

# Príncipes musulmanes conversos sobre las tablas: *El bautismo del príncipe de Marruecos*, de Lope, y *El gran príncipe de Fez*, de Calderón<sup>1</sup>

## Converted Muslim Princes on Stage: Lope's *El bautismo del príncipe de Marruecos* and Calderón's *El gran príncipe de Fez*

**Fernando Rodríguez-Gallego**

Universitat de les Illes Balears  
Institut d'Estudis Hispànics en la Modernitat  
ESPAÑA  
f.rodriguez-gallego@uib.cat

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 545-577]

Recibido: 28-03-2018 / Aceptado: 04-05-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.42>

**Resumen.** En el panorama teatral del siglo xvii resultan excepcionales dos obras de argumento similar que dramatizan la conversión al cristianismo de un príncipe musulmán: *El bautismo del príncipe de Marruecos* (c. 1593-1603), de Lope de Vega, y *El gran príncipe de Fez* (1669), de Calderón de la Barca. En este artículo me propongo estudiar el tratamiento que se da al islam y a los musulmanes en ambas obras, así como las semejanzas y diferencias de los procesos de conversión que son dramatizados en ellas.

**Palabras clave.** Calderón de la Barca; Lope de Vega; *El bautismo del príncipe de Marruecos*; *El gran príncipe de Fez*; islam; conversión religiosa.

1. Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos con referencias PGC2018-096004-A-I00 y PGC2018-094395-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU)

**Abstract.** In the theatrical scene of the seventeenth century, two plays of similar plot that stage the conversion to Christianity of a Muslim prince can be regarded as exceptional: Lope de Vega's *El bautismo del príncipe de Marruecos* (c. 1593-1603), and Calderón de la Barca's *El gran príncipe de Fez* (1669). In this article I intend to study the treatment given to Islam and Muslims in both plays, as well as the similarities and differences of the conversion processes that are staged in them.

**Keywords.** Calderón de la Barca; Lope de Vega; *El bautismo del príncipe de Marruecos*; *El gran príncipe de Fez*; Islam; Religious conversion.

La presencia de personajes musulmanes en los escenarios de los siglos XVI-XVII fue frecuente, en diferentes modalidades (moros, andalusíes, turcos, moriscos)<sup>2</sup>. Normalmente la imagen de los mahometanos partía de la ya estereotipada que se había construido desde la Edad Media, concentrada en una serie de rasgos<sup>3</sup>, aunque la perspectiva sobre estos personajes, más ennoblecedora o degradadora, dependía también en gran medida del género dramático de que se tratase, así como de la condición social del personaje. En todo caso, su religión musulmana como tal no solía ser objeto del diálogo, y de manera genérica se percibía como uno más entre los rasgos que agrupaban a unos determinados personajes, sin que se contemplase la posibilidad de mudar de religión: los turcos o los magrebíes eran, como tales, musulmanes; los españoles, como tales, eran católicos.

En ocasiones sí encontramos ejemplos de conversión religiosa. En el caso de Calderón, suele tratarse de obras ambientadas en la Antigüedad o en la Edad Media en las que algún personaje, pagano o musulmán, abraza, en el desenlace de la obra, la religión cristiana (o la hebrea) después de haber sido derrotado por un ejército cristiano o como resultado de un hecho milagroso o admirable. Así sucede, por ejemplo, en *Judas Macabeo*, donde, tras el triunfo de los Macabeos sobre las tropas comandadas por su marido Lisías, Cloriquea decide convertirse a la religión hebrea («Y yo quiero en vuestra ley / seguir de hoy más vuestro dios», vv. 2731-2732); en *Los cabellos de Absalón*, en la que, tras la portentosa muerte de Absalón, la pitonisa pagana Teuca decide convertirse a la religión judía («Y yo también desde hoy / en su ley seguirla [a Tamar] quiero, / que es grande dios el que sabe / medir castigos y premios», vv. 3194-3197), o en *La virgen del Sagrario*, en la que Selín, el alcaide moro de Toledo, solicita el bautismo después de haber encontrado la imagen de la Virgen<sup>4</sup>, entre otros ejemplos. En otro grupo de obras de Calderón, sobre las que volveré más adelante, este proceso de conversión constituye el centro de la trama, pero se trata de personajes paganos que van descubriendo el cristianismo en los primeros años de este.

2. La bibliografía al respecto es amplia. Puede verse, por ejemplo, la primera parte del clásico estudio de Carrasco Urgoiti (1989, pp. 19-117), y ahora Belloni (2017a), así como Case (1993), para el caso de Lope, y Fradejas Lebrero (1957), para el de Calderón. Otros estudios de interés serán citados en las páginas siguientes.

3. Ver Garrot Zambrana, 2007, pp. 76-77.

4. Calderón, *Origen, pérdida y restauración de la virgen del Sagrario*, p. 556.

En lo que respecta a Lope, Belloni ha localizado el proceso de conversión religiosa al cristianismo de un personaje musulmán en ocho obras: *El hidalgo Bencerraje*, *La divina vencedora*, *Los esclavos libres*, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, *El primer Fajardo*, *San Diego de Alcalá*, *La envidia de la nobleza* y *El bautismo del príncipe de Marruecos*<sup>5</sup>, a las que cabría añadir *El santo negro Rosambuco*, que la propia Belloni estudia en otro lugar<sup>6</sup>, y *La octava maravilla*, donde se convierte al cristianismo Tomar, rey moro de Bengala, después de haber visitado España<sup>7</sup>. En las siete primeras el que se convierte es el gracioso morisco, aunque tal conversión tiende a quedar reducida a una breve escena cómica<sup>8</sup>; frente a ellas, en las tres últimas, ambientadas en años muy cercanos a los de sus respectivas composiciones, es el propio protagonista el que se convierte, aunque solo en *El bautismo del príncipe de Marruecos* tal conversión refleja un hecho histórico<sup>9</sup>.

