

Cartografías Hispánicas

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vjarra
(editores)





CARTOGRAFÍAS HISPÁNICAS

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

••
Área de
Publicaciones

8offyñ
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades



unc

Cartografías hispánicas: literatura y cultura / editores Germán Brignone ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1944-4

1. Literatura. 2. Literatura Española. 3. Cultura Europea. I. Brignone, Germán

CDD 800

2026 © Germán Brignone, Mabel Brizuela, María Teresa Toniolo, René Vijarra

2026 © Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Maquetación y diseño: Mariana Valdez / mariana.valdez@unc.edu.ar

Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Jefe Área Publicaciones: Jeremías Corazza

Comunicación institucional: Paloma Braverman

Diseño y arte de portada: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interior: María Bella y Luis Sánchez Zárate

2026

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Alejandra Castro

Vicedecana: Andrea Bocco

<https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/>

Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Graciela Ferrero

Vicedecano: Fabián Negrelli

<https://www.lenguas.unc.edu.ar/>

Asociación Argentina de Hispanistas

<https://www.aahispanistas.org/>

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

ISBN

“Sin más delito que el traje”: cautiverio, conversión y puesta en escena de la otredad en *Los esclavos libres* de Lope de Vega

Sosa, Marcela Beatriz

CIUNSA – ICSOH
Universidad Nacional de Salta
sosamar57@gmail.com

Resumen

Nuestro trabajo se enmarca en una investigación sobre la construcción de la identidad/alteridad en el discurso teatral del Siglo de Oro. Particularmente, el género de las *comedias de cautivos* o *de cautiverio* resulta productivo porque representa el enfrentamiento de dos culturas y religiones diferentes, con el paso frecuente del estado de pecado o de herejía a la conversión. Las *comedias de cautiverio* tematizaban la realidad de los cristianos capturados por corsarios turcos en el mar Mediterráneo entre los siglos XVI y XVII. Esta situación propiciaba que, por defender la fe, algunos personajes muriesen como mártires, pero también se daba el fenómeno de quienes renegaban y se integraban al mundo musulmán. Así, el conflicto dramático se articula en torno a un *otro*, que espeja y tensa la cultura e identidad propias. La figura del renegado es central en la comedia de Lope de Vega, *Los esclavos libres* (1620). Leonardo, el protagonista, adopta falsamente la fe islámica para rescatar a su prometida, Lucinda, quien ha sido secuestrada por un moro. Así, ambos se harán pasar por musulmanes -y, en el caso de la joven, añadiendo la de género a su impostura religiosa-, mediante el cambio de vestimenta. El trabajo se ocupa de analizar cómo el procedimiento metateatral del *travestismo* escenifica la compleja y dinámica urdimbre de la conversión forzada para resguardar la vida. La intriga situada en la costa africana refracta las circunstancias, móviles y prácticas de quienes debieron simular ser de otro credo para sobrevivir en la península ibérica.

Palabras clave: comedia, cautiverio, conversión, otredad, vestimenta

Abstract

Our work is part of an investigation into the construction of identity/alterity in the theatrical discourse of the Golden Age. In particular, the genre of *captives* or *captivity comedies* is productive because it represents the confrontation of two different cultures and religions, with the frequent passage from a state of sin or heresy to conversion. The captivity comedies were based on the reality of Christians captured by Turkish privateers in the Mediterranean Sea between the 16th and 17th centuries. This situation led to the death of some people as martyrs for defending their faith, but also led to the phenomenon of those who reneged and joined the Muslim world.

Thus, the dramatic conflict is articulated around another one that reflects and strains its own culture and identity. The figure of the renegade is central in Lope de Vega's comedy, *Los esclavos libres* (1620). Leonardo, the protagonist, falsely adopts the Islamic faith to rescue his fiancée, Lucinda, who has been kidnapped by a Moor. Thus, both will pose as Muslims -and in the case of the young woman, adding gender to their religious imposture- changing their clothes. The work attempts to analyze how the metatheatrical procedure of *transvestism* plays the complex and dynamic warp of forced conversion to protect life. The intrigue on the African coast reflects the circumstances, motives and practices of those who had to pretend to be of another creed in order to survive on the Iberian peninsula.

Keywords: comedy, captivity, conversion, otherness, vestment

La playa ni es ciudad ni es mar; participa de los dos mundos.

Es un híbrido y, al mismo tiempo, es una frontera. Tiene las potencialidades de un híbrido y presenta los riesgos de una frontera. Es un espacio abierto y peligroso.

