento de la fecha de composición de la obra en 1619, período en el cual estaría más cerca la imagen de los moriscos expulsados en el imaginario español. Por otro lado, la división entre moros y cristianos evoca la diferencia que aparece en los festivales.

Recepción

La puesta en escena del morisco en esta comedia resulta distinta a la del moro gallardo por la escenografía que remite a la sala del escribano, la elaboración de procesos legales y la inclusión de documentos que evocan la escritura jurídica. Evidentemente, esta elaboración de lo legal no solo sirve para justificar el sistema de ley sino para reforzarlo permitiendo que la audiencia se haga partícipe del proceso. En el tercer acto, Alonso Matias lee una extensa lista de presos

Pressos: Hernando

Merino,

Alvaro Gonzales, viejo y moco,

Luis Barco, el estimado,

Hernando Tello,

Hernando Tello, el gastado,

Alvaro Cordoues,

Alvaro de Soria,
Lope Merino, el viejo,
Hernando Cabrera,
Francisco Merino,
sus hijos;
Luis Cordoues, el viejo,
Alvaro Cordoues Plumaje
y Luis Cordoues, sus hijos;
Alvaro de Soria, el viejo,
y Alvaro de Soria, su hijo;
estos son los mas ricos y regidores,
y estan en otra carçel. (3.2.1530-48)

La lectura de los nombres de los acusados es prueba del éxito de la empresa de Madera contra los hornachegos al notificar que los moriscos ricos y regidores han sido capturados por los cristianos. Además de brindarle un estilo jurídico, la especificidad de los acusados da un tono realista al drama en el que, posiblemente, se mezclan personajes históricos y ficticios. Pelorson alude a un certificado enviado a Madrid por el secretario Piña en 1614 con una lista de los regimientos hechos por Madera en el momento del proceso de los moriscos de Hornachos, cuyos nombres coinciden con los mencionados en la comedia (“Toujours” 391). Sin embargo, lo que me interesa destacar de este pasaje es la función que juega dentro de la España de principios del siglo XVII. Uno de los rasgos que más se destacan en la lectura de los nombres de los moriscos es su familiaridad. Los apelativos resultan sumamente comunes y sin ningún

agente diferenciador de los moteos utilizados por los cristianos viejos. La falta de exotismo nominal—el cual queda relegado a los moros del romance que da inicio a la comedia—muestra precisamente la españolidad de los moriscos. La recitación de nombres sirve para que el público siga reconociendo los descendientes de los acusados y se motive a seguir castigándolos. La lista de nombres funge como pregón o edicto tanto en el escenario como fuera del mismo. En otras palabras, el teatro se convierte en fórum y, siguiendo su sentido etimológico de *foris*, tiene la capacidad de salir afuera o más allá de las puertas. El fin no solo es informativo sino que persigue la acción de la audiencia; en otras palabras, el deseo de moverlos. Por otro lado, desde luego, hay una resonancia de la expulsión de los moriscos.

Después del proceso lento y gradual de deportación, muchos de ellos volvían al suelo español. El famoso episodio del morisco Ricote, incluido en la segunda parte de *Don Quijote*, habla de esta nostalgia por regresar a un país perdido como de la idea generalizada de interpretar el deseo de vuelta de los moriscos por tesoros enterrados antes de su partida.¹⁹ Lope de Vega, por su parte, juega con esta idea en la comedia *Los ramilletes de Madrid y dos estrellas trocadas* (1615), en la cual un soldado en Italia escucha de un astrólogo que en una casa madrileña había un gran tesoro que

¹⁹ La bibliografía sobre el episodio del morisco Ricote en la segunda parte de *El Quijote*, su vuelta clandestina a España y su emotivo encuentro con Sancho Panza es sumamente extensa. Ver los siguientes estudios, De Armas Wilson, Casaldueiro, Castro, Close, Dopico-Black, Fajardo, Forcione, Harvey, Carroll Johnson, López Fanego, Márquez Villanueva, Moreno, Osuna, Percas de Ponseti, Quérrillacq, Rey Hazas, Riley, De Riquer, Russell, Selig, Spitzer y Sola. No cabe duda de la conmoción que provocan las palabras del morisco exiliado: “Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería y en todas las partes de África donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan” (II. 54)

escondieron los moriscos antes de su expulsión de España.²⁰ De hecho, los moriscos hornachegos desterrados en Salé pidieron a Felipe IV su regreso a España a principios de la década de 1630. Por tanto, la lectura de nombres sirve para recordar a los acusados y para alertar al espectador del posible peligro al que se enfrenta ante estos moriscos. La acotación final sugiere la suma de más presos que no se mencionan y que, por tanto, provocan un sentido de asedio en la audiencia ya que lo no-nombrado es mucho más difícil de combatir. Igualmente, la repetición de sus “hijos” en un plural que no distingue ni números ni nombres refuerza una vaguedad adscrita al apellido; es decir, mencionar a los hijos sugiere que pueden haber otros moriscos que no fueron apresados. La comedia *Los moriscos de Hornachos* no persigue exclusivamente entretener al espectador sino que lo incluye como parte de su representación. Esta capacidad para incluir al espectador, añadida a la escenografía mínima, permite que esta comedia sea adaptable tanto a corrales, palacio o grupo de lectura (Pelorson, “Recherches” 33-39).

Más adelante, se incluye la sentencia leída por el secretario Piña que informa los castigos decididos por Madera contra los apresados: el ahorcamiento de Hernando Merino y Alvaro Gonzales, cuyas cabezas serán puestas en picota, condenados por cartearse con moros de África, Valencia y Aragón; el ahorcamiento de Diego de Contreras, que será hecho cuartos, por asesinatos y salteamientos; el ahorcamiento de Diego Ortiz, por el asesinato de una mujer de Castilla; la condena de Alonso Gómez

²⁰ En el segundo acto, el Alferez Lisardo comenta “Los moros de la expulsión/ dicen que en España dejan/ gran número de doblones,/ porque no los corazones,/ sino los cuerpos alejan./ Y pensando que algún día/ los podrán volver a ver,/ más lo quieren esconder/ que perderlos”. La comedia aparece en la *Parte XI* de la colección dramática de Lope de Vega (Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618) y se concentra en el intercambio de las infantas, la española Ana Mauricia y la francesa

Chavesquina, por muertes y salteamientos; la condenación de Diego de Vendiehaque, por haber dicho que volvería a matar a cristianos después de haber asesinado a uno sacándole la lengua por detrás; y la condenación de Gabriel Palmbo, el viejo, por asesinar a un cristiano del gobierno y ser ladrón público. La inclusión del fallo de Madera—que copia el estilo de documentos legales—remite a la fascinación y ansiedad generada por los *autos de fe* impulsados por la Inquisición; es decir, la mención de las penas evoca en el espectador los espectáculos de castigo corporal a la que se habían acostumbrado durante el siglo anterior a la composición de la comedia. La localización de este pasaje al final de la comedia sirve para constatar el castigo contra los moriscos a la vez que evita su representación en el tablado. De hecho, la violencia cristiana—que funciona como respuesta a la generada por los moriscos—aparece siempre sugerida contrario a la de los hornachegos que queda mostrada en el proscenio; en otras palabras, los crímenes de los moriscos son los que tienen capacidad teatral ya que, en la acepción etimológica de *teatro*, evocan el sentido de la vista a la vez que invita a desarrollar teoría. En la tercera escena del primer acto, por ejemplo, dos moriscos sacan la espada y matan al contador ante los ojos del público. La evocación de los sentidos de la vista y del oído en los cristianos refuerza el carácter de testigo de la audiencia.

Obviamente, resulta difícil comprobar empíricamente estas posibilidades en el espectador que presencia la comedia. La falta de documentos sobre su puesta en escena o de alusiones en contratos de compañía—contrario a algunas obras calderonianas—no permite acceder a lo que sucedió en su representación o, en todo

Isabel de Borbón, para los casamientos con el rey Luis XIII de Francia y el entonces príncipe Felipe IV

caso, comprobar que se representó. Pelorson sugiere que el público de la comedia era reducido y se atreve a sostener que correspondía a un círculo privado de la corte. Lo que sí conviene destacar es que su autor tendría en mente a un espectador que compartiera cierta complicidad no solo para enjuiciar al morisco sino para ser parte de ese proceso.

Teatralidad del sistema legal: desvelos y rituales traumáticos en *Los moriscos de Hornachos*

La capacidad que tiene la comedia de salirse de su espacio convirtiéndose en fórum que requiere cierta agencia del espectador devela la teatralidad del proceso legal a la vez que revela el cese de esta modalidad en la comedia. Precisamente, por mostrar la teatralidad de la gestión legal—informaciones, acusaciones, testimonios y testigos, cargos criminales, conjunto de pruebas, sentencias y castigos—mediante la repetición casi ritualista y la concepción de un testigo que se sabe partícipe y es consciente de su desempeño como espectador, la obra queda despojada de su propia teatralidad; es decir, resulta una representación sobria e incapaz de fundir completamente realidad y ficción. En la medida que la comedia reconoce lo teatral en las diferentes vertientes de lo legal y pretende apropiarlo en el escenario, el drama irónicamente se priva de lo teatral para mostrar una mimesis pobre de lo que pretende copiar. Para explicar este planteamiento, conviene proveer una definición práctica de ‘teatralidad’ para delimitar su aplicación. El término, según el planteamiento de Thomas Postlewait, se ha convertido en un seudo-concepto con una imposibilidad para describir y clasificar eventos de una manera histórica específica porque existe antes del hecho como

de España.

condición que permite enmarcarlo (121). Por lo tanto, el signo de teatralidad resulta escurridizo y, en cierto modo, inaprensible si se tiene en cuenta que se abstrae del teatro para aplicarse a varios aspectos de la vida cotidiana emulando el concepto clásico de *theatrum mundi*, en el cual el mundo se convierte en teatro. De ahí, resulta que se le relaciona con diferentes conceptos como mimesis, metateatro, metadrama, apariencia, artificialidad y, últimamente, *performance*.

Teatralidad se entiende como el espacio entre la realidad y la representación, en el cual el rol del espectador no es el reconocimiento de dicha realidad sino la creación de una alternativa a través de la complicidad con que se experimenta la representación (Postlewait y Davis 6). De algún modo, el espectador participa de la representación borrando los límites impuestos por el proscenio y pasa a ser parte imprescindible del espectáculo: observa y es observado. La representación cervantina *El retablo de las maravillas* (1615)—entremés que requiere la complicidad de los espectadores con la compañía de Chirinos y Chanfalla para mostrar el pavor que despierta en estos la acusación de ser cristianos nuevos—resulta ser un ejemplo magnífico de ese artificio. El espectador del acto mira la representación a la vez que es el elemento que permite que esta se lleve a cabo. En resumen, teatralidad designa la participación a la audiencia. En ese sentido, toda comedia tiene la posibilidad de lo teatral en la medida que se ha escrito para ser representada—aun cuando su texto permanezca en una antología del siglo XVII en la Biblioteca de Palacio en Madrid como en el caso de *Los moriscos de Hornachos*—y para permitir la interacción con el que vaya a verla.

La teatralidad tiene la capacidad de manifestarse en diferentes aspectos de la

vida cotidiana (Burns). Si se toma como ejemplo una de las gestiones legales que mejor permite mostrar la teatralidad, el juicio, resulta evidente su estrecha relación con lo espectacular. Todo juicio es un evento teatral en la medida que emula una representación frente a una audiencia. El controversial texto de Hannah Arendt *Eichmman en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*—que alude al primer juicio transmitido televisivamente en su totalidad—puede resultar iluminador porque conecta diversos aspectos compartidos por el litigio que se convierte en espectáculo y la representación dramática: disposición del espacio, colocación de los personajes y el predominio de la presencia del victimario en contraste con a la ausencia de la víctima. Arendt plantea que el “juicio teatral” necesita de forma más urgente que un “juicio ordinario” un relato claro y bien definido de los hechos y del modo en que fueron ejecutados, por lo cual en el centro del pleito se encuentra la persona que cometió los hechos (20). A partir de este argumento, resulta obvio que Arendt se concentre en Eichmann e ignore la necesidad del espectador en la constitución del juicio al cual, tal como sucede con muchas obras teatrales, solo se puede acceder a través de la lectura del texto. La audiencia observa el proceso a la vez que su presencia en la sala permite que el mismo se lleve a cabo (salvo en algunos casos) y, en este sentido, hay una consciencia de saberse espectador.

¿De qué manera nos ayuda el entendimiento de esa conexión entre teatralidad y juicio en una obra del diecisiete español que dista mucho del imaginario de los litigios contemporáneos tan explotados por el cine y series televisivas? ¿Por qué aludir a lo teatral del sistema legal y, específicamente, un proceso para analizar un drama en que se suprime el juicio y se pasa directamente del aprisionamiento al castigo? Si el

sistema legal contiene un exceso de teatralidad—que muchas veces raya en lo melodramático del *courtroom drama* o las menos elaboradas películas de *Lifetime TV Network*—a través de rituales que remiten a lo performativo de los puestos desempeñados por personajes, catarsis e intervención de los espectadores y por su capacidad de extenderse a otros espacios; en la comedia esa teatralidad se pierde. El autor de la comedia—al que me he atrevido a identificar como letrado con oficio de leyes—reconoce el carácter teatral de las gestiones legales; sin embargo, al traducirlas al teatro y quererlas copiar demasiado, se pierde precisamente la teatralidad. El interés por la precisión de detalles históricos—tan útiles para un alguacil o escribano—desfavorece al dramaturgo. Como ha constatado Tracy C. Davis, “when the theater is invaded by the factual, it may cease to utilize theatricality.” (151-52). El juicio y el drama pueden fundir realidad y representación a través de la teatralidad, pero, en el momento, en que cada uno interviene en el otro se pierde el efecto. Un juicio histórico en una comedia siempre es una copia de lo acontecido y no posee la inmediatez de su original mientras que la representación de una comedia en un juicio resultaría en un gesto de burla y entraría en oposición a la solemnidad que los juicios se proponen emular. En *Los moriscos de Hornachos*, la participación del espectador no llega del todo a romper los límites entre la realidad y su representación aunque haya momentos en que se parezca contar con la audiencia.

La manera en que se aprisiona a los moriscos conspiradores y se nombran los castigos de estos resulta precipitada. No es necesario que un juicio se lleve a cabo porque resulta superfluo ofrecerle una oportunidad de justificación a un malhechor cuya culpabilidad se ha establecido *a priori*. El morisco teatral es, desde luego, una

construcción del cristiano y, por tanto, queda imposibilitado de dicha defensa. El juicio no se representa en el tablado porque la comedia entera emula la función de este: tratar de establecer la culpa para defender la noción de justicia. En cierto modo, la comedia *Los moriscos de Hornachos* se trata de una representación del *trauma* provocado por el morisco en el cristiano más que de las transgresiones cometidas por los conversos. El trauma—cuya sentido etimológico alude a “herida”—surge como consecuencia de una experiencia incontenible, incontrolable y aterradora cuyo daño emocional permanece escondido en el inconsciente y retorna de manera reprimida (Caruth 3-4). En este caso, lo que resulta traumático es la diferenciación espantosa que el morisco representa ante el cristiano, una distinción que empieza con la invasión súbita de los Omeyas en 711. Si bien los límites de contacto y separación quedaban más o menos demarcados por los denominados “moros” o los “mudéjares”, cuya presencia se limitaba al espacio no compartido de la aljama, con los moriscos estos límites tienden a borrarse; en teoría, son cristianos y comparten el mismo espacio. El magisterial estudio de Shoshana Felman—que combina la teoría del trauma con los estudios legales—establece que el trauma es la realidad subyacente de la ley (172). De modo, que no resulta sorprendente que el trauma subyazca en una comedia tan afectada por la cuestión legal. En cierto sentido, al igual que sucede en la comedia alarconiana *Quien mal anda en mal acaba*, no se trata de recuperar la historia sino de trabajar con la histeria que produce la coexistencia con un enemigo jurídico.

La acumulación de documentos, testimonios y evidencias de la maldad del morisco intenta externalizar el miedo o, mejor dicho, la herida causada por el enemigo. Si el juicio es, como postula Felman en su estudio sobre el texto de Arendt,

la oportunidad para expresar lo que no se puede articular por medio del lenguaje, la experiencia traumática provocada por los moriscos hornachegos es tan intensa que no permite tan siquiera representar el juicio. La *accumulatio* cumple con la función de lo que se repite; en resumen, la crueldad de los moriscos no se puede aprehender y tiende a reaparecer. ¿Acaso la *moriscología* que ha caracterizado al siglo XX con la pluralidad de monografías, congresos y publicaciones no es otra muestra de la reaparición del trauma en la mentalidad española? ¿Se puede leer en las comparaciones que se han hecho entre la historia de los moriscos con la de los indígenas americanos, los afroamericanos en Estados Unidos y los judíos en el Holocausto una vuelta del fantasma “morisco” como precedente que se reactiva en lo traumático de estos eventos? ¿No es la indagación sobre la cuestión morisca un desenterrar de lo que ha quedado reprimido en la historia de España?

En la comedia, Madera encuentra varios huesos enterrados de cristianos asesinados por los moriscos. El pasaje es revelador ya que el encuentro de los huesos no solo confirma el homicidio—tan conocidos por personajes y espectadores— sino que devela el acto mismo del desenterramiento del trauma. Al partir de los textos de Walter Benjamin, Felman señala que precisamente es la muerte lo que le da autoridad a la víctima afectada por la violencia: “Only the dead can judge the sheer violence of the historical appropriation of philosophies of justice: only from the perspective of the dead can this violence disguised as justice and cloaked as law be seen in its nakedness and put on trial.” (16). Los cristianos muertos son los que hablan, entonces, de la herida cometida por el enemigo. Madera, cuya aparición de visionario ha quedado mostrada desde su puesta en escena, es el primero en reconocer esta capacidad de los

cristianos muertos:

¿Ay en el mundo
testigos mas leales y abonados
que estos huessos descarnados,
contra aquestos enemigos? (III. 4. 1770-74)

Los cristianos muertos se convierten en los testigos más fiables o con mayor autoridad contra el enemigo; de ahí, que Madera exclame: “¿Qué mas prouança querreis/ que esos huesos que teneis/ questa pidiendo venganza? (III.4. 1819-21). La lucha contra el morisco se inserta en un acto de venganza o de hacer justicia. Para mostrar la culpabilidad del morisco, desde luego, hay que recurrir a un acto de “descarnar” la evidencia; es decir, no basta la simple denuncia; de ahí, que se insista continuamente en encontrar más pruebas—de la misma manera que en lo legal no basta con una simple *acusación* o *información* sino que se requiere una *indagación* de los hechos. En la misma escena, mientras se van desenterrando los huesos y recreando las historias de los muertos—un toledano, un comprador de Sevilla, un cazador, un caballero asesinado a traición, un cristiano de Mérida—el morisco Panete apunta a cómo el espanto no termina con el hallazgo de los huesos y le insiste al alcalde: “Vamos a esta sierra/ señor, y te espantarás” (III.4.1797-98). Lo que se encuentra en la sierra no son los cadáveres de los cristianos sino, precisamente, la comunidad morisca hornachega. Fernández Nieva señala cómo la montaña—que sirve como barrera hacia lo exterior y al misma vez como refugio de libertades—era el marco propio y apropiado en el que se desenvolvía la vida de los musulmanes y moriscos de Hornachos (“El enfrentamiento” 273). El espacio montañoso, ocupado por el “otro”,

es lo que provoca el espanto y, curiosamente, es un morisco el que invita al cristiano a echar una mirada.²¹ Igualmente, como analizaré más adelante, el área montañosa desempeña un papel importante en la rebelión morisca en *Amar después de la muerte*, en que aparece como terreno no dominado por el cristiano.

En el encuentro de los huesos enterrados subyacen a su vez una serie de estratos—recuérdese la conexión que Sigmund Freud hace de las capas de la memoria con las ruinas de Roma en *El malestar en la cultura*— que aluden a otros traumas y que, por tanto, no son perceptibles en la representación. El desentierro recuerda el hallazgo de armas escondidas en un sepulcro en la casa de un morisco hornachego durante el año de 1603 por Alonso de Contreras, al cual he hecho referencia al principio de este trabajo. El encuentro de los huesos marca una violencia o, más bien, una transgresión. ¿Acaso la traición de Panete al acusar a su propia comunidad morisca no es un réplica de la cooperación del cristiano Alonso de Contreras con los moriscos hornachegos? ¿Sería descabellado suponer que, tal como Contreras recibió 4,000 ducados para no acusar a los moriscos, Panete fuera sobornado por las autoridades monárquicas? ¿No se encuentra en el fondo de todo acto traumático la noción de traición? En ambos casos, es Madera el encargado de “desenterrar” la evidencia. En la comedia, este se encarga de llevar los huesos como prueba del acto criminal de los hornachegos mientras que, en la historia, se encarga de regresar a Madrid para ser parte del interrogatorio a Contreras. Sin embargo, el desentierro de huesos remite a

²¹ Por otro lado, resulta sintomático que fuera la crítica americana y francesa las que iniciaran el interés por la obra en España; es decir, son los de “afuera” los que invitan a la crítica española a dirigir nuevamente la mirada a Hornachos. Esta recuperación de la obra hay que enmarcarla en el giro que da la historiografía de los moriscos a principios del siglo XX y el distanciamiento crítico que

una excavación de más impacto para la sociedad española y que señala el complejo contacto con lo morisco: los hallazgos del pergamino en la Torre Turpina y los libros plúmbeos del Sacromonte.

En 1588, se encontró una caja de plomo que contenía varias reliquias y un pergamino al demolerse el antiguo minarete de la mezquita mayor de Granada. Escrito en árabe, el documento incluía una profecía que San Cecilio hizo ocultar para que no la profanasen los musulmanes. La traducción le fue asignada a Miguel de Luna y a su compañero Alonso de Castillo que, irónicamente, pudieron haber sido los autores de estas falsificaciones que mostraban un sincretismo entre el Cristianismo y el Islam. Entre 1595 a 1599, se encontraron 22 planchas de plomo con textos en latín y árabe junto con restos humanos en el entonces llamado Monte Valparaíso (Sacromonte). Al momento del hallazgo, Gregorio López Madera era *oidor* de la Chancillería de Granada y desempeñó un papel importante en el debate generado por el descubrimiento. De hecho, López Madera escribió dos tratados sobre el asunto: *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598* (1601) e *Historias y discursos de la certidumbre de las reliquias, láminas y profecía descubiertas en el Monte Santo, y Yglesia de Granada* (1602). La alusión subyacente a los libros plúmbeos resulta significativa porque, precisamente, lo que se deja fuera es la posibilidad de convivencia entre cristianos y musulmanes mientras que lo que se rescata es el encuentro de los huesos como prueba

empieza a diferenciarse del conservadurismo de Cánovas del Castillo, Boranat y Barrachina y Menéndez Pelayo.

de la crueldad morisca.²²

Por otro lado, la elaboración de la comedia se hace cómplice del proceso del trauma ya que recrea su experiencia; en otras palabras, no logra borrarlo sino que lo trae a escena otra vez a través de la representación de las diligencias legales. Felman menciona cómo el juicio, en vez de ser un medio que contiene las consecuencias traumáticas o la resolución legal de estas, termina convirtiéndose en vehículo del trauma (60). Desde luego, en *Los moriscos de Hornachos*, el juicio no llega a realizarse aunque su función aparece durante toda la comedia. Por tanto, es la comedia misma la que permite relaborar el trauma que la historia cree superado al enjuiciar (y al expulsar) a los moriscos: “the literary texts enacts (or carries out through its own narrative, through its confession) a *repetition of the story* that the court has missed or has misunderstood, and that the trial could not tell. Literature enacts, thus, an artistic recapitulation of the dynamics of the trial and of the trial’s search” (Felman 95). La comedia quiere saldar cuentas con los enemigos al establecer la victoria de los cristianos, los ahorcamientos de los moriscos conspiradores y la sugerencia final de cambiar el nombre del pueblo a Madera. La propuesta de cambiar el nombre viene del propio Madera:

Quiero que quede del todo
limpia del dano pasado
y asta el nombre sea quitado;
no quede por nungun modo,
o desta canalla memoria,

²² Sobre los libros plúmbeos del Sacromonte, ver los trabajos de Alonso, Hagerty, Cabanelas,

de quien tanto mal se sabe. (3. 6. 3031-36)

Borrar el nombre de Hornachos es un intento de sacar de la memoria las atrocidades cometidas por los moriscos hornachegos—y en última instancia por los moriscos en general. Sin embargo, el conocimiento de los crímenes (“tanto mal se sabe”) imposibilita el olvido del caso de Hornachos en la mentalidad española. De cierta manera, tanto el trauma causado por los moriscos como el nombre de Hornachos es lo imborrable; la pena capital no garantiza la erradicación de la violencia. En ambos casos, el texto se hace cómplice en la repetición tanto del trauma como del nombre. De la misma forma en que el trauma se pone en movimiento cada vez que un testigo da su versión de un crimen o aparece como síntoma, también se activa al leer o representar la comedia.

Conclusión

Antes de concluir este capítulo, quiero retomar el adagio que he seleccionado como epígrafe. La frase—casi estereotipada a manera de *cliché*—sirve magníficamente para condensar las ideas que planteo en la primera parte de este trabajo; es decir, resume mi propuesta de que la concepción del “morisco” experimenta un cambio paradigmático al convertirse en un ente legal que hay que atacar desde la escritura. La comedia recrea la práctica de acusación, ataque, testimonio y castigo del denominado criminal o transgresor. Precisamente, es en lo escrito en donde el cristiano de la temprana modernidad puede ejercer la ley o, más bien, su concepción de justicia contra el morisco. Sin embargo, esa concepción de lo legal resulta sumamente violenta para el lector contemporáneo que, defienda o no la

pena de muerte, se espantaría al toparse con los pedazos de cuerpos despedazados que se exhiben públicamente.²³ La brutalidad más contundente, en última instancia, es la utilizada y justificada por el poder monárquico. El ejercicio de la violencia sobre la vida y la muerte, según postula Walter Benjamin, es donde la ley se reafirma a sí misma (242) y, por esta razón, el interés por el monopolio de la violencia es un intento por preservar la ley (239). Los moriscos desestabilizan el sistema de ley y, por ello, resultan amenazadores. No sorprende, por tanto, que contra ellos se manifieste todas las gestiones legales necesarias para mantener una estructura que cada vez más va perfilando una definición de la españolidad.

Interesantemente, Robert Cover insiste en que la diferencia entre la violencia manifestada en la poesía y la manifestada en la interpretación legal es la realidad inmediata de esta última. Según su afirmación, aún la violencia del juez más débil se impone al momento de dictaminarse (213) o, en otras palabras, va ligada a un potencial homicida (214). El dictamen contra los moriscos de Hornachos finaliza con la medida política de expulsión o erradicación del territorio. Desde luego, la imposición de este veredicto requiere una violencia que irónicamente cumple con la función de minimizar una violencia futura. Los intentos de apelación—el pedido para regresar a España en memorial a Felipe IV por los moriscos de la república independiente de Salé—no tuvieron la fuerza necesaria para revocar el decreto y, por

²³ Valdría la pena insistir que la fascinación que causan los casos criminales extremos en los que se pide y se defiende la pena capital—pienso en la ejecución de Timothy McVeigh por el bombardeo de Oklahoma en 1995—no llega a la radicalidad de exponer las partes del asesinado por el estado. En España, la última ejecución pública ocurrió en Barcelona el 4 de mayo de 1897 con el garrote vil a Lluís Más y a otros tres acusados. Sin embargo, durante el siglo XIX no era costumbre repartir las extremidades del reo mientras que en la comedia se dictamina la repartición del cuerpo criminal: “hechos quartos puestas sus cabeças y quartos por los caminos” (3.6).

tanto, resulta en una resolución única, final y firme. Sin embargo, la violencia que aparece en la comedia *Los moriscos de Hornachos*—con su capacidad de repetición al momento de lectura o representación—resulta más fiera. Si los moriscos hornachegos históricos quedan expulsados una sola vez, los moriscos hornachegos literarios recrean infinitamente su transgresión y, con esta, su castigo. En este sentido, la pluma ha resultado, sin lugar a dudas, ser más poderosa que la espada o el cetro.

CAPÍTULO 2

LOS LÍMITES DE LA LEY: MÁS ALLÁ DEL VEREDICTO DE UN MORISCO EN *QUIEN MAL ANDA EN MAL ACABA DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN*

When the trial closes, more has happened than the reaching of a verdict.

James Boyd White

Fallamos, atento los autos y méritos del dicho proceso, que el dicho promotor Fiscal probó bien y cumplidamente su acusación y querrela, según y como probarle convino, damos y pronunçiamos su intención por bien probada; por ende que debemos declarar y declaramos el dicho Román Ramírez haber sido y ser hereje, apóstata mahometano, factor y encubridor de herejes, impenitente, relapso y simulado confitente [...] debemos de condenar y condenamos la memoria y fama del dicho Román Ramírez, mandando como mandamos que el día que se celebrare auto público de la fe, sea sacada al cadalso una estatua que represente su persona.

Proceso contra Román Ramírez (1600)

Con estas palabras, se pronuncia el veredicto de culpabilidad del morisco Román Ramírez, acusado de apostasía, herejía y, más sorprendente aún, de memorizarse libros de caballerías. La sentencia tardía—el acusado ha muerto en prisión—y el mandato de quemar públicamente el cuerpo en estatua pretenden dar cierre a un proceso jurídico que debe llegar a su término. Los méritos del proceso han permitido dictar una verdad y decretar el castigo que se dirige a la memoria y fama del reo. De este modo, determinar la sentencia y el castigo en ausencia del culpado es un acto necesario para demostrar que el sistema de ley funciona o, si se quiere, un intento de no tener que recurrir más a una investigación que conlleva tiempo y esfuerzo. Sin embargo, la emisión del veredicto no puede cerrar del todo los múltiples factores que entran en juego en un pleito legal ni mucho menos dar por terminadas las emociones que no se borran con la determinación del juzgado.