En este panorama resultan excepcionales dos comedias de argumento similar<sup>10</sup> que dramatizan la conversión al cristianismo de un príncipe musulmán<sup>11</sup>: *El bautismo del príncipe de Marruecos* (c. 1602-1603), de Lope de Vega, compuesta pocos años antes de la expulsión de los moriscos, y *El gran príncipe de Fez* (1669), de Calderón de la Barca, escrita sesenta años después. Ambas llevan a las tablas acontecimientos históricos acaecidos en años muy cercanos a los de redacción

5. Belloni, 2012, pp. 90-97, y 2017a, pp. 224-232.

6. Belloni, 2017c. En una ponencia del reciente XIX Congreso de la AITENSO (Madrid, octubre de 2019), Germán Vega García-Luengos ha dado noticia de que, al menos según la estilometría, *El santo negro Rosambuco* no es obra de Lope.

7. Sobre las claves históricas y políticas que puede esconder esta pieza de Lope, entre ellas la muy plausible de que el Fénix haya creado a su protagonista a partir del mismo Muley Jeque cuya conversión al cristianismo dramatiza en *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ver Valdés, 2001.

8. Ver Belloni, 2012, pp. 90-97.

9. El protagonista de *La octava maravilla*, aunque pueda ser interpretado en clave, según se ha señalado, es ficticio; en el caso de *El santo negro Rosambuco*, el proceso de conversión parece ser invención de Lope, pues en las fuentes hagiográficas el santo, nacido en Sicilia, carece de pasado musulmán. Cabe destacar también que, mientras que *El bautismo del príncipe de Marruecos* se cierra con la apoteosis del bautismo del príncipe, en *El santo negro* más de la mitad de la comedia está dedicada a la vida y hechos milagrosos del protagonista, ya como cristiano; en *La octava maravilla*, por su parte, el protagonista, Tomar, se bautiza mediada la tercera jornada, al regresar a Bengala.

10. En ocasiones parece haberse considerado, incluso, que ambas desarrollaban un mismo argumento. Así, anotando el soneto CLXIX de las *Rimas*, que Lope dedica al mismo príncipe musulmán cuya conversión dramatiza en la comedia que se trata en este artículo, menciona Pedraza la pieza de Lope, y añade: «Calderón volvió sobre el tema [del bautizo de Muley Jeque] en *El gran príncipe de Fez*» (1993, p. 550), noticia que sigue Trambaioli, quien anota las décimas que el príncipe dirige a Lope en los preliminares de *La hermosura de Angélica*: «También Calderón trató el tema [de su conversión] en *El gran príncipe de Fez*» (2005, p. 187, nota 48). La confusión es más evidente en Carreño, quien, anotando el mencionado soneto de las *Rimas*, escribe: «A él [al príncipe] alude Lope en *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* [...] y Calderón en *El gran príncipe de Fez*» (1998, p. 997, nota 206), y en nota a un pasaje de *La desdicha por la honra* en la que también se le menciona, apunta: «Realza Calderón su figura en *El gran príncipe de Fez*» (2002, p. 203, nota 74).

11. Sobre la conversión al catolicismo de miembros de las dinastías reales magrebíes durante los siglos XVI y XVII debe verse el excelente estudio de Alonso Acero (2006), que se refiere en diferentes momentos a los dos protagonistas de este artículo (ver, en particular, pp. 92-98 y 107-108).

de las respectivas obras: en la primera, la conversión al catolicismo del príncipe magrebí Mawlāy Šayj (Muley Jeque en la versión lopesca), que fue coronada con su bautismo en El Escorial el 3 de noviembre de 1593, con el mismísimo Felipe II y su hija Isabel Clara Eugenia como padrinos, tras el que adoptó el nombre de Felipe de África<sup>12</sup>; en la segunda, la conversión al catolicismo de otro príncipe magrebí, Mohammed el-Attaz (Muley Mahomet en el texto de Calderón), quien fue bautizado como Baltasar de Loyola<sup>13</sup>.

A pesar de estas concomitancias, las dos obras no suelen ponerse en relación y apenas han sido estudiadas conjuntamente, en parte quizá por no estar entre las más difundidas y analizadas de sus respectivos autores<sup>14</sup>. Por ello, mi propósito aquí es establecer una comparación entre ambas para poder apreciar sus diferencias y semejanzas y en qué medida se pueden achacar, bien al momento histórico, bien a la propia labor creativa de sus respectivos creadores.