Jean-Pierre Étienvre

Identidad/otredad en el teatro áureo

Nuestro trabajo se enmarca en una investigación¹ sobre la construcción de la identidad/alteridad en el discurso teatral español del siglo XVII. La hipótesis sustentada es que el teatro barroco, en tanto fenómeno de masas e instrumento propagandístico del Estado, constituyó un soporte discursivo de extraordinaria potencia para representar la otredad *al interior* de la sociedad hispana, así como las diversas alteridades con las que se enfrentó, más allá de las fronteras, durante su hegemonía imperial.

Recordemos que hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII el absolutismo monárquico, instituido en campeón de la Contrarreforma, propende a garantizar la homogeneidad ideológica y que el imaginario social está atravesado por la preocupación colectiva acerca de la "limpieza" de sangre (dada por la ausencia de orígenes judíos o moros), estableciendo límites (no siempre claros) entre identidad/alteridad.

¹ Proyecto N° 2758 del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta: "Alteridad, imaginario y melancolía: representaciones del otro en el teatro del Siglo de Oro", bajo mi dirección.

El particular contexto de conflictividad característico del Barroco surgía de un problema religioso de larga data: la no asimilación de los “infieles” durante la Edad Media. Más allá de la índole más o menos pacífica de la convivencia, lo cierto es que las tres castas (cristianos, moros y judíos) coexistieron a lo largo de siglos. Hubo medidas drásticas de unificación que marcaron puntos de inflexión en la configuración identitaria hispánica: la expulsión de los judíos en 1492 –cuando se recupera el último reino moro, Granada- y la de los moriscos² en 1609. La segunda parece lejana respecto de la primera, pero la preocupación religiosa había recrudecido a raíz del celo contrarreformista de la monarquía hispana, la cual decidió resolver la problemática morisca apelando a la conversión forzosa o a la expulsión. No se trataba solamente de una cuestión de credo: también había problemas de orden económico agudizados en el siglo XVII –de los cuales se responsabilizará en parte a esta minoría-, así como problemas de seguridad interna (v.gr. la rebelión de las Alpujarras ocurrida en el XVI) y externa, dada por la posibilidad de una invasión turca con la supuesta colaboración de los moriscos, que hacían peligrosa la convivencia con estos últimos (de Epalza, 2001). La lucha entre el Islam y la cristiandad se había trasladado al Mediterráneo desde fines del XV, reactivándose la piratería y el corsarismo.³

El punto de partida de este trabajo (y de otros, en la misma dirección) fue un artículo de Pedraza (2010) en el sentido de que no había prácticamente comedias áureas que dieran cuenta de la expulsión de los moriscos, donde refuta parcialmente la aseveración en contrario de Márquez Villanueva (2013 [1983]), si bien matiza sus apreciaciones en un artículo posterior (Pedraza, 2012). Nos propusimos indagar la presencia subyacente, sesgada, aludida, de ese hecho traumático en un corpus de géneros y autores variados. Uno de los hallazgos fue *La villana de Getafe* de Lope de Vega (Sosa, 2022).⁴

Dentro de la vasta y plural dramaturgia del Siglo de Oro, el género de las *comedias de cautivos* o *de cautiverio* resulta particularmente productivo porque representa el enfrentamiento de dos culturas y religiones distintas, en un contexto territorial específico, con el paso frecuente del estado de pecado o de herejía a la conversión.

Las *comedias de cautiverio* constituyen un subtipo de las comedias históricas: aunque no figura ningún personaje real, tematizan la situación de los cristianos capturados por corsarios turcos en el mar Mediterráneo entre los siglos XVI y XVII⁵. Esta circunstancia propicia que, por

2 Son los conversos de moro, es decir, musulmanes que se han convertido al catolicismo y sobre los cuales gravita la sospecha de que practican el islamismo en secreto.

3 Los corsarios otomanos controlaron Argel desde 1516 y asolaron las costas de Nápoles, Sicilia, Cerdeña, el Levante peninsular y las Baleares durante todo el XVI.

4 Nuestro estudio enfatizó la relación con el contexto de la expulsión, en una perspectiva diferente de la biográfica de Márquez Villanueva (2013 [1983]) sobre Lope, “infamado de morisco”.