La elaboración del caso de Román Ramírez en la comedia *Quien mal anda en mal acaba* (1617) de Juan Ruiz de Alarcón muestra, precisamente, los límites de la ley; es decir, la imposibilidad de esta de erradicar completamente aquello que pretende condenar por medio de una sentencia; en otras palabras, el caso de Román Ramírez ha llegado a una determinación, pero no se clausura completamente. En este capítulo, propongo analizar cómo la comedia alarconiana se aventura a explorar aquellas instancias que, aunque aparecen en el proceso, no han logrado cerrarse con la lectura del veredicto. Los residuos no resueltos por la ley—específicamente el miedo y la ansiedad provocados por el morisco—son los que dan paso a la creación artística. La ley deja un espacio para la duda o al cual no puede llegar su jurisdicción que permite, precisamente, la manifestación de estas emociones. A través del tema de la magia, Alarcón representa en escena el temor que los españoles de la temprana modernidad experimentaban ante la presencia morisca a la vez que le ofrece al espectador una oportunidad catártica para expresarlo. Igualmente, Alarcón se atreve a equiparar la estructura de la magia con la estructura legal. Sometidas a procesos similares, ambas ramas se complementan a la vez que entran en pugna al aplicarse al enigmático morisco. En este sentido, la obra es una pesquisa de los límites del proceso de Román Ramírez y una apuesta a lo estético para purgar las restricciones de lo legal.

Un Fausto morisco en los tablados españoles: síntesis, fuentes, datación

La comedia *Quien mal anda en mal acaba* se basa en el proceso inquisitorial del morisco Román Ramírez. Las actas del caso se encuentran en el Archivo Diocesano de Cuenca bajo el título de “Proceso contra Román Ramírez, morisco, vecino y natural de la villa de Deça, obispado de Sigüenza. Letrado, el licenciado

Collado. Murió éste en 8 de diciembre de 1599 años, como consta por una carta del licenciado Sánchez, que está al fin del Proceso. Relaxado en estatua y exhumados sus huesos, llévaronle a Toledo, donde se ejecutó su sentencia por comisión del señor Cardenal de Guevara, Inquisidor general, como consta por la pronunciación de su sentencia.” Partes de este proceso han sido recopiladas por el hispanista Ángel González Palencia; por lo tanto, el crítico contemporáneo tiene fácil acceso a la confesión del reo y al testimonio de veinte testigos que se presentaron ante el Tribunal. Entre las acusaciones que se presentan contra Román Ramírez se encuentran las siguientes: celebrar prácticas musulmanas como las de la oración y el ayuno; maleficar a la enferma Ana Sanz, natural de Tajagüerce, al tratar de curarla por aborrecer a su marido; recurrir a curas médicas extrañas, contar con una memoria fabulosa al recitar libros de caballerías, usar un caballo mágico volador y tener trato con el diablo.

González Palencia concluye que Alarcón no deriva el asunto de la comedia del proceso ya que resulta sumamente difícil que el dramaturgo haya consultado los documentos del Tribunal (“Las fuentes” 271). El crítico se aventura, inclusive, a sugerir que el caso circularía a través de vía oral—ya sea por medio de un romance o un pliego de cordel—después de celebrarse el auto de fe en el cual se quemó la estatua y los huesos del morisco en 1600 o en un auto de fe que se celebró en Toledo en 1616. Precisamente, la oralidad es uno de los aspectos que más le interesa a Leonard Patrick Harvey al acercarse a la figura del morisco (“Oral Composition” 86). Este crítico se concentra en la práctica de recitador de Román e incluye partes del proceso que fueron ignoradas en los artículos de González Palencia. Hay que insistir que la capacidad para

la memorización y recitación de libros de caballerías es lo que lleva a Román ante la Inquisición; es decir, es el crimen por el cual se produce el arresto. Pedro Ramírez pide que Román recite ante su invitado, el oidor Gil Ramírez de Arellano, a la vez que el corregidor de Soria, Iñigo de Orozco, insiste en llevar a Román a su casa. Al ver que no puede salirse con la suya, el corregidor acusa a Román ante la Inquisición al narrar los hechos ocurridos con Ana Sanz.

En un primer término, al detenido se le acusa de tener pacto expreso con el demonio. A través del interrogatorio de veinte testigos y de la propia confesión del reo, sale a relucir una serie de prácticas vedadas por las instituciones monárquicas y religiosas que prueban la culpabilidad del procesado. Román había sido introducido al credo islámico a los 13 ó 14 años a través del criado de la casa de sus padres, Jerónimo de Villaverde, y, luego, a través de un esclavo turco de nombre Muçalí llevado a Deza por el capitán Cabrera. Entre los ritos aprendidos por Román, se encuentran el ayuno del Ramadán, oraciones y suras. No obstante, el conocimiento que tiene el morisco sobre el Islam demuestra ser superficial, sobre todo en la traducción de términos, al reconocer que no tiene conocimiento del significado. Interesantemente, este proceso ilustra cómo las creencias islámicas no estaban tan arraigadas como creían sus detractores a la vez que testimonia cómo dichas prácticas existían simultáneamente con las creencias cristianas.

El incidente que presenta mayor atención en el proceso—puesto que confirma el pacto diabólico de Román—es el de la endemoniada de Tajagüerce. Según las acusaciones, el morisco hechiza a una mujer llamada Ana Sanz, casada con Bartolomé de Ortega. En la noche de bodas, la mujer enferma a tal punto que empieza a aborrecer

a su marido. Preocupados por la condición de la enferma, la familia recurre a la ayuda de Román. Al tratar los ataques de la mujer, Román parece dialogar con un familiar (demonio) invisible para indagar la condición económica del suegro de Sanz y los demás sospechan que la enfermedad se trata de un maleficio. Para exorcizar a la endemoniada, se llama al bachiller Hortigosa. Este cura hace todas las diligencias posibles por sacar al demonio del cuerpo de la mujer. El diablo—que se nombra Barrabás—confiesa trabajar con otros diablos bajo la dirección de Román Ramírez. Desde luego, el morisco es llamado por el bachiller para confrontar las acusaciones sobre su relación con lo sobrenatural. A diferencia de esta versión, la de Román es más práctica y menos fantástica: “la dicha mujer era brava de condición y muy fermosa en extremo, y el hombre con quien la habían casado era de mal talle, pequeñuelo, y así estaba descontenta del casamiento, y de los corajes y enojos que tomó desto, en engendró abundancia de humor melancólico” (González Palencia “Las fuentes” 221). Conviene señalar que no hay ningún indicio romántico entre el morisco y la enferma en las actas inquisitoriales. Desde luego, la primacía del sentimiento amoroso corresponde a una invención de Alarcón en su intento de adaptar la historia a las convenciones de la comedia española.

Otra de las acusaciones contra el morisco alude al conocimiento de yerbas y remedios que sólo puede obtenerse por dicho pacto diabólico. El conocimiento médico le llega a través del abuelo materno y, aunque confiesa leer muy poco y no saber escribir, tiene un ejemplar del libro de Discórides. En este apartado, el proceso legal ofrece información interesante sobre medicina y curanderismo en la España de la temprana modernidad convirtiendo la confesión en una farmacopea. Los inquisidores

no se conforman con una confesión sino que indagan los ingredientes de los remedios utilizados por el morisco.

Por si las dos acusaciones anteriores no resultan lo suficientemente fascinantes, la capacidad de memorización de Román capta la atención de manera excepcional. El morisco es capaz de memorizar libros de caballerías y, para comprobar su habilidad, los inquisidores le obligan a leer el *Examen de Ingenios* (1575) de Juan Huarte de San Juan. Ante el cuestionamiento de los inquisidores por su mala lectura, Román confiesa haber aprendido la trama de los libros de caballerías al escuchar a su padre. La técnica del morisco—que consiste en poner un papel en la mano para no distraer la memoria—amerita mayor indagación por la crítica interesada en los *performances* teatrales dentro de la comunidad morisca en España. ¿Acaso estaría consciente el morisco del uso del papel en las manos de los actores en los denominados *ta'ziyeh* del teatro épico religioso del Medio Oriente? No es el propósito de este trabajo indagar en esta posibilidad, pero sería interesante explorar los límites de las convenciones teatrales, rituales religiosos y *performances* de los nuevos cristianos en la península antes de su expulsión.

Por último, otra acusación que borra los límites entre realidad y fantasía en el caso de Román Ramírez es la aseveración de poseer un caballo mágico volador. Según los testigos, tras un conjuro realizado por el abuelo, Juan de Luna, aparecía un caballo volando que transportaba a ambos a Zaragoza. El morisco, no obstante, niega las acusaciones, aunque confiesa tener un amigo en Roma que sabe un conjuro para que aparezca un caballo capaz de transportar a distintas partes. Desde luego, este caballo nos recuerda el vuelo mágico de Sancho Panza y Don Quijote encima de Clavileño en

la segunda parte de la novela.

Todas estas acusaciones insisten en el pacto de Román Ramírez con el diablo aunque, a través de las informaciones, no se puede desprender tal contrato. Incluso, el mismo reo confiesa que su abuelo contaba con la colaboración de un demonio llamado Liarde, que se muestra reticente a colaborar con él. La insistencia en el pacto diabólico ha dado paso a la comparación entre el morisco de Román Ramírez y el legendario personaje de Fausto. Esta equiparación aparece por primera vez en el estudio monográfico de Luis Fernández-Guerra (1871), pasa a la *Historia de la literatura española* de Juan Hurtado y Ángel González Palencia (1925) hasta ser incorporada en la *Literatura dramática española* (1930) de Ángel Valbuena Prat. De hecho, el pacto diabólico es lo que capta la atención de Alarcón y termina por convertir al morisco Román Ramírez literario en una especie de Fausto que se apodera de los tablados españoles.

Desde luego, Alarcón no copia fielmente los materiales que tuvo a su disposición. En la primera jornada, Tristán se encuentra con Román y sugiere estar en pecado porque no lo ha visto comer tocino ni tomar vino. De este modo, se establece la condición del protagonista como morisco que, al defenderse, adjudica sus prácticas a corrimientos de flema y calor. Al indagar sobre una pasajera, Tristán le cuenta a Román la historia de Aldonza, hija de don Francisco de Meneses. La mujer llega a Deza desde la corte al morirle su padre para reclamar su dote antes de casarse con el noble don Juan de Torres. El morisco pide ayuda para conquistar el amor de esta y se le aparece el demonio en forma de galán. Román decide adorarlo a cambio de asistencia y firman un trato. El demonio propone que entre en Deza, disimule nobleza

y se haga pasar por médico. Román afirma no saber leer ni escribir y toma el nombre de Demodolo. En la próxima escena, Aldonza encuentra a don Juan cambiado de aspecto a la misma vez que se confiesa melancólica. Al proponer el atraso del casamiento, Leonor insinúa que algún demonio es el responsable de la mudanza de su ama. Leonor lleva una carta de Aldonza a don Juan en la que, tras su lectura, se establece que esta no se casará con él. Tras la lectura, la criada se muestra sorprendida y asegura que el papel decía lo opuesto. Sale Félix, amigo de don Juan, lamentándose porque pretende a la hermana de este, Teodora, y teme perderla. Félix le recomienda a su amigo llevar a Aldonza a ver al médico nuevo. Aldonza reconoce que ama a don Juan ausente, pero lo aborrece presente. Al regresar ante la presencia de su ama, Leonor le devuelve la carta y le reclama el haber sido portadora de malas noticias. Tras la lectura de Aldonza, Leonor reconoce las mismas palabras, pero no el mismo sentido. De hecho, para el lector se trata de un cambio en la posición de una coma mientras que, para el espectador, se trata de un cambio de entonación por parte de los actores. Tristán avisa a su amo la llegada del doctor que, ante el público, aparece acompañado del demonio. Tristán, quien entonces se confiesa ser cristiano aragonés, reprende a Román por adivinar por rayas la condición de Aldonza y amenaza con la mención de la santa Inquisición. El morisco afirma que dicho Tribunal ha prohibido esas prácticas exclusivamente a los ignorantes. Román le toma la mano a Aldonza para determinar su mal y le informa que ha sido víctima de un hechizo. El disimulado médico pasa a leer la mano de la enferma y, a su vez, la besa las palmas. Aldonza acusa a don Juan de haberla hechizado y afirma empezar a enfermarse del doctor.

En la segunda jornada, Román le asegura a don Juan que ha levantado figura

para saber quién ha hechizado a Aldonza mientras saca el papel con las descripciones del responsable del maleficio. Don Juan deduce las señas como correspondientes a su mejor amigo. Al momento que Félix aparece para pedir la mano de Teodora, don Juan quiere casarlo rápidamente aunque interpreta el deseo de doble boda de Félix como estrategia para quedarse con Aldonza. El demonio le informa a Román cómo hará que la enferma crea que es Don Diego—un ausentado de la Corte descendiente de Guzmanes—que se ha negado a completar un matrimonio forzoso. El demonio empieza a narrar la historia de este noble a sabiendas que Leonor está escuchando y, como es de esperarse, la criada le informa a Aldonza la “verdadera” identidad de Román. Tristán le lleva dinero a Román, pero cuando Román verifica los doblones se transforman en cuartos. En la próxima escena, Félix se propone averiguar quién ha hecho que Aldonza mude de pensamiento y se dirige a la casa de la dama. Mientras tanto, Tristán le cuenta a su amo que el único que ha pasado por la calle para ver a Aldonza ha sido Félix, lo que aumenta los celos y dudas del noble. Aldonza se desmaya al ver a don Juan y este, al creer que ha sido conjuro de su amigo, se determina a matar a Félix. Finalmente, la dama le propone a Román que finja ser el ausentado de la corte y le da su palabra de ser su esposa.

En la última jornada, salen Tristán y don Juan de noche. Tristán afirma haber echado agua bendita a los doblones para contrarrestar el conjuro ocurrido al momento de pagar al médico. Por otro lado, al ser informado que Félix está gozando a su prometida, don Juan se dispone a asesinarlo. De hecho, el noble cree haber matado a su amigo en un truco orquestado por el demonio. Mientras Aldonza lee una carta que confirma sus sospechas de que el doctor es don Diego, Román aparece ante ella para

informarle que su prometido ha perdido el seso afirmando haber matado a Félix. Aldonza manda a Leonor a verificar si don Juan está demente. Tristán confiesa el haber sido molido a palos durante la noche ante un sacristán incrédulo. Al recoger la llave del sacristán, Tristán encuentra a un muerto dentro del arca. El sacristán regresa, pero no ve al muerto sino al pan y al vino, que se vuelven tinta y ceniza. Don Juan y don Pedro ven a Félix de camino a la Iglesia. Si bien Félix viene a hablar con su amigo tras escuchar que está loco, Don Juan cuenta su historia y lo acusa de encantador al fingirse muerto. Don Juan va a ver a Román, quien le recomienda buscar un forastero pobre y de vil nacimiento para que dé a entender a Aldonza que es don Diego. Según el plan, durante la noche de bodas el forastero y el noble cambiarán de lugar para meterse en el lecho de Aldonza, matar a Félix y engañar a la dama. Don Juan, ingenuamente, propone que el forastero sea Román. Por otro lado, el público se entera de que el morisco tiene una intención distinta: se determina huir luego del engaño llevándose a la mujer si le gusta o dejándola si no es de su agrado. Don Juan va a hablar con su futura esposa para convencerle de que Román es Diego y que se case con él. Cuando va a celebrarse la unión, llegan dos familiares del Santo Oficio y apresan al médico mientras el demonio se confiesa derrotado ante el cielo. Tristán reconoce a Román como el hombre de la venta que miraba mal al tocino. Al confesar la verdad, los familiares se llevan consigo a Román. Don Juan y Aldonza se dan las manos restableciendo la relación amorosa que estuvo en peligro ante la presencia del morisco. Don Juan cierra la obra con el reconocimiento de la historia de Román Ramírez como verdadera, cuya sentencia, muerte y relajación ocurrió en 1600.

Los críticos que han analizado la comedia sugieren que Alarcón pudo haber

consultado el tratado sobre magia *Disquisitionum Magicarum Libri VI* de Martín del Ríó (Caro Baroja, Harvey y Hegyi). El texto, que se convirtió en un *best-seller* al momento de su publicación en tres partes durante los años de 1599 y 1600, recoge el caso de Román Ramírez en su segundo libro. Curiosamente, la fecha de publicación del tratado coincide con la llegada del dramaturgo a España. Juan Ruiz de Alarcón pudo haberse empapado no solo de las tertulias literarias sino, también, de los libros que circulaban al momento de su llegada a la metrópolis. Al igual que Alarcón, Del Ríó estudia leyes en la Universidad de Salamanca y ejerce como profesor en dicho centro en el 1603. Tras consultar el texto del jesuita, me parece admisible que este fuera la fuente de *Quien mal anda en mal acaba*. Además de nombrar las prácticas musulmanas del morisco, Del Ríó se concentra en el episodio de la enferma de Tajagüerce. No hay que ignorar que el asunto central de la comedia alarconiana es una mujer que, al igual que la Ana Sanz histórica, ha empezado a aborrecer súbitamente a su futuro marido. De hecho, Samuel Wexman clasifica la comedia como propia del teatro amoroso, en el que se presentan los convencionales personajes de galán, dama y rival (460-61). Por su parte, Del Ríó da a entender que ha consultado los legajos de la Inquisición (418). ¿Habría circulado copia del proceso de Román Ramírez entre los letrados en la Universidad de Salamanca? ¿Habría distribuido Del Ríó los manuscritos a uno de sus posibles alumnos—Juan Ruiz de Alarcón—que compartía su interés por lo legal y lo mágico? Además del proceso inquisitorial, las *Disquisiciones* es la única fuente escrita de la época que se ha conservado con la historia de Román Ramírez.

En cuanto a la fecha exacta de la composición de la comedia, los críticos no han podido ponerse de acuerdo. De hecho, la comedia es una de las obras menos

estudiadas del dramaturgo por ser considerada de autoría dudosa al no haber sido incluida en las dos ediciones de las obras completas del autor en 1628 y 1634. Al renovarse el interés por el estudio de la obra de Juan Ruiz de Alarcón en el siglo XIX, Juan Eugenio Hartzenbusch sugiere que *Quien mal anda mal acaba* fue escrita poco después del 1600, fecha mencionada en los últimos versos del drama (IX). Al componer la biografía del autor más completa hasta su momento, Luis Fernández-Guerra sugiere que la obra fue compuesta en 1617 a raíz de la celebración de un *auto de fe* en Toledo el primero de noviembre del año anterior (119). Ruiz de Alarcón pudo haber presenciado el *auto* o tenido conocimiento de este espectáculo, en el cual el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas decidió absolver a todos los condenados. En 1943, Antonio Castro Leal propone que la fecha de composición de la comedia es anterior—probablemente entre 1601 a 1603—una fecha más cercana al *auto de fe* en el cual se condenó la figura y los huesos de Román Ramírez como parte de la celebración de la ascensión de Felipe III al trono (80). En el tercer volumen de la edición de las obras completas del dramaturgo, Agustín Millares Carlo reitera la tesis propuesta por Fernández-Guerra (169) mientras que Carl Johnson apoya la propuesta de una fecha anterior a 1617 para la composición de la comedia bajo el argumento de que Alarcón pudo haber presenciado una puesta en escena temprana del drama *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua en Salamanca durante los años de estudios de Alarcón (“The Evolution” 208; “Opening” 188). Por su parte, Samuel M. Waxman propone la fecha de 1602 sin ofrecer explicaciones de dicha selección (383). Finalmente, Ángel Martínez Blanco apoya la fecha sugerida por Fernández-Guerra. Según su aclaración, el apoyo a la propuesta de la composición de la comedia en 1617

no radica en la conexión con el auto de fe, sino en el reconocimiento de que la alta calidad de la comedia no puede ser la de una obra primerizo del dramaturgo (71).

El ejemplar más antiguo de la comedia data del siglo XVII impreso en Sevilla por Francisco de Leefdael. Esta copia no menciona año y, por lo tanto, no resuelve el enigma de la fecha de composición ni de publicación de la obra. Carl Johnson compara la comedia con los tele-dramas modernos cuya capacidad de mercadeo declina respecto al interés periodístico de los eventos que presentan (“The Evolution” 208). Sin embargo, esta posibilidad no resulta convincente en un periodo en que Felipe IV auspicia un concurso de arte en conmemoración de la expulsión de los moriscos (1627) y en el que Calderón de la Barca estaría representando en escena su drama *Amar después de la muerte* (1633). Lo cierto es que resulta sugerente la omisión de la comedia en las colecciones del dramaturgo porque la obra articula perfectamente el interés por lo legal y lo mágico que define la escritura alarconiana. Basta la mención de una de sus obras más conocidas, *La cueva de Salamanca*, para resaltar la incorporación de trucos de magia, la fuerte presencia del sistema jurídico y la intrínseca combinación de estos dos aspectos.

La posible influencia del tratado escrito por Del Río y la escritura depurada de Ruiz de Alarcón sugieren un tiempo no inmediato a los hechos históricos, pero en el que aún se mantendría un recuerdo de los acontecimientos. En este sentido, considero más razonable la propuesta de datar la composición de la comedia en 1617. Conviene recordar, además, la gran persecución de brujas en Navarra durante los años de 1609 a 1614. El interés por erradicar la hechicería despertaría el interés por volver a explorar el caso de Román Ramírez y por darle a Castilla la visibilidad que le restaba la cacería

de Logroño.²⁴ Dentro de este clima de persecución de brujas, la fascinante historia de un morisco encantador se convierte en tema interesante para llevar a escena. Por otra parte, la expulsión de los moriscos resuena en el trasfondo de la comedia no porque ofrezca un contexto para su contenido sino porque, después del edicto, surge una serie de obras dramáticas cuya representación se aparta de los populares dramas que pertenecen a la categoría más conocida de *comedias de moros y cristianos*; es decir, el morisco se convierte en sujeto dramático.

El efecto catártico de la magia: expurgando el miedo al morisco en la comedia

Uno de los planteamientos centrales de este trabajo establece que los residuos no resueltos por vía legal son los que dan paso a la creación artística; en este caso, a la comedia. En *Quien mal anda en mal acaba*, el remanente fundamental es el miedo que los españoles de la temprana modernidad experimentaban ante la presencia morisca. Domínguez Ortiz y Vincent señalan tres causas principales: miedo permanente a la insurrección, a ser raptado por piratas o a caer en manos de los bandoleros (131). A esto debe añadirse, como estudia Hess, la sospecha de relaciones con el Imperio Otomano y la posibilidad de una nueva invasión.

Desde el comienzo de la obra, queda establecido cómo la proximidad al morisco sugiere una especie de contagio y, por lo tanto, hay que evitar el contacto con este a toda costa. Consciente de este rígido sistema en el que el nuevo convertido aparece como ente desestabilizador, Tristán lo verbaliza de esta manera:

Que estoy con vos en pecado,
porque os he visto comer,

²⁴ Sobre el caso de las brujas de Logroño, ver Caro Baroja, Henningsen y Lisón Tolosana.

y ni vino os ví beber
ni tocino habéis probado.
Y de hablar con vos me corro;
que quien no come tocino,
ni vino bebe, es indigno
de hablar, ni escupir en corro. (1.45-52)²⁵

Alarcón se vale de la representación estereotipada del morisco que no come tocino ni bebe vino—las endebles señas de identidad—para enmarcar a Román dentro de una serie de prácticas culturales no compartidas por el resto de los personajes. Esta diferencia del morisco se acrecienta, incluso, con la falta de conocimiento que muestra al ver pasar a Aldonza. De hecho, Carl Johnson nombra a Román como un “otro” que tiene la capacidad de causar fascinación” (“The Evolution” 209). Sin embargo, lo novedoso de esta representación es cómo la simple cercanía con Román es un acto pecaminoso que amenaza con condenar a Tristán; de ahí, la violencia radical con que se indigna a conversar. El sentido de contagio se intensificará, más adelante, con la transgresión de Román en hacerse pasar por médico con la ayuda del demonio. Alarcón, desde luego, no pudo ser más acertado puesto que la elección de este oficio le da acceso a Román a un cuerpo que, simbólicamente, es español.

En su estudio sobre la tensión entre médicos moriscos y cristianos viejos durante la segunda mitad del siglo XVI, Luis García Ballester ha postulado cómo la Inquisición se sirvió de la creencia de que los médicos moriscos debían sus curas a

²⁵ Los pasajes citados han sido tomados de la edición moderna de Ángel Martínez Blanco. También, he consultado otras ediciones anteriores, las cuales añado a la bibliografía.

pactos con el diablo (213). Por tanto, la mayoría de los médicos con problemas legales fueron tratados bajo el renglón de la hechicería que, a partir de una Bula emitida por Sixto V en 1585, pasó a ser materia inquisitorial. Del mismo modo, se requería la presencia de un médico cristiano al momento de nacimientos de moriscos para asegurar que no se circuncidara al recién nacido y se propagaran prácticas musulmanas. El médico desempeña, entonces, un papel religioso y político (216). No es de extrañar que los espectadores de la comedia que, aún no habían superado el trauma por la presencia de los nuevos cristianos, tuvieran fresca la polémica contra los médicos moriscos una década después de la expulsión. De hecho, García Ballester analiza una serie de procesos contra estos denominados “curanderos”. La presencia de Román en la casa de Aldonza resulta ser sumamente aterradora porque su acceso al cuerpo femenino no cuenta con la suficiente vigilancia con autoridad para vedarla. A diferencia de las otras obras analizadas en este estudio, se trata de una intrusión al espacio interior del cristiano viejo por el cristiano nuevo y, por consiguiente, resulta más amenazador porque atenta contra el ser y la intimidad. Interesantemente, el morisco se convierte en un médico que enferma y contagia en vez de curar o restablecer la normalidad. Una de las instancias más obvias en que se evidencia la noción de contagio que provoca el morisco se encuentra al final del segundo acto: Román le toca la mano Aldonza. Una vez tocada, Aldonza le confiesa a Leonor “que de don Juan voy sanando,/ y enfermando del doctor” (2. 1039-40). Desde luego, Alarcón se vale del viejo *topos* literario del amor como enfermedad, pero no debe ignorarse que el achaque surge del contacto con el cuerpo morisco. Para el espectador

perteneciente a un siglo en el cual no se han desarrollado nociones avanzadas de epidemiología—la palabra aparece por primera vez en el idioma español en 1802 en el estudio de Joaquín de Villalba—este contacto resulta perturbador. La protesta de Juan, más bien provocada por su imposibilidad para hacerlo, no cuenta con el poder de evitar el acto transgresor de Román.

La profesión de doctor—elegida por el demonio para amparar los deseos de Román—va ligada al uso de la magia. El arte de la hechicería indiscutiblemente se convierte en el mejor recurso para expresar el miedo. Además de despertar la curiosidad, lo sobrenatural provoca temor por su sentido desconocido e incontrolado. En *Quien mal anda en mal acaba*, el miedo suscitado por los trucos mágicos de Román queda mejor articulado en el personaje de Tristán. Al desempeñar el papel del gracioso, este no cuenta con las restricciones que les corresponden a los personajes nobles y puede exclamar libremente “Todo es encanto, y es tanto/ que estoy flaco de miedo.” (3. 1941-42). De hecho, el criado se convierte en testigo de los actos raros que, a pesar de ser intuitivos en el cambio de parecer de Aldonza, no son tangibles al resto de los personajes. En esto, Alarcón sigue la convención teatral de los criados como seres capaces de exteriorizar las emociones de sus amos. Junto con Leonor, la criada de Aldonza, Tristán tiene la capacidad de intuir la intervención diabólica. No resulta descabellado sugerir que, a través de este criado, la audiencia puede expresarse o reaccionar ante la presencia reprobable de lo morisco. ¿Acaso no tiene también la audiencia acceso a los trucos de magia que los otros personajes ignoran? ¿No compartirá el público la misma sensación de pavor ante los juegos de Román que se hace nombrar Demodolo? ¿No recurre Alarcón al sentido etimológico de *demutare*—

mudar, modificar, alterar, cambiar repentinamente el gesto o expresión del rostro—al nombrar a Román y que sugiere también la reacción de los espectadores?²⁶ ¿No se trata acaso del mismo recurso empleado por la ya extinta atracción *Alien Encounter* del parque temático del *Walt Disney World Resort* o las populares atracciones de *haunted houses*? El miedo a la magia morisca era real en el tiempo de Alarcón y se había convertido en una característica propia heredada de su ascendiente moro. De hecho, una de las primeras representaciones dramáticas en las que aparece un moro en las letras españolas—la comedia *Armelina* de Lope de Rueda—elabora el estereotipo del oriental que tiene acceso a información privilegiada a través de lo sobrenatural. De igual manera, creaciones contemporáneas siguen elaborando la conexión entre magia y lo moro en la caracterización de una de las amantes que seduce a Felipe, el Hermoso en la película *Juana, la loca/ Mad Love* (2001).

Augusta Espantoso-Foley propone que la magia en las comedias tiene la capacidad de provocar la misma sensación que provoca el *thriller* o una historia detectivesca (33). De este modo, la magia sirve para el desarrollo de la trama y no para impartir enseñanzas sobre las artes ocultas. Si bien Jules Whicker reprueba esta comparación bajo el argumento de que muchos hombres que iban a los tablados tendrían reservas de estas presentaciones (114), la comparación de Espantoso-Foley resulta útil para entender lo que ocurre en el teatro; de lo contrario, caeríamos en el error de condenar la utilización de un recurso sin entender su procedimiento y propósito. Propongo que la multiplicidad de emociones provocadas por la magia—

²⁶ En su artículo Luis González Fernández, propone que el nombre de Demodolo es una composición de “demonio” y “dolo” que puede provenir del latín *dolus*. El término equivaldría a “engaño del demonio” o “arma o instrumento del demonio” (7)

incertidumbre, sorpresa, terror—constituyen una especie de catarsis para el espectador que no ha logrado expresar esa serie de sensaciones después del veredicto de Román Ramírez y, más importante aún, después del veredicto de la expulsión de los moriscos. En ese sentido, difiero de la propuesta de Whicker de que el propósito no es satisfacer la curiosidad de la audiencia respecto al caso celebrado del morisco curandero o gratificar el gusto por lo espectacular/escandaloso sino reconocer el valor de la moralidad cristiana al mostrarle los peligros a los que se enfrenta la negligencia de estos valores en los hidalgos (128). De hecho, Castro Leal insiste en que la comedia no tiene ningún propósito moral (82). De lo que se trata, más bien, es de un proceso de purgación en el cual la magia es tan solo un vehículo para expresar el miedo causado por el morisco. En este sentido, Espantoso-Foley ha dado un paso adelante en insistir en el efecto dramático de la magia aunque, lamentablemente, no se aventura a considerar las implicaciones de ese recurso en relación al contenido de la comedia.