La comedia de Lope fue publicada en 1618 en su *Parte onцена*, aunque había sido escrita probablemente en 1602-1603<sup>15</sup>. Presenta la peculiaridad de tener dos partes claramente diferenciadas, razón por la que en ocasiones —ya desde la propia tabla de la *Parte onцена*, aunque no en los folios ocupados por la comedia<sup>16</sup>— ha recibido un título doble: *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*. En efecto, el primer acto dramatiza la batalla de Alcazarquivir y sus preparativos: cómo el depuesto rey de Marruecos Muley Mahamet Jarife (padre de Muley Jeque) pide ayuda al rey portugués Sebastián, y cómo este reúne un ejército que será derrotado en Alcazarquivir, donde mueren tanto Sebastián como Muley Mahamet, así como el rey marroquí Maluco (razón por la que la batalla es también conocida como la de los Tres Reyes). En esta primera jornada Muley Jeque, con doce años pero ya valeroso, apenas aparece. Hablan de él el rey Maluco y el renegado Reduán (vv. 578 y ss.), pues se ha adelantado al resto del ejército para conseguir la adhesión de los moros que se mantengan fieles a su padre, y sale a escena en vv. 767 y ss., en los que, junto con Albacarín, recibe al contingente cristiano. Tras la derrota de Alcazarquivir, los actos II y III dan un gran salto temporal de quince años y nos trasladan a España, en concreto a Andújar (actual provincia de Jaén), donde vive desterrado el príncipe, esperando la ocasión de poder recuperar su reino. En estas dos jornadas Muley Jeque se convierte en protagonista, y se dramatiza en ellas su proceso de conversión.

Esta aparente estructura doble fue descalificada por Menéndez Pelayo, quien tachó la comedia de «monstruosidad» e incluso formuló la hipótesis de que, ante dos acciones tan inconexas, fusionase dos dramas distintos, pertenecientes a dife-

12. Pontón, 2012, pp. 793-794. Sobre su figura, ver Oliver Asín, 2008.

13. Ver Colombo, 2013.

14. Menéndez Pelayo sí mencionó la de Calderón en sus páginas introductorias a la de Lope, y apuntó que Calderón la «tuvo presente», al menos en lo referente a la escena de esta que enfrenta a la Ley Evangélica y a la Secta Africana (1901, p. CLVIII). También Romanos, tratando de *El gran príncipe*, trae a colación esta escena (2001, pp. 1147-1148).

15. Ver Pontón, 2012, pp. 798-800; también Belloni, 2014a, pp. 91-93.

16. Ver Naldini, 2005, p. 259, nota 1, y Pontón, 2012, p. 800, nota 16.

rentes épocas de Lope<sup>17</sup>. La crítica posterior, sin embargo, tendió a buscar el patrón constructivo de la comedia y los lazos de unión entre el primer acto, por un lado, y el segundo y el tercero, por otro<sup>18</sup>. En esta línea, Gonzalo Pontón, en su reciente edición crítica de la pieza, concluye que «obedece a un designio unitario, basado en la percepción que Lope se forma —o forma para su público— de la trayectoria vital de Muley Jeque y del sentido de su conversión al cristianismo»<sup>19</sup>; así, la derrota de Alcazarquivir serviría para mostrar la pérdida de un reino temporal, que sin embargo conduce al Jeque a ganar el celestial gracias a su proceso de conversión al cristianismo, desarrollado durante el segundo acto en torno a la romería de la Virgen de la Cabeza, y al bautismo escenificado en la tercera jornada. Este mismo esquema lo plasma Lope en el soneto que dedica al príncipe en las *Rimas* en 1602<sup>20</sup>.

En cierto modo, la estructura de la pieza la acerca a una comedia de santos, pues —como mostró Pedraza Jiménez<sup>21</sup>— responde al esquema tripartito de las «comedias de cuerpo» que distinguió Suárez de Figueroa. En ellas, que «suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias. [...] Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego, sus virtuosas acciones, y en la última jornada, sus milagros y muerte, con que la comedia viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere»<sup>22</sup>. En este caso, al no tratarse el príncipe marroquí de un santo mártir, las acciones virtuosas se transforman en su proceso de conversión, y sus milagros y muerte, en su bautismo<sup>23</sup>. Como veremos, también Calderón asimila su pieza al esquema de la comedia de santos, en su caso de manera más evidente.

Al menos comparada con la que dramatiza Calderón, la conversión de Muley Jeque puede calificarse como brusca y repentina, pues tiene lugar en unas pocas horas<sup>24</sup>. En el acto II lleva ya quince años viviendo en territorio cristiano, entre Lisboa y Andalucía; pero, rodeado de su séquito musulmán, parece vivir ajeno al mundo que le rodea. Así, él mismo dirá que «Hablo bien, o razonable, / en mi lengua, aunque es notable, / y en esta [en la castellana] caigo en mil menguas» (vv. 1447-1449), y parece sentir desprecio hacia la religión cristiana: cuando su criado Zaide le informa de que está teniendo lugar la romería de la virgen de la Cabeza y se la describe

17. Menéndez Pelayo, 1901, p. CLV.

18. Puede verse el resumen de Usandizaga, 2014, pp. 223-225.

19. Pontón, 2012, p. 805.

20. Se trata del soneto CLXIX, «A don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos», que comienza «Alta sangre real, claro Felipe». Ver Pedraza, 1993, p. 551.

21. Pedraza Jiménez, 2001, p. 595.

22. Suárez de Figueroa, *El pasajero*, alivio III, pp. 75-76. Este esquema tripartito, con un gran salto temporal de la primera jornada a las otras dos, lo ensaya Lope también en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*.