5 Para una aproximación histórica a esta compleja problemática y su tratamiento por los tribunales inquisitoriales véase Alonso Acero (2003).

defender la fe, algunos personajes mueran como mártires, aunque también se da el fenómeno de quienes reniegan y se integran al mundo musulmán (Ohanna, 2011, p. 20). En las tablas, concretamente, el *renegado* deviene un sujeto ficcional de gran rentabilidad por su carácter liminar (Koppenfels, 2011; Fernández Flórez, 2020).

En efecto, la figura del renegado es central en la comedia de Lope de Vega, *Los esclavos libres* (1620)⁶. Leonardo, el protagonista, adopta falsamente la fe islámica para rescatar a su prometida, Lucinda, quien ha sido secuestrada en una playa por un moro. En medio de los sucesos de la obra, ambos se harán pasar por musulmanes -y, en el caso de la joven, añadiendo a su impostura religiosa la de género-, mediante el cambio de vestimenta.

Más allá del asidero histórico, este procedimiento –dentro de un andamiaje notoriamente metateatral- es un principio constructivo que se repite en otras comedias: nuestra hipótesis es que, además de su eficacia escénica, dicho mecanismo funcionaría ideológicamente para ilustrar los peligros de la conversión forzada mientras señala al *otro* como diferente, espejando y tensando los caracteres de la cultura e identidad propias.

Yendo aún más lejos: consideramos que el procedimiento metateatral del *travestismo* –noción que tomamos en sentido amplio, incluyendo tanto el disfraz como la adopción de otra identidad de género- escenifica la compleja y dinámica urdimbre de la conversión forzada para resguardar la vida. Paradójicamente, la intriga situada en la costa africana refracta las circunstancias, móviles y prácticas de quienes debieron simular ser de otro credo para sobrevivir en la península ibérica.

Acerca del género y otras aclaraciones

Con respecto a *Los esclavos libres*, hay rigurosos trabajos sobre la clasificación de la comedia; entre otros, Fernández Rodríguez la incluye dentro del género *bizantino*⁷, luego de ilustrar rigurosamente los elementos procedentes de la novela homónima. Sin embargo, divergimos de su interpretación de la comedia lopesca: “[...] la *versión edulcorada* del cautiverio que ofrece Lope obedece mucho más a unos patrones literarios que a la realidad histórica, por mucho que en la época pudiera darse algún caso semejante” (2016, p. 158, cursivas nuestras).⁸ En la misma línea, hay un estudio comparatista de Karima Bouallal (2021) entre *El trato de Argel* de Cervantes y *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega que pone el énfasis en la cualidad vivencial de la obra cervantina, a diferencia de lo que sucede en la lopesca.

6 La comedia *Los esclavos libres* fue publicada en la *Parte XIII* (1620) pero, según Fernández Rodríguez (2016), Lope escribió el texto a fines de 1602, poco antes de su gran novela bizantina, *El peregrino en su patria*, editada en 1604.

7 Julián González-Barrera fue el primero en catalogar este tipo de comedias (2015).

8 Fernández Rodríguez (2016 y 2016a) concede que podría incluirla dentro del tipo de *comedias de cautiverio* y remite a González (2015).

Una alternativa tipológica, a la que adherimos por razones que expondremos aquí, es la que suscribe Alviti (2019, pp. 92-93) para *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid* de Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso como pieza perteneciente al subgénero de la *comedia de cautiverio*. En esta es muy usual que aparezcan personajes *renegados* y mártires de existencia histórica⁹: aunque en NHRD no los hay, la ficción se desarrolla en un escenario histórico plausible.

Es el mismo caso que el de *Los esclavos libres* de Lope. A pesar de que no hay personajes históricos ni martirologio, la acción dramática de la comedia representa patéticamente el pasaje de una religión a otra como subterfugio de supervivencia. Lo interesante, a nuestro juicio, es cómo –según del lado que se miren los hechos– el discurso lopesco permite mirarse autorreflexivamente y reflexionar sobre el lugar del *otro* cristiano nuevo y sus modos de resistencia dentro de la sociedad hispana. Todo lo opuesto de una perspectiva edulcorada del cautiverio e, inclusive, de la realidad contemporánea al dramaturgo.