Desde luego, estas consideraciones nos llevan a revisar la *Poética* de Aristóteles y, específicamente, su definición de tragedia en la cual aparece la idea de *catarsis*: “Es, pues, la tragedia la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones.” (45). En *Quien mal anda en mal acaba*, son precisamente los actos mágicos de Román y su efecto en el resto de los personajes los que mueven a los espectadores a través del miedo. En la comedia, para purgar el pavor a lo morisco, el espectador tiene que ver los actos de Román y, por tanto, no basta la narrativa del

proceso legal que se ha podido leer en el archivo inquisitorial o transmitido por vía oral. De hecho, la experiencia de lectura del pleito no es capaz de reproducir la participación que se le ofrece al espectador a través de la experiencia dramática. Aristóteles se concentra en la obra de arte como imitación dejando a un lado los eventos reales que pudieran haber inspirado la pieza artística; por tanto, hay que subrayar que el Román Ramírez alarconiano provoca un miedo más inmediato que el miedo que pudiera suscitar el Román Ramírez de Deza.

Ahora bien, al utilizar el término de ‘catarsis’ tan enlazado con lo ‘trágico’, habría que indagar si el texto que analizamos se trata de una tragedia o no. ¿Qué es lo que hace de esta representación una tragedia? ¿Encarna Román Ramírez el prototipo del héroe trágico? ¿Cuál es el error o la debilidad de este: hacer un pacto con el demonio o ser morisco? ¿Puede el término de ‘catarsis’ desligarse del concepto ‘tragedia’? Desde luego, la dificultad de contestar estas preguntas se debe a la parquedad del tratado aristotélico y la poca documentación que se tiene de la comedia alarconiana. Obviamente, si partimos de una definición clásica de tragedia— particularmente la aristotélica—la comedia dista mucho de dicha catalogación. Difícilmente, un personaje como Román podría ser un personaje trágico que despierte la piedad del público y que pueda ser visto como un hombre común que ha sido víctima de una desgracia. En cierto sentido, Román está condenado desde el principio y esa condena aparece ya en el título de la comedia que opera a manera de aforismo. Por otro lado, al igual que la idea de ‘trauma’ aparece en los acercamientos a los moriscos, del mismo modo el término de ‘tragedia’ no agota su circulación en la pluralidad de dichas aproximaciones críticas. Curiosamente, ¿no aparece este concepto

en el clásico estudio de los moriscos por Antonio Domínguez y Bernard Vincent o en el reciente largometraje producido por la Casa Árabe en Madrid a raíz del cuarto centenario de la expulsión de los moriscos (2009)?

La catarsis no surge de la identificación con el héroe o, en este caso, anti-héroe sino de lo que este representa para el espectador. Román es, sin lugar a dudas, el personaje más foráneo de la trama y, a la vez, central para el desarrollo de la trama. En cierto sentido, Alarcón trastoca los términos “tragedia” y “catarsis” al representar al morisco. Por la sospecha que despierta ante la comunidad, el nuevo cristiano no puede ponerse en escena con los mismos patrones, postulados y tendencias del teatro clásico. La diferencia cultural se desplaza a una diferencia teatral.

Si la catarsis en la comedia queda manifiesta a través de la magia, no resulta sorprendente que lo sobrenatural ocupe una posición fundamental en la comedia alarconiana. Por lo tanto, un estudio exhaustivo de la obra debe auscultar los trucos mágicos de Román que, me aventuro a sugerir, van ligados al miedo provocado por los moriscos. Mi análisis va dirigido a explorar la funcionalidad de los trucos dentro del contexto y contenido de la obra contrario a la costumbre de la crítica de conectarlos con trucos de otras comedias o de indagar la visión teológica para deducir una enseñanza moral y ética. Incluso, se debe considerar el planteamiento de Stanley Jeyaraja Tambiah en su análisis sobre los trabajos de Bronislaw Malinowski, que propone investigar los enunciados de los maleficios teniendo en cuenta el contexto en el cual se producen (198). Por lo tanto, los trucos mágicos deben estudiarse desde el contexto textual y social en que aparecen.

a) cambio de apariencia en los personajes

El cambio de apariencia en los personajes es el truco más recurrente en la comedia. Estas transformaciones—Román aparece como médico, Juan se torna feo ante los ojos de Aldonza, el Demonio asume la figura de Félix frente a Juan, el Demonio se hace pasar por cura—provocan una ruptura en el orden establecido antes del comienzo de la obra. La capacidad de contagio provocada por el cristiano nuevo se extiende a la alteración de los sentidos y, a su vez, crea una incertidumbre que se relaciona con lo personal. Si el cuerpo o el aspecto corporal pueden cambiar por las maniobras de un morisco, no es de extrañar que su presencia resulte amenazadora para el resto de los personajes. Conviene subrayar que dichas mutaciones afectan a la apariencia y no a la esencia de las personas; es decir, lo que cambia es la percepción de los demás. Como el Demonio le explica a Román en su primer encuentro,

tú has de mudarte
para no ser conocido,
el nombre; (que concedido
me es a mí desfigurarte
ofreciendo en lo visible
a los ojos otro objeto,
ya que el natural sugeto
alterar no me es posible) (1.220-27)

Lo transitorio y temporero de estos cambios de apariencia contrasta con lo más firme y arraigado de la presencia morisca: el miedo que provoca a la identidad misma de un sujeto que empieza a definirse como español. ¿Acaso no temerá la audiencia la posibilidad de ser cambiados ante la presencia de moriscos curanderos? ¿No causa la

cercanía con los moriscos la necesidad de proteger una identidad que se va definiendo *vis-à-vis* a otras identidades?

El primer cambio—el de Román como médico—es, en mi opinión, el que suscita más interrogantes respecto al miedo que la audiencia trata de purgar. Más allá de los debates entre médicos moriscos y cristianos explorados por García Ballester, el hecho de que Román asuma la forma de médico sin que se rebele su ascendencia morisca apunta a la facilidad con la cual un nuevo cristiano puede pasar por cristiano viejo. La diferencia entre ambos grupos, según los estudios de Julio Caro Baroja, Bernard Vincent y Luce López-Baralt, no se basa en el plano físico. Alarcón juega entonces con la capacidad con la cual el morisco se funde en la sociedad española, a modo de la estrategia que presenta el protagonista de la película *Zelig*, de Woody Allen (1983), quien asume la forma de aquellos con los que tiene proximidad. El morisco se infiltra en el espacio del cristiano viejo sin poder ser identificado desde lo exterior. De hecho, el reconocimiento de Tristán al principio de la comedia apunta a prácticas culturales más que a rasgos físicos o de aspecto.

Los cambios de apariencia restantes—el de la fealdad de Juan ante los ojos de Aldonza, la forma de Félix ante Juan asumida por el Demonio y la presencia ficticia de un cura—sirven para reiterar el poder de la magia en la comedia y están intrínsecamente ligados al desarrollo de la trama. Las alteraciones se tornan repetitivas hasta tal punto que no es necesario recurrir a la magia para el último engaño: Román se hace pasar por un noble ausente de la corte, Don Diego de Guzmán. Lo mecánico de los trucos crea una predisposición en los personajes a engañar y ser engañados. En última instancia, la efectividad de la magia permite que se pueda recurrir al ingenio

para producir los mismos resultados.

b) cambio de los doblones

En el segundo acto, Tristán está encargado de pagarle cien doblones enviados por Juan a Román por los servicios médicos que le brinda a Aldonza. Al momento de la transacción, los doblones se convierten en cuartos y Tristán queda considerado como ladrón. El sentimiento de desespero del criado no puede ser mayor:

Mas ¿qué es esto?

En cuartos se han convertido

los doblones; pues yo fui

quien los conté; yo los ví:

más mi desdicha ha podido

hacer tal transformación. (2. 1416-21)

La primera reacción de Tristán es hacerse responsable de la transformación del dinero; es decir, el cambio de los doblones se debe a su desdicha y no a los juegos de Román apoyados por el demonio. La sutil burla es manejada magistralmente por Alarcón puesto que la expresión “estar hecho cuartos”—tan popular en el siglo XVII—se refiere tanto a la moneda como a los pedazos de los ajusticiados después de ser descuartizados. Por un lado, Román ha convertido los doblones en cuartos y, por otro, subraya el castigo que merece el delito de robo considerado bajo los crímenes de lesa majestad. De hecho, el clásico ejemplo de esta conexión entre ladrón y descuartizamiento se cristaliza en la pena asignada al padre del Pablos en la novela picaresca de Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626), que circulaba en

manuscrito al momento de la concepción de la comedia.

La alteración de la moneda podría pasar por una broma inocente; sin embargo, esta era una de las mayores acusaciones contra los nuevos cristianos. En el capítulo sobre *Los moriscos de Hornachos*, he comentado como la falsificación de dinero por los moriscos planteaba una seria preocupación a la monarquía y a los apologistas de la expulsión con el fin de condenarlos. El morisco tanto real como teatral—si bien estas demarcaciones nunca quedan demasiado claras ni en el siglo XVII ni en el siglo XXI—es capaz de alterar el dinero. Si en el caso de la rebelión, el morisco intenta crear un gobierno paralelo que mina el poder real; en el caso de la fabricación de moneda, el morisco intenta crear una economía alterna que profundiza la crisis de la hacienda monárquica. La recesión profunda que experimentó España, y el continente europeo en general, a lo largo de la temprana modernidad invita a una reflexión sobre los responsables y, según los estudios de José María Pérez de Perceval y Vicente Gaullero, el morisco aparece como el provocador de la inflación. La facilidad con que este falsifica la moneda apunta asimismo a la facilidad con que se puede falsificar la religión.

c) conversión de panecillos y vino

El pasaje de la conversión de panecillos y vino en la Iglesia es el truco más complejo de la obra porque plantea debates teológicos que distinguen a las creencias moriscas de las cristianas. En el tercer acto, aparece Tristán quejándose ante un sacristán de que ha sido molido a palos durante toda la noche mientras el sacristán, que mete en un arca el pan y el vino, cuestiona precisamente el miedo del criado: “Yo no sentí jamás tales asombros,/ el miedo os fingirá espíritus malos” (3. 2174-75). La

respuesta del cura—realmente se trata del Demonio—es fundamental para analizar cómo operan los trucos mágicos en la comedia puesto que todo se reduce a un miedo *a priori* a la experiencia; es decir, una especie de miedo primitivo. Para el sacristán, el miedo es lo que provoca los cambios y no al revés. Antes de que el sacristán se vaya de la escena, se le cae la llave. El episodio, que dirige la contemplación directa al pan y vino escondidos en el arca tal como se narra en el segundo tratado del *Lazarillo de Tormes* (1554), da paso a la sorpresiva aparición de un muerto resucitado. El cambio—presenciado por el público, pero no por el sacristán—provoca el miedo a la vez que sugiere la predisposición al susto por parte del espectador. Lo más sorprendente, no obstante, es que el pan se convierte en ceniza y el vino se transforma en tinta.

Nuevamente, Alarcón logra dar en el centro de las controversias entre moriscos y cristianos. La sacralidad de la hostia y la transubstanciación del cuerpo de Cristo en la eucaristía era tema debatido y condenado por la comunidad morisca.²⁷ Cardaillac ha recopilado una serie de objeciones que los nuevos convertidos presentaban contra este sacramento. Entre estas se encontraban las siguientes, ¿cómo un clérigo, al pronunciar unas palabras, puede hacer que Dios venga a la tierra? ¿Cómo imponerle forma y lugar a Dios, “el que no tiene tamaño”? ¿Cómo puede ser la hostia a la vez Dios y materia sometida a las contingencias? ¿Cómo el cura tiene fuerza para levantar a Dios? ¿Puede un hombre comerse a Dios? (290-295) Para el cristiano viejo, existe la

²⁷ Natalia Fernández Rodríguez destaca el componente moral de esta escena: “El ejemplo de un simbolismo de base religioso es portador explícito de un contenido moral que, en muchas ocasiones, pasa desaparcibido bajo la habitual cobertura lúdica de la comedia de enredo.”(150). Por su parte, González Fernández reconoce la fuerte connotación religiosa de la escena y la denomina como una especie de “anticomunión.” (10)

necesidad de defender uno de los pilares del Cristianismo—de ahí la popularidad de los autos sacramentales en las fiestas del Corpus Christi a partir del siglo XVI—que se ve amenazado por los detractores. La transformación del pan y el vino que provoca Román a través de un truco mágico apunta entonces al miedo generado por actos de desacralización. Incluso, un acercamiento a los actos de magia a lo largo de la comedia sugiere una gradación en la cual este subterfugio aparece como el más peligroso. Después de este truco, Román no recurrirá a la magia sino al ingenio antes de ser arrestado por la Inquisición. Si Román es capaz de transformar el cuerpo y la sangre de Cristo, ¿de qué no será capaz este morisco? Por otro lado, el espectador se entera de que el sacristán es invención del Demonio, lo que incrementa la duda en el amparo en lo eclesiástico. Con la presencia morisca, la Iglesia deja de ser un lugar de refugio y protección. En fin, la magia a manos de Román afecta e invade el espacio sagrado de los cristianos viejos y, por tanto, no hay lugar en el cual se pueda estar a salvo.

* * *

Todos los trucos mágicos que aparecen en la obra—y que he comentado brevemente—no aparecen en el proceso legal de Román Ramírez; por tanto, son actos delictivos que siguen sin condenarse y que necesitan ser purgados por la audiencia de cristianos viejos. Quiero reiterar mi planteamiento de que la comedia *Quien mal anda en mal acaba* no se trata de una relaboración del pleito del morisco sino de una revisión de aquellos residuos no tratados durante el procesamiento legal. La experiencia estética es, precisamente, lo que permite auscultar ese remanente que no pudo ser trabajado una vez dictaminado el veredicto de Román Ramírez. En cierto

modo, la obra se convierte en otro proceso que pretende remediar lo que no pudo el primero y que le permite a la audiencia expandir la purgación. De hecho, Julio Caro Baroja se queja de que la historia del proceso inquisitorial es más dramática y verdadera que la comedia alarconiana: “La historia de Román Ramírez II, es decir, la que da a conocer el proceso inquisitorial, es más dramática, 'de verdad', que la del personaje de Ruiz de Alarcón: triste es reconocerlo en contra de una gloria literaria y en abono de un documento que, como todo proceso inquisitorial, siempre tiene un algo o un mucho de repugnante” (*Vidas* 338). Me interesa contextualizar la crítica adversa que Caro Baroja ha hecho de la comedia puesto que, mientras se siga analizando la comedia alarconiana exclusivamente como copia del proceso, no se podrá apreciar la extraordinaria calidad literaria del drama.²⁸ Como sucede con *Los moriscos de Hornachos*, el caso o proceso legal resulta más dramático que la comedia. A diferencia del drama que he analizado en el capítulo anterior, el dramatismo de la pieza alarconiana con respecto a sus fuentes debe entenderse como resultado de las restricciones que impone el género.

Al enmarcar su obra dentro del típico conflicto entre galán, dama y rival, Alarcón coloca una historia de amor en el centro de la comedia. Esta centralidad deja fuera muchos de los aspectos fantásticos—pienso en el caballo mágico volador—que distinguen la transcripción del caso; es decir, los elementos que no se relacionan directamente con el conflicto amoroso pasan a un segundo plano. El dramatismo de la

²⁸ La tendencia a privilegiar al Román Ramírez histórico en detrimento del Román Ramírez literario no es exclusiva de Julio Caro Baroja. De hecho, podría afirmarse que empezó con Marcelino Menéndez y Pelayo. En el segundo tomo de sus *Heterodoxos*, este afirmaba que “*Quien mal anda* no es otra cosa que el proceso del morisco Román Ramírez” (676).

comedia no se diferencia al de cualquier obra de enredos amorosos mientras que el dramatismo del proceso legal excede al de otros procesos. Los temas de las comedias alarconianas son demasiado tradicionales aunque no así sus recursos escénicos.

Finalmente, insisto que la obra dramática se trata del acercamiento a un residuo o es, si se quiere, una especie de *addendum* al caso legal. Leer, representar o interpretar la comedia como una recreación del pleito es quitarle especificidad y autonomía a la obra de arte. El propósito del drama es distinto a las actas que se conservan en el archivo y, por tanto, la comparación debe dirigirse a entender elementos de selección y no a juicios valorativos. De igual modo, no se puede presumir que la audiencia contemporánea a Alarcón estuviera al tanto de los detalles del proceso inquisitorial del morisco. Los trucos mágicos presentados por Alarcón responden a prejuicios, temores y críticas que la audiencia del XVII tenía respecto a los recién expulsados moriscos y su función es la de presentar a los espectadores un espacio para la purgación colectiva desde la seguridad que ofrece la representación en el tablado.

Colindancias entre magia y ley: un acercamiento al morisco alarconiano²⁹

Entre los temas recurrentes que subyacen en la comedia alarconiana, tanto la ley como la magia ocupan un lugar privilegiado. El vínculo entre estos dos elementos

²⁹ Conviene recordar en este apartado que la experiencia legal de Juan Ruiz de Alarcón pudo haber desempeñado un papel clave en su interés por montar en escena un proceso inquisitorial. En 1602, obtuvo un grado en Cánones en la Universidad de Salamanca. Al cabo de tres años, completó una especialidad en Leyes en la misma universidad. Ejerció en Sevilla. Después de mudarse al Nuevo Mundo, recibió una licenciatura de la Real y Pontificia Universidad de México. Trabajó como asesor legal, abogado y juez. De regreso a España, enfrentó dificultades en conseguir un buen puesto en la Corte. Por suerte, terminó con una plaza permanente en el Consejo de Indias (1625), donde trabajó como relator. Sobre la influencia de la ley en la obra de Alarcón, ver Niceto Alcalá-Zamora, Willard F. King and Cynthia Leone Halpern.

sirve para explorar el modo en que operan sus partes; es decir, demostrar tanto el funcionamiento mágico de la ley como la estructura legal de la magia. De hecho, magia y ley se distinguen por una incapacidad de definición concreta o, si se quiere, por su cualidad abstracta. Los dos términos comparten el intento fallido de ofrecer una descripción compacta y específica que incorpore la serie de prácticas que componen dichas especialidades. En última instancia, el intento de crear tratados o manuales que compaginen la totalidad de estas categorías resulta fallido debido al carácter regenerativo y acumulativo de ambas ramas. La obra de arte—en este caso la comedia—se convierte en el medio ideal para ejecutar ese proceso de exégesis que demandan lo mágico y lo legal.

Alarcón reconoce que lo que se encuentra en el centro de este vínculo es el ejercicio de interpretación. Al explorar el primer truco de magia que aparece en *Quien mal anda mal acaba*, queda sutilmente advertido que todo depende de un acto cuidadoso de lectura tanto de los personajes como de los espectadores. En este caso, Juan recibe una carta, a manos de Leonor, enviada por Aldonza que lee como sigue “Si os dí nombre de marido,/ ya es fuerza, por no matarme,/ revocarlo, no casarme” (1. 540-42). Sin embargo, tras la indagación de la criada a su ama sobre su cambio de parecer, Aldonza lee nuevamente la carta que ha enviado: “Si os dí nombre de marido,/ ya es fuerza, por no matarme,/ revocarlo no, casarme” (1. 688-90), hecho que colabora una transformación en el sentido de las palabras. El cambio de significado en el mensaje—provocado por la posición de la coma—ilustra el poder creativo del lenguaje y su capacidad para alterar los eventos o futuros eventos de la trama. El cambio gramatical, que sería representado en escena mediante la entonación de voz de

los actores, alude a la inconsistencia en las distintas versiones de la escritura legal que, desde luego, generaba confusión en la época.

Al explorar el poder creativo del lenguaje, resulta útil referirnos al concepto de *enunciado performativo* desarrollado por J. L. Austin en la década de los cincuenta del pasado siglo. Según este filósofo inglés, ciertos enunciados no describen la acción que designan sino que la ejecutan con el poder de cambiar la realidad social. Por ejemplo, en la declaración “Prometo pagarte”, la persona no describe un estado de las cosas sino que realiza el acto de una promesa; es decir, el enunciado es el acto mismo. Los denominados enunciados performativos se dividen en dos categorías de actos de habla: *ilocucionario* (acto que se realiza al decir algo) y *perlocucionario* (es el que tiene lugar por haber dicho algo). Desde luego, estos actos no pueden juzgarse desde la categoría de falsedad o verdad sino desde su autenticidad y contexto. La utilidad del análisis de lo performativo—que dio paso al desarrollo de los estudios de género a través de los trabajos de Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick tras la lectura de Derrida—sirve como punto de colindancia entre dos categorías que, a primera instancia, podrían resultar disimiles.

En el caso del discurso legal, la creación de contratos, declaraciones, decretos, órdenes, veredictos y sentencias evidencian este carácter performativo y su capacidad para producir acciones que afectan la realidad. Desde luego, esta aseveración no es nueva. Al incluir una descripción del lenguaje utilizado por los funcionarios de la ley, Danet adapta la teoría lingüística de Austin y Searle para explorar cómo el lenguaje de la ley interviene en la realidad e incluye otros ejemplos como subpoenas, testamentos y apelaciones. Kurzon, Fiorito y Trosborg denominan esta disposición performativa de

la ley como “actos de habla legales”. En el caso del discurso mágico, se pretende interferir en la realidad y alterar la percepción de los eventos a través de la palabra. Los maleficios y conjuros podrían denominarse, asimismo, “actos de habla mágicos” (Sofer, Szafran).

En este sentido, no hay que extrañarse que la serie de críticos denominados como los “realistas” atacaran el lenguaje del sistema legal americano durante los años veinte y treinta al sostener que la obscuridad del mismo se relaciona con el lenguaje de la magia. Como sostiene Jessie Allen, se trata de una relación entre dos categorías que se distinguen por el ritual directo, aplicable a cierto tiempo y espacio, de carácter performativo, con cierta temporalidad y que funciona por analogía (781-92). Pierre Bourdieu, por ejemplo, sostiene que los enunciados performativos de la ley terminan convirtiéndose en actos mágicos que se reconocen como universales (838). El espectador recibe, pues, una comedia que se construye a través de trucos mágicos y legales concentrados en la figura del morisco que articulan la realidad de este. El enunciado “sed preso” por un familiar de la Inquisición al final del drama produce el arresto y, con el aprisionamiento del morisco, no es posible producir más actos de magia. Ingeniosamente, Alarcón pone en boca del Demonio la confesión de su derrota y la victoria del Tribunal religioso. Sin embargo, más interesante que la exposición de la eficacia de la Inquisición resulta la restitución del *status quo* que había sido alterado por medio del encantamiento. Si bien, como he citado anteriormente en este trabajo, no es posible la alteración del sujeto natural por parte del demonio, las palabras de Aldonza en esta escena denotan, precisamente, el miedo y la ansiedad ante una posible mudanza del ser. La presencia del morisco causa—por medio de la magia o la ley—

una inquietud que atenta contra el orden además de una amenaza a una identidad en ciernes.

Además del carácter performativo de la magia y la ley, se ha destacado el uso de fórmulas arcaicas en ambas especialidades. Los documentos legales precisan de expresiones estandarizadas que le permiten adquirir autoridad y, a su vez, distinguirse del uso ordinario de la lengua (Danet, Trosborg, Mellinkoff). Asimismo, el lenguaje empleado por la magia recurre a formas arcaicas que, aunque resultan irreconocibles para el oyente moderno, se trata de elementos añejos del idioma o de lenguas antiguas (Tambiah). Se trata de establecer el dominio del conocimiento de una rama del saber que separe a su ejecutante de aquellos que no pueden ejercerla. Mi punto de comparación en el lenguaje de estas dos categorías no intenta demostrar que las fórmulas o las funciones son idénticas, sino que ambas especialidades se constituyen a sí mismas mediante la implementación de términos y enunciados que, a través su reiteración, crean un sistema único en el cual resalta la centralidad de la palabra.

Otra de las colindancias entre estas categorías es la predisposición estructural. Si el lenguaje legal invade el lenguaje religioso en la comedia *Los moriscos de Hornachos*, en la pieza de Alarcón se trata de la invasión de la estructura del sistema de ley en la configuración de la magia. Lo sobrenatural se contagia del establecimiento de reglas, acuerdos y consecuencias entre dos partes que requieren una obligación legal. En este sentido, conviene mencionar que el pacto con el demonio pone en movimiento la trama de la comedia. Las palabras del Demonio determinan los términos del contrato:

Pues con recíproco pacto

nos obligamos los dos,
tú a adorarme a mí por Dios
y yo, igualando el contrato
a cumplirte este deseo,
y a hacer que de Aldonza goces (197-201)

Para que la magia pueda ejercerse es necesario establecer un convenio que controle su curso; es decir, la magia no sucede incondicionalmente y, por tanto, recurre a una transacción en la cual ambas partes tienen una responsabilidad. En este caso, el trato queda validado con la firma sangrienta de Román que se somete a la adoración del Demonio para conquistar a una dama prohibida. De este modo, *Quien mal anda en mal acaba* puede situarse en medio de las dos grandes comedias que elaboran el pacto con el diablo en la España de la temprana modernidad: *El esclavo del demonio* (1612), de Antonio Mira de Amescua, y *El mágico prodigioso*, de Pedro Calderón de la Barca (1637). Sin embargo, la comedia de Alarcón se distingue de estas obras por el poco interés que muestra en la conversión final; es decir, el morisco alarconiano no cuenta con la redención.

Conviene preguntar, ¿qué importancia tiene la colindancia entre lo mágico y lo legal en una comedia que trata sobre el caso inquisitorial de un morisco? ¿Cómo ayuda a entender las divagaciones anteriores en torno a estas dos categorías la pieza teatral alarconiana? ¿Cuál es la relevancia de reflexionar sobre los procesos de magia y de ley en la construcción del morisco en el teatro alarconiano? Alarcón está interesado en el ejercicio de la interpretación y, por consiguiente, el cuerpo morisco le provee una oportunidad para la exégesis. La conexión entre magia y ley pretende

abordar el interrogante que representa el morisco para la sociedad española de la temprana modernidad: su lectura es la del enigma. Sin embargo, la lectura del enigma no se da desde el desciframiento sino desde su construcción o desde la adivinanza misma. La creación alarconiana del morisco parte desde la misma impenetrabilidad, performatividad e inconsistencia que presenta lo mágico y lo legal.

Como he insistido, estos dos temas ocupan un lugar privilegiado y fundamental en la obra de Juan Ruiz de Alarcón: criminales que escapan de la justicia con trucos de magia, el uso de lo mágico para ganar una guerra contra el adversario y la moralidad de un personaje puesta a prueba a través de la adivinación del futuro son algunos elementos que se repiten. La elección de elegir un caso, no obstante, sirve como punto diferenciador de esta comedia respecto al repertorio del comediante. El morisco precisa de un tratamiento que se resiste a la posibilidad para anclarse en lo factual; es decir, mientras en otras obras el acercamiento a la ley se presenta de manera teórica, en esta comedia ambos temas aparecen aplicados a una realidad concreta: el caso de Román Ramírez. El viejo estereotipo del mago, al cual hay que regular a través de gestiones, encuentra el portador perfecto en la figura del morisco.

¿Caso cerrado?: algunas conclusiones

En este capítulo, he demostrado cómo la emisión de un veredicto no logra dar cierre a los múltiples factores que aparecen en un pleito legal ni permite purgar las emociones que surgen a raíz de la transgresión que se delibera ante un juzgado. En *Quien mal anda en mal acaba*, Juan Ruiz de Alarcón explora los residuos no trabajados en el caso inquisitorial de un morisco y, a través del recurso teatral de la catarsis, provee a la audiencia cristiana la oportunidad de exteriorizar el miedo y la

ansiedad que le causa su oponente político, religioso y cultural. Curiosamente, la comedia se convierte en víctima de su propio propósito o, si se quiere, termina contradiciendo lo que pretende demostrar. Los últimos versos de la pieza—emitidos por Juan—intentan dar fin al caso de Román mediante la proliferación de verbos conjugados en pretérito y que aluden a una acción completada o que forma parte del pasado:

Y aquí, pidiendo perdón
da fin esta verdadera
historia, que sucedió
año de mil y seis cientos;
en sus rebeldes intentos,
preso en Toledo murió
Ramírez, y relajado
en su estatua, por su ciego
delito pagó en el fuego
el cadáver su pecado;
llevando, pues se fiaba
de injustos medios, Román
el castigo del refrán:

Quien mal anda en mal acaba. (3.2718-31)

La rapidez con que se resuelven los enredos de la comedia—la llegada abrupta de la Inquisición—muestra ese deseo de dar cierre a la historia del reo. Sin embargo, el caso de Román Ramírez no puede darse por terminado. Cada vez que un lector, espectador

o crítico se acerca a la comedia, la reelaboración de la historia del condenado por la Inquisición aparece de nuevo y, a través de esta, la exploración del morisco en la España de la temprana modernidad. El “caso” del hereje muestra una disposición a la apertura, no en el sentido de una recusación o de la apelación de una sentencia, sino desde la necesidad de revisión histórico-legal. Al igual que el trauma, el miedo y la ansiedad se distinguen por su carácter repetitivo; es decir, se convierten en una especie de presencia fantasmal con una tendencia a aparecer nuevamente. En todos estos casos, se trata de un asunto no resuelto que se torna en amenaza y que, precisamente, vuelve a través de sueños, lo inconsciente y, sobre todo, la obra de arte.

Esta capacidad de apertura del caso—que convierte la historia del morisco en un episodio cíclico—apunta reiteradamente a la emisión del veredicto. El fallo de Alarcón intenta expandir de manera más poderosa y eficaz el dictamen histórico de condenar “la memoria y fama del dicho Román Ramírez”. Ciertamente, la adaptación literaria resulta más eficaz que la consulta archivística de las actas inquisitoriales y, por tanto, el Román alarconiano siempre será el mago trasgresor que nos asusta al ver su representación o leer su relato. De igual modo, Alarcón intenta remediar los asuntos no resueltos durante la investigación del hereje y convierte la comedia en *addendum* del procedimiento legal. La vuelta a la emisión del veredicto, no obstante, se convierte en una especie de *ouroboros* o un eterno retorno que pierde cada vez más parte de sus elementos originales al intentar concentrarse en las carencias del último acercamiento. En *Quien mal anda en mal acaba*, lo que se pierde es el proceso de interrogatorio del reo, el testimonio de los acusadores y el juicio del prisionero. En este retorno al caso, Alarcón no cree necesario cuestionar a Román puesto que la comedia ha puesto ante

los ojos de los espectadores—recuérdese la etimología griega de teatro, *theatron*, como el lugar para ver—las fechorías del morisco convirtiendo a la audiencia en testigo ocular. Asimismo, se descartan los testimonios de los acusadores al relegar ese papel a los que observan los tablados. Por otro lado, también se omite el juicio. La omisión del litigio nos recuerda que no se trata de aclarar las particularidades de un delito o de aplicar el concepto de justicia. En la España de la temprana modernidad, un morisco es considerado culpable *a priori* y no es necesario dilucidar su inocencia. Basta recordar a *Los moriscos de Hornachos*, obra en la cual no se representa el juicio aunque se recurre a la acumulación de pruebas en contra de los malhechores para insistir en el trauma que estos dejan en la psique cristiana.