23. Ver Belloni, 2014b, p. 26. Como apunta Oliver Asín (2008, p. 171), «La obra está concebida a modo de simbólico tríptico, en el que se destacan: a un lado, los acontecimientos que deciden el destino terrenal del Príncipe niño; en el centro, su conversión, y al otro lado, la escena del bautizo».

24. Pueden verse los detallados análisis de Oliver Asín, 2008, pp. 95-125; Naldini, 2005, y Belloni, 2014b. Lope parece incluso haber comprimido más el proceso de conversión con respecto a lo que aconteció en la realidad, ya de por sí muy rápido, de acuerdo con Oliver Asín, pues «No escenifica [...] Lope un episodio intermedio: el Príncipe, según Salcedo y Gianolio, penetró en la iglesia de la Virgen de la Cabeza el sábado víspera de la procesión, y allí, ante la imagen, sintió ya deseos de convertirse» (2008, p. 112).

brevemente (vv. 1363 y ss.), el Jeque le responde: «Deja, Zaide, disparates» (1378). Poco después charla con una joven, y le entra la curiosidad de acudir a la romería, aunque sigue diciendo: «quiero hacer burla y reír / de esta ley de los cristianos» (1662-1663). Pero algo ha empezado a cambiar en él.

A Muley Jeque se le había presentado como un perfecto cortesano en el que destacan sus prendas tanto físicas como de carácter:

ALMANZOR	El príncipe es generoso; de todos se deja amar.
ALBACARÍN	¿Tiene buen talle?
ALMANZOR	Estremado, porque es bien proporcionado y muestra en su gravedad una real majestad y es de mil gracias dotado: tañe con mucho primor, canta como gran señor, danza y baila a la cristiana.
ALBACARÍN	Esa condición humana es el donaire mayor.
ALMANZOR	Parece, con maravilla, cuando a caballo se pone, que nació en la misma silla, aunque en esto me perdone Jerez, Córdoba y Sevilla. [...]
ALBACARÍN	¿El gastar?
ALMANZOR	Grande, a tener mil tesoros.
ALBACARÍN	¿En qué se huelga?
ALMANZOR	En cazar y en ver cómo lidian toros (vv. 1085-1106).

Como se puede apreciar, el príncipe, de buen talle, gusta de cantar y bailar, de la caza y de los toros. Es, en suma, un perfecto cortesano<sup>25</sup>, pero está lejos de ser un intelectual, y tampoco se mencionan sus actitudes religiosas<sup>26</sup>, frente a lo que sucede con el Mahomet calderoniano. Y esto se notará en su proceso de conversión. Lope desliza ya que «danza y baila a la cristiana» (v. 1094), y serán estos aspectos los que vayan haciendo mella en su alma.

Así, cuando ven pasar un carro de la romería, en el que hay grita y música, el príncipe, gran bailarín, dice: «¡Bullendo me están los pies!» (v. 1392). Poco después, Zaide le dice: «¡Mal el placer disimulas!» (v. 1405), y el príncipe responde: «Es esta mi

25. Sobre las prendas del príncipe puede verse también Oliver Asín, 2008, pp. 160-163.

26. Así lo subrayó Belloni, 2014b, p. 29: «el único aspecto del que no se habla es el religioso».

inclinación. / Holgarme quisiera allá, / pero seré muy notado» (vv. 1406-1408). Al Jeque le atrae, sobre todo, el lado festivo de la romería, no tanto su contenido religioso.

Más adelante lo abordan tres damas que participan en la romería, curiosas por acercarse (e incluso tocar) a todo un príncipe de Marruecos, que, como tal, es musulmán y será condenado («¡Que este hombre, váleme Dios, / se va por su pie al abismo!», vv. 1439-1440). Las damas admiran el «buen talle» del Jeque (v. 1435), y este, galante, se refiere a la primera de ellas como a un ángel (v. 1445). Traban conversación y discuten sobre algunos aspectos de sus respectivas religiones, en particular la poligamia (vv. 1522 y ss.), que la dama condena y el Jeque defiende. La conversación es más galante, incluso un tanto frívola (se habla de los eunucos, vv. 1592 y ss.), antes que propiamente teológica o doctrinal, aunque, tras un proceso de acercamiento inicial, acaba con una oposición entre ambos, debido a sus diferencias religiosas y sociales:

Vos sois moro, yo cristiana;  
vos príncipe, yo villana:  
no riñáis, corráis ni entréis  
ni naveguéis ni prestéis  
donde es la esperanza vana (vv. 1647-1651).

Las damas se van y, prendado el príncipe de la que habló con él («¿Hay, Zaide, tal mujer?», v. 1652) y deseoso de encontrarse con más mujeres como ella, decide acudir, disfrazado de cristiano (vv. 1657-1658)<sup>27</sup>, a la romería, aunque dice que su propósito principal es hacer burla de ella (vv. 1662-1663, 1667).