Reproducimos, por su concisión y exhaustividad a la vez, la síntesis de la intriga que da Fernández Rodríguez:

La acción se inicia con el rapto de Lucinda –que había acudido a Perpiñán¹⁰ para casarse con el alférez Leonardo– por parte de Arbolán, arráez de Bizerta¹¹. A su vez, el capitán Luján, padre de Lucinda, ha apresado a Zulema. El morillo acepta llevar a Leonardo hasta Bizerta, donde el joven se hace pasar por un morisco llamado Medoro. Por su parte, Arbolán intenta seducir a Lucinda y le pide que se case con él, pero ella le rechaza rotundamente. El amor del arráez hacia su cautiva despierta los celos de Belaida, una de sus mujeres. Tras múltiples enredos amorosos, Leonardo y Lucinda finalmente llegan a abrazarse. Receloso, Arbolán insta a Medoro (Leonardo) a partir hacia España como capitán de unas galeras para luchar por el sultán. El alférez logra llevarse consigo a Lucinda, pero en el transcurso del viaje son capturados por unos caballeros cristianos. Por miedo a que lo tomen por renegado, Leonardo no se da a conocer. Él y Zulema son vendidos como esclavos al duque de Osuna, virrey de Nápoles. Lucinda, por su parte, entra al servicio de la familia de Leonardo. Tras varias peripecias, Leonardo revela por fin su verdadera identidad, los amantes logran reencontrarse y se produce la anagnórisis final entre padres e hijos. (2016, p. 149)

9 Alviti agrega: “En estas comedias la realidad histórica no es más que un punto de partida asequible para explicar los acontecimientos, incluso los más catastróficos, de una manera favorable a España y a los españoles. La mayoría de estas piezas de tema moro o turco se inspiran en hechos y / o personajes reales que se adaptan a las necesidades de la intriga [...]” (2019, p. 93).

10 Perpiñán, ciudad del sur de Francia, perteneció a España hasta 1659 cuando las monarquías española y francesa firmaron el Tratado de los Pirineos.

11 Bizerta es una ciudad del África septentrional, a unos 65 kilómetros al noroeste de Túnez, ubicada en la costa del Mediterráneo, frente al estrecho de Sicilia. En 1573 había pasado a manos turcas.

La contienda entre musulmanes y cristianos se presenta en escena ni bien arranca la acción dramática. El lugar es la costa mediterránea, un *híbrido* y, al mismo tiempo, una *frontera*, como afirma Étienvre (2016) en el epígrafe que encabeza este trabajo. Significativamente, esas orillas del mar muestran acciones en espejo: Arbolán secuestra a Lucinda¹², prometida del alferez Leonardo, mientras que el capitán Luján toma prisionero a Zulema, el siervo de Arbolán. Leonardo lo salva de morir y lo reclama para acercarse al arráz y rescatar a Lucinda.

A partir del encuentro de estos dos personajes, Zulema –que ha caído en gracia al cristiano como gracioso que es–, se convertirá en confidente y aliado incondicional del desesperado amante.¹³ Pero además se va transformando en una figura actancial de inusitado relieve al trascender su mero rol de morillo gracioso¹⁴ y problematizar las fronteras de la identidad/alteridad. A poco de conocer a Leonardo, sus palabras, aparentemente cómicas por el mal uso del castellano¹⁵, socavan toda certeza sobre el carácter conclusivo de cada una: “Zulema. - Andar *al guerra* [sic] los dos; /mas no saber contra quién” (I, vv. 285-286).

Estas afirmaciones encubren lo que para nosotros es el meollo de esta intriga de *cuño* bizantino. En el plan que urde Leonardo con Zulema –una vez que se cerciora de su lealtad– para rescatar a Lucinda, determina asumir la identidad de morisco “de los que echó de Granada / de don Juan de Austria la espada” (I, vv. 616-618). Para ello, el alferez se traviste de “moro” (vv. 648 y 665) y adopta el nombre de Medoro¹⁶: la vestimenta constituye un rasgo identificador exterior, fácil y rápidamente perceptible, que funciona como salvoconducto. El traje es el disfraz que emplea Leonardo para asumir otra identidad. En forma similar –refiriéndose a Cervantes– Aurelio González define e interpreta el uso del disfraz así:

Como disfraz en el teatro entendemos aquel recurso que implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria. Es sabido que Cervantes, en general en toda su obra, maneja frecuentemente el juego del desplazamiento de la identidad, en ocasiones de manera francamente sobresaliente. Sin embargo, en muchos casos lo que parece guiarlo es un espíritu lúdico cuyos objetivos quedan encubiertos y pueden no ser claros a primera vista pues su obra oscila ambiguamente entre el humor, la parodia y la crítica aguda, posiciones que no son excluyentes entre sí. (1998, pp. 583-584).