Finalmente, las palabras que dan fin a la comedia—a manera de otro veredicto—resultan sumamente problemáticas en la medida que imponen la historia como un caso cerrado. Los “injustos medios” utilizados por Román; es decir, los actos mágicos se someten a los actos legales del Tribunal de la Inquisición. Este segundo veredicto se presenta como remedio a las faltas o carencias del primero y, por tanto, se muestra con más solidez y seguridad. No obstante, se cae en la trampa de pretender que un veredicto, dictamen o sentencia pueden cerrar todos los aspectos de un caso. La comedia alarconiana también cuenta con residuos no trabajados, entre los cuales hay que añadir, además de los mencionados, la memoria fabulosa de Román, el caballo mágico y el demonio por vía familiar. Esta percepción errónea de las sentencias conlleva a privilegiar la ejecución de la ley sobre la ejecución de la magia. Irónicamente, Alarcón se torna víctima del último truco mágico de Román Ramírez; es decir, el morisco se convierte en ente evasivo que amenaza con reaparecer. La

imposición de un veredicto no cierra un caso legal, sino que abre una caja de Pandora que permite explorar elementos que se encuentran más allá de los límites de la ley.

CAPÍTULO 3

EL RETORNO DEL ENEMIGO RELIGIOSO: LA ELUSIÓN LEGAL EN *EL GRAN PATRIARCA DON JUAN DE RIBERA* DE GASPAR AGUILAR

La comedia *El gran Patriarca don Juan de Ribera* (1611-1616) es una celebración de las medidas impulsadas por el personaje histórico que le da título al drama. La obra destaca el fallido proceso de evangelización de los nuevos convertidos de moros y, por consiguiente, su expulsión de suelo español. La construcción del morisco parte de su renuncia a la religión católica que, a primera instancia, parece contradecir la concepción de enemigo legal explorada lo largo de este proyecto. Por tanto, el morisco se convierte nuevamente en un enemigo religioso que—a diferencia de las representaciones típicas del moro caballeresco—ha sido sometido a un largo proceso de conversión y ha pasado a ser considerado como español legítimo. Este enemigo religioso no se trata del adversario al cual se combate a mano armada o el infiel que se encuentra a la otra orilla del Mediterráneo.

En este capítulo, propongo leer la insistencia en la construcción de un enemigo religioso como un intento de cubrir el factor jurídico-legal de la expulsión de los moriscos. Mi planteamiento es que la recuperación del enemigo religioso responde a la necesidad de minimizar las consecuencias de una orden legal—como lo fue el decreto de expulsar a los moriscos—con el propósito de acallar posibles voces disidentes y para exaltar la gestión de Juan de Ribera. A través del examen de la expulsión de los moriscos en la comedia, sostengo que la obra evidencia el carácter traumático de la

medida a pesar de su aire festivo y celebratorio al eludir la representación del destierro. Esta lectura permite explorar la riqueza de temas que subyacen debajo del papel preponderante de la religión en la comedia a la vez que permite indagar cómo el teatro recupera el evento histórico para convertirlo en arte. En resumen, me interesa analizar la obra como parte del proceso de creación del enemigo religioso que construye la literatura apologista de la expulsión en contraste con el enemigo legal que se perfila en otros dramas de la época.

Una comedia sin fiesta: apuntes para la gestación de un drama pretencioso

Uno de los rasgos que más se destacan en un primer acercamiento a la pieza de Aguilar es que pertenece a la categoría de “comedias a lo divino” o “comedia de santos”. La comedia hagiográfica cuenta la vida de un santo oficialmente reconocido por la Iglesia y responde al deseo de dramatizar la santidad de este al incluir sus obras y milagros.³⁰ Sin embargo, como señala Josep Lluís Sirera, la comedia sobre Juan de Ribera resulta un ejemplar atípico dentro de esta categoría (121). Esta atipicidad se debe, a mi entender, tanto a la estructura misma de la obra como al proceso de su gestación.

En el primer caso, la obra no se acoge a la tradicional biografía de los santos de la comedia—que elabora la conversión y los milagros siguiendo una temporalidad lineal—sino que se centra exclusivamente en la labor de Juan de Ribera como arzobispo de Valencia. En la primera jornada, se destaca la ejemplaridad del entonces Obispo de Badajoz. El futuro santo logra transformar las vidas de Roberto y Leonora

³⁰ La denominación de este tipo de comedias como “a lo divino” o “de santos” aparece desde los primeros años del siglo XVII. Para estudios actuales sobre el género hagiográfico, ver Garasa, Dassbach, Sirera y Ferrer Valls.

al cargar a un ciudadano que había sido asesinado por Roberto. Tras este acto de nobleza, Leonora renuncia a su empresa de conquistar al Obispo y decide aceptar la oferta de matrimonio lanzada por Roberto. Al final de la misa, Juan de Ribera reprende a Leoncio, quien acepta dos reales por ir al templo en nombre de un joyero. Ante la devolución, el joyero afirma haber recibido la gracia y decide ir a ver al obispo para recibir el Evangelio. La jornada cierra con el nombramiento de Juan de Ribera como Arzobispo de Valencia por el Rey y como Patriarca por el Pontífice.

En la segunda jornada, Roberto decide robar a Elisa en la celebración de la Noche de San Juan. Vestida de bandolero, Leonora aparece a la conquista de Roberto y este acusa a su amigo, Clenardo, del robo de la mujer. Roberto y Clenardo ven a dos hijos de la justicia y proponen atar a uno y dejar libre a otro para que vaya al pueblo y haga liberar a Leonora. Uno de ellos anuncia que Felipe ha decretado un bando contra los bandoleros. Leonora ha tenido que irse y Roberto jura que matará al Patriarca mientras que Clenardo intenta disuadirlo recordando el poder que tiene el cura. Juan de Ribera, mientras tanto, aparece con su camarero leyendo una serie de memoriales al ejercer como Virrey de Valencia. Roberto llegar para amenazar de muerte al Patriarca por haber sido responsable de la partida de Leonora. Luego de un diálogo con el Arzobispo, Roberto se arrepiente y ruega a Dios por este.

En la tercera jornada, aparecen los moriscos renuentes a entrar a misa. Juan de Ribera advierte que, aunque los nuevos cristianos son malos, se han de tratar con amor mientras el alguacil quiere recurrir a la violencia. El Padre Anadón da una serie de insultos a los moriscos mientras Juan de Ribera se sorprende de estar en medio de gente sin fe. En un acto de desacralización, sale el peón confesándole su amor a la

morisca Alboraya en una iglesia mientras Ronquillo lo reta puesto que Alboraya es su mujer. El alguacil encierra a los moriscos en la iglesia y luego llega con Juan de Ribera. El Patriarca pasa un sombrero entre los moriscos para que éstos pongan una piedra si quieren que él les predique, pero ninguno responde. Ahora es Juan de Ribera quien insulta a los moriscos y los amenaza. Uno de los moriscos, Alamin, presiente que serán expulsados de Valencia. El Camarero sugiere a Juan de Ribera que tome venganza contra los moriscos. Mientras tanto, sale Roberto vestido de ermitaño y agradeciendo la vida verdadera que recibe a través de Juan de Ribera. Sale el Patriarca para celebrar la expulsión de los moriscos y manda a que todos los años se haga una procesión como la que se está haciendo en ese momento. Muere el santo y Roberto lo alaba a manera de letanía: reconoce sus virtudes, la expulsión de los moriscos y la fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi. Al final de la obra, aparece el cuerpo del Arzobispo rodeado de personas, luces y flores.

Juan José Sánchez Escobar sostiene que la obra no trata de la propaganda del personaje sino de sus medidas políticas (“Gaspar Aguilar” 133; “Aportaciones 144). La atipicidad de la comedia responde a un claro objetivo de destacar las obras del Patriarca y, especialmente, sus aportaciones a la ciudad de Valencia. Después de todo, el auge de santos seculares responde a la necesidad de engrandecer el pueblo en que estos se han desempeñado y convertir al lugar en centro de peregrinación. La comedia cumple con un deseo de presentar las gestiones de Juan de Ribera contra el bandolerismo, la cooperación entre el clero y, desde luego, la expulsión de los moriscos como representación del exterminio del Islam. De ahí, que la estructura se ajuste a los temas que Aguilar quiere destacar y no a posibles expectativas del género.

En el segundo caso, la atipicidad de la comedia debe entenderse desde su proceso de gestación; es decir, desde su posible concepción como fiesta pública que no llegó a materializarse. Como apunta Sánchez Escobar, Aguilar muestra una dependencia de la nobleza que lo lleva a ejercer la práctica artística como profesión (“Aportaciones” 134-36). Por lo tanto, no es raro que la obra de Aguilar responda a encargos particulares o que trabaje temas de actualidad con posibilidad de mercadearse. En su tesis, Aurelio Valladares Reguero enumera la serie de fiestas subvencionadas por el estado en las que participó el dramaturgo valenciano que ilustra precisamente el carácter de profesionalización en la escritura de Aguilar: las bodas de Felipe III con Margarita de Austria (1599), el traslado de las reliquias de Vicente Ferrer, la beatificación de Fray Luis Bertrán (1608), la beatificación de Fray Tomás de Villanueva (1619), fiestas en honor a Santa Teresa (1621) y las fiestas en honor de la Inmaculada Concepción (1622). Aguilar es, ante todo, un profesional de la palabra y de la ocasión.

Dentro de la pasada enumeración de eventos, las fiestas celebradas en honor de Fray Luis Bertrán ameritan más atención como antecedente directo de la comedia de este estudio. La intensa participación de Aguilar como organizador del certamen poético, su relación oficial del evento bajo el título *Fiestas de la insigne Ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Luis Bertran* y la representación de una comedia en la Plaza de Predicadores sobre la vida del santo servirían como modelo a seguir ante una posible celebración por la muerte de Juan de Ribera (1611).³¹ Por otro lado, Valladares Reguero no considera que la creación de la comedia

responda a algún encargo para celebrar algún acontecimiento especial (231). Sin embargo, creo que es posible que Gaspar Aguilar concibiera su obra como parte de alguna celebración que impulsara la beatificación del Patriarca como había sucedido con Fray Luis Bertrán o como sucederá más adelante en su desempeño como organizador de un certamen poético para la beatificación de Fray Thomas de Villanueva. Aguilar es el poeta de investidura oficial, al decir de Mérimée, concedida por la ciudad para los eventos locales. En el fondo, se trata de un arte que se perfila como mercadeable, propagandístico y que no discrimina oportunidad para presentarse: “Las fiestas religiosas no inspiraban menos a Aguilar que las ceremonias oficiales” (480). En el caso de la santificación de Juan Ribera, los primeros intentos para defender su causa comienzan a partir de su muerte. En 1612, aparece la primera *Vida*, escrita por su confesor Francisco Escrivá. Se inician procesos en varias partes de España: Madrid (1626), Badajoz (1631), Valencia (1664) y Roma (1667). Sin embargo, la decisión tendrá que esperar tras un largo proceso de continuos esfuerzos. En 1752, el Papa Benedicto XIV da impulso a la causa al declarar que el consejo dado por el patriarca a Felipe III sobre la necesidad de expulsar de España a los moriscos no constituía obstáculo para que se continuase con el proceso. En 1796, se le beatifica y, en 1960, el Papa Juan XXIII lo canoniza. La composición de la comedia se sumaría a este interés por la beatificación. Desgraciadamente, la figura de Juan de Ribera no contaba con ningún milagro que facilitara el proceso; de ahí, el especial interés en la elaboración de la conversión de Roberto en la comedia para demostrar el poder del potencial santo o de la conversión del joyero que pagaba para que otros fueran a misa.

³¹ Véase el excelente análisis que Teresa Ferrer Valls hace sobre las fiestas en honor a la

Sin embargo, la comedia se quedaría esta vez sin fiesta.

El montaje de la jornada—fina elaboración del tema de la procesión— demuestra cómo Aguilar tenía en mente presentar su obra en medio de una celebración que permitiera fundir teatro y ciudad. Al referirse al acto conmemorativo de una comitiva en honor a la expulsión de los moriscos impulsada por Juan de Ribera, el dramaturgo no sólo recupera los hechos sino que los pone nuevamente en circulación; es decir, les da vida de nuevo: “Y así todos los años este día/ se ha de hacer en la Iglesia de Valencia/ una solemne Procesión de gracias/ como esta que hoy se hace” (III). El sentido de actualidad evidencia cómo la procesión se celebra en el momento mismo en que se representa la comedia incorporando a unos espectadores que la observan y que, pronto, pasan a ser parte integral de la comitiva.

Este encuadre de la jornada desde la perspectiva de una fiesta pública permite contextualizar los cuadros tan particulares que elige Aguilar para la tercera jornada. La primera escena se desarrolla frente a la iglesia. La negativa de los moriscos a entrar al templo permite introducir una ilustración de tipo ideológico: los nuevos cristianos se niegan a ir a misa con excusas que mueven a risa a pesar de los varios medios legales y religiosos que se utilizan para su evangelización. De hecho, la poderosa imagen evocada por el Patriarca—“batir en hierro frío”—habla de la imposibilidad de conversión. Sin embargo, la resistencia de los moriscos a entrar en la iglesia no impide que el personaje de Juan de Ribera ofrezca un sermón para indagar los conocimientos de la religión cristiana que tiene la audiencia. El pronunciamiento del sermón sirve para realzar la figura compasiva del Patriarca frente a la medida radical del dominico

Beatificación de San Luis Bertrán en Valencia.

Fray Domingo Anadón, quien en lugar de ofrecer un discurso da una serie de insultos a los moriscos. La lectura del sermón frente a la Iglesia parece corresponder a las paradas de los tan celebrados *Vía Crucis* durante la Semana Santa en España y Latinoamérica.

Otro de los momentos que apuntan a la comedia como celebración pública es la escena en la que el Patriarca pasa el sombrero ante los actores que fungen como moriscos para que coloquen una piedra en símbolo de querer ser cristianos. El uso del sombrero debe ser analizado desde su función en una obra de evidente contenido propagandístico: el objeto serviría para recoger las ofrendas de los cristianos presentes. El gesto—propio de la misa católica o de los artistas callejeros en medio de las plazas de la ciudad—sugiere a una necesidad económica en la cual se recolectaría dinero. La participación de la audiencia es fundamental para la construcción de la trama y, más importante aún, sirve para reforzar los valores religiosos los valores religiosos. En este caso, aquel que no coloque dinero u otra donación corre el riesgo de ejercer el papel de morisco que se niega a recibir el evangelio. Aguilar juega con los miedos y las emociones de los espectadores al sugerir implícitamente la posibilidad de parecer cristiano nuevo—tal como lo hace Cervantes en su retablo de maravillas—en un periodo que aún lidia con el proceso de expulsión. El teatro no es ajeno a este mecanismo de manipulación psicológica al recordarle al espectador cristiano las consecuencias de ser acusado de morisco. Baste recordar la comedia lopesca *La villana de Getafe* (1610-14) en la cual el caballero Félix—obvio *alter ego* de Lope de Vega—es acusado de morisco y, por consiguiente, pierde todos los favores en una sociedad que privilegia la pureza de sangre.

Aguilar no proporciona ninguna clave respecto al lugar en que se desarrollan las siguientes escenas, sino que marca el cambio de estas mediante la inclusión de personajes moriscos en sitios que sugieren ser espacios abiertos. Esta localización de los nuevos cristianos contrasta grandemente con los ambientes cerrados que dan paso a las juntas conspiratorias en otros dramas. La manera en que los moriscos son introducidos en la pieza, por ejemplo, se distancia de la escena en el estrado de *Los moriscos de Hornachos* y de la celebración de la zambra a escondidas con la que comienza *Amar después de la muerte*. La rapidez con la que una escena pasa a la otra a lo largo del drama—prácticamente sin ninguna especificación o indicación para el autor de comedias—habla de una escenografía muy simple o marcada por la ciudad misma que fungiría como escenario. Curiosamente, en el segundo acto, Roberto y Clenardo se topan con la celebración de San Juan. Ante la falta de documentación respecto al montaje de la comedia, resulta difícil demostrar que la comedia coincide con la fiesta veraniega o que se haya compuesto como parte de su celebración. Sin embargo, y esto es lo que me interesa destacar en este apartado, aludir a la fiesta de San Juan remite a la aglomeración masiva de personas que componen el evento. En cierto sentido, a lo largo de la obra, Aguilar coloca la espacialidad de la trama en un entramado urbano marcado por la muchedumbre que se distingue y, a su vez, forma parte del reparto.

La próxima indicación espacial aparece en la decimosexta escena. En hábito de ermitaño, Roberto interrumpe el hilo de la jornada—que hasta entonces se centraliza en la pugna con los moriscos—para mostrarse en un lugar de ambiente pastoril: “Al pie de esta gran montaña/ que una fuente clara y fría/ con sordas corrientes baña, do en

lugar de compañía/ la soledad me acompaña” (III). De este modo, la interrupción de la trama estaría marcada por una interrupción en la procesión y en el hilo que esta va trazando para marcar la ciudad; es decir, el espectador que recorre las calles valencianas debe detenerse ante la utilería que cambia el entorno del núcleo urbano. Poco sorprende que el soliloquio de Roberto termine con su determinación de volver a la ciudad y que la próxima escena sirva de transición para la llegada de Roberto a la comitiva. La montaña no es el típico lugar para la rebelión morisca de otros dramas, sino un espacio que incorpora los valores del cristiano viejo y que sirve para marcar el proceso de conversión de Roberto.

El carácter procesional de la jornada se torna en honra fúnebre al incluir la muerte de Juan de Ribera. No es de extrañar, por tanto, que Aguilar termine su obra con la alusión al Real Colegio Seminario del Corpus Christi. Concebido por el Patriarca, el Colegio Seminario cumplía con la misión de reformar el clero siguiendo con el espíritu de renovación post-tridentino. El Colegio intentó competir en su tiempo con la Universidad valenciana acogiendo a una serie de curas intelectuales, entre los que se destacaban los jesuitas. La concepción del Seminario se consideraba como una de las obras más importantes del arzobispado del Patriarca en la ciudad.³² Su inclusión en la comedia apunta al edificio como destino final de toda celebración dedicada al santo valenciano. De hecho, luego de una serie de alabanzas al Patriarca—marcadas por el uso de la anáfora y el encabalgamiento—se pasa a una explicación detallada de la edificación que sobrepasa los versos dedicados a su propio fundador. La descripción

³² Para contextualizar el Seminario, véase el texto de Boronat y Barrachina. Para comprender el proceso de reforma universitaria y clerical impulsada por Don Juan de Ribera en la Valencia de finales de siglo XVI, véase el estudio de Benjamin Ehlers.

del edificio—especie de folleto turístico del siglo XVII—me hace sospechar que es, precisamente, en el Colegio Seminario donde Aguilar pretendía cerrar la procesión o que, incluso, creyera contar con el apoyo de los funcionarios para presentar su comedia. Las propias Constituciones del Colegio incluyen la importancia del ejercicio literario para la formación de los participantes (Garrido Zaragoza 15). Por último, no hay que olvidar que Aguilar siempre se mostró admirador del Colegio Seminario y le dedicó varias estrofas en su poema épico sobre la expulsión de los moriscos.

En resumen, tanto la estructura del drama como su proceso de gestación evidencian la pretensión de espectacularidad dentro de la cual se concibe la comedia. El dramaturgo, no obstante, no contaba con la necesidad de una fuerza externa para la promoción del Patriarca para ser denominado beato y, por consiguiente, para la puesta en escena de una comedia sobre el mismo. Las pretensiones de Aguilar—tan afines con la nobleza—se verían truncadas para la representación de una obra que resulta escurridiza, contradictoria y compleja.

“No moriscos sino moros”: el retorno de un viejo enemigo religioso

De todas las comedias que colocan a los moriscos en un primer plano, *El gran Patriarca Juan de Ribera* es la que elabora el tema religioso con más empeño. Además de centrarse en un futuro santo, Aguilar presta una gran atención a la diligencia de Juan de Ribera en la fallida evangelización de los moriscos y en su sucesiva expulsión. Sin embargo, la religiosidad se traduce en términos de ley; es decir, la religión se equipara a lo legal de tal manera que no queda clara la distinción de ambos elementos. Como en el caso de *Los moriscos de Hornachos*, la religión misma queda invadida por el poder político-jurídico que cobra centralidad en la

construcción del enemigo. Por tanto, la religión no debe entenderse como una prerrogativa espiritual para salvar el alma pecaminosa sino como una obligación impuesta por el estado con serias implicaciones legales en caso de su incumplimiento. La tercera jornada comienza con la manipulación o soborno del alguacil para que los moriscos entren a la iglesia. El castigo impuesto para la transgresión—el pago de un par de gallinas—coloca el acto religioso en una serie de transacciones que trascienden el espacio sagrado.

Precisamente, sostengo que la insistencia de lo religioso en la comedia trata de cubrir que la decisión final de expulsar a los moriscos fue una medida política-jurídica y, en este sentido, la comedia sobre el Patriarca se convierte en el ejemplar más efectivo y convincente de la literatura apologista. En su estudio imprescindible para el tema, Márquez Villanueva ilustra cómo el anuncio de la expulsión tomó por sorpresa al Arzobispo. De hecho, no existe documentación de consulta al Papa Paulo V y, anteriormente, Clemente VIII se había pronunciado a favor de los moriscos en varias ocasiones (*El problema* 226-32). La comedia muestra, por tanto, la necesidad de hacer religiosa una medida jurídico-legal. Aguilar lleva a escena la reiteración de Juan de Ribera en que la manera de proceder con los moriscos apóstatas le correspondía a la Iglesia ya que, en palabras del Arzobispo, la notoriedad del crimen de la herejía “pertenece a la jurisdicción Eclesiástica” (Escrivá 424). Como señala, Márquez Villanueva “el gran exilio era sólo un acto de fuerza contra una minoría inerme y técnicamente cristiana, que aún medido por criterios de época tenía ardua justificación en términos religiosos” (*El problema* 273). En el fondo, exaltar las medidas defendidas por el Patriarca es reconocer la jurisdicción de la Iglesia.

En un sistema legal fragmentado, Aguilar aprovecha para reclamar el crédito que le corresponde al *fuero eclesiástico* en la medida de la expulsión. Este reclamo explica su empeñamiento en proyectar a los moriscos exclusivamente desde su renuncia a ser cristianos; es decir, mostrarlos como ejecutores del delito de “herejía” que tanto condenaba el Patriarca. Al componer una obra en alabanza al Patriarca, Aguilar trata de saldar cuentas con el sacerdocio valenciano al darle protagonismo a uno de sus representantes. Esto explica—a manera de conjetura—la diferencia radical entre “loa” y contenido. En la loa, Aguilar insiste en la enemistad e envidia entre animales: león contra el gallo, lobo marino contra el tiburón y esmerejón contra abubilla. Esta lucha entre fieras, cuyo origen puede entenderse solamente por “opósitos influjos”, se desplaza a la riña entre escritores y las estrategias que usan para infamar el trabajo del autor envidiado. Aguilar condena, de este modo, los comentarios de escritores que no son capaces de mirar su propia obra antes de enjuiciar las ajenas. Marcada por cierta distancia con el presente al citar la mitología grecorromana, la arenga de Aguilar tiene, no obstante, un dejo de confesión: “Yo fui en un tiempo Poeta/ y mi Musa fue envidiada/ sin causa”. La inclusión de esta loa habla, entonces, de la necesidad de acallar las voces en su contra. El acto de acallar no parte desde una crítica feroz o una condena del acto mismo de enjuiciar, sino que viene del deseo de que la mirada del envidioso lo lleve, a darse cuenta de la desventaja de su obra al compararla con otras. Aguilar pasa a presentar su comedia—la obra que precisamente será vista por los envidiosos—en honor a la figura del Patriarca.

El saldo de cuentas que presenta Gaspar Aguilar no descarta que presente una excusa para ese silencio o, más bien, el poco protagonismo de Juan de Ribera. En el

segundo acto, el Camarero del Patriarca reconoce que el mejor acto de alabanza es el silencio: “La Escritura, ¿no dice, que la tierra/ enmudeció en presencia de Alexandro?/ Pues lo mismo a Valencia le sucede/ que viendo tu grandeza soberana/ celebra tu alabanza con silencio”. Por un lado, Aguilar parece disculparse por no haberle dado un papel de mayor envergadura al Patriarca; por otro, parece criticar el gesto de Valencia al celebrar silenciosamente la grandeza del futuro santo. Es posible que, una vez más, Aguilar acuda a una sutil referencia a la callada celebración de Juan de Ribera en contraste con las fiestas de Luis Bertrán.

El deseo de hacer religiosa una política de gobierno responde al interés de los apologistas de la expulsión. De hecho, uno de los recursos más sutiles para la construcción de un enemigo a través de la palabra—arma extremadamente peligrosa en sustitución de la violencia física—es la recuperación del término *moro* para designar al *morisco*. El uso de *moro*, más cercano a la tradición mudéjar que permite al musulmán conquistado en suelo español mantener su religión, sugiere que el nuevo convertido no ha pasado por el proceso de evangelización y, por tanto, sigue practicando los postulados del Islam. El cambio en los términos surge a raíz de un discurso emitido por Juan de Ribera en 1601, en el que postula que no se deben llamar moriscos a los nuevos convertidos sino moros (Boronat, *El Beato* 85). En su estudio sobre el poema épico de Aguilar, Manuel Ruiz Lagos analiza este cambio semántico como una tendencia xenófoba (62). Definitivamente, se insiste en construir un enemigo religioso en un intento por evocar el enemigo moro de antaño. El acto de atacar a un enemigo legal sugiere un esfuerzo mayor—especialmente si el castigo es el destierro—que podría ser demorado o cancelado ante disquisiciones y argumentos

propios de la litigación del sistema jurídico. Al entrar en el terreno religioso, la justificación de destierro adquiere mayor apoyo mediante un argumento que apela a la fe y al compromiso del creyente.

La comedia de Aguilar se adhiere a la inclinación de reconocer a los moriscos como moros para disculpar la lucha contra ellos y para justificar la expulsión. Aguilar utiliza mínimamente la nominación de morisco y se cuida de no poner el término en boca del Patriarca. De hecho, la nominación de ‘morisco’ aparece mayormente en las *didascalias* y en la lista de personajes que aparece al principio del texto. Solamente dos personajes—el nuevo convertido Farachino y Roberto—la utilizan ya sea para mostrar el error en que viven la nación morisca o para celebrar su erradicación. De la misma manera que los apologistas enfatizan que se encuentra entre musulmanes practicantes, el dramaturgo quiere recalcar que los expulsados son moros y no moriscos. Precisamente, es a través de un parlamento de Juan de Ribera que nuevamente el morisco pasa a ser moro: “Por la grande merced que le habeys hecho/ en librar nuestra España de los Moros,/ y más el Reyno de Valencia antiguo/ que sufrio tanto tiempo sus maldades.” (III). Difícilmente, se puede reconocer si Gaspar Aguilar presencié el sermón del Patriarca. Sin embargo, la huella indeleble que supuso los escritos de Bleda—explorada por Ruiz Lagos—daría paso a la incorporación de esta estrategia en la comedia. Del mismo modo, Aguilar se adhiere a la estrategia de los apologistas en catalogar la expulsión como la fase final en la larga lucha contra el Islam en la Península.

Además del deseo de anclar la expulsión de los moriscos en el *fuero eclesiástico*, hay un fuerte empeño en concentrarse exclusivamente en los eventos del

territorio valenciano. Desde luego, como mencioné al principio de este trabajo, el auge de los santos seculares responde a la necesidad de engrandecer el pueblo en que estos se han desempeñado y convertir al lugar en centro de peregrinación. Sin embargo, el enaltecimiento de Valencia no necesita el añadido de un santo adicional a su repertorio. De hecho, la ciudad contaba ya con la veneración de varios santos oficialmente reconocidos por la Iglesia Católica: Vicente Ferrer, Luis Bertrán y las reliquias de San Mauro, concedidas por el Papa Clemente VIII a Juan de Ribera (1599). La glorificación de Valencia por parte de Aguilar responde, más bien, a un intento de diferenciarla de Castilla y devolverle una centralidad en los asuntos relacionados a la expulsión. Baste recordar que el Patriarca fue uno de los primeros en sugerir la expulsión (1582) y, sin embargo, no formó parte del proceso de la decisión final de la medida (1609). La notificación de que la expulsión de los moriscos empezaría por los valencianos resultó ser un duro golpe para el Patriarca y para los grandes señores a cargo de cristianos nuevos. De lo que se trata, pues, es de una recompensa histórica necesaria y, desde un punto de vista valenciano, justa. La diferencia que marca a esta comedia de las demás obras que versan sobre moriscos puede explicarse desde esta pugna del fuero valenciano frente al fuero castellano: Castilla tiene la justificación jurídica para desterrar a los moriscos; Valencia posee el alegato religioso.

Las transgresiones de los moriscos en la obra son de índole religiosa: no hay conspiradores contra el estado, no existen rebeliones con reyes paralelos al monarca cristiano y no aparecen hechiceros que atenten cambiar el orden establecido. Más sorprendente aún, no hay reacción negativa hacia la medida de Felipe III—contrario a

las sublevaciones en Laguar y la Muela de Cortes que Aguilar recupera en su poema épico—sino una resignación de los moriscos que acatan el destierro como tragedia. La maldad de los moriscos radica en negarse a entrar en la iglesia, santiguarse de manera equivocada, en no saber hacer reverencia ante el Dios cristiano y en la serie de excusas que ofrecen para rechazar la religión católica. Aguilar, indiscutiblemente, quiere dar la impresión de que se trata de un enemigo religioso contra el que deben intervenir exclusivamente los miembros del clero. De hecho, personajes históricos destacados en el proceso de la expulsión—el Duque de Lerma y miembros del Consejo de Castilla—quedan ignorados.