El cuadro siguiente lo dedica Lope a la puesta en escena de la romería, en todo su esplendor<sup>28</sup>: «*Salgan con gran fiesta a armar una tienda mujeres y hombres con guitarras y adufes, bailando como se usa en el Andalucía en la fiesta de la Virgen de la Cabeza*» (v. 1671acot). Se suceden todo tipo de lances festivos (canciones, burlas, duelos de esgrima) durante más de doscientos versos. El Jeque no está presente en escena, pero puede suponerse que Lope busca que el espectador sienta lo mismo que debió de sentir el príncipe contemplando y disfrutando de la romería, en la que además —y como se tratará más adelante— tienen parte activa unos moriscos, aparentemente bien integrados.

A continuación sale a escena el Jeque, en hábito de cristiano (es decir, todavía durante la romería), conversando con un fraile victoriano que también reconoció al príncipe. El diálogo comienza a adquirir tintes más doctrinales. Así, admirado el Jeque ante la romería, le indica el fraile que la de la Cabeza es una de las cuatro

27. La importancia de esta decisión del Jeque es destacada por Naldini: «Nella scena che precede la conversione [...], Muley Xequé si aggira per la festa mimetizzato fra i cristiani. [...] Disindividualizzarsi ha avuto dunque una funzione iniziatica nel predisporre il soggetto alla metamorfosi [...]. Fingersi uguale agli altri contiene già la strategia d'integrazione che poi il personaggio attua facendosi cattolico: l'adesione alla norma consente la prova di qualcos'altro in sé, diventa la prova generale dell'identità futura. La sua maschera è il segno ma anche lo strumento della trasformazione» (2005, pp. 266-267).

28. Como apunta Belloni, 2014b, p. 30: «La celebración de la fiesta de la Virgen de la Cabeza está retratada como un pintoresco espectáculo de religiosidad popular».



imágenes de la Virgen más importantes de España, y tratan de otras imágenes de la Virgen, y de cómo es Dios el que hace milagros a través de ella. Admirado ante la devoción popular que existe en torno a la virgen de la Cabeza, dice el príncipe: «A burlarme aquí venía / y hehe cobrado afición» (vv. 2054-2055). Inmediatamente entra en escena la procesión que porta a la Virgen, y el Jeque entiende, no solo que le den mil riquezas en ese día, según le pregunta el fraile, sino «dos mil almas también» (v. 2063). El fraile detecta la nueva inclinación religiosa del príncipe, y exclama: «¡Señor, haced que se doble, / si está a ser palma dispuesto, / el corazón de este roble! [...] ¡Oh Virgen de la Cabeza, / poned un rey a esos pies!» (vv. 2071-2078), versos con los que concluye la segunda jornada. Es decir, después de haber vivido casi toda su vida en España, el asistir en un mismo día a esta fiesta de la virgen de la Cabeza, charlar con una mujer bella y dialogar con un fraile lo convencen en pocas horas de cambiar de religión, por influjo de esa virgen de la Cabeza tan venerada<sup>29</sup>.

Y debe tenerse en cuenta que lo aparentemente súbito de esta conversión no lo utiliza Lope para cuestionarla o tacharla de superficial; antes al contrario, esta espontaneidad subraya su sinceridad, como pone de relieve el diálogo entre Jácome de Cárdenas y el corregidor, ya en la tercera jornada:

JÁCOME	Yo, señor, no pongo duda de que esto milagro sea.
CORREGIDOR	¿Pues quién habrá que no crea una verdad tan desnuda? Ir un hombre por burlar y venir con tantas veras no son cosas tan ligeras: Dios solo las puede obrar (vv. 2219-2226) <sup>30</sup> .

En la tercera jornada el príncipe aparece ya convertido y a la espera del bautismo, y dos acontecimientos, de corte sobrenatural, le confirman en este paso. El primero es un pequeño milagro: Almanzor y otros moros del séquito del Jeque, desolados ante la noticia de su conversión, deciden matarlo, para lo que se servirán de una bebida envenenada. Mientras el Jeque está con el fraile aprendiendo nuevos aspectos y contenidos de la doctrina cristiana, le traen el veneno. El Jeque quiere beberlo, pero el fraile le dice que, antes de hacerlo, diga *Jesú* (v. 2414). Así lo hace el príncipe, y en ese momento entra providencialmente un médico que impide al Jeque que beba, y después comprueba que se trataba de un veneno. El propio Almanzor se queja de que al médico lo ha enviado la virgen de la Cabeza (vv. 2417-2418), y el médico lo atribuye a una intervención de Jesús<sup>31</sup>. Ante esta acción divi-

29. De acuerdo con Belloni, 2014b, p. 33, «cabe destacar la maestría con la que Lope muestra la dinámica de la adaptación gradual del neófito a su nueva vida y credo». Y tiene razón, en lo que a la construcción dramática de la pieza se refiere, pero el proceso de conversión en sí no es tan gradual, pues se realiza en unas pocas horas.

30. A este respecto subraya Naldini el paralelo con *Lo fingido verdadero*: «Comunque in entrambi i casi si diventa quello che si *finge*» (2005, p. 268).

31. «que pues que *Jesú* decía / y yo llegué y lo estorbé, / Jesús quiere que le dé / la vida que aquí perdía» (vv. 2427-2430). También el fraile, refiriéndose al médico, exclama: «¡Algún ángel le ha traído!» (v.



na, exclama el Jeque, dirigiéndose al fraile: «¡Oh padre, pues Dios me guarda, / para sí me quiere!» (vv. 2443-2444).