12 Lucinda es el nombre poético que da Lope de Vega a Micaela de Luján y el padre de la joven es el capitán Luján. Elidimos la referencia biográfica por no ser el objeto de nuestro trabajo, pero es inevitable relacionar el soneto que recita Arbolán (I, vv. 961-978) con la pasión de Lope por Micaela. A partir de ahora citamos por la edición de Cotarelo digitalizada por Artelope (2017).

13 Las dueñas que acompañaban a Lucinda expresan la furiosa impotencia del enamorado: “No suele más cruel toro con celos / herir los bosques con feroz bramido / que orilla el mar su desdichado esposo.” (I, vv. 65-67).

14 Sanz (2015) realiza interesantes observaciones acerca del gracioso moro.

15 Este es otro tópico de este tipo de gracioso en las comedias citadas.

16 Es obvia la referencia intertextual a los personajes del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, Angélica y Medoro. El fin de Medoro de rescatar a Angélica –en una paródica alusión que el alcaide no puede reconocer– será el pretexto que alegue Zulema para que Leonardo se aloje en casa de Arbolán.

Estamos ante un artificio metateatral muy caro a la comedia barroca: la adopción en escena de un rol dentro de otro rol, procedimiento que posibilita *ipso facto* la falsa conversión del personaje, según reza la acotación (“LEONARDO, en hábito de moro.”), mediante el simple cambio de indumentaria.¹⁷ El mismo ardid –presumiblemente- podrá restituir la verdadera identidad. Esto no oblitera las implicancias riesgosas del espacio liminal asumido, como comprobará más tarde un afligido Leonardo.

El reencuentro de los esposos no es obstaculizado por la vestimenta, a pesar de que, como dice muy bien Lucinda: “Cuanto al traje, es un abismo / de engaños este concierto [...]” (II, vv. 1566-1567). Apenas ve su rostro, la joven reconoce a Leonardo. No obstante, él cree que Lucinda se ha entregado a Arbolán¹⁸ y la desprecia.

Nuevamente, un recurso metateatral, la fingida muerte de Lucinda, hará que Medoro/Leonardo se reconcilie con ella. El lamento de Leonardo al creerla muerta vuelve a hacer hincapié en el travestismo: “¿De qué sirvió haber venido /con el traje disfrazado?” (II, vv. 1672-1673), demostrando su relevancia.

Con el objetivo de huir de Bizerta los enamorados deberán vencer las argucias de Arbolán¹⁹. En el transcurso del viaje son capturados por unos caballeros cristianos. La joven, travestida en el moro Zaide, es llevada a la casa del conde Fabricio, el padre de Leonardo. Sabremos al final que este abandonó su hogar muy tempranamente debido al fallecimiento de su madre y posteriores maltratos de la madrastra. Allí Lucinda, en su nuevo rol de género²⁰, desata un incipiente enamoramiento en Celia, la hermana de Leonardo.

La situación en uno y otro caso no es simétrica. Lucinda/Zaide es tratada gentilmente por sus nuevos dueños. En cambio, Leonardo/Medoro está atrapado por su engaño inicial –que no se atreve a develar- y sufre un trato humillante por parte de otros cristianos. En la recopilación sintética de sus peripecias el alférez manifiesta la posición estigmatizada²¹ del *renegado*²² ante unos y otros:

17 Hay también una justificación plausible para el dominio del castellano.

18 Esto no ha sido así: mostrando la importancia del atuendo para expresar las convicciones, Lucinda ha pasado de un ropaje femenino lujoso al “alquicel de cautiva” (I, v. 463) con el propósito de dejar bien clara a Arbolán su renuencia a aceptarlo como amante.

19 El moro intenta alejar a Medoro de Lucinda enviándolo a comandar galeras. Un ardid metateatral de la enamorada de Arbolán, Belaida, para alejar a su vez a la cristiana, hará que ambos puedan embarcarse, junto con Zulema.

20 No nos detendremos en la problemática de la mujer disfrazada de hombre en la comedia barroca -aunque complejiza la dimensión de la identidad adoptada a nivel individual-, ya que hay numerosos estudios al respecto.