Sin embargo, existen unos espacios en la comedia en que la intrínseca conexión entre el sistema legal y el sistema religioso traicionan el propósito de Aguilar. Dentro de la equiparación de lo religioso con lo legal, el régimen de la ley aparece como un elemento subyacente que sale a flote al tratarse de los atropellos cometidos por los moriscos. En la novena escena de la tercera jornada, Don Juan de Ribera deja ver su frustración antes los intentos fallidos de catequesis: “Muchas veces me dispongo,/ hijos, a escribir al Rey,/ que menospreciáis la ley/ que yo en su nombre os propongo” (III). Una primera lectura sostendría que se trata de la ley bíblica que el Patriarca debe ofrecer a los creyentes al ser elegido Arzobispo de Valencia. Por el contrario, una lectura más atenta sugeriría que Aguilar deja entrever que los moriscos no respetan las leyes defendidas e impulsadas por el Rey. De esta manera, sutilmente los moriscos serían parte de un conflicto civil que desafía las autoridades en el poder.

Por otro lado, una de las estrategias utilizadas por Aguilar para justificar la expulsión de los moriscos desde un punto de vista religioso que permita alabar al

Patriarca y contrarrestar el peso legal de la medida es disociar el pregón de la expulsión de la celebración del evento. El espectador se entera de la medida a través de la acción de gracias y la subsiguiente procesión que hace Juan de Ribera. El espectador queda privado de contemplar las gestiones ejecutadas en Castilla mientras observa al Arzobispo como el único ente capaz de producir y reaccionar a un cambio histórico. Mientras en *Los moriscos de Hornachos* se reitera lo legal a través de las diligencias del alcalde, aquí se reitera lo religioso a través del celo del prelado. El acto de la expulsión es digno de celebrarse, pero no de ser reconstruido. Incluso, los versos que aluden a la celebración no resultan ser tan extensos como los versos que enfatizan la maldad y apostasía de los moriscos.

Una celebración a medias: la imposible representación del destierro morisco

La expulsión de los moriscos constituye el momento climático de la tercera jornada; es decir, la resistencia que muestran los nuevos cristianos llega a su punto final con su deportación del suelo español. Ante tanto elogio y alabanza, resulta desconcertante que Aguilar no haya representado el destierro de los moriscos sino que se haya conformado con la mención celebraciones y procesiones en su honor. Sin embargo, más desconcertante resulta la decisión del dramaturgo de representar la expulsión—de los bandoleros y de las mujeres libres—en la jornada anterior. La orden de desahucio de los criminales ocurre, precisamente, cuando Juan de Ribera ha sido designado como Virrey de Valencia durante los primeros años del siglo XVII. En esencia, Aguilar sugiere que solo a través del poder político se puede concebir una medida de esta índole y, para destacar el papel que el Patriarca desempeñó en la expulsión de los moriscos, elude los rasgos político-legales que conllevaron al

destierro de los nuevos cristianos.

Esta primera expulsión de la comedia que, sin lugar a dudas, sirve de precedente a la de los moriscos.³³ El hijo de la justicia destaca el triunfo del Virrey sobre sus predecesores en sujetar a los bandoleros al distribuir el pregón de la medida. Ese mismo funcionario termina mostrando cierta compasión con los expulsados: un viejo arrimado a una caña débil y flaca, un niño llorando y una mujer preñada aparecen como pequeñas viñetas que invitan a recordar a los inocentes afectados por los actos delictivos de miembros de su comunidad. Incluso, se reconoce el potencial dramático—la capacidad inmediata de activar las emociones del espectador—al destacar la teatralidad del suceso:

Toda esta tierra es teatro
donde la primera causa
representa a los mortales
esta tragedia infausta” (II).

Sospecho que el desplazamiento de los horrores de la expulsión de los moriscos a la deportación de los bandoleros sirve para minimizar las consecuencias negativas que trajo la despoblación de los reinos y para despojar a la celebración de la marcha al exilio de cualquier censura. El deseo de alabar el papel desempeñado por el Patriarca excede a la necesidad de una mirada crítica de sus gestiones. Sin embargo, ese gesto

³³ Cabe recordar que el término de ‘bandolero’ se intercambiaba con los términos de ‘salteador’ y de ‘monfi.’ Derribado del árabe, el último concepto remite a la noción de “hombre desterrado o proscrito”. Por ser práctica generalizada entre los moriscos, el *Diccionario de la Real Academia* define a “monfi” como “moro o morisco que formaba parte de las cuadrillas de salteadores de Andalucía después de la Reconquista.” Aguilar juega con la expulsión de los bandoleros como un doble destierro, pero también queda implícito que los bandoleros—en su mayoría nuevos cristianos que atacaban a cristianos viejos—están intrínsecamente conectados con los moriscos; de ahí, que pase a ver

compasivo hacia el exiliado en proceso de abandonar a la patria trasluce un sabor agrídulce y ambiguo que aparece desde la composición del poema épico del propio autor bajo el título *Expulsión de los Moros de España*. Esta representación compasiva del desterrado—que evoca el gesto de Sancho ante su encuentro con el morisco Ricote en la segunda parte del *Quijote*—evidencia que la comedia es ideológicamente más compleja de lo que puede aparentar a primera vista y que, sutilmente, existe una crítica escondida detrás del festejo.

Antes de pasar al análisis de la expulsión en la comedia, conviene detenernos en la causa inmediata de la medida: el fracaso de evangelización de los moriscos. Como tantos apologistas de la expulsión, Aguilar quiere proyectar a un apóstol incansable que, ante la obstinación de los moriscos para no asistir a misa, ya no tiene ningún truco bajo el sombrero; es decir, el Patriarca ha agotado todos los instrumentos de conversión disponibles. La derrota evangelizadora del clero valenciano requiere, pues, erradicar lo que no puede reformar. El fracaso evangélico, sin embargo, aparece desde el primer acto en una escena que puede ser considerada como disonante en comparación con el resto del texto, pero que es, sin lugar a dudas, parte integral de una trama cuidadosamente construida.

La inclusión de un llamado a huelga por parte de un grupo de jornaleros ante las terribles condiciones laborales resulta extraña en una obra que se esmera en presentar a una figura histórica desde un plano exclusivamente religioso. El abuso de los labradores—quienes alquilan mano de obra con bajos salarios y largas horas de trabajo—crea una pugna entre los jornaleros demasiado realista que conlleva al

su exilio como referente. Sobre el bandolerismo español durante el siglo XVI, ver Vincent, Caro Baroja

espectador a identificarse con la denuncia. Desde esta perspectiva, poco sorprende que Marcelino Menéndez y Pelayo denominara a Gaspar Aguilar como “poeta comunista” (633).³⁴ Curiosamente, la escena de condena social se entremezcla con la gesta evangelizadora en la medida que uno de los líderes de la protesta decide ir a misa mientras los demás jornaleros permanecen en la plaza. Tras concluir el culto, Leoncio vuelve a unirse a sus compañeros para descubrir que estos han renunciado a las peticiones y han decidido alquilarse a los labradores. La desesperada reacción “Pero, ¿qué es esto? ¡Ay de mí! ¿dónde están los jornaleros?” corresponde a la imposibilidad de conseguir una mejoría social, pero también evidencia una crítica a la disminución de la asistencia de laicos a la misa. El *ubi sunt* evoca un vacío o, más bien, una ausencia condenable por una Iglesia que precisa de la sujeción de los creyentes para consolidar su poder. En cierto sentido, Aguilar crítica la dicotomía entre misa o trabajo que se ve representada entre un pan espiritual o un pan literal: “Mis hijos hoy no tendrán/ bocado de pan, mi Dios,/ habiendo os yo visto a vos/ bajo la especie de pan”. La imposible unión de estos dos elementos tiene consecuencias terribles en la que la religión resulta más afectada y, por tanto, debe recurrir a un discurso retórico de conversión.

Ante la falta de pan literal, Leoncio decide alquilarse a un joyero que le ofrece cuatro reales para que entre nuevamente a la misa y rece por él. El Patriarca reprende a

y García Martínez.

³⁴ Interesantemente, la obra de Aguilar refleja un interés por las tensiones entre los valores de la nobleza y de la burguesía incipiente de la temprana modernidad. En su análisis sobre *El mercader amante*, Walter Cohen plantea que la implícita crítica moral al *status quo* deriva de una contradicción ideológica. Por un lado, el poeta no asocia el idealismo y la nobleza del alma con la aristocracia, sino con la figura burguesa de la comedia al demostrar que el dinero, aunque potencialmente peligroso, no determina necesariamente las relaciones humanas (214). Por otro lado, Aguilar propone que es aceptable para la nobleza tener negocios (215).

Leoncio tras enterarse del convenio e insiste en que no debe recibir dinero para pedir por el alma de otro sino que debe hacerlo por devoción. Leoncio devuelve el dinero al joyero y, al hacerlo, descubre que Enrico—que así se llama el joyero—se convierte al Cristianismo ante una visión que tuvo con Juan de Ribera. La conversión motiva a Enrico al repartimiento de su hacienda entre los pobres. La crítica a modo de ejemplo—que puede ser dirigida a los grandes señores valencianos como interruptores del proceso de evangelización de los moriscos al anteponer la ganancia a la espiritualidad—muestra los múltiples aspectos que entran en conflicto para una evangelización adecuada. Por un lado, la larga jornada laboral a la que se exponen los jornaleros no permite la asistencia a la Iglesia; es decir, el Catolicismo va perdiendo adeptos en la medida que las condiciones de trabajo imposibilitan la observancia religiosa. Por otro, el acto de asistir a misa se convierte en un acto mercadeable o en una transacción económica. En el fondo, Aguilar muestra la dificultad para evangelizar a la que se enfrenta el Patriarca y, más adelante, quedará una pregunta implícita a la hora de representar a los moriscos. Si la evangelización es ardua para el cristiano viejo, ¿cómo no lo será con los nuevos cristianos? ¿No se debe el fracaso de conversión de los moriscos a otros factores que entran en juego más allá de su resistencia de estos a recibir el dogma cristiano?

Por otro lado, las pocas alusiones a la expulsión en la comedia española resultan enigmáticas en un periodo en el que florecen los apologistas de la medida.³⁵

³⁵ Además de la proliferación de escritos por parte de los apologistas de la medida, la expulsión pasa a formar parte en menor grado de un conjunto de celebraciones y pinturas. Las primeras fiestas se dan en Valencia para conmemorar el suceso con una procesión religiosa y, según el historiador valenciano Gaspar Escolano, se coloca una lápida ya desaparecida en una de las esquinas de la Casa

Felipe B. Pedraza Jiménez adjudica esta soterrada presencia escénica del drama de la expulsión a lo espinoso de la materia y a las potencialidades del teatro (185).³⁶ De hecho, el crítico cuestiona la tesis de Maravall del teatro como propaganda de la monarquía y deduce que la expulsión morisca no debía suscitar un entusiasmo unánime (187). La tesis de Perceval respecto a este silencio resulta sugerente: una vez realizada la expulsión, era necesario extirpar la propia palabra [expulsión] (*Todos* 120). La imposibilidad de representatividad de la expulsión da pistas sobre el carácter traumático que esta impone en la mentalidad española de la época. Como he comentado en el capítulo sobre *Los moriscos de Hornachos*, el trauma remite a un daño emocional que permanece escondido en el inconsciente y que retorna de manera reprimida. El trauma es, en cierta medida, la realidad subyacente de la ley (Felman 172). No es de extrañar, entonces, que una medida legal con la fuerza avasalladora del

Municipal para perpetuar el evento. Igualmente, el Obispo de Granada Fr. Pedro González de Mendoza solicita a Felipe III instituir una fiesta religiosa en 1614, cuya carta es recuperada por Florencio Janer (454). Para consultar la transcripción de un oficio y memorial a favor de la celebración del destierro impulsado por González de Mendoza, ver el artículo de Morón. Por comisión del Duque de Lerma, Mira de Amescua ofrece una mascarada sobre la expulsión de los moriscos en 1617 en su palacio ducal para entretener al Rey (Marchante-Aragón). Para una colección de romances sobre la expulsión, ver artículo publicado en la *Revue Hispanique*. En lo pictórico, una serie de cuadros comprados por la Fundación Bancaja en 1980, entonces Caja de Ahorros de Valencia, representan distintas escenas de la deportación de los moriscos. Encargados por Felipe III al virrey de Valencia, las pinturas son obra de Pere Oromig, Vincent Mestre, Jerónimo y Francisco Peralta. En 1627, el mismo Diego de Velázquez ganó un concurso impulsado por Felipe IV con una pintura sobre la expulsión de los moriscos. Lamentablemente, el cuadro se destruyó en el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734. Sobre las pinturas de Bancaja, ver Bernabé Pons, Tormo Cervino, Alejos Morán, Villalmanzano y Dopico Black. Sobre la pintura desaparecida de Velázquez, ver Brown y Elliot como también a Orso.

³⁶ El artículo de Pedraza Jiménez es lectura obligada para los interesados en las representaciones teatrales de la expulsión y, a pesar de no conocer al autor, ha sido indudablemente el interlocutor perfecto durante la redacción de este trabajo. El catedrático de literatura española de la Universidad de Castilla-La Mancha ha recopilado varias las alusiones al destierro o expulsión en las comedias en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Aprovecho para incluir a su listado, una referencia al destierro de los moros en *San Diego de Alcalá* (¿1613?/ publicado 1653) de Lope de Vega. En una conversación entre el moro Alí con el futuro santo, el primero comenta: “Merar/ que tenemos probecia,/ que ha de volver algun día/ Espania al noso mandar” y el futuro santo advierte: “Antes ya podría ser/ que algun Rey tan santo fuesse,/ que desterrar os hiziesse/ con absoluto poder,/ donde no huviesse jamas,. Sangre que tanto nos daña.” El texto ha sido editado y anotado críticamente

exilio eluda una representación obvia.

En cuanto a la obra que nos concierne, hay una insistencia en destacar las comitivas y procesiones impulsadas por Juan de Ribera para honrar el exilio morisco. Sin embargo, se elude constantemente la mención de personas, reuniones y procesos— a excepción de la carta que Juan de Ribera le envía al Rey—que dieron paso a la expulsión. La celebración va acompañada de profundos silencios textuales y, perspicazmente, queda opacada por el festejo de Jubileo ante el Sacramento y los actos fúnebres del Patriarca. La comedia misma nos ofrece una explicación plausible a la imposible representatividad de la expulsión de los moriscos: la reacción de Creonte, Seleuco, Clenardo y Roberto ante la expulsión de los bandoleros. La respuesta tras escuchar el pregón de castigo a los criminales y los detalles de la erradicación de estos—líneas que igualan en número a la alabanza de la expulsión, pero que exceden en demasía a la alusión al decreto contra los moriscos a boca de Ronquillo—habla de la estupefacción que provoca el destierro

CREONTE. Pasmado estoy.

SELEUCO. Yo, suspenso.

CLENARDO. ¿Qué dices, Roberto?

ROBERTO. Nada.

La “nada” con la que responde Roberto responde a una afasia temporal que evidencia una experiencia traumática que, en el parlamento anterior, se describe como “desgracia” o “empresa temeraria”. Representar o reaccionar a la expulsión desde el punto de vista de las víctimas sobrepasa las palabras; es decir, el lenguaje no es capaz

por Thomas E. Case. Federica Zoppi encuentra una mención en la comedia *San Pedro Nolasco* de Lope

de aprehender la experiencia por lo que se recurre a un gesto silenciador. Es, precisamente, esa “nada” a la que recurren la mayoría de los dramaturgos de la época y lo que explicaría el excesivo uso de la palabra por parte de los apologistas. La puesta en escena de moriscos marchando hacia el exilio conllevaría, más que a celebrar el acto heroico cristiano, a generar una reacción crítica en los espectadores o una identificación muy obvia con los actores que representan el dolor de los desterrados. La “nada” de Roberto queda remplazada por un fuerte deseo de tomar venganza: “Que en otra parte conviene/ desfogar mi enojo y rabia/ que siempre el rayo furioso/ hiere en las cumbres más altas”. Esta cumbre más alta se refiere a Juan de Ribera, a quien Roberto se dispone asesinar por el miedo de que este último se convierta en Papa. Desde luego, en una comedia de tono hagiográfico se produce un cambio de parecer que conduce al arrepentimiento de Roberto. La escena de conversión—cuyo propósito radica en proveer el requerido milagro de Juan de Ribera para su beatificación— sugiere sospechosamente una controversia o tensión entre ley y religión. Parecería que Aguilar encuentra la ocasión perfecta para disculpar al Patriarca por la expulsión a la vez que crítica su intervención en el proceso—no hay que olvidar que Roberto amenaza con matarlo por haber expulsado a Leonora. La defensa del Arzobispo—ingeniosa sugerencia de matar a quién ejecutó el acto (alguacil), pero no a quién lo causó (el arzobispo)—no alcanza el efecto que logra la fuerte acusación de Roberto:

Y así a falta de los dos
mataros al punto quiero,
Padre, a vos

de Vega.

.....
que fuiste el medianero
entre el Alguacil, y Dios.
Vos que sin ser justo y bueno,
por bueno y justo os vendeis,
vos que ser Santo quereis
a costa de gusto ajeno. (II)

En el fondo, se trata de una crítica mordaz a la conexión entre lo legal y lo religioso. La insistencia a lo largo de la comedia en lo religioso de la expulsión para cubrir el factor político-jurídico en la decisión final sobre los moriscos toma otra dimensión en este pasaje: el ámbito religioso es el que paga las consecuencias de la medida. Como intermediario, Juan de Ribera resulta afectado por las medidas monárquicas a la misma vez que estas le sirven para ensalzar su figura. De hecho, conviene recordar que la expulsión de los moriscos queda como una “mancha” o “sombra” que persigue al Patriarca y que imposibilita un rápido proceso para su beatificación. La crítica viene reconocida desde el texto mismo de Aguilar a través de las contradicciones en la representación del personaje.

Por otro lado, la expulsión se convierte en un evento que retorna sin cesar en la comedia. El deseo de Aguilar en elaborar una trama que celebre la gesta del Patriarca y rescate su participación en la medida de 1609, lo lleva a establecer una caracterización del Arzobispo como el ejecutor de la expulsión no sólo de los bandoleros sino de otros criminales. En el segundo acto, Juan de Ribera recibe un memorial—la escena sugiere el encierro e intimidad del bufete—con la petición de

Tancredo para que se le conmute la pena de muerte por haber asesinado a Fulgencio. El gesto irónicamente piadoso de condenar al criminal a galeras por parte del Camarero culmina con la decisión de destierro por diez años por el entonces Virrey. Desde luego, la escena da paso a una justificación velada de los puntos positivos de imponer una expulsión: “yo (si fuese posible) no querría/ jamás ahorcar a nadie, lo que quiero/ es quitar la ocasión de que se ahorque” (III). El argumento de Juan de Ribera—moderno razonamiento que privilegia fuertes castigos en contra de la pena de muerte para los que han cometido algún delito—puede leerse como la respuesta al tan celebrado destierro a labios del Camarero. La expulsión es, entonces, una pena menor en comparación con los otros castigos que se pudieran imponer a los moriscos. Cabe recordar que la expulsión fue la solución final, pero no única e inmediata. De hecho, se había propuesto varias soluciones: envío de hombres moriscos entre las edades de 18 a 40 años a galeras (Pedro Ponce de León), el abandono de los moriscos en una isla despoblada o la castración de los hombres (Martín de Salvatierra y Alonso Gutiérrez). Asimismo, el resultado de la lectura del segundo memorial desemboca en un retiro para las alcahuetas en San Gregorio mientras que en los demás casos se defiende el apartar a los delincuentes del resto de la sociedad; es decir, la prisión funciona como una especie de exilio de la comunidad a la que deja de pertenecer el criminal. Esta preferencia por el destierro responde a la necesidad de demostrar que la expulsión es un castigo común que se impone a criminales y que la decisión de expeler a los moriscos no es la primera vez que el sistema jurídico acude a tal medida.

La reiteración del destierro como medida justa contra lo delictivo no logra esconder el fracaso de su representación teatral. La imposibilidad de la puesta en

escena responde a una serie de factores ideológicos que entran en juego en la construcción del evento. Desde luego, la expulsión se puede representar artísticamente o teatralmente—baste recordar las descripciones tan precisas en el poema épico de Aguilar—pero ello conlleva un proceso de selección histórica demasiado selectiva que despertaría conflicto ante detractores y apologistas de la medida. En cierta manera, Aguilar muestra los límites del género dramático: ¿cómo articular el destierro o cómo llevar a escena lo que escapa a la representación? La expulsión es lo que retorna y asecha. En cierto sentido, la expulsión se convierte en un evento obsceno—siguiendo su raíz etimológica del latín—que permanece fuera del escenario o que debe mantenerse fuera de la vista.

Es necesario contrastar las descripciones de los moriscos que van camino al exilio tanto en la comedia como en el poema épico del valenciano.³⁷ Dedicado al Duque de Lerma, la *Expulsión de los moros de España* (1610) se compone de ocho cantos, en los cuales se traza una cronología de hechos, lugares y personajes que desempeñaron un papel importante en el proceso. El poema, como sostiene Ruiz Lagos, se convierte en un “instrumento mediático” al relatar hechos aún frescos en la memoria de los lectores (64). No obstante, la épica está dotada de una fuerte carga y tensión dramática—en ocasiones mucho más que la comedia sobre el Patriarca—que nos invita a contextualizarla dentro del marco de las academias literarias en Valencia. Ruiz Lagos la sitúa dentro de la Academia de los Nocturnos, grupo literario al que

³⁷ A pesar del carácter profesional de su escritura y de haber gozado de renombre durante su época, Gaspar Aguilar no cuenta con una crítica extensa. Para un primer acercamiento, puede consultarse un estado de la cuestión en Cañas Murillo (1980) que, indiscutiblemente, necesita actualizarse. A pesar de tratarse del mismo tema, no existe un trabajo comparativo entre el poema épico sobre la expulsión de los moriscos y la comedia del Patriarca.

perteneció Aguilar. De ahí, el énfasis del estudioso en reiterar el *estilo académico* de la obra y su designación del texto como *ejercicio de un colectivo* al que le da voz protagonista el poeta valenciano (47). De hecho, este crítico sostiene que, más que cantar, se trata de pregonar, publicar, legitimar y justificar unos acontecimientos sin precedentes (46), lo que nos lleva a pensar que el poema estaría destinado a una lectura pública o, al menos, a alta voz para ser compartida con un grupo considerable.

En el “Canto Segundo,” se destacan imágenes de inocentes o personas que no están capacitadas para unirse a la rebelión: “viejas con tristezas y lloros/ haciendo pucheros y visajes/ cargadas todas con alhajas viles” (949-51); “un viejo lleva un niño por la mano” (953); “otro fuerte varón como el Troyano/ en llevar a su padre no repara” (955-56). Las descripciones resultan demasiado visuales y, a manera de *close-up*, se privilegia una atención a lo diminuto. Dentro del listado de señores valencianos que acompañan a los expulsados y los militares que aseguran su partida, Aguilar se centra en los moriscos comunes destacando sus expresiones corporales y provocando una identificación momentánea en el lector. En la comedia, la marcha de los bandoleros desterrados rescata imágenes semejantes: “Allá va un viejo arrimado/ a una flaca y débil caña/ y alguna vez con los hombros/ de un nieto suyo descansa” (II); “Aquí va un niño llorando” (II) y “allá una mujer preñada/ que sobre sus brazos lleva/ sus miserables halajas” (II).³⁸ En este caso, los adverbios de lugar intentan llevar al

³⁸ Otro punto en común entre el poema épico y la comedia es la descripción del Colegio Seminario, aunque la semejanza de detalles no resulta tan obvia por las palabras que se eligen. Por otro lado, las imágenes de Aguilar se diferencian de otros autores de la época por su plasticidad y capacidad para mover a los lectores. Como contraste, en el “Romance último del llanto de hizieron al arrancar de Sevilla” se reconoce la pena del exilio “Viejos y mujeres lloran/ haciendo notables ansias,/ y los niños pequeñuelos,/ lástima pone en mirarlos,” pero pronto se cancela este sentimiento al recordar que no hay que compadecerse de los moriscos: “Otros lloran sus haciendas,/ heredades, viñas, plantas;/ pero no llora ninguno/ tener perdidas las almas.” (“Nueve romances” 425).

espectador al lugar de los hechos resaltando su posición de testigo ocular y, mucho más importante, dan actualidad al suceso; es decir, no se trata de algo que ha pasado sino que pasa en el momento en que se cuenta la historia. En cierto sentido, el destierro como experiencia traumática está destinada a repetirse; es un eterno presente.

El gesto compasivo hacia los moriscos que abandonan el suelo español evidencia una ambigüedad textual. De hecho, Magnier se cuestiona hasta qué punto Aguilar refleja las realidades políticas de su tiempo y cómo se representa a los cristianos viejos (767). Sin embargo, más que concentrarme en las contradicciones de la épica, me interesa acercarme al poema como precedente indispensable que determina la particularidad de la comedia. El propósito del drama es elogiar la vida del Patriarca y, en este sentido, la comedia debe verse como una enmienda a la construcción de Juan de Ribera en el poema. Aunque se destaca el celo religioso del Patriarca y su discurso después de la medida de Felipe III, la épica no reconoce sus gestiones anteriores, como la evangelización de los moriscos y las decisiones correspondientes a su antiguo puesto de Virrey de Valencia. El drama pretende darle una centralidad al Arzobispo en el proceso de expulsión que trata de cubrir que la decisión final de expeler a los moriscos fue una medida política-jurídica.

Si se analiza la comedia como un intento de darle centralidad al factor religioso, queda aún sin contestar el por qué Aguilar suprime o no representa abiertamente la marcha de viejos, mujeres y niños moriscos que desfilaron en el poema épico. Me arriesgo a sugerir que la decisión de desplazar el destierro a los bandoleros estuvo determinada por la recepción del poema y que, posiblemente, las críticas de sus contemporáneos le señalarían la compasión que inspiran los versos. El

acto de sentir lástima por los bandoleros desterrados resulta menos controversial que condolecerse por los moriscos. De este modo, es posible celebrar la medida sin que se tenga que llevar a escena a las víctimas que irían a paso lento a otras partes de Europa o del continente africano.

La particularidad de celebrar un evento, pero no representarlo en los tabladros requiere un análisis que va más allá del destierro morisco. En el fondo, todas las obras que celebran o critican la expulsión invitan a cuestionar la posibilidad de representar el exilio por la carga emotiva que provoca o la inasequible localización que lo distingue. Incluso, una comedia acusatoria del siglo XIX sobre la expulsión de los moriscos, escrita por el sevillano José Velilla Rodríguez, termina con la entrada del nuevo cristiano, Diego Alcocer, a la barca que lo alejará de España. Como sucede en la cobertura mediática de las deportaciones de inmigrantes ilegales de los Estados Unidos, el espectador no tiene acceso a imágenes sobre el trayecto de estos ni de los padecimientos de su éxodo. Quizás la pregunta que debemos hacernos no es ¿por qué la expulsión no se representa en las comedias? sino ¿es posible escenificar el destierro con el conjunto de perspectivas, emociones y particularidades que lo distinguen? El *teatro*—en su sentido etimológico compartido con la palabra *teoría*—designa el lugar donde el cual se puede observar; sin embargo, hay que incluir lo que no se ve como parte del proceso de representación. Con la expulsión, hay una resistencia a mirar porque se atenta a compadecerse del enemigo y, definitivamente, esto resulta contraproducente para los apologistas de la medida.

Para finalizar, me interesa destacar lo que a mi parecer es encomiable de esta comedia en contraste con otras que versan o aluden a la expulsión de los moriscos: la

reacción de Creonte, Seleuco, Clenardo y Roberto ante la expulsión de los bandoleros, que sustituye a la de los moriscos, permite ver otro modo de sentir al de los que impulsaron la medida. Con este planteamiento, no quiero sugerir que estos personajes recogen las opiniones del autor o del pueblo español puesto que dicha afirmación resultaría demasiado reductiva y no podría defenderse textualmente. Aguilar lleva a escena—aunque sea de manera teórica ya que no hay evidencia de que la obra se haya representado—una visión de los que reciben las noticias de la expulsión sorprendentemente y se compadecen al escuchar la narración de los hechos. La serie de estudios sobre la diáspora morisca recogen testimonios de las vicisitudes del trayecto y del mal recibimiento de los musulmanes que veían a los moriscos como entes españoles. En la comedia *El gran Patriarca don Juan de Ribera*, Aguilar deja entrever que la expulsión también causó espanto en los que se quedaron aunque no hayan visto el desfile de los moriscos al exilio.

CAPÍTULO 4

“EL REY POR EDICTOS MANDA”: REFLEXIONES CALDERONIANAS SOBRE LA LEY EN *AMAR DESPUÉS DE LA MUERTE* O *EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA*³⁹

La crítica contemporánea reconoce a *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633) como el primer intento de reivindicación literaria de los moriscos desde su expulsión de España.⁴⁰ La puesta en escena de un nuevo cristiano que entra al campo enemigo para vengar la muerte de su amada confirma un deseo de presentar a esta minoría desde una óptica positiva o, al menos, de provocar cierta empatía en el público. Con esta obra, Pedro Calderón de la Barca retoma la proyección dramática del morisco criminal para matizar su representación y contextualizar el estereotipo del nuevo cristiano dentro del papel que desempeña el sistema legal. Esta recuperación de la memoria histórica de los moriscos tiene como punto de partida los desencuentros, diferencias y exclusiones generados por las leyes.

En este capítulo, propongo leer la comedia como una reflexión calderoniana sobre el concepto de ley que, más que criticar las reglas impuestas a los moriscos, tiene como propósito explorar los aspectos más evidentes de dicho concepto. Sería aconsejable, como recomienda Erik Coenen, que la obra no se interpretara como una

³⁹ Sobre de la pluralidad de títulos de la comedia, ver el recuento de Devos. Aunque este estudioso propone la utilización de *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amor después de la muerte* partiendo de la afirmación explícita hecha por Calderón y el nombre sugerido en la *editio princeps*, he optado por incluir los dos títulos más usados por la crítica.