El segundo evento tiene lugar versos más adelante, poco antes del bautismo. Después de despedir a su criado Zaide, que se mantiene fiel al islam, el príncipe se queda dormido. Ya en sueños dice que, como moro entre cristianos, vivía ciego, pues no veía los errores de su fe musulmana (vv. 2731-2734). Se le aparecen entonces dos mujeres: la Ley Evangélica y la Secta Africana. Esta última insiste en cómo aquella le quita al rey riquezas infinitas y un reino (vv. 2749-2752). La escena va adquiriendo espectacularidad, pues «*Véanse a un lado, abriendo una cortina, cuatro moros bien vestidos teniendo una corona tan grande que haya lugar para que entre todos la tengan*» (v. 2775acot), corona que representa los cuatro reinos a que podría optar el príncipe si se mantuviese fiel a su fe musulmana. Pero, en contraposición, se representa también el cielo, en un lienzo pintado, al que se suman la Santísima Trinidad, la virgen María y algunos ángeles<sup>32</sup>. La Secta Africana no puede sufrir tanto resplandor, y huye, tras lo que el príncipe despierta desasosegado. Se trata de un sueño que, como veremos, anticipa otro de *El gran príncipe de Fez* en el que este es desposeído del trono, así como también la presencia de dos genios —uno bueno y uno malo— que representan el conflicto interior del príncipe.

Finalmente, la conversión de Muley Jeque será coronada en la fastuosa escena del bautismo, que dramatiza el triunfo de la fe cristiana sobre la musulmana, así como la imposibilidad de que en España haya un súbdito que no sea cristiano, en palabras que el propio Jeque dirige a Felipe II:

Gran señor,  
nunca más bueno y honrado [vengo]  
que siendo vasallo vuestro,  
que es decir que soy cristiano (vv. 3027-3030)<sup>33</sup>.

Casi setenta años después de la de Lope escribía Calderón *El gran príncipe de Fez*, publicada en su *Cuarta parte* en 1672, y de la que se conserva el manuscrito autógrafa, con censuras de 1669 (BNE Res/100)<sup>34</sup>, es decir, dos años después de la muerte de Baltasar de Loyola o Muley Mahomet, cuya conversión al cristianismo se dramatiza en la pieza. Es esta más detenida que en la comedia de Lope, pues se desarrolla a lo largo de las dos primeras jornadas de la obra. La primera escena

2439). Curiosamente, en la realidad también un médico desempeñó un papel importante en el intento de asesinato de Muley Jeque, pero en sentido contrario: «Las crónicas de Gianolio y Salcedo reflejan cómo Manuel de Gamey, médico de Andújar, fue el elegido por los cortesanos del pretendiente para proceder a su envenenamiento, después de resultar infructuosas otras amenazas que estos musulmanes habían dirigido previamente a su señor» (Alonso Acero, 2006, p. 232).

32. «Este [el cielo] ha de ser un lienzo pintado de azul y dorado, con algunos rayos de oro y no figura alguna, y, con música, se vea en otra parte Cristo de bulto, su madre al lado, el Padre eterno en más alto lugar y una paloma entre los dos, y algunos ángeles» (v. 2788acot).

33. Ver las páginas que dedican a la escena del bautismo Belloni (2014a, pp. 93-98) o Usandizaga (2014, pp. 230-237), partiendo este de la figura de Felipe II.

34. Sobre los problemas textuales de la comedia, que carece aún de edición crítica, puede verse Rodríguez-Gallego, 2017.

nos presenta al príncipe de Fez, Muley Mahomet, en una tienda de campaña, ya que Fez está enfrascado en una guerra contra Marruecos, a pesar de lo cual el príncipe, que aparece en escena rodeado de instrumentos astrológicos y matemáticos, está leyendo<sup>35</sup>. Frente al Jeque de Lope, el Muley Mahomet de Calderón es un intelectual<sup>36</sup>, gran intérprete del Corán, y ni siquiera la guerra que él está dirigiendo le hace olvidar un pasaje de su libro sagrado que le desvela:

«Del imperio de Satán  
—dice— solamente fueron  
María y el hijo suyo  
tan divinamente esentos  
que no pagaron el grande  
tributo del universo»<sup>37</sup>.

A Mahomet le inquieta saber: 1) qué tributo debemos todos a Satán; 2) qué ley es la que libró a María y su hijo de pagar ese tributo, y quiénes sean esa María y su hijo, pues no cree que puedan ser los que veneran los cristianos, al menos «mientras que no / me lo diga algún portento»<sup>38</sup>, versos con los que Calderón adelanta sutilmente la posterior conversión del príncipe.

Cualquier lector del gran dramaturgo habrá percibido en este planteamiento similitudes con los de *El mágico prodigioso*, *Los dos amantes del cielo* o *El José de las mujeres*. Ya Menéndez Pelayo, en su estudio de los dramas religiosos de Calderón, juntaba estas tres comedias en un grupo, que caracterizaba así:

En las tres los protagonistas son catecúmenos, y en las tres empiezan a salir de las tinieblas del paganismo por medio de la lectura de algún texto sagrado o profano [...]. En las tres combaten los protagonistas, ayudados por la divina gracia, contra los halagos del amor profano y contra todas las artes diabólicas, puestas en juego por el mismo príncipe de los abismos, que es personaje muy principal en ellas. Y en las tres, finalmente, reciben victoriosos la palma triunfal del martirio. Abundan en todos estos dramas, lo mismo que en los autos, las discusiones teológicas<sup>39</sup>.