21 Para el concepto de estigma y estigmatización remitimos a Goffman (2019).

22 Al respecto de esta categoría, véase Koppenfels (2011); Fernández Flórez (2020).

LEONARDO

¡Ay, Zulema, que no ha visto
la fortuna que conquisto
hombre en la tierra o la mar!
Soy cristiano, verdad es,
y de alto y noble linaje:
pero vine en este *traje*
con las galeras que ves,
donde, desnuda la espada,
teñí sus blancos aceros
en algunos caballeros
de la Religión cruzada.
Y después de resistir
las galeras de Arbolán
como honrado capitán,
con ánimo de morir,
fui cautivo como moro
y aquí a Nápoles traído,
donde, altamente nacido,
recibí la fe que adoro.
Pero si digo quién soy
dirán que soy renegado,
y que entre moros he estado
de la manera que estoy.
Y como cautivo he sido
en guerra y enemistad,
y no con mi voluntad
a nuestra fe reducido,
puesto en estrecha prisión,
sin más delito que el traje,

infamaré mi linaje
y moriré sin razón.
De suerte que soy cristiano
y no lo puedo decir. (III, vv. 2267-2298, cursivas nuestras)

En este largo parlamento se advierte cómo la estratagema del cambio de indumentaria es signo del pasaje de una religión a otra. La angustiada queja de Leonardo –esclavo entre cristianos en Nápoles– resalta una condición paradójica y absurda, plagada de oxímoron²³, que no hace más que evidenciar el vínculo contradictorio entre la rapidez/superficialidad del acto de la conversión y la complejidad/interioridad del proceso.²⁴ El fragmento hace ostensible la dificultad identitaria del renegado por fuerza: la violencia social y el menosprecio que sufrían estos sujetos liminares hace que el protagonista prefiera el cautiverio a la estigmatización.

El *quid* de la comedia, el conflicto interreligioso, se patentiza en este diálogo entre amo y criado, ambos homologados por la condición de esclavitud:

ZULEMA

Yo rogar a Mahoma socorrer ti,
e presto remediar el que pasamus.

LEONARDO

Hágalo Dios, Zulema, que Dios puede;
que aqueso de Mahoma es disparate.

ZULEMA

¡Oh, Leonardo, merad que por las leyes
decer que padre a hejo, hermano a hermano
poder matar! *Hablalde con el tento*,
e no decer Mahoma estar beliacó. (III, vv. 2626-2633, cursivas nuestras)

23 Otros ejemplos son: “Lucinda–. Entre moros soy cautiva / y lo soy entre cristianos.” (III, vv. 2341-2342); “Leonardo–. ¡Yo esclavo, siendo libre, y que no pueda / decir cristiano soy! ¿Hay tal suceso?” (III, vv. 2620-2622).

24 Remitimos a Gonzalez Molina (2023) quien, retomando a Lotman (1990), puntualiza las condiciones del proceso interior de la conversión.

El gran afecto y el respeto que se tienen Leonardo y Zulema constituye la salvaguarda de la relación, justo al borde de la crisis que podría haberse ocasionado por la diferencia ideológica. A través de Zulema, el poeta parece sugerir la tolerancia -el *tiento*- como una vía posible entre comunidades de credo distinto.

Otra secuencia digna de análisis es aquella donde Zulema es insultado por pajes que hacen burla de Mahoma. Les contesta: “¡Hacer moy ben si estar con so caldilio! / Bécaros potos, ¿qué decer de moros, / e los más de vosotros decendientes / estar de ellos? (III, vv. 2798-2801). Los pajes contestan:

PAJE 3

Yo no; Guzmán me llamo.

PAJE 1

Yo, Toledo.

PAJE 2

Yo, Viedma.

ZULEMA

Aliá en Espania,

logo decer; “Yo estar Bazán, Toledo,

Borto Carrilio, Gárdenas, Gozmanio,

Borríquez, Pemintel, Sandoval, Cerda”,

e estar ayer so agüelo en un cantilio

echándole soleras al alcanzas.²⁵

¡Ya conocemus ben españolicos! (III, vv. 2802-2808)

Zulema desnuda la obsesión por la cuestión de la honra y por pertenecer a la casta de los cristianos viejos, negando el origen moro –y en otros casos, hebreo- de tantos españoles. Así, la problemática de la conversión y los conversos, situada en territorios lejanos como la costa africana o Nápoles, se traslada repentinamente al centro del imperio mostrando en espejo, como decíamos antes, las tensiones sociales y culturales de la sociedad hispánica. De hecho, cuando

²⁵ ¿Alcazuz, alcuzcuz? Interpretamos que el “abuelo” debió ser un morisco que estaba en una esquina echando mosto o madre a una preparación de alcazuz (regaliz) o alcuzcuz (comida magrebí hecha con sémola en grano y salsa). No hemos accedido a ninguna edición crítica que pudiera develar esto.