⁴⁰ La mayoría de los críticos que han analizado la obra apoyan la idea del tratamiento compasivo por parte de Calderón hacia los moriscos. Entre estos se encuentran Valbuena Pratt, Alcalá Zamora, Case, Caso González, Cruz, Romanos, Wilson, Walzer, Ruiz Lagos, Bayo, Delgado Morales, Sieber, Grilli, Magnier, Greer, Olsen y García Soormally. Por el contrario, Devos sostiene que, más que simpático, el texto es ideológicamente ambiguo.

reflexión sobre un hecho particular, sino como un intento de transmitir ideas universales aplicables a varios contextos (“Las fuentes” 485).⁴¹ Calderón no presenta una crítica feroz a las prohibiciones, sino que se limita a condenar su proceso de implantación. En este sentido, no recupero el texto como fuente de consulta histórica,⁴² sino como una obra de teatro que invita a una ponderación política. Para analizar esta centralidad que Calderón otorga a la ley, analizo tres cualidades exploradas en la comedia: su implantación repentina, su carácter arbitrario y su compleja relación con el monarca.

El estudio de esta comedia como medio que permite auscultar diversos aspectos de la ley—su concepción, su imposición y sus límites—demuestra que el teatro, además de ser un fenómeno de entretenimiento y recurso de propaganda, puede ser una vía para la cavilación teórica. El desentrañar estas nociones permite matizar la relación interdisciplinaria ley-literatura.⁴³ Por su carácter práctico e inmediato, la ley no cuenta con la ambigüedad e ironía que la literatura ofrece para analizar sus propios límites. El texto literario crea un espacio en el cual se pondera sobre la ley. De hecho, como propone Florence Dore, la literatura sirve como antídoto a la “aversión a la ambigüedad lingüística (17) propio de la disciplina de la ley.

⁴¹ En esta línea, Hanaa’ Walzer plantea que Calderón logra acercarse mejor al individuo sin desconectarlo de su circunstancia al evitar una discusión teórica y pragmática sobre las leyes (137). Por tanto, como mencionaré más adelante, es comprensible que Calderón no se detenga a desarticular el contenido de las leyes en la comedia y que, de hecho, solamente las mencione al principio del primer acto y a mediados del segundo.

⁴² Entre las fuentes utilizadas por Calderón para la composición de la comedia, se destacan las siguientes: *La Guerra de Granada* (1627), de Diego Hurtado de Mendoza; *la Rebelión y castigo de los moriscos* (1600), de Luis del Mármol Carvajal y *La Guerra de los moriscos* (1619), de Ginés Pérez de Hita. Sin embargo, los mismos críticos que han explorado las fuentes reconocen cómo Calderón omite, tergiversa y añade datos para lograr un fin estético. Para más información, consúltese los trabajos de Caso González, Wilson, Romanos, Ruiz Lagos, Coenen y Checa.

Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra en su contexto

Para contextualizar la comedia, es necesario recalcar que el texto es producto de un complejo proceso editorial: existen varias versiones textuales y, algunas de ellas, aparecen con diferentes títulos.⁴⁴ Para empezar, los críticos no han podido establecer la fecha de composición. La opinión más generalizada—que establece la datación de la obra en 1633—responde a un error de Cotarelo y Mori, quien la confundió con una alusión a *Más puede amor que la muerte*, de Pérez de Montalbán. La mención más antigua de la comedia aparece en un contrato para su representación por la compañía de Juan de la Calle y Sebastián del Prado en 1659. Este dato permite corroborar que la comedia tendría amplia circulación o sería, al menos, conocida entre autores y actores.

En cuanto a su edición, seleccionar el texto a utilizarse depende del criterio del estudioso que se acerque a la comedia. La primera publicación de la comedia aparece en Barcelona en la *Quinta parte de comedias* (1677). La comedia se publica bajo título *El Tuzani del Alpuxarra*, aunque aparece en el índice como *El Tuzani de las Alpujarras*. Una segunda edición de la *Quinta parte de comedias* aparece inmediatamente en Madrid con los mismos títulos que la versión de Barcelona. Juan de Vera Tassis edita el texto bajo el título de *Amar después de la muerte* (1682) y, más adelante, incluye la comedia en la *Novena parte de comedias* utilizando el mismo título de *Amar después de la muerte* (1691). La distancia que media entre los eventos

⁴³ Para un análisis de la ilusión interdisciplinaria entre los estudiosos de la ley y los críticos literarios, consúltese el artículo de Julie Stone Peters, "Law, Literature, and the Vanishing Real: On the Future of an Interdisciplinary Illusion," incluido en la revista *PMLA*.

⁴⁴ Todos los pasajes citados de la comedia han sido tomados de la edición preparada por Jorge Checa. A pesar de que la edición de Checa se basa en la de Vera Tassis (1691), el crítico incluye diferentes variantes del texto de ediciones anteriores. Esta edición incluye, además, una excelente introducción. Para más información sobre los problemas de edición respecto a la fecha de composición, títulos y variantes, consúltese los trabajos de Bayo, Devos y Coenen.

trabajados por Calderón y la composición de su comedia le permite acercarse al tema morisco con una libertad que no poseen otros dramaturgos y, obviamente, dotarlo de un tratamiento un poco más objetivo. La comedia no comparte el tono apologista de la expulsión de los moriscos subyacente en otras comedias ni mucho menos cumple con el deseo propagandístico que defiende las medidas del estado.

La elección del “caso morisco” para indagar cuestiones legales por parte de Calderón puede añadirse al deseo de contribuir a la revisión histórica que se llevó a cabo durante el reinado de Felipe IV sobre los beneficios y daños que supuso la expulsión. La crítica ha planteado que durante el siglo XVII hay un cambio de mentalidad respecto a la medida tomada por Felipe III expulsión que apunta a su reprobación. El cuadro pintado por Diego Velázquez sobre la expulsión de los moriscos para una competencia auspiciada por Felipe III (1627) y el traslado de los apócrifos libros plúmbeos a Madrid que proclamaban una simbiosis entre Islam y Cristianismo (1632) parecen indicar que ya desde el mismo siglo del evento se critica la medida.⁴⁵ Por su parte, Mercedes García-Arenal y Miguel Ángel de Bunes sostienen que dicha revisión no se da hasta el siglo XIX. Propongo que la selección del suceso responde a la utilidad que este acontecimiento ofrece al análisis de los múltiples aspectos que componen el proceso de ley: su implantación, su reacción y, finalmente, su incorporación.

Los acontecimientos de la comedia se ambientan en la Segunda Rebelión de la

⁴⁵ Los estudios de Case, Cruz, Greer y Delgado han auscultado el proceso de revisión sobre los moriscos expulsados durante la corte de Felipe IV. Para una explicación más detallada del cuadro de Velázquez, consúltese a Jonathan Brown y J.H. Elliot. Para un acercamiento a los libros plúmbeos, consúltese a Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal. Convendría explorar si la frase “Mas no es tiempo de pinturas” (III. 2965) en el momento de la confesión de Garcés sugiere una crítica a la

Alpujarra (1568-1571). Este conflicto bélico surge como respuesta de los moriscos granadinos a la imposición de normas que atentaban contra su identidad. Las nuevas leyes prohibían a la comunidad de los nuevos cristianos comunicarse en lengua árabe, llevar vestimenta morisca, usar el velo islámico, bailar la zambra en bodas y festividades, patrocinar baños públicos y cerrar las puertas de sus casas durante celebraciones. Las restricciones fueron rápidamente condenadas en un memorial por el morisco Francisco Núñez Muley, quien atacaba la serie de medidas impuestas con un lenguaje extremadamente persuasivo.⁴⁶ Al ver cómo las autoridades cristianas no se compadecían de las súplicas, los moriscos buscaron otros medios para presentar su protesta. Por ejemplo, un grupo de cristianos nuevos, entre los que se encontraba Hernando el Habaqui, Juan Hernández Modafal y Juan Enríquez, marchó a Madrid para reunirse con el Presidente del Consejo de Castilla, el Cardenal Diego de Espinosa, con el propósito de convencerlo de que anularan las nuevas regulaciones. Con los intentos fallidos para la supresión de las leyes, los moriscos pasan a rebelarse a finales de 1568. En una batalla caracterizada por luchas internas, los cristianos serían representados por los Marqueses de Mondéjar y Vélez y, más adelante, Juan de Austria. Con el triunfo de los cristianos, los moriscos fueron dispersados a distintas partes de España.

distancia que media entre el momento de composición de la comedia y los acontecimientos que representa para destacar la seriedad del asesinato.

⁴⁶ Las nuevas medidas han sido extensamente estudiadas por Mercedes García- Arenal, Julio Caro Baroja, Antonio Domínguez Ortiz, Bernard Vincent, Mikel de Espalza, entre otros. Sin embargo, el *Memorial* de Núñez Muley, escrito en respuesta a la serie de leyes decretadas en 1567, sigue siendo consulta obligada. La primera aparición del texto es incluida en *Rebelión y castigo de los moriscos*, de Luis del Mármol Carvajal, (68-71) y, hasta el descubrimiento del documento por Rafael Contreras y Muñoz en el Archivo de la Alhambra, se creía que era invención del propio Mármol. En el siglo XIX, se encuentra un manuscrito en la Biblioteca Nacional firmado por Muley, que fue editado por Raymond

Al recuperar los acontecimientos de esta rebelión, Calderón enmarca el conflicto morisco dentro de un caso de honra.⁴⁷ Al oponerse a las nuevas leyes, el morisco Juan Malec es afrontado, a través de un golpe con su propio báculo, por el noble cristiano Juan de Mendoza.⁴⁸ Incapaz de defender su honor debido a su avanzada edad y la carencia de un hijo, Malec invita a los moriscos a rebelarse contra los cristianos. Don Álvaro, un morisco enamorado de la hija de Malec, Clara, le promete a esta vengar la ofensa de su futuro suegro sin saber que el ofensor es el amante de su hermana, Isabel. En medio de estas relaciones conflictivas, el morisco Fernando de Válor propone el casamiento de Mendoza con Clara como resolución del conflicto.

En el segundo acto, la rebelión comienza. Los moriscos cambian sus nombres y comienzan a comunicarse en árabe para enfatizar sus diferencias frente a los cristianos. Los rebeldes seleccionan a Fernando de Válor, ahora identificado como Aben Humeya, como su líder. Válor intenta casarse con Isabel, quien se ha cambiado el nombre a Lidora mientras que Álvaro, ahora reconocido como el Tuzaní, intenta casarse con Clara, ahora nombrada Maleca, en una doble boda que es interrumpida por la llegada de los soldados cristianos.⁴⁹ En el lado cristiano, se empieza a discutir qué hacer con los moriscos rebelados y aparecen figuras históricas prominentes como Don Juan de Austria, Don Lope de Figueroa y Don Juan de Mendoza. Sin embargo, es un

Foulché-Delbosc (1899)y, luego, por Kenneth Garrad (1954). Para una contextualización del memorial de Muley, ver la excelente introducción de Vincent Barletta en su traducción del manuscrito.

⁴⁷ Para las implicaciones de situar a los moriscos dentro del código de honor, consúltense los trabajos de Case, Cruz, Walzer, Wilson y Delgado.

⁴⁸ Golpear una persona con un palo o una caña era una injuria grave que exigía reparación por justicia. Para las implicaciones de esta afrenta, consúltense a Chauchadis.

⁴⁹ En referencias futuras, se incluirán los dos nombres de los personajes moriscos para evitar confusión.

soldado raso, Garcés, quien sugiere sitiar a Galera en venganza a haber sido burlado por el gracioso, Alcuzcuz.

En el tercer acto, se presenta el ataque de Galera. Este asedio culmina con la destrucción de la comunidad morisca. El soldado Garcés aprovecha que los amantes moriscos, el Tuzaní y Clara, han sido separados para robarle la joya que Álvaro le regaló durante la noche de boda. Además de robarle la prenda, el soldado hiere de muerte a la mujer. Al no llegar a tiempo para su rescate, el Tuzaní jura vengar la muerte de su amada y decide entrar al campamento del enemigo vestido de cristiano. De camino al territorio contrario, el Tuzaní salva a Garcés de varios soldados que lo están atacando sin saber que es, precisamente, la persona de quien pretende vengarse. El Tuzaní, Alcuzcuz y Garcés son arrestados por Don Juan de Austria y Don Lope de Figueroa por haber asesinado a un soldado del Rey. Después de escuchar el relato de Garcés sobre la toma de Galera, el Tuzaní descubre la identidad de Garcés y lo mata. La morisca Lidora se disculpa por su hermano ante Don Juan de Austria mientras los líderes cristianos reconocen el heroísmo del morisco. Como hermano del Rey, don Juan de Austria perdona a todos los rebeldes a excepción de Fernando de Válor, el líder de la rebelión.

Con esta interpretación de la Segunda Rebelión de la Alpujarra, Calderón hace un experimento literario: convertir el estereotipo del morisco criminal en una figura a la altura teatral de los moros idealizados.⁵⁰ Por un lado, Calderón hereda la tradición

⁵⁰ Case y Romanos han destacado la deuda que el texto tiene con la tradición idealizante del moro. Sin embargo, adaptar la construcción del *moro sentimental* resulta problemática. Como matiza Checa, “El resultado es que el dramaturgo, frente a la tradición literaria en que se inspira, subraya la imposibilidad de rehabilitar históricamente al adversario de la ideología oficial o de asimilarlo a ella; el

literaria idealizante, que insiste en destacar la nobleza ética de los moros fronterizos. Por otro, Calderón recupera la corriente literaria que evoca a un morisco conspirador contra el estado con el fin de trastocar los postulados de esta caracterización y presentar una óptica positiva del nuevo cristiano. Mientras *Los moriscos de Hornachos*, *Quien mal anda en mal acaba* y *El gran Patriarca don Juan de Ribera* se concentran en la criminalidad del morisco, *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* se empeña en contextualizar esta criminalidad como un fenómeno más complejo mediado por las leyes impuestas por el estado.

Imposiciones repentinas: la sorpresiva llegada de una ley

La comedia abre con una junta morisca secreta que, a pesar de sus matices religiosos,⁵¹ se centra en la importancia de la ley. Calderón muestra cómo cada aspecto está marcado por preceptos, códigos y normas de conducta que pueden entrar en pugna. La escena incorpora una canción que, al celebrar momentos históricos clave en la consolidación del estado musulmán en España, resulta sospechosa en una reunión de aparente finalidad religiosa. La canción sirve, además, para exponer al espectador a un lenguaje que apunta a nociones de legalidad. A manera de mantra, la repetición del estribillo: “¡Su ley viva!” (I. 19; 24; 29) crea un efecto subliminal en el público para que el auditorio se prepare a reconocer mentalmente uno de los temas más importantes

descendiente morisco del antiguo *moro sentimental* ya no se integra ni participa en los valores públicos de los vencedores.” (“Calderón y las catástrofes”, 151).

⁵¹ Benedetta Belloni rastrea los ecos de creencias islámicas en esta ceremonia. Aunque la estudiosa aclara que se registra una parcial simultaneidad entre circunstancia histórica y circunstancia literaria referida a la representación de la zambra en la obra (29), señala una serie de pistas que sugieren que Calderón tenía un conocimiento básico del Islam, como la conexión con la celebración musulmana del viernes (28). Por otro lado, resulta imposible separar tajantemente las nociones de ‘religión’ y ‘ley’, sobre todo, cuando el propio Calderón utiliza los términos indistintamente. Para más información sobre la influencia de la religión en el desarrollo de la ley, véase el estudio de Francisco Tomás y Valiente.

de la comedia.⁵² El dogma musulmán se festeja desde su reconocimiento como ley. Por esta razón, más allá de su carácter clandestino, la peligrosidad de esta junta radica en mostrar la posibilidad de la existencia de otro sistema legal enmascarado bajo la pretensión religiosa.

En esta representación de los nuevos cristianos, Calderón subraya la óptica legal dejando a un lado—o más bien matizando—el componente religioso. Por su conversión masiva y su cristianismo nominal, el morisco no puede ser atacado desde la religión.⁵³ El morisco es un enemigo del estado debido a su compleja o poca asimilación. De este modo, tenemos que, antes de que se impongan las nuevas leyes, existe un sistema legal opuesto al dominante con la capacidad de minar el orden establecido. La mención futura del ‘cadí’ es un indicio de la existencia de este sistema concurrente ya que su cargo tiene jurisdicción para interceder en los problemas jurídicos de la comunidad. Por eso, poco sorprende la rapidez con la cual los moriscos se organizan creando un reino alterno.

Con la comedia, Calderón quiere reconstruir el momento de la imposición de las leyes dirigidas a los moriscos. Cuando Malec interrumpe el canto de los moriscos para anunciar las normas, el dramaturgo aprovecha para incluir el contenido del

⁵² Además de la religión, Calderón presenta las prácticas culturales como leyes al uso. Por ejemplo, cuando Isabel describe los acontecimientos de la rebelión, específicamente los actos de Valor-Abenhumeya, y sugiere cómo los moriscos han recuperado sus hábitos islámicos, lo hace en términos de ley: “A la usanza de su ley/ en una almohada se sienta.” (III.2675-76). En cierto sentido, Calderón muestra que todo aspecto—religión, cultura, matrimonio, honor—está determinado por cuestiones de legalidad.

⁵³ De hecho, algunos críticos han señalado la poca atención que Calderón presta a lo religioso para centrarse en nociones de política, raza o nacionalismo. José Miguel Caso González subraya que el planteamiento no es religioso, sino de raza o limpieza de sangre (397). Thomas E. Case recalca que Calderón no entra en la cuestión de la religión, sino que deja todo en el plano humano (“Consideraciones” 43). Grace Magnier apunta a cómo la religión no es un tema desarrollado, sino que Calderón hace hincapié en la españolidad de los moriscos (“Representación” 533). Finalmente, Margaret R. Greer indica que la discusión se centra en la decisión política y acciones individuales (“The

decreto—incorporando un lenguaje propio de documentos legales—que sirve para refrescar la memoria histórica del público. Sin embargo, Calderón se asegura de recordar que ninguna ley se da en el vacío. La implantación de una regla surge de un contexto determinado sumándose al acervo de leyes anteriores. La afirmación de Malec de que “las condiciones, pues, eran/ algunas de las pasadas,/ y otras nuevas que venían/ escritas con más instancia” (I. 88-91) recalca que las leyes que dan paso a la rebelión no son las únicas implantadas en los intentos por asimilar a los moriscos.

En la escena, Calderón hace un paralelo entre lo inesperado de la llegada del miembro del consejo ante la junta con lo inesperado que resultaron las leyes para esta comunidad y, con esto, sugiere que la imposición de una ley siempre resulta violenta porque es un corte con un orden establecido:

Llaman dentro muy recio

CADÍ. ¿Qué es esto?

UNO. Las puertas rompen. (I.29-30)

El dramaturgo quiere presentar el impacto de la aparición de la ley mediante el uso de efectos teatrales que simulen la brusquedad con que esta se impone. Precisamente, Julie Stone Peters destaca la espectacularidad con que se implanta la ley al analizar la descripción del recibimiento de los mandamientos para el pueblo de Israel. Antes de que Moisés reciba las nuevas reglas, aparecen truenos, relámpagos y temblores demostrando que la ley queda fundada a través de un *performance*. A manera de espectáculo, esta demostración repite la violencia manejada como autoridad racional que, a su vez, se hace visual y palpable (“Legal” 179-80). En la comedia, la *didascalia*

Politics” 119).

enfatisa el toque recio a la puerta; sin embargo, el toque es una metáfora para la imposición de la ley que sugiere una ruptura de la tolerancia hacia los moriscos y de la propia comunidad que, a partir de este momento, quedará desmembrada. El duro toque presagia el carácter violento de la comedia.⁵⁴

Calderón duplica el efecto teatral que produce el golpe a la puerta—ruido o llegada súbita—para darle materialidad al impacto de la imposición de una ley a lo largo de la comedia. La trama avanza por medio de interrupciones en los diálogos, las canciones e, incluso, en las escenas. Dentro de todos los cortes, la interrupción de la doble boda morisca se convierte en réplica de la repentina llegada de Malec anunciando las nuevas leyes. Si bien la suspensión de las nupcias no se debe a una notificación de un decreto real, conviene recordar que la llegada de los cristianos tiene como propósito reforzar las prohibiciones:

TODOS. Mas, ¿qué es esto?

MALEC. Cajas españolas son
las que atruenan estos riscos,
que no tambores moriscos.

ÁLVARO. ¿Quién vio mayor confusión?

VÁLOR. Cese la boda [...] (II. 1404-09)

Calderón quiere remitir al espectador a la primera escena de la comedia mostrando cómo una celebración clandestina con matices islámicos, como ha estudiado Belloni, se detiene ante la insistencia de un nuevo orden. Esta recurrencia simbólica del

⁵⁴ Por otro lado, resulta significativo que una de las nuevas leyes expone que los moriscos deben mantener sus puertas abiertas los días de celebración religiosa. El toque recio que amenaza con romper la puerta se puede leer, también, como la aplicación inmediata de edicto por un personaje que se

instante en que se ha implantado la ley devela el carácter traumático que supone el recibimiento de esta.⁵⁵ Como demuestra el estudio de Cathy Caruth, el trauma se distingue por su reiteración. Con variaciones, estas repeticiones asechan la comedia para volver al momento de la herida. La llegada de los cristianos—que pelean en defensa de las normas—se da precisamente cuando, como ocurre al principio de la obra, se celebra un rito musulmán. En cierto sentido, la ley se presenta como un asedio constante, cuya catástrofe culmina con la destrucción de Galera.

Soluciones caprichosas: la humorística arbitrariedad de la ley

Con fina ironía, Calderón remite a la arbitrariedad en la determinación del veredicto de un asesino en una escena que no ha recibido demasiada atención crítica. En el tercer acto, el dramaturgo representa el arresto de Alcuçuz, Álvaro-Tuzaní y Garcés después de haber matado a un soldado del rey en un duelo clandestino. Considerado un crimen de *lesa magestad*, el homicidio del soldado impone la pena de muerte contra el culpable. Compadecido ante las lamentaciones expresadas por los tres prisioneros, un soldado alega que ha escuchado decir que, cuando dos son cómplices de una muerte no planificada o a traición, se decide que el de la cara más fea será el que muera:

pues siempre he oído decir,
y aun vosotros lo sabéis,
que si de una muerte son
dos los cómplices —no habiendo

mueve entre dos bandos.

más de una herida y no siendo
caso pensado o traición—,
uno muera solamente,
y que éste que muere sea
el de la cara más fea. (III. 2837-45)

La comicidad del episodio—el terror de Alcuzcuz al interpretar el argumento del soldado como prueba contundente de su propia muerte—sirve para aliviar la tensión dramática. La ansiedad del espectador aumenta porque sabe, que tras el encuentro entre Álvaro-Tuzaní y Garcés, sigue una venganza. Esta combinación de elementos trágicos y cómicos refleja la tendencia de anteponer momentos jocosos a sucesos fatales a lo largo de la comedia, como sucede con la embriaguez del gracioso antes del asesinato de Clara-Maleca o sus comentarios antes de la llegada de Malec con el anuncio de las prohibiciones. El destino fatídico de un ser repulsivo estéticamente mueve a risa, pero también plantea una serie de interrogantes respecto a la posición de los que no encajan dentro de un patrón establecido.

En su lectura de esta escena, Margaret M. Olsen propone que Garcés es el más feo en términos morales y, por lo tanto, debe morir (73). Para matizar este punto, Juan Carlos Garrot Zambrana se cuestiona si no habrá una oposición voluntaria con la más infeliz belleza de Clara-Maleca (8). Efectivamente, en su confesión del asesinato de Clara-Maleca, Garcés insiste en la belleza de la morisca. En todo caso, la noción de fealdad—tanto física como moral—resulta reductiva cuando se toma en consideración

⁵⁵ Conviene recordar que Calderón intercala la imposición de las nuevas leyes con la afrenta a Malec para adaptar los acontecimientos a los códigos de la comedia de enredo. En cierto sentido, la afrenta del morisco se repite con la violación y asesinato de su hija.

que el soldado no es el único que muere en la obra y, sobre todo, que Calderón revierte constantemente los estereotipos. De hecho, en su propuesta del carácter laberíntico de la comedia, Diane E. Sieber demuestra cómo los roles se trastocan convirtiendo a los cristianos en monstruosos. Según esta crítica, Calderón frustra las presunciones del espectador: “Con razón el lector de la versión calderoniana espera que sea el morisco—medio cristiano/medio moro—el minotauro del laberinto; que sea el morisco el que consume a la víctima sacrificada, el soldado cristiano mandado a sofocar la rebelión” (743). Calderón se aleja de la representación maniquea, en la cual el morisco es el criminal por excelencia mientras el cristiano es un dechado de virtudes.

Un primer acercamiento a esta escena se enfocaría en su sentido literal; es decir, daría particular atención a la muerte del feo. No obstante, una lectura atenta del pasaje permitiría encontrar una crítica subyacente respecto a la emisión de una ley. La resolución legal ofrecida por el soldado no es resultado de un largo proceso deliberativo o de la examinación de libros de leyes, sino que se desprende de una oralidad que se acepta y se transmite sin vacilaciones. En cierto modo, Calderón devela el rasgo caprichoso que, muchas veces, interviene al implantarse una ley. Una causa fútil como la fealdad de una persona se convierte en punto determinante en el dictamen que tiene el poder de decidir la vida o muerte del reo. El componente decisivo no sigue una razón lógica y, mucho menos, es cuestionado por los representantes del estado. El alegato del soldado será objetado, a manera de pregunta “¿Ley ser morir el más feo?” (III. 2854; 2858; 2862), por el directamente afectado. Igualmente, el cuestionamiento surge de una figura que, al ejercer el papel de

gracioso, no se le confiere la seriedad que se le presta al resto de los personajes.

El apartado de Alcuucz—intercalado en el diálogo entre Álvaro-Tuzaní y Garcés—puede leerse como un intento de recuperar la atención del público y centrarla nuevamente en el alegato del soldado. Al quedar excluido del diálogo de los caballeros, el gracioso necesariamente se dirige al público. Si antes se pretendía producir risa, lo que se procura una vez terminado el efecto del chiste es mostrar lo absurdo de esta ley. El planteamiento del gracioso no persigue generar una conversación entre los personajes o conseguir una respuesta del público, sino implantar inconscientemente un alegato que resuene y pueda ser analizado con detenimiento después de concluida la representación.

En esta repetición, Calderón juega con el orden sintáctico de la oración al colocar la palabra ‘ley’ en primer lugar. De este modo, el gracioso imita la jerga morisca—generalmente aplicada a los personajes moriscos de clase baja—para crear un efecto realista.⁵⁶ Esta disposición sintáctica, no obstante, manifiesta la importancia de la palabra ‘ley’ al ser lo primero que escuchan los espectadores. En cierto sentido, Calderón utiliza la misma técnica de la primera escena de la comedia en la que la repetición del concepto tiene como propósito crear en el público un estado mental anclado en la cuestión de legal y no religiosa. Nuevamente, el dramaturgo lleva a los espectadores al instante en que se produce el trauma; es decir, a la llegada repentina de la ley.

Cabe preguntar, ¿qué relación tiene esta crítica humorística del proceso de emitir una ley respecto al caso de los moriscos? ¿Se trata de una crítica solapada a la

implantación de las prohibiciones durante el reinado de Felipe II? En ambos casos, Calderón no quiere resaltar el contenido de la ley, sino llamar la atención a la manera en que la nueva regla se aplica. En el primer acto, Malec afirma que la pragmática se trata de una “ley justa y prevención santa” (I.105) y, luego, añade que su imposición “no era razón que fuese con furia tanta.” (I.108-9) Este planteamiento no condena un proyecto que propone imponer medidas para la asimilación paulatina de los moriscos, sino que apunta a la violencia con que se implantan las propuestas. Conviene recordar que Calderón no desarticula las medidas impuestas a los moriscos; es decir, en ningún momento de la comedia, se ataca con argumentos las reglamentaciones. Estas leyes se mencionan exclusivamente con un fin informativo que pone en evidencia la decepción de la comunidad morisca y no para debatir su inutilidad como lo hace el morisco Núñez Muley en su memorial.

Calderón no produce una obra propagandística en defensa de los expulsados, sino que utiliza el caso de los nuevos cristianos rebelados como punto de partida para derivar una reflexión sobre cualquier proceso de legislación. De hecho, esta capacidad de superar las circunstancias ayuda a comprender la continua recepción positiva de *Amar después de la muerte* que, a diferencia de otras comedias que presentan los mismos acontecimientos, cuenta con un número considerable de reediciones y puestas en escena.⁵⁷ Para ofrecer una serie de ejemplos, en *Juan Latino* (1620), de Diego de Enciso, la rebelión aparece como telón de fondo. En *A un traidor, dos alevosos y a los*

⁵⁶ Sobre el uso de la jerga morisca en la comedia, ver los trabajos de Sloman, Case y Santos Domínguez.

⁵⁷ Los montajes de la comedia por la Compañía Corsario (1993) y por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2005) demuestran la vigencia que caracteriza a la obra. Igualmente, las recientes ediciones de Manuel Ruiz Lagos (1998), Alfredo Rodríguez López Vázquez (2001), Ilaria Panichi

dos, el más leal (1653), de Miguel González de Cunedo, el dramaturgo se centra en el asesinato de Abenhumeya; y, finalmente, en *Origen de Nuestra Señora* (1675), de Antonio Fajardo y Acevedo, se hace un reconocimiento al amparo de la virgen durante el conflicto. Al concentrarse en nociones de la ley, Calderón explora el punto determinante de la rebelión creando una comedia que supera las circunstancias.

“El rey por edictos manda”: reflexiones sobre ley y soberanía

El interés por las cuestiones de la soberanía es evidente a lo largo de toda la obra calderoniana.⁵⁸ En *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, el dramaturgo examina la función del monarca en un estado de excepción surgido precisamente por la implantación de la ley; es decir, la imposición de las nuevas reglas por parte del rey crea un estado caótico que atenta contra el orden político. La centralidad por la posición del gobernante en este proceso genera particular interés si se toma en consideración que, de todas las comedias que versan sobre los moriscos incluyendo las obras en que estos aparecen como conspiradores, este es el único ejemplar en que un cristiano nuevo toma el poder. El reconocimiento de la elección de una cabeza por los moriscos rebelados evidencia el peligro que enfrenta el poder del rey ante los disidentes. Por tanto, esta rebelión devela las fracturas del estado.⁵⁹

En Six livres de la République (1576), Jean Bodin plantea que el soberano se encuentra vinculado a sus súbditos. Este vínculo, sin embargo, llega a su fin en momentos de urgencia o extremo peligro para el estado. El líder tiene el poder para

(2004), Erik Coenen (2008) y Jorge Checa (2010) evidencia el fuerte interés actual por rescatar el texto para una audiencia contemporánea.