A todas estas características se ajusta con exactitud *El gran príncipe de Fez*, que no fue tenida en cuenta por Menéndez Pelayo en su estudio por considerarla entre las dignas de olvido. Sí lo hizo un siglo después Wardropper, quien mantuvo el mismo subgrupo ya establecido por Menéndez Pelayo, pero incluyó *El gran príncipe*

35. Se trata de un espacio simbólico que funciona como «clave de lectura de un personaje», según ha señalado Arellano (2001, p. 96), quien añade: «Un espacio fijo bastante codificado es el retiro estudioso [...], caracterizado generalmente por un bufete y recado de escribir, libros y algunos instrumentos científicos; Crisanto en *Los dos amantes del cielo*, Eugenia en *El José de las mujeres*, o Muley en *El gran príncipe de Fez* habitan en estos ámbitos que reflejan sus preocupaciones intelectuales y morales, rasgo distintivo de su configuración como personajes» (2001, p. 96).

36. Sobre el intelectualismo del príncipe puede verse Alvarado Teodorika, 2014.

37. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 553.

38. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 554.

39. Menéndez Pelayo, 2009, p. 232.

en otro, que denominó «comedias basadas en la historia de la era cristiana», en las que «se hace hincapié en el significado espiritual de unos hechos históricos»<sup>40</sup>. En él acompañan a *El gran príncipe La exaltación de la cruz* y *La virgen del Sagrario*, comedias que, sin embargo, tienen mucho menos que ver con *El gran príncipe* que las tres mencionadas antes. Wardropper se deja cegar un tanto por el período en el que se ambientan las piezas, ya que al grupo establecido por Menéndez Pelayo lo caracteriza como

comedias de la vida de un pagano de los primeros siglos de la era cristiana que, buscando al *Ignotus Deus*, le descubre y le confiesa, y sufre el martirio por su fe. El protagonista, partiendo de un pasaje de un libro, llega primero a conocer intelectualmente al Dios de los cristianos para luego conocerle plenamente mediante la fe y la acción<sup>41</sup>.

Como se ve, la caracterización de Wardropper se corresponde con bastante exactitud con lo que sucede en *El gran príncipe de Fez*, solo que su protagonista no es un pagano de los primeros siglos de la era cristiana, sino un musulmán, pero que también, partiendo de un libro, conoce primero intelectualmente al Dios de los cristianos, y después plenamente mediante la fe y la acción.

Además, en este subgénero es precisamente en el que Wardropper centra su atención en gran parte de su artículo<sup>42</sup>, y de nuevo todos los rasgos que va analizando (el esquema argumental; la presencia del demonio y, en ocasiones, de espíritus buenos que contrarrestan su poder; la ironía cósmica; el carácter acomodaticio de los graciosos) se ajustan con exactitud a *El gran príncipe*, que solo no comparte el anacronismo, dado que Calderón dramatiza hechos contemporáneos, aunque en parte sí se podría aplicar este criterio a la comedia, ya que, si en las otras mencionadas el dramaturgo utiliza el anacronismo, según Wardropper, «para hacer llegar unas verdades eternas al espectador situado en el aquí y el ahora»<sup>43</sup>, Calderón recurre a un procedimiento similar con respecto a la corte de Fez, cuyos miembros son asimilables a los de la corte de cualquier país cristiano, dentro probablemente de esa estrategia del autor de acercar a los espectadores, en este caso no un tiempo pasado, sino un territorio lejano<sup>44</sup>.

En fin, el Mahomet calderoniano es caracterizado, no tanto como cortesano galán, como lo era el Jeque lopesco, cuanto como buen y piadoso gobernante: estudia no solo matemáticas y lenguas, sino también el Corán, en el que es ya más experto que su propio maestro; es general del rey —aunque su genio le inclina más al estudio— y vence en batalla al ejército de Marruecos. Pero además es amante esposo de su mujer, por la que renuncia a ejercer la poligamia; piadoso hijo y buen padre.

40. Wardropper, 2000, p. 730.

41. Wardropper, 2000, p. 731.

42. Wardropper, 2000, pp. 734-743.

43. Wardropper, 2000, p. 738.

44. Felisa Guillén considera que, aunque la obra no se ajusta con exactitud a ninguno de los subgéneros planteados por Wardropper, «se aproxima más a lo que el propio Wardropper define como drama de conversión» (2014, p. 268).

En todo caso, en su personalidad destaca sobre todo su profunda religiosidad, y no solo por ser el mejor intérprete del Corán, sino también por su voluntad de cumplir con sus deberes y obligaciones religiosas, anteponiéndolas incluso a las debidas a su familia y a su patria, como se observa al final de la primera jornada cuando decide cumplir el voto hecho a Mahoma.

Se trata, sin embargo, de una religiosidad atormentada, pues, como ya indicamos, hay un pasaje del libro sagrado que le desvela. Este conflicto interior del personaje se representa en escena mediante dos genios, uno bueno, vestido de ángel, y otro malo, vestido de demonio<sup>45</sup>, que salen al tablado cerca del inicio de la comedia al quedarse el príncipe dormido. Dialogan y expresa el Mal Genio cómo quiere pervertir al príncipe y que se mantenga en su «réproba seta», mientras que el bueno intentará, dadas las prendas y virtudes de Mahomet, que Dios sepa ilustrarle hacia el camino correcto. Como expresa el mismo Buen Genio, irán «representando los dos / de su buen genio y mal genio / esteriormente la lid / que arde interior en su pecho»<sup>46</sup>.