Zulema muestra afición por el vino y el jamón, Leonardo plantea la posibilidad de que se vuelva cristiano, opción que él no puede ejercer ya que un bautizado no puede hacerlo dos veces.

En el desenlace, toda la confusión de identidades y creencias generada por el silencio del supuesto renegado se resuelve con el recurso de la doble anagnórisis del hijo perdido por parte de Fabricio, el padre de Leonardo, y de la hija travestida, Lucinda, por parte del capitán Luján.²⁶

Al mejor estilo de las novelas bizantinas, la generosidad de Leonardo al descubrir y perdonar a Arbolán su complot para recuperar a Lucinda termina disipando los peligros que se han cernido todo el tiempo sobre los enamorados.

Una sugestiva especularidad

La lejanía y la literariedad aparentes de las comedias de cautiverio se nos hacen difusas y problemáticas luego de haber examinado someramente *Los esclavos libres*. La obra estudiada pone en escena el conflicto de identidades personales (Leonardo, Lucinda, Zulema) permitiendo indagar, al mismo tiempo, la configuración social de la identidad/alteridad desde la perspectiva religiosa de una y otra nación.

La conversión se convierte en una estratagema para sobrevivir en el cautiverio, pero su reverso es el sambenito de *renegado* que los personajes cristianos, especialmente Leonardo, rechazan tajantemente. La mirada acusatoria del igual y el trato despectivo del otro son el precio de la conversión forzada. Significan el anverso y el reverso del *pasaje* de una religión a otra, lo cual implica, para las dos culturas enfrentadas, una pérdida de identidad.

Así, la conversión por fuerza realizada por Leonardo y Lucinda en el contexto africano reenvía, especularmente, a la de los conversos hispanomusulmanes²⁷. La fecha de escritura de esta comedia (1602) coincide con el auge de la problemática morisca y la propuesta de su expulsión, que se concretará en 1609. Lo que es válido para un bando, lo es para el otro, pareciera insinuarnos el dramaturgo.

La especularidad de las conversiones se refracta y materializa en los distintos planos textuales: a nivel de intriga, de personajes, de territorios representados. El escenario geográfico cobra nueva relevancia: volviendo al espacio con que arranca la comedia, la orilla, observamos su significación simbólica. Rouane (2022) comenta este mismo sentido a propósito de *Los baños*

²⁶ El espectador/lector ya se ha enterado (o lo ha intuido) cuando Fabricio y el capitán intercambian relatos de sus vidas (II, vv. 2163-2202).

²⁷ En 1609 se proclama el edicto de expulsión contra los moriscos, quienes en el lapso de unos años abandonarán la península. Sin embargo, las discusiones y controversias acerca de la conveniencia de tal medida –de conocimiento público– han empezado mucho antes, seguramente en simultáneo con la elucubración de la comedia lopesca.

de Argel: “La orilla, [...], es un lugar ambivalente tan propicio a la defensa como al ataque, así como una tierra de esperanzas, de encuentros, de intercambios [...]”.

Orillas en espejo, o costas espejadas, nos llevan a esos dos mundos en pugna que ficcionaliza la comedia lopesca: “Dos mundos que, aunque instalados en orillas opuestas, compartían y siguen compartiendo una misma realidad, confirmando asimismo la relatividad de toda alteridad” (Rouane, 2022) y problematizando, por lo tanto, las fronteras de la identidad.

Nos preguntamos: ¿habrá previsto Lope este efecto de recepción en los espectadores de su época, sembrando una sombra de duda en las cómodas convicciones²⁸ “de un español sentado”?