⁵⁸ Para más información de este aspecto, ver Diana Fox.

⁵⁹ Calderón apuesta por la unicidad. De ahí, que culmine la obra con el perdón de Juan de Austria a los moriscos rebelados omitiendo que estos fueron dispersados por el Reino de Castilla. La

decidir durante el estado de excepción—en el cual los ciudadanos necesariamente perderán algunos de sus derechos—ya que se corre el riesgo de una división de poderes si se precede a consultar al senado o al pueblo. La autoridad para suspender la ley o para estar por encima de ella se convierte en el rasgo por excelencia del monarca. Además de imponer y suspender la ley, el soberano tiene el derecho de declarar la guerra o la paz, nombrar servidores civiles, decretar perdón o decidir respecto a una súplica. En sus propias palabras, la característica distintiva del soberano es “that he cannot in any way be subject to the commands of another, for it is he who makes law for the subject, abrogates law already made, and amends obsolete law. No one who is subject either to the law or to some other person can do this. That is why it is laid down in the civil law that the prince is above the law” (Libro I, capítulo 8). La definición de soberanía ofrecida por el teórico francés—y que más tarde será retomada por Carl Schmitt—es útil para entender el planteamiento que intenta hacer Calderón respecto a la relación que el soberano tiene con la ley al tratar el caso de los moriscos.⁶⁰

Calderón insiste en el poder absoluto del rey; es decir, es este quien decreta las leyes, quien decide cuándo atacar y el que dicta el perdón. Sin embargo, su representación queda dividida durante toda la comedia. Su ausencia en el escenario

representación del soberano—como la del estado— debe ser unitaria; por tanto, el final de la comedia esconde el desmembramiento de la comunidad morisca.

⁶⁰ Este trabajo no pretende hacer un análisis de Calderón como lector o seguidor de Bodin sino mostrar el interés de la época en reflexionar sobre la noción de soberanía. De hecho, resulta difícil aclarar hasta qué medida el dramaturgo estuvo en contacto con dichas ideas. La obra de Jean Bodin fue traducida al español en 1590 por Gaspar de Añastro e Ysunza. En 1612, fue prohibida en su totalidad por sus planteamientos sobre el matrimonio, el derecho de los padres para castigar a los hijos hasta darles muerte y la condena de la esclavitud. Lo que me interesa destacar en este apartado es el hecho de que mientras Bodin reflexiona sobre la idea de la soberanía desde el tratado filosófico, Calderón lo hace desde la obra dramática al valerse de la amenaza que la comunidad morisca representa para la

permite que distintas figuras actúen en su nombre, desde los dirigentes llamados a aplacar la rebelión hasta el soldado que le da muerte al líder morisco. Los acercamientos de representantes del estado, como Don Juan de Austria, Lope de Figueroa, Marqués de Mondéjar, Marqués, atentan contra la unicidad y, hasta cierto punto, minan el poder real. El dramaturgo parecería, entonces, mostrar una preocupación por la excesiva delegación de poderes que promueve el soberano ante un público que, necesariamente, se preguntaría dónde se encuentra el rey. En la comedia, Calderón utiliza el caso de los moriscos para mostrar al rey cómo debe cuidarse de los favoritos si aspira a un poder absoluto o, más bien, cómo el poder dividido debilita la autoridad del soberano ya que todos pretenden hablar por él. Esta crítica solapada a la burocratización se presenta a través de la elaboración de un acontecimiento sucedido bajo el reinado de Felipe II.

En la comedia, los continuos esfuerzos por restarle importancia a las prohibiciones de Felipe II como la causa de la rebelión parecen mover el foco de atención del centro del poder—el soberano—a la reacción de los sujetos. Esta atenuación evita una crítica directa a la monarquía en un drama que, después de todo, elude la presencia del rey en el escenario. Al no detenerse a analizar profundamente los motivos de la rebelión o, más bien, al vacilar en la identificación de cuál evento provocó la revuelta, Calderón dedica más tiempo en ilustrar cómo la ley debe implantarse y las repercusiones que esta tiene.

Ante estas consideraciones, ¿cómo Calderón elabora la posición del monarca respecto a la ley? ¿Cómo el caso de los moriscos ayuda a repensar nociones de

monarquía española.

soberanía? Para contestar estas preguntas, me concentro en un verso que aparece al principio de la comedia. La afirmación del cadí— “el Rey por edictos manda” (I.33)— tiene dos acepciones importantes. El primer sentido denota que hay una orden emitida a través de un decreto. En el contexto de la escena, el mandato es no tener juntas clandestinas. Sin embargo, me interesa resaltar un segundo sentido: la observación implícita de que el mando [poder] del soberano radica en su capacidad para emitir un decreto y, por tanto, en imponer una ley. La ausencia del rey es aparente; porque el poder de la letra su mejor representante.

La idea de que el rey manda a través de edictos ayuda a explicar por qué Calderón nunca cuestiona el decreto de las leyes e insista en criticar los acercamientos de sus representantes. Por lo tanto, aunque la comedia reivindique al morisco literario, no lo hace tanto con el histórico. En este sentido, *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* no es una obra radical y, mucho menos, intenta ir contra la institución que produce las leyes.

La reflexión sobre la unicidad de la soberanía planteada por Calderón se acercaría al proyecto de unidad monárquica impulsada por el Conde-Duque de Olivares. En su *Gran Memorial* dirigido a Felipe IV en 1625, Olivares plantea que el negocio más importante de la monarquía es “el hacerse Rey de España; quiero decir, Señor, que no se contente V. M. con ser Rey de Portugal, de Aragón, de Valencia, Conde de Barcelona...sino que trabaje y piense con consejo mudado y secreto, por reducir estos reinos de que se compone España, al estilo y leyes de Castilla sin ninguna diferencia” (Díaz Plaja, 111). Para Olivares, el poder del rey español solamente puede consolidarse con la unificación de sus reinos bajo el amparo de las

leyes de Castilla. De este modo, el caso de los moriscos rebelados en la Alpujarra permite evocar los problemas políticos en tiempos de Felipe IV; es decir, la necesidad de unificación monárquica. En el caso de la comedia, Calderón no ataca a las leyes que regulan a la comunidad morisca sino que pone en boca de un morisco, Malec, su justificación. Calderón parece apuntar a la centralidad de la legislación; de ahí, que, como han señalado varios críticos, su propósito no sea religioso. En el teatro, la centralidad se logra con la petición de perdón general para los moriscos por Lidora y, por consiguiente, la aceptación de las nuevas leyes por parte de estos. La crítica de Calderón va dirigida, más bien, a una revisión sobre la manera en que se implantan las leyes. En cierto sentido, hay un deseo latente de unidad legal.

Esta apuesta por la unificación tanto del soberano como del sistema legal es presentada de manera orgánica a lo largo de la comedia. Si Calderón se vale de una historia de amor para poner en escena el levantamiento de los moriscos, no es de extrañar que dicha historia apunte también hacia una unión simbólica de los amantes. El carácter violento de la comedia no da paso para que Maleca y el Tuzaní consumen su unión, pero el personaje del Tuzaní apunta a una unificación más sólida después de la muerte de la amada que posee fuertes ecos del famoso poema de Quevedo:

Que hay en un alarbe pecho
en un corazón alarbe,
amor después de la muerte,
porque aun ella no se alabe
que dividió su poder
los dos más firmes amantes. (III.2310-15)

A través de esta unión simbólica de los amantes, Calderón sigue apostando a la unicidad.

Conclusiones

Pedro Calderón de la Barca retoma la proyección dramática del morisco criminal para matizar su representación y contextualizar este estereotipo dentro del papel que desempeña el sistema legal. En *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra*, se presta atención a cómo se impone una ley para auscultar mejor uno de los recursos que permite al soberano reafirmar su poder. Mediante repeticiones, la comedia muestra el trauma que causa la imposición de un nuevo orden. Por tanto, la comedia no presenta una crítica severa a las prohibiciones que atentaban contra la identidad morisca, sino que se centra en nociones de ley como punto determinante de la Segunda Rebelión de la Alpujarra.

CONCLUSIÓN

Esta disertación parte de una premisa sencilla: la figura del morisco en el teatro español de la temprana modernidad se presenta como un contendiente legal que abandona la construcción del enemigo religioso que persistió durante la Edad Media. La cuestión religiosa—punto central en la obligada convivencia entre musulmanes y cristianos durante ocho siglos en España—pasa a un segundo plano o, más bien, empieza a plantearse desde otros discursos desde finales del siglo XV. Los moriscos— independientemente de si practicaban o no la doctrina musulmana—pasan a ser cristianos y, como tales, empiezan a suscitar una serie de cuestiones legales en cuanto a su tratamiento. Por consiguiente, las pocas representaciones moriscas van a estar invadidas por un discurso legal muy marcado que se distancia de las representaciones más famosas de moros idealizados y ennoblecidos.

El discurso ideológico de la época busca consolidar el perfil del morisco criminal. A través de discursos, informes y tratados, se le atribuye una serie de delitos que atentan contra el orden del estado: conspiración, asesinatos, falsificación de moneda y bandolerismo. El teatro se apropia de estas tendencias, pero sin lograr la popularidad de las representaciones del moro. En cierto sentido, aunque se fortalece el personaje del morisco criminal, no se logra implantar un género teatral que lo fije de manera consistente como sucedió con la multiplicidad de representaciones de moros a lo largo del siglo XVI. Primero, el morisco carece del exotismo que caracterizaba al moro. Si el moro se relaciona con territorios foráneos y distantes, el morisco resulta una figura que ha crecido en tierras peninsulares experimentado un proceso de

conversión religiosa y contacto cultural que, externa y superficialmente, lo asemeja al cristiano. Como personaje, no sugiere una diferencia radical que requiera un trato extremadamente distinto en escena. Si el moro puede ser idealizado por haber sido un contendiente derrotado, el morisco sugiere una marca o símbolo del fracaso de evangelización con el que se combate día a día.

Segundo, representar al morisco conlleva el riesgo de criticar medidas del estado en torno a su jurisdicción. Con este tipo de obras, no se puede defender enfáticamente la tesis persuasiva de José Antonio Maravall de que el teatro funcionaba como propaganda de la monarquía. Sugiero que no es pura coincidencia que la puesta en escena de las comedias se diera después de la expulsión de los moriscos—suceso que queda eludido en el teatro español de la temprana modernidad—cuando no había ninguna decisión que tomar respecto a qué hacer con estos. Si bien estas obras no critican abiertamente el estado, tampoco se puede argumentar que defienden las políticas del gobierno. En todo caso, se recurre a silencios históricos que intentan evitar la reproducción de eventos y decisiones en los que el gobierno no luce con mesura y decoro. La comedia *Amar después de la muerte*, por ejemplo, elude la dispersión y reubicación de moriscos granadinos a través de otras partes del reino tras el fin de la Rebelión de la Alpujarra (1571). Igualmente, ninguna de las obras representa el momento en que los moriscos marchan hacia el exilio. Cabe preguntarse si no aludir a estos puntos candentes hizo desistir a los dramaturgos de representar a los moriscos. Un primer acercamiento a estas obras deja entrever un gesto propagandístico; sin embargo, tras una lectura cuidadosa—o varias—se puede percibir la ambigüedad que existe al elaborar la cuestión morisca. Un silencio literario siempre

corre el riesgo de generar una variedad de interpretaciones y, en este caso, hay demasiadas ausencias en la recuperación histórica. Desde luego, la integración de la historia no tiene que ser fidedigna. La costumbre de adaptar eventos a propósitos estéticos particulares por parte de los dramaturgos del periodo es proverbial. No obstante, en un conjunto de obras que parten de procesos legales o de informes gubernamentales, la falsificación es sospechosa.

Tercero, la escenografía no es novedosa. Al construir un ente legal en los tablados, los recursos escénicos son mínimos. En el caso de las comedias de moros y cristianos, el escenario queda invadido por un aparato decorativo que requiere esfuerzo e inventiva. La construcción de un castillo, las armas en gran escala, el uso de un numeroso conjunto de actores y la serie de objetos que evocan la concepción de lo oriental—espadas, maquillaje, turbantes—sugieren un espectáculo aparatoso. En el caso de las comedias moriscas, la escenografía no precisa de demasiado artificio. El uso de escritorios, informes leídos en escena y recreación de cuartos simples son suficientes para hacer avanzar la trama. Del mismo modo, la vestimenta del morisco carece de la vistosidad que distinguía a los personajes moros y turcos. Esta simplicidad resulta poca atractiva para el espectador del siglo XVII, acostumbrado a los efectos de maquinarias teatrales. En las comedias de moros se habla de un tipo de indumentaria particular como los son chapines, borcegués, almalafa, tocas de camino y marlota (Fuchs y Bernis Madrazo). Sin embargo, en las comedias moriscas esas especificaciones se pierden. Incluso, hay una similitud sorprendente entre los nombres de cristianos y moriscos que, salvo algunos casos, no permiten distinguir a qué grupo pertenece cada uno. Se trata de comedias sobrias que aprovechan los postulados y

corrientes del teatro de la época, pero que poco aportan a su desarrollo.

Además de volverse monótonas y repetitivas, estas representaciones convierten al morisco en un ente estático. La unicidad del morisco—tan magistralmente analizada por Perceval—ayuda a configurar una especie de género teatral que no resulta ser tan interesante como el de los moros. En estas comedias, no hay un intento por rescatar o comprender las diferencias culturales de los moriscos. De hecho, las costumbres que los diferencia de los cristianos—no comer tocino y no beber vino—terminan convirtiéndose en cliché o construcciones estereotipadas en toda la literatura del periodo; en otras palabras, el morisco se convierte en un *stock character*. En la comedia *Quien mal anda en mal acaba*, por ejemplo, la marca que distingue al cristiano nuevo es su práctica alimenticia. Estas débiles señas de identidad no permiten una visión crítica o profunda del morisco; por lo tanto, el teatro no articula una oportunidad sociológica para comprenderlo aunque permite entender su construcción desde la legalidad.

Por otro lado, la inclusión del morisco en el teatro ofrece más información de la manera en que la audiencia cristiana construye al mismo que del sujeto representado en escena. A través de estas representaciones, se trasluce el trauma, el miedo y la ansiedad que el nuevo convertido provoca en el cristiano viejo. Mientras que a través de la figura del moro se lidia con un proyecto de evangelización cuya meta es convertir el infiel al Cristianismo, en el caso de la figura del morisco afloran una serie de tensiones que no tienen que ver con su conversión ya que, en teoría, es cristiano. El morisco despierta emociones fuertes en el espectador a tal punto que es necesario erradicarlo del escenario o de someterlo a la rigurosidad del sistema legal. De hecho,

la mayoría de las comedias terminan con su arresto, su castigo o su expulsión. Cabría preguntarse, entonces, si la escasez de estas obras responde a una renuencia a explorar esas inquietudes de los espectadores o de no traerlas a escena por temor a que resultaran demasiado perturbadoras. El poder avasallador del público y la presión que impone en los dramaturgos de la época—según la descripción tan elocuente de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609)—podría dar la clave para comprender esta apatía, indiferencia o elusión. Para analizar un punto de los postulados lopescos, los “casos de honra” son los mejores porque “mueven” a los espectadores con la virtud. En ese sentido, es más fácil adjudicarle virtudes al moro vencido que al morisco criminal. El drama calderoniano está más cerca de las representaciones de moros ya que, como ha señalado Case, se trata de un caso de honra. De ahí, la centralidad que la crítica le ha dado al gesto reivindicativo del dramaturgo.

A pesar de que este conjunto de obras no logra el grado de sofisticación literaria de otras comedias clásicas, hay tres razones de peso que explican la necesidad de su análisis. Primero, estas presentan un modo diferente de acercarse al sujeto oriental que se aparta de su idealización y que, precisamente, contrasta con la figura ennoblecida del moro que poco refleja el negativo tratamiento social de su descendiente. Desde luego, las mismas no presentan a un morisco “real”—utilizo el término en ausencia de uno más razonable y con temor de caer en la generalización que critica Perceval—sino que, al anclarse en sucesos históricos, dejan ver una perspectiva distinta. Estas obras reflejan mejor al contacto entre moriscos y cristianos.

Segundo, las comedias moriscas demuestran la riqueza del teatro español de la

temprana modernidad. Con la examinación de estas obras, se puede palpar la variedad de montajes, temas y motivos que lo distinguen. Al no tratarse de obras representativas, los ejemplares evidencian el dinamismo de las artes escénicas y ayudan a ampliar el conocimiento de las mismas. Estas aseveraciones, desde luego, nos llevan a plantear interrogantes interesantes en cuanto a la crítica literaria: ¿cómo avanza un campo de estudio? ¿Cuál aportación permite el progreso del análisis de determinado periodo: la aplicación de una teoría reciente a un texto sumamente conocido o la recuperación de un texto olvidado que abre una vía no explorada para futuros investigadores? Si bien es cierto que la especialización en literatura española del otrora denominado “Siglo de Oro”—especialmente en los espacios académicos de los Estados Unidos—privilegia figuras y obras canónicas, es innegable que autores y textos menos conocidos pueden arrojar luz sobre las preferencias y circunstancias del público del XVI y XVII. Incluso, me atrevo a sugerir que el rescate de estas obras permite un acercamiento menos elitista y rígido de la profesión que, al no fijarse exclusivamente en cuestiones estéticas, se centra en el proceso de producción literario.

Por último, este conjunto de obras ilustra la capacidad de adaptación de múltiples discursos al género teatral. En este caso, se trata de cómo la figura del morisco incorpora un lenguaje legal que nutre una serie de obras. Los informes, procesos inquisitoriales y pragmáticas logran crear un entramado de textos e intertextos que convergen en los tablados. Desde luego, el poder del teatro aparece desde otra perspectiva. Más allá de defender las posturas de la monarquía, el drama sirve para ilustrar cómo funcionan estos documentos y las instituciones que los utiliza. Baste recordar que la inclusión de los nombres de los acusados en *Los moriscos de*

Hornachos no solo imita el escrito original, sino que convierte la comedia en portadora de las acusaciones para que los espectadores participen de dicho proceso; es decir, la comedia cumple la misma función que el reporte. La obra pasa de ser mera imitación para convertirse en parte misma de la vida cotidiana.

El discurso legal y sus múltiples mutaciones pueden encontrarse en cualquier obra teatral—sobre todo en la comedia española de la temprana modernidad—al explorar la serie de conflictos que producen tensión dramática: matrimonio, herencia, títulos de nobleza, asesinato y estupro. Curiosamente, en una serie de obras con procesos de producción tan dispares como son las comedias analizadas en este estudio resalta la centralidad de la ley como mínimo común denominador, si se me permite usar un término matemático. La mayoría de los dramaturgos—Juan Ruiz de Alarcón, Pedro Calderón de la Barca y el autor anónimo de *Los moriscos de Hornachos*—escriben desde un espacio madrileño, pero sería disparatado afirmar que sus modos de componer comedias responden a intereses o a inquietudes semejantes. No hay evidencia de diálogo entre estos y, desde luego, no puede hablarse de influencia. La relativa cercanía temporal de las comedias (1611-1633) no coincide con el auge de escritura de los autores. Para ofrecer un ejemplo, cuando Gaspar Aguilar publica su *Vida del Patriarca don Juan de Ribera* en Valencia, Pedro Calderón de la Barca apenas era un adolescente en las calles de Madrid. Y, sin embargo, esta serie de comedias que versan sobre los moriscos coinciden al elaborar nociones de ley desde varias perspectivas.

Este proyecto de sistematización es un intento para determinar puntos de encuentro entre comedias moriscas. Mi propuesta no pretende minimizar la

particularidad de cada obra ya que, como recuerda Melveena McKendrick, cada drama tiene una identidad colectiva e individual (78). La diversidad de las obras seleccionadas apunta a los múltiples aspectos del sistema legal del periodo y, sobre todo, a lo fragmentario de su constitución. A pesar de tratarse de moriscos, las diferentes transgresiones remiten a determinadas jurisdicciones que pugnan entre sí. Los actos criminales de Román Ramírez en *Quien mal anda mal acaba* son manejados por la Inquisición por tratarse de herejía mientras que la conducta conspiratoria de los moriscos de Hornachos le corresponde al Consejo de Castilla. El caso de los rebelados en La Alpujarra recurre al perdón de Juan de Austria, quien en sustitución de su hermano, representa en escena el perdón real. Finalmente, el caso de la labor de Juan de Ribera en la expulsión de los moriscos representado en escena es mucho más complejo porque se pretende atribuir jurisdicción religiosa a una decisión que se dio desde la centralidad política del estado. Estas obras permiten, entonces, explorar distintos aspectos de la ley que varían desde la implantación de una ordenanza hasta el castigo por un delito.

Al no tratarse de éxitos editoriales [*best-sellers*] o de taquilla [*must-see*], estas comedias no son de fácil acceso para el lector ni muchos menos para el espectador. Dentro de este panorama, *Amar después de la muerte* ha corrido mejor suerte al contar con una serie de ediciones críticas y un montaje por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Por su parte, *Quien mal anda en mal acaba* posee una edición moderna a cargo de Ángel Martínez Blanco, aunque no existe evidencia de su puesta en escena. La comedia se presta muy bien a ser adaptada a varios contextos y épocas. Finalmente, la anónima *Los moriscos de Hornachos* cuenta con una versión que deja mucho que

desear en dos artículos del *Modern Philology* (1904) mientras que *Vida del Patriarca don Juan de Ribera* aún no ha sido reeditada desde su aparición original en 1616. Si mi investigación me ha llevado a rescatar comedias poco conocidas o trabajadas por la crítica, es posible que aparezcan más obras en archivos o bibliotecas que permitan ampliar nuestra comprensión de los moriscos en el teatro.

A modo de conclusión, quisiera apostar por que el presente estudio sirva como punto de partida para futuros análisis y posibles representaciones de obras dramáticas en las cuales la figura del morisco aparece como personaje principal. Mi acercamiento a dichas comedias parte de los postulados de estudios que intentan conectar nociones de ley con nociones de literatura [*law and literature movement*] para sistematizar el conjunto de unas obras que, a pesar de sus coincidencias, resultan sumamente dispares. A pesar de que mi interpretación es esclarecedora al explicar la razón del escaso número de comedias moriscas y ofrecer aclaraciones en torno a las particularidades de su puesta en escena, un estudio de dicha índole puede parecer limitante. Sin lugar a dudas, otras corrientes teóricas ayudarían a agrupar, relacionar y darle coherencia a una serie de comedias que hasta el momento han permanecido ignoradas. Del mismo modo, estos nuevos modos de acercarse a las comedias podrían mostrar aspectos que no han sido trabajados en la presente investigación y enriquecer el conocimiento de las comedias moriscas. Como sucede en *Quien mal anda en mal acaba*, en la cual las instancias no trabajadas en el caso del morisco médico acusado de pactar con el diablo aparecen después del veredicto, confío que el acercamiento a estas comedias no se cierre con la culminación de esta tesis.

Bibliografía

- Aguilar, Gaspar de. *Expulsión de los moros de España por la S.C.R Majestad del Rey Don Felipe III, nuestro Señor*. Ed. Manuel Ruiz Lagos. Sevilla: Editorial Guadalmena, 1999.
- . *El gran Patriarca don Juan de Ribera. Norte de la poesía española*. Valencia: Felipe Mey, 1616.
- Alcalá Zamora y Torres, Niceto. *El derecho y sus colindancias en el teatro de Don Juan Ruiz de Alarcón*. México: Imprenta Universitaria, 1949.
- Alcalá Zamora y Queipo de Llano, José. "Individuo e historia en la estructura teatral de *El Tuzaní de las Alpujarras*." *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García-Lorenzo. Vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 343-63.
- Alejos Morán, Asunción. "Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos Valencianos." *Cimal* 16.19 (1982): 50-59.
- Alonso, Carlos. *Los apócrifos del Sacromonte (Granada): estudio histórico*. Valladolid: Estudio Agustiniano, 1979.
- Allen, Jessie. "A Theory of Adjudication: Law as Magic." *Suffolk University Law Review* 41.4 (2008): 773-831.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Antonio López Eire. Madrid: Ediciones Istmo, 2002.
- Armas Wilson, Diana de. *Cervantes, the Novel and the Modern World*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Barahona, Renato. *Six Crimes, Honour, and the Law in Early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Barrios Aguilera, Manuel. *Granada morisca, la convivencia negada*. Granada: Editorial Comares, 2002.
- Barrios Aguilera, Manuel y Mercedes García-Arenal, eds. *Los plomos del Sacromonte: Invención y tesoro*. Valencia: Universitat de València, 2006.

- Bayo, Juan Carlos. "Problemas contextuales en torno a *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*." *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV. Coloquio Anglogermano sobre Calderón* Heidelberg, 24-28 de julio de 2005. Coord. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008.71-93.
- Brann, Ross. "The Moors?" *Medieval Encounters* 15 (2009): 307-18.
- Belloni, Benedetta. "Ecos de ceremonias islámicas en la obra calderoniana *Amar después de la muerte*." *Del Barroco al Neobarroco: Realidades y transferencias culturales*. Ed. Ricardo de la Fuente Ballesteros et al. Valladolid: Universitas Castellae, 2011. 25-44.
- Benítez Claros, Rafael. "Una pica por Contreras (Notas a una biografía mal entendida)." *Cuadernos de Literatura* 1 (1947): 453-64.
- Benjamin, Walter. "Critique of violence." *Selected Writings. Volume 1. 1913-1926*. Ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. 236-52.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. "Una crónica de la expulsión de los moriscos. Los Cuadros de la colección Bancaja", *Sharq Al-Andalus. Estudios Mudéjares y Moriscos*. 14-15 (1997-1998): 535-38.
- Bernis Madrazo, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: Ediciones El Viso, 2001.
- . *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- . "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 144 (1959): 199-228.
- Bleda, Jaime. *Corónica de los moros de España, dividida en ocho libros*. Ed. Bernard Vincent y Rafael Benítez Sánchez-Blanco. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001.
- Bodin, Jean. *Six Books of the Commonwealth*. Oxford: B. Blackwell, 1955.
- Bordieu, Pierre. "The Force of Law: Toward a Sociology of the Juridical Field." *Hastings Law Journal* 38 (1986-1987): 805-53.
- Boronat y Barrachina, Pascual. *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi: estudio histórico*. Prólogo de Manuel Dánvila y Collado. Valencia:

- Impresión de Vives y Mora, 1904.
- . *Los moriscos españoles y su expulsión*. Ed. Manuel Dánvila y Collado. Valencia: Impresión de Vives y Mora, 1901.
- Bourland, C. B. "Los moriscos de Hornachos I." *Modern Philology* 1.4 (1904): 547-62.
- . "Los moriscos de Hornachos II." *Modern Philology* 2.1 (1904): 77-96.
- Brown, Jonathan y J.H. Elliot. *A Palace for a King: the Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en La España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.
- . *Los moriscos en el pensamiento histórico. Histografía de un grupo marginado*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman, 1972.
- Burshatin, Israel. "Playing the Moor: Parody and Performance in Lope de Vega's *El primer Fajardo*." *PMLA* 107 (1992): 566-81.
- . "Power, Discourse, and Metaphor in the *Abencerraje*." *MLN* 99.2 (1984): 195-213.
- . "The Moor in the Text: Metaphor, Emblem, and Silence." *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 98-118.
- Cabanelas, Darío. "Un intento de sincretismo islamo-cristiano: los libros plúmbeos Granada." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios sobre las culturas del Mediterráneo Occidental*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1978. 131-42.
- Cabrera de Córdoba, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Imprenta de Don Martín Alegría, 1857.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Amar después de la muerte*. Ed. Erik Coenen. Madrid: Cátedra, 2008.
- . *Amar después de la muerte*. Ed. Jorge Checa. Kassel: Edition Reichenberger, 2010.

- . *Amar después de la muerte*. Ed. Yolanda Pallín. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005.
- . *El Tuzaní del Alpujarra*. Ed. Ilaria Panichi. Firenze: Alinea, 2004.
- . *El Tuzaní de la Alpujarra o Amar después de la muerte*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Hondarribia: Hiru, 2001.
- . *El Tuzaní de la Alpujarra o Amar después de la muerte*. Prólogo de José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano. Madrid: Marcial Pons Librero, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro de. *Obras completas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1960-1967.
- Campbell, Jodi. *Monarchy Political Culture and Drama in Seventeenth-Century: Theater of Negotiation*. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2006.
- Cañas Murillo, Jesús. "El tema y los temas del teatro de Gaspar Aguilar." *Anuario de estudios filológicos* 12 (1989): 7-24.
- . "Gaspar Aguilar: estado actual de sus estudios." *Anuario de estudios filológicos* 3 (1980): 31-49.
- . "Personajes tipo y tipos de personajes en el teatro de Gaspar Aguilar." *Anuario de estudios filológicos* 6 (1983): 35-56.
- . "Problemas de composición en el teatro de Gaspar Aguilar: el trazado de la acción." *Anuario de estudios filológicos* 9 (1986): 55-74.
- . "Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar." *Anuario de estudios filológicos* 8 (1985): 49-59.
- Cardaillac, Louis. *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*. Trad. Mercedes García-Arenal. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Cardozo, Benjamin N. "Law and Literature." *Yale Law Journal*, 1925.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- . *Los moriscos del Reino de Granada (Ensayo de una historia social)*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- . *Vidas mágicas e Inquisición*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. "El cerco del Peñón de Vélez y el enfrentamiento

- cristiandad-islam en la producción dramática del Siglo de Oro.” Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón de Vélez*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003. 13-46.
- . *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- . *The Moorish Novel: “El Abencerraje” and Pérez de Hita*. Boston: Twayne, 1976.
- . “Variantes de las ‘comedias de moros’.” *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Vol.1 Alcalá: Universidad de Alcalá, 1998. 363-70.
- Carrión, María M. *Subject Stages. Marriage, Theatre, and the Law in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ínsula, 1949.
- Case, Thomas E. “Consideraciones sobre *Amar después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca.” *Segismundo* 17 (1983): 37-48.
- . “Honor, Justice, and Historical Circumstance in *Amar después de la muerte*.” *Bulletin of the Comediantes* 36.1 (1984): 55-69.
- . “El morisco gracioso en el teatro de Lope de Vega.” *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI, 1981.
- . *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993.
- Caso González, José Miguel. “Calderón y los moriscos de las Alpujarras.” *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 393-402.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Revista de Filología Española, 1925.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.