Referencias bibliográficas

- Alonso Acero, Beatriz (2003). Heterodoxia e Inquisición en las sociedades hispanas de Berbería, siglos XVI-XVII, *Hispania Sacra*, 55, 481-499. <http://hispaniasacra.revistas.csic.es>
- Alviti, Roberta (2019). *No hay reino como el de Dios y Los mártires de Madrid*: problemas de identificación y atribución, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 6, 90-109. <https://doi.org/10.14603/6D2019>
- Bouallal, Karima (2021). El cautiverio en el teatro cervantino y lopesco, *Argus-a*, Artes & Humanidades, X, 40. <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1572-1.pdf>
- Epalza, Mikel de (2001 [1992]). *Los moriscos antes y después de la expulsión*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-moriscos-antes-y-despues-de-la-expulsion--0/>
- Étienvre, Jean-Pierre (2016 [2007]). Entre trapa y Troya: la Barcelona de Don Quijote. *Apuntes y despuntes cervantinos* (pp. 67-82). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá – Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2016). Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*. *Artifara*, 16, Contribuciones, 147-164. <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara>
- (2016a). *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Fern%C3%A1ndez+Rodr%C3%ADguez%2C+Daniel+%282016a%29.+Las+comedias+bizantinas+de+Lope+de+Vega%3A>
- Fernández Flórez, Marina (2020). Renegados al frente del corso berberisco: rupturas y continuidades en la construcción de una identidad de frontera. En Juan José Iglesias Rodríguez e Isabel M^a Melero Muñoz (coord.), *Hacer historia moderna. Líneas actuales y futuras de investigación* (pp. 150-163). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Goffman, Erwing (2019 [1963]). *Estigma. La identidad deteriorada*. [Traducción de Leonor Guinsberg]. Buenos Aires: Amorrortu, 2^a ed.
- González, Aurelio (1998). El disfraz en las comedias cervantinas. En Antonio Pablo Bernat

²⁸ Nos permitimos alterar la célebre frase de Lope en su *Arte nuevo* (2002, vv. 205-208) y proponer esta expresión como alternativa de “cólera” (aunque no la contradice).

- Vistarini (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp.583-589). https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_56.pdf
- (2015). El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope. En I. Rouane Soupault y P. Meunier (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence. [http:// books.openedition.org/pup/4551](http://books.openedition.org/pup/4551)
- González-Barrera, Julián (2015). *El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino. En C. Mata Induráin y A. Morózova (ed.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad* (pp. 101-109). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Gonzalez Molina, Augusto (2023). La conversión como frontera y mecanismo de traducción en *Diálogos contra a Cristandade* (EH 48 D39) de João Pinto Delgado. En Leonardo Funes (comp.), *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual* (pp. 369-380). Buenos Aires: UBA, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” /AAH. Libro digital.
- Koppenfels, Martin Von (2011). Renegados, cautivos, tornadizos: elementos de una narrativa mediterránea en Cervantes. En Carmen Rivero Iglesias (ed. lit.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes* (pp.71-82). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lotman, Iuri (1990). The Notion of Boundary. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 131-142.
- Márquez Villanueva, F. (2013 [1983]). Lope, infamado de morisco: *La villana de Getafe*. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 21, 147-182. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.21.0.1983.50>
- Ohanna, Natalio (2011). *Cautiverio y convivencia en la edad de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2014). La sacralización del cautiverio argelino. En Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (coord.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 997-1004). Gijón, Asturias: Asociación de Cervantistas y Fundación María Cristina Masaveu Peterson. https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_106.pdf
- (2016). Introducción a *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega. Edición de N. Ohanna. Barcelona: Castalia.
- Pedraza, Felipe (2010). La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio. En Hala Abdel Sakan Ahmed Awaad y Mariela Insúa (coord.), *Textos sin fronteras: literatura y sociedad*, 2 (pp. 179-200). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, BIADIG, 1. <https://hdl.handle.net/10171/14259>
- (2012). Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 1-39. www.revistes.uab.cat/anuariolopedevega
- Rouane, Isabelle (2022). Las orillas: desgracias y deseos en la comedia de Cervantes *Los baños de Argel*. En Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté (dir.), *Serio ludere. Homenaje a Jean-Pierre Étiennevire* (pp. 415-430). Madrid: Casa de Velázquez. <https://books.openedition.org/cvz/34132?lang=es#bibliography>
- Sanz, Omar (2015). El moro como gracioso en el teatro aurisecular: *Los esclavos libres* de Lope de Vega. En Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (ed.), “*Venia docendi*”. *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)* (pp.175-185).

Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, BIADIG, 32/ GRI-SO. <https://hdl.handle.net/10171/38562>

Sosa, Marcela Beatriz (3-5 de agosto de 2022). Acerca del imaginario morisco en *La villana de Getafe* de Lope (o las estrategias furtivas de la ficción) [ponencia]. XXX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Buenos Aires, Argentina.

Vega, Félix Lope de (2002 [1976]). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición digital a partir de *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid, Sociedad General Española de Librería]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

Vega, Félix Lope de (2017 [1916]). *Los esclavos libres*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Codificación digital de Ángela Martínez Fernández. ARTELOPE. [Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*, V. Madrid, RAE, pp. 397-439]. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0622_LosEsclavosLibres