- Cervantes, Miguel de. *Obra completa de Miguel de Cervantes*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. 18 vols. Madrid: Alianza, 1996.
- Chauchaudis, Claude. "Libro y leyes de duelo." *Criticón* 39 (1987): 77-113.
- Checa, Jorge. "Calderón de la Barca y las catástrofes de la historia: *Amar después de la muerte*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51 (2003): 147-92.
- Cirot, G. "La maurophile littéraire en Espagne au XVIe siècle" *Bulletin Hispanique* XL.2 (1938): 150-57.
- Close, Anthony J. *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. New York: Oxford University Press, 2000.
- . "Los episodios del *Quijote*" *Para leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española. Siglo de Oro. Vol 1*. Coord. Melchora Romanos. Eds. A Parodi y J. D. Vila. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 25-47.
- Coenen, Erik. "*Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de Amar después de La muerte*." *Revista de Filología Española* 86.2 (2006): 245-57.
- . "Las fuentes de *Amar después de la muerte*." *Revista de literatura*. 69.138 (2007): 467-85.
- Cohen, Walter *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Coindreau, Roger. *Les corsaires de Salé*. Paris : Société d'Éditions géographiques, Maritimes et coloniales, 1948.
- Contreras, Alonso de. *Discurso de mi vida*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1972.
- . *Discurso de mi vida*. Ed. Henry Ettinghausen. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- . *Discurso de mi vida. Alonso de Contreras*. Ed. Javier de Navascués. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.
- . *Discurso de mi vida: aventura corsaria de un honorable capitán*. Ed. Gonzalo Gil. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2006.
- . *Vida de este capitán. Alonso de Contreras*. Prólogos de Arturo Pérez Reverte y José Ortega y Gasset. Barcelona: Reino de Redonda, 2008.

- . *Vida del capitán Contreras*. Ed. Joan Estruch. Barcelona: Fontamara, 1982.
- . *Vida del capitán Alonso de Contreras*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Taurus, 1965.
- . *Vida del Capitán Alonso de Contreras, Caballero del Hábito de San Juan, Natural de Madrid, escrita por el mismo (años 1582 a 1633)*. Ed. Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1900.
- Cossío, José María de. *Autobiografía de soldados. Siglo XVII*. Madrid: Ediciones Atlas, 1956.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Navarra: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert/ Real Academia Española/ Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.
- Cover, Robert M. *Narrative, Violence and the Law: the Essays of Robert Cover*. Ed. Martha Minow, Michael Ryan, Austin Sarat. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Cruz, Anne J. "Corazón alarbe: los Moriscos, el código de honor y la crítica de la guerra en *Amar después de la muerte*." *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*. Coord. Ignacio Arellano. Kassel: Edition Reichenberger, 2002. Vol. 2. 121-32.
- . "Making War, Not Love: The Contest of Cultural Difference and the Honor Code in Calderón's *Amar después de la muerte*." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 6. 1-2 (2000) 17-33.
- . "Moriscos as cultural other and Calderón's critique of war in *Amar después de la muerte*." *Europa e Islam tra i secoli XIV e XV I/Europe and Islam between the Fourteenth and Sixteenth Centuries*. Ed. Michele Bernardini Borrelli, Anna Cerbo and Encarnación Sánchez García. Vol. 2. Naples: Istituto Universitario Orientale, 2002. 987-95.
- Dale, George I. "The Religious Element in the 'comedias de moros y cristianos' of the Golden Age." *Washington University Studies. Humanistic Series*. VII (1919): 31-45.
- Danet, Brenda. "Language in the Legal Process." *Law & Society Review*. 14.3 (1980): 445-564.

- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 1997.
- Davis, Tracy C., and Thomas Postlewait, eds. *Theatricality*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Delgado Morales, Manuel. "Amar después de la muerte y la 'imprudencia' del castigo de los moriscos de Granada." *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amezcua*. Ed. Serafín González y Lillian von der Walde. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 169-80.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. New York: W.W. Norton & Company, 1993.
- Devos, Brent. "Calderón Ambiguity with Respects the Moriscos in *El Tuzaní de la Alpujarra*." *Anuario calderoniano* 2 (2009): 111-27.
- . "El título de *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amor después de la muerte*, de Pedro Calderón de la Barca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.3 (2008): 523-27.
- . "La fecha de composición de *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amor después de la muerte*." *Bulletin of Comediantes* 61.1 (2009): 97-107.
- Díaz Plaja, Fernando. *La historia de España en sus documentos: el siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Díez-Fernández, José Ignacio y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. "Contexto histórico y tratamiento literario de la 'hechicería' morisca y judía en el *Persiles*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 12.2 (1992): 33-62.
- Domínguez Flores, María Antonia. "La localidad extremeña de Hornachos en autobiografía del siglo XVII: El *Discurso de mi vida* del Capitán Alonso de Contreras." *Revista de Estudios Extremeños* LXVI.1 (2010): 439-60.
- Domínguez Ortiz, Antonio y Bernard Vincent. *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Revista de Occidente, 1978.
- Dopico-Black, Georgina. "Espectros de la nación. La serie pictórica de *La expulsión de los moriscos del reino de Valencia. Américo Castro y la revisión de la memoria: el islam en España*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Ediciones Libertarias, (2003). 175-99.
- . "Las lágrimas de Sancho." *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Ediciones Polifemo,

2009. 455-82.

- Dore, Florence. "Law's Literature, Law's Body: The Aversion to Linguistic Ambiguity in Law and Literature." *Law, Culture, and the Humanities* 2 (2006): 17-28.
- Ehlers, Benjamin. *Between Christians and Moriscos: Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.
- El Abencerraje (Novela y romancero)*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Cátedra, 2009.
- Epalza, Mikel de. *Los moriscos antes y después de la expulsión*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.
- Escrivá, Francisco. *Vida del venerable siervo de Dios, Don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia y Arzobispo de Valencia*. Roma: Antonio de Rossi, 1696.
- Espantoso-Foley, Augusta. *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Genève: Librairie Doz, 1972.
- Ettinghausen, Henry. "Alonso de Contreras: un épisode de sa vie et sa 'Vida'" *Bulletin Hispanique* 77. 3-4 (1975) : 293-318.
- Expulsados 1609. La tragedia de los moriscos*. Dir. Miguel López Lorca. Perf. Fernando Guillén, Pablo Rivero, Ana Alonso, Pablo Derqui, Juli Fàbregas y Juan Carlos Vellido. Casa Árabe, 2009.
- Fajardo, Salvador J. "Narrative and Agency: The Ricote Episode (DQ II)" *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVIII.3 (2001): 311-21.
- Fajardo y Acevedo, Antonio. *Origen de Nuestra Señora de las Angustias y Revelión de los Moriscos. Comedias nuevas escogidas. Parte 40*. Madrid: Julián de Paredes, 1675.
- Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis. *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871.
- Fernández Nieva, Julio. "El enfrentamiento entre moriscos y cristianos viejos: el caso de Hornachos en Extremadura. Nuevos datos." *Les morisques et leur temps. Table ronde internationale, 4-7 juillet 1981*. Paris: CNRS, 1983. 269-96.

- . “La comedia *Los moriscos de Hornachos*: contenidos ideológico-rituales.” *Las Prácticas musulmanas de los moriscos andaluces (1492-1609)*. Actas del III Simposio Internacional de Estudios Moriscos. Ed. Abdeljelil Temimi. Zaghuan: CEROMDI, 1989. 75-86.
- . “Un pleito entre el Licenciado Cuenca y los moriscos de Hornachos en Extremadura (1607-1609). Hitos de conflictividad cristiano-musulmana en el seno de la comunidad local.” *Actes du II Symposium International du CIEM*. Ed. Abdeljelil Temimi. Vol.2 Tunis: Institut Supérieur de Documentation, 1984. 213-44.
- Fernández Rodríguez, Natalia. “La influencia demoníaca y distorsión de la realidad en *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón.” Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro, Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16, y 17 de julio de 2005*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, 139-52.
- Ferrer Valls, Teresa. “Producción municipal, fiestas y comedia de santos: La canonización de San Luis Bretrán en Valencia (1608).” *Teatro y Prácticas Escénicas. II: La Comedia*. Ed. José Luis Canet Vallés. London: Tamesis Books Limited, 1986. 156-86.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2010.
- Forcione, Alban K. “Cervantes en búsqueda de la pastoral auténtica.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVI (1988): 1011-43.
- Foulché-Delbosc, Raymond. “Memorial de Francisco Núñez Muley.” *Bulletin Hispanique* I (1899): 205-39.
- Fox, Diana. *Kings in Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*. London: Tamesis, 1986.
- Fradejas Lebrero, José. “El romancero morisco.” *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán*. 2 (1964): 39-74.
- . “Musulmanes y Moriscos en el teatro de Calderón.” *Tamuda. Revista de Investigaciones marroquíes* 5 (1957): 184-228.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- Friorito, Lorenzo. "On Performatives in Legal Discourses." *Metalogicon* XIX.2 (2006): 101-11.
- Fuchs, Barbara. *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Gallaher, David. *Circumcision: A History of the World's most Controversial Surgery*. New York: Basic Books, 2000.
- Garasa, Delfín Leocadio. *Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1960.
- García Arenal, Mercedes. *Inquisición y moriscos: los procesos del Tribunal de Cuenca*. Madrid: Siglo XXI, 1983.
- . *Los moriscos*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- . "Religious Dissent and Minorities: The Morisco Age." *The Journal of Modern History*. 81 (2009): 888-920.
- García Ballester, Luis. "The Minority of Morisco Physicians in the Spain of the 16th Century and their Conflicts in a Dominant Christian Society." *Sudhoffs Archiv* 60 (1976): 209-34.
- García Martínez, Sebastián. "Bandolerismo, piratería y control de moriscos en Valencia durante el reinado de Felipe II." *Estudis* (1972): 85-167.
- García Soormally, Mina. "El cuerpo sin marca en *El Tuzaní de la Alpujarra*." *Bulletin of the Comediantes*. 64.1 (2012): 111-29.
- García Valdés, Celsa Carmen. "Comedias de moros y cristianos en el Teatro de Tirso de Molina." *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional sobre Tirso* (Pamplona, 27-29 de abril de 1998. Ed. Ignacio Arellano Ayuso, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti. Navarra: Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998. 121-39.
- Garrad, Kenneth. "The Original Memorial of Don Francisco Núñez Muley." *Atlante* 2 (1954): 168-226.
- Garrido Zaragoza, Juan José. "El Real Colegio-Seminario de Corpus Christi." *Domus Speciosa: 400 años del Colegio del Patriarca*. Valencia: Universitat de

València, 2006.

Garrot Zambrana, Juan Carlos. "Efectos cómicos y patéticos en Calderón: *El Tuzaní de la Alpujarra*." *Tragique et comique liés, dans le théâtres, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*. Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012. Eds. Milagros Torres et al. Publications numériques du CÉRÉDI 7 (2012) : 1-11. Red. 27 junio 2013.

González Alcantud, José Antonio. *Lo Moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.

González Echevarría, Roberto. *Love and the Law in Cervantes*. New Haven/London: Yale University Press, 2005.

González Fernández, Luis. "El festín interrumpido: magia demoniaca y 'transubstanciación' en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza." Red. 27 junio 2013.

González Palencia, Ángel. *La Junta de Reforma (1618-1625)*. Tomo V. Valladolid: Tip. "Poncelix", 1932.

---. "Las fuentes de la comedia de Don Juan Ruiz de Alarcón, *Quien mal anda en mal acaba*." *Boletín de la Real Academia Española* XVI (1929): 199-222; XVI (1930): 247-74.

González Rodríguez, Alberto. *Hornachos, enclave morisco: peculiaridades de una Población distinta*. Mérida: Asamblea de Extremadura, 1990.

Goytisolo, Juan. "Cara y cruz del moro en nuestra literatura." *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Ruedo Ibérico, 1982. 7-25.

Gaullero Sanz, Vicente. "Un delito de lesa magestad: la falsificación de la moneda en la Valencia Foral." *Estudios en homenaje a la profesora Teresa Puente*. Ed. Lorenzo Prats Albentosa. València: Universidad de València, 1996. 221-44.

Greer, Margaret Rich. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

---. "The Politics of memory in Calderón's *El Tuzaní de la Alpujarra*." *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*. Ed. Richard Pym. London: Tamesis, 2006. 113-30.

Grilli, Giuseppe. "La otredad de *Amar después de la muerte*." *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de*

- Navarra, septiembre 2000.* Coord. Ignacio Arellano. Vol. 2. 2002. 207-18.
- Guadalajara y Javier, Marcos de. *Memorable expulsión de los Moriscos de España.* Pamplona: Nicolás de Assiayn, 1613.
- . *Prodicion y destierro de los Moriscos de Castilla hasta el Valle de Ricote.* Pamplona: Nicolás de Assiayn, 1614.
- Gudiol, José. "Iconography and Chronology in El Greco's Painting of St. Francis." *The Art Bulletin* 44.3 (1962): 195-203.
- Guillén, Claudio. *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History.* Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Hagerty, Miguel José. *Los libros plúmbeos del Sacromonte.* Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Halpern, Cynthia Leone. *The Political Theater of Early Seventeenth-Century Spain with Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón.* New York: Peter Lang, 1993.
- Harris, Max. *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain.* Texas: University of Texas Press, 2000.
- Harvey, Leonard Patrick. *Muslims in Spain, 1500 to 1614.* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- . *The Moriscos and Don Quixote.* London: King's College, 1974.
- . "Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain." *Forum for Modern Languages Studies* X.3 (1974): 270-86.
- Hegyí, Ottmar. "Literary Motifs and Historical Reality in Ruiz de Alarcón's *Quien mal anda en mal acaba.*" *Renaissance and Reformation* 18.4 (1982) : 249-63.
- Henningsen, Gustav. *El abogado de las brujas: brujería vasca e inquisición española.* Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Hess, Andrew C. "The Moriscos: An Ottoman Fifth Column in Sixteenth-Century Spain." *American Historical Review* (1968): 1-25.
- Hurtado, Juan y Ángel González Palencia. *Historia de la literatura española.* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.
- Irigoyen-García, Javier. "'Ni chivato ni carnero': La construcción de la diferencia

étnica en *Los moriscos de Hornachos*.” *Bulletin of Hispanic Studies* [en imprenta]

Jacobs, Beverly S. “Social Provocation and Self-Justification in the *Vida of Captain Alonso de Contreras*.” *Hispanic Review* 51.3 (1983): 303-19.

Janer, Florencio. *Condición social de los moriscos de España. Causas de su expulsión y consecuencias que esta produjo en el orden económico y político*. Ed. Miguel Ángel de Bunes. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2006.

Jiménez, Juan. *Vida del Beato Juan de Ribera*. Valencia: Imprenta de Joseph de Orga, 1798.

Johnson, Carl. “Opening the Closed Books in Alarcón’s *Quien mal anda en mal acaba*.” *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*. Ed. José A. Machigal. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997. 181-89.

---. “The Evolution of Devil-Pact Plays in the Golden Age.” *Looking at the Comedia in the Year of the Quincentennial. Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, March 18-21*. Eds. Barbara Mujica y Sharon Voros. Maryland: University Press of America, 1993. 203-11.

Johnson, Carroll B. *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*. Boston: Twayne, 1990.

Kagan, Richard L. *Lawsuits and Litigants in Castile 1500-1700*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981.

Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*. New Haven: Yale University Press, 1999. King, Willard F. *Juan Ruiz de Alarcón: letrado y dramaturgo*. México: Colegio de México, 1989.

Kurzon, D. *It is Hereby Performed: Explorations in Legal Speech Acts*. Amsterdam: John Benjamins, 1986.

La otra vida del Capitán Contreras. Dir. Rafael Gil. Perfs. Fernando Fernán Gómez y María Piazzai. DIVISA RED, 1955. Film.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Ed. Alberto Blecuá. Madrid: Castalia, 1993.

Landes, William M. y Richard A. Posner. “Legal Precedent: A Theoretical and Empirical Analysis.” *Journal of Law and Economics* 19.2 (1976): 249-307.

- Lea, Henry Charles. *The Moriscos of Spain: Their Conversion and Expulsion*. London: Bernard Quaritch, 1901.
- Levisi, Margarita. *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso De Contreras, Miguel de Castro*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1984.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- López-Baralt, Luce. *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985.
- . "La estética del cuerpo entre los moriscos del siglo XVI o de cómo la minoría perseguida pierde su rostro." *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles. Colloque International (Sorbonne, 5-8 octobre 1988)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1990. 335-48.
- López Fanego, Otilia. "Algo más sobre Sancho y Ricote" *Anales Cervantinos XXI* (1983): 221-38.
- López Madera, Gregorio. *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598*. Granada: Sebastián de Mena, 1601.
- . *Historias y discursos de la certidumbre de las reliquias, láminas y profecía descubiertas en el Monte Santo, y Yglesia de Granada*. Granada: Sebastián de Mena, 1602.
- Luca de Tena, Torcuato. *La otra vida del capitán Contreras*. Barcelona: Ediciones Destino, 1953.
- Mármol del Carvajal, Luis. *Rebelión y castigo de los moriscos*. Ed. Ángel Galán. Málaga: Editorial Arguval, 1991.
- Majid, Anouar. *We Are All Moors. Ending Centuries of Crusades against Muslims and Other Minorities*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009.
- Magnier, Grace. Ambiguity in *La Expulsión de los Moros de España* by Gaspar Aguilar." Ed. Abdeljelil Temimi, *Actes du Ve Symposium International d'Études Morisques sur: Le Ve Centenaire de la Chute de Grenade. 1492-1992*, Zaghuan: CEROMDI, 1993, V.II. 766-68.

- . *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos: Visions of Christianity and Kingship*. Leiden/Boston: Brill, 2010.
- . "Representación del morisco héroe en dos comedias del Siglo de Oro: *El Tuzaní de la Alpujarra* y *El valiente Campuzano*." *IX simposio internacional de mudejarismo*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2004. 527-35.
- Marañón, Gregorio. *Expulsión y diáspora de los moriscos españoles*. Madrid: Taurus, 2004.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1980.
- Marchante-Aragón, Lucas A. 'The King, the Nation, and the Moor: Imperial Spectacle and the Rejection of Hybridity in *The Masque of the Expulsion of the Moriscos*', *The Journal for Early Modern Cultural Studies*, 8:1 (2008): 98-133.
- Márquez Villanueva, Francisco. *El problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid: Libertarias, 1991.
- . *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- McKendrick, Melveena. *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Mellinkoff, David. *The Language of the Law*. Boston: Little, Brown & Co., 1963.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles II*. Madrid: Librería Católica de San José, 1880.
- Mérimée, Henri. *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*. Trad. Octavio Pellissa Safont. 2 vols. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, 1985.
- . "Sur la biographie de Gaspar Aguilar." *Bulletin Hispanique* 8.4 (1906): 393-96.
- Moreno, Carlos. "Multiculturalismo y traducción en el *Quijote*" *Hispanic Review* LXXI.2 (2003): 205-28.
- Morón, Ciriaco. "Una visión inédita de la expulsión de los moriscos." *Salmanticensis* 6 (1959): 483-502.
- Murillo, Luis Andrés. *The Golden Dial. Temporal Configurations in Don Quixote*. Oxford: The Dolphin Book, 1975.

- “Nueve romances sobre la expulsión de los moriscos. Reimprímelos Santiago Álvarez Gamero.” *Revue Hispanique* XXXV (1915): 420-38.
- Núñez Muley, Francisco. *A Memorandum for the President of the Royal Audiencia And Chancery Court of the City and Kingdom of Granada*. Ed. y trad. Vincent Barletta. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Olsen, Margaret M. “‘¿Ley ser, morir el más feo?’: Calderón’s *Morisco Gracioso* Teases out Spain’s Violence.” *Bulletin of the Comediantes* 62.2 (2010): 63-78.
- Orso, Steven N. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton: Princeton University Press, 1986. 52-55.
- Osuna, Rafael. “La expulsión de los Moriscos en el *Persiles*.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* XIX (1970): 388-93.
- Pastor Sanctus Virtutis Cultor: El legado del Patriarca Juan de Ribera: IV Centenario*. Valencia: Pentagraf, 2011.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio.” *Textos sin fronteras. Literatura y Sociedad* 2. Ed. H. Awaad y M. Insúa. Pamplona: Ediciones Digitales del GRISO, 2010. 179-200.
- Pelorson, Jean Marc. “Le routier du capitaine Alonso de Contreras.” *Bulletin Hispanique* 68.1-2 (1966) : 30-48.
- “Lope de Vega et Alonso de Contreras : Une mise au point sur *El rey sin reino*.” *Bulletin Hispanique* 72. 3-4 (1970): 253-76.
- . “Recherches sur la ‘comedia’ *Los moriscos de Hornachos*.” *Bulletin Hispanique* 74. 1-2 (1972): 5-42.
- . “Toujours sur la comedia *Los moriscos de Hornachos*.” *Bulletin Hispanique* 77. 3-4 (1975): 391-94.
- Peña, Margarita. *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica en las colecciones y en los acervos documentales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975.
- Perceval, José María. “En busca del ‘Tesoro de los moros.’” *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses* 7 (1987): 175-82.
- . *Todos son uno arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*. Almería: Instituto de

Estudios Almerienses, 1997.

Pérez Álvarez, María Ángeles y María José Rebollo Ávalos. “Lengua y cultura de moriscos: la comunidad de Hornachos.” *Alborayque: revista de la Biblioteca de Extremadura* 3 (2009): 127-43.

Pérez-Bustamante, C. “El Pontífice Paulo V y la expulsión de los moriscos.” *Boletín de la Real Academia de la Historia* CXXIX (1951): 219- 39.

Pérez de Hita, Ginés. *Guerras civiles de Granada. Primera Parte*. Ed. Shasta M. Bryant. Delaware: Juan de la Cuesta, 2000.

Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

Quérillacq, René. “Los moriscos de Cervantes” *Anales Cervantinos* XXX (1992): 77-98.

Quirarte, Clotilde Evelia. *Personajes de Juan Ruiz de Alarcón*. México: El Libro Español, 1939.

Rey Hazas, Antonio. “Cervantes y la poética de la libertad” *Actas I* (1990): 369-80.

Riley, Edward C. *Don Quixote*. London: Allen & Unwin, 1986.

Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1957.

Río, Martín del. *La magia demoniaca*. Trad. Jesús Moya. Madrid: Hiperión, 1991.

Robres Lluch, Ramón. *San Juan de Ribera. Patriarca de Antioquía, Arzobispo y Virrey de Valencia. 1532-1611. Un obispo según el ideal de Trento*. Barcelona: Juan Flors, 1960.

Romanos, Melchora. “Ficción y realidad histórica en *El Tuzaní de la Alpujarra o después de la muerte de Pedro Calderón de la Barca*.” *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*. Vol. 1. Coord. Theo Reichenberger, Kurt Reichenberger. 2000. 355-72.

Rojas, Agustín de. *El viaje entretenido*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

Rueda, Lope de. *Cuatro comedias*. Ed. Alfredo Hermenegildo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

Ruiz de Alarcón, Juan. *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1852.

- . *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Agustín Millares Carlo. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1957-1968.
- . *Quien mal anda en mal acaba*. Sevilla, Francisco de Leefdael, s.f.
- . *Quien mal anda en mal acaba*. Ed. Ángel Martínez Blanco. Kassel: Reichenberger, 1993.
- Ruiz Lagos, Manuel. "El Tuzaní de la Alpujarra: Calderón o la singularidad de la memoria histórica." *Calderón de la Barca y la España del barroco*. Ed. José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano and Ernest Belenguer Cebrià. Vol. 2. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001. 767-91.
- Russell, Peter E. *Cervantes*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Sánchez Escobar, Juan José. "Gaspar Aguilar: el proceso de construcción de una dramaturgia inorgánica" *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis* III. 1-2 (1981): 125-52.
- . "Las aportaciones de Gaspar de Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca." *Teatro y Prácticas Escénicas. II: La Comedia*. Ed. José Luis Canet Vallés. London: Tamesis Books Limited, 1986. 132-55.
- Sánchez Pérez, Andrés. "Los moriscos de Hornachos, corsarios de Salé." *Revista de Estudios Extremeños* XX.1 (1964): 93-142.
- Sánchez Ruano, Francisco. "El caso de corrupción del juez López Madera." *Historia* 16 XXV. 301 (2001): 34-41.
- Santos Domínguez, Luis A. "El lenguaje teatral del morisco." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 63 (1987): 5-16.
- Schmitt, Carl. *Political Theology. Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Trans. George Schwab. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005.
- . *The Concept of the Political*. Trans. George Schwab. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Selig, Karl-Ludwig. "Cervantes and the Moriscos." *Library Chronicle of the University of Texas* III (1948): 90-99.
- Sepúlveda, Ricardo. *El corral de la Pacheca: apuntes para la historia del teatro español. (Apuntes para la historia del teatro español)*. Madrid: Librería de

- Fernando Fe, 1888.
- Shipley, George A. "La obra literaria como monumento histórico: El caso de *El Abencerraje*." *Journal of Hispanic Philology* 2 (1978): 103-20.
- Sieber, Diane E. "El monstruo en su laberinto: cristianos en las Alpujarras de *Amar después de la muerte*." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Coord. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro. Vol. 1. 2000. 740-46.
- Sirera, Josep Lluís. "Las 'comedias de santos' en los autores valencianos. Notas para su estudio." *Teatro y Prácticas Escénicas. II: La Comedia*. Ed. José Luis Canet Vallés. London: Tamesis Books Limited, 1986. 187-228.
- Sloman, Albert E. "The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega." *The Modern Language Review* 44. 2 (1949): 207-17.
- Sofer, Andrew. "How to Do Things with Demons: Conjuring Performatives in *Doctor Faustus*." *Theater Journal* 61.1 (2009): 1-21.
- Spivakovsky, Erika. *Son of the Alhambra. Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*. Austin/London: University of Texas Press, 1970.
- Spitzer, Leo. "Perspectivism in *Don Quixote*" *Linguistics and Literary History: Essays On Stylistics* (1948): 68-73.
- . "Perspectivismo lingüístico en el Quijote" *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955. 161-225.
- Sola, Emilio. "Cervantes y el Islam. Sin la luz de la fe." *El Español en el Mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. (2004): 13-37.
- Stone Peters, Julie. "Law, Literature, and the Vanishing Real: On the Future of an Interdisciplinary Illusion." *PMLA* 120.2 (2005): 442-53.
- . "Legal Performance Good and Bad." *Law Culture and the Humanities* 4 (2008): 179-200.
- Surt, Ronald E. "La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI." *Images de morisques dans la littérature et les arts. Actes du VIIIe Symposium International d'Études Morisques*. Ed. Abdeljelil Temimi. Zaghuan: Foundation Temimi, 1999. 251-60.
- Szafran, Denice J. "If you Cannot Whisper: The Performative Language in Magical

- Spells.” *NEAA Conference*. Providence, Rhode Island. marzo de 2009. Red. 15 mayo 2013.
- Tambiah, Stanley Jeyaraja. “The Magical Power of Words.” *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. 3.2 (1968): 175-208.
- Tomás y Valiente, Francisco. *El derecho penal de la monarquía absoluta- siglos XVI-XVII-XVIII*. Madrid: Editorial Tecnos, 1969.
- Tormo Cervino, Juan. “Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos valencianos.” *Valencia Atracción* 52.505 (1977): 8-9; XII-XIV.
- Trosborg, Anna. “An Analysis of Legal Speech Acts in English Contract Law.” *Hermes. Journal of Linguistics* 6 (1991): 65-90.
- Valbuena Briones, Ángel. *Calderón y la comedia nueva*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- Valbuena Prat, Ángel. *Literatura dramática española*. Barcelona: Editorial Labor, 1930.
- Valladares Reguero, Aurelio. *Vida y obra de Gaspar Aguilar*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García-Santo Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *El sarafín humano en Parte decinueve y la mejor parte de sus comedias*. Madrid: Juan González, 1624.
- . *La Arcadia*. En *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1620.
- . *Los ramilletes de Madrid y dos estrellas trocadas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618.
- . *Obras de Lope de Vega*. Ed. Real Academia Española. 15 vols. Madrid: Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1890-1913.
- Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Rep. Adolfo Bonilla y San Martín. Vigo: Librería de Eugenio Krapf, 1902.
- Velilla y Rodríguez, José de. *La expulsión de los moriscos*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1873.

- Villalmanzano Cameno, Jesús, ed. *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997.
- Vincent, Bernard. "El bandolerismo en Andalucía (siglo XVI)." *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* (1974): 389-400.
- . "¿Qué aspecto físico tenían los moriscos?" *Actas del Primer Congreso de Historia Moderna y Contemporánea de Andalucía*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1983: 335-40.
- Walzer, Hanna. "Los Moriscos de *Amar después de la muerte*." *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*. Ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón. Madrid: Castalia, 2002. 133-45.
- Waxman, Samuel M. "Chapters on Magic in Spanish Literature." *Revue Hispanique* XXXVIII (1916): 325-463.
- White, James Boyd. *The Legal Imagination (Abridge Edition)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- Whicker, Jules. *The Plays of Juan Ruiz de Alarcón*. London: Tamesis, 2003.
- Wilson, Margaret. "'Si África llora, España no ríe': A Study of Calderón's *Amar después de la muerte* in Relation to Its Source." *Bulletin of Hispanic Studies* 61.3 (1984): 419-25.
- Ynduráin, Francisco. *Los moriscos y el teatro en Aragón: Auto de la destrucción de Troya y Comedia pastoril de Torcato*. Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1986.
- Zelig. Dir. Woody Allen. Perf. Woody Allen y Mia Farrow. Orion Pictures/Warner Bros, 1983.
- Zoppi, Federica. "*Morisco e moriscos* en Cervantes e Lope de Vega." *Orillas*. 1 (2012): 1-30.