La presencia de estos dos genios en escena remite, por un lado, al sueño de Muley Jeque en *El bautismo del príncipe de Marruecos*, que ya se ha comentado<sup>47</sup>, pero sobre todo al esquema ya ensayado por Calderón en sus obras de conversión de paganos, en las que seres similares trataban de influir a los protagonistas en un sentido o en otro<sup>48</sup>.

Planteado, pues, el conflicto interior del príncipe, su proceso de conversión se convertirá en el centro de la comedia, al menos en las dos primeras jornadas, y se desarrollará a través de diferentes hitos en los que intervendrán de manera activa los dos genios. Así, poco después, en pleno fragor de la batalla contra el ejército de Marruecos, matan el caballo del príncipe, este cae despeñado y no tiene manera de volver al campo de batalla, lo que hace que peligre la victoria de los de Fez. El príncipe, entonces, hace voto a Mahoma de ir en peregrinación a la Meca si consigue socorrer a los suyos, lo que es visto por el Mal Genio como un pequeño triunfo<sup>49</sup>.

45. El Mal Genio, vestido de demonio, será el que intente que Mahomet se mantenga en la religión musulmana. La asociación del demonio con lo musulmán era uno de los elementos de la imagen estereotipada del islam construida desde la Edad Media. Ver Bunes Ibarra, 1991, pp. 80-81; Garrot Zambrana, 2007, p. 77.

46. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 558.

47. Y que, de acuerdo con Menéndez Pelayo, Calderón tuvo en cuenta al componer su obra. También Romanos (2001, pp. 1147-1148) pone en relación la escena del drama de Lope con la presencia de los dos genios en el de Calderón.

48. Así, en *El José de las mujeres*, al principio de la comedia, mientras Eugenia está enfrascada en las dudas que le produce un pasaje de la epístola a los corintios, «bajan de lo más alto dos sillas que tomen las dos cabeceras del bufete; en la una vendrá el Demonio, vestido de estrellas, y en la otra Eleno, viejo venerable, vestido de carmelito descalzo. Ella quiere huir y ellos la detienen» (p. 161). Como ya se puede apreciar en la acotación, en *El José* Eugenia sí ve a estos personajes y dialoga con ellos. De igual modo, en *Los dos amantes del cielo*, también en el inicio de la comedia está Crisanto tratando de descifrar unos pasajes de un libro, y entonces oye dos voces, una que defiende una interpretación pagana; la otra, cristiana (pp. 238-239).

49. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 570.



tesía<sup>52</sup>. En ella se produce un nuevo hito en la evolución del conflicto del príncipe. Para entretenerse y aliviar sus penas, pide a Alcuycuz que coja en la biblioteca de Baltasar un libro al azar. Sale entonces el Buen Genio, y señala a Alcuycuz el que ha de tomar, libro que se identifica en el texto de la comedia con total precisión:

PRÍNCIPE	¿De qué este libro será? Leer quiero su inscripción: «Vida de san Ignacio Loyola —dice—, de la Compañía de Jesús fundador». Luego: «Por el padre —dice— escrita Pedro de Ribadeneira, de Sagrada Teología lector». Gran varón debió de ser a quien se dedica todo este volumen <sup>53</sup> .	Lee.
----------	--	------

El príncipe abre el libro al azar, y de nuevo es el Buen Genio el que actúa como supuesto azar para que lo haga por un lugar determinado, el capítulo quinto, según se puntualiza de nuevo en el propio texto. El Buen Genio conduce al príncipe, así, a las páginas del conocido encuentro de Ignacio con un morisco y su discusión en torno a la virginidad de María. La escena, en la comedia, resulta muy atractiva, pues, mientras el príncipe lee, el pasaje es dramatizado sobre las tablas (nótese la sofisticación en la puesta en escena de este cuadro, pues tanto Ignacio y el moro como antes los dos genios actúan sobre el tablado e intervienen sin ser convencionalmente vistos por los demás personajes).

A lo largo del diálogo que mantienen Ignacio y el morisco, el príncipe ve cómo se empiezan a resolver sus dudas en torno a la aleya coránica que le atormentaban desde su salida a escena, pues dice Ignacio, tratando de cómo María está libre del pecado original: «siendo María y su Hijo / los que del feudo se libran: / su Hijo en virtud del poder / y de la gracia, María» («¡Cielos! ¿Mi duda no es esta?», se pregunta Mahomet)<sup>54</sup>. Sin embargo, cuando el príncipe quiere revisar el pasaje con calma, es el Mal Genio el que interviene y le cambia las páginas del libro.

Lo interesante de esta escena es que, aunque el episodio sí está en la biografía escrita por Ribadeneira, según explicita Calderón<sup>55</sup>, en ella no ocupa más allá de unas cuantas líneas, de manera que todo el largo diálogo que mantienen Ignacio y el morisco, de varias decenas de versos, sobre los distintos misterios del cristianismo (no solo sobre la virginidad de María) es invención del dramaturgo, quien

52. Al respecto puede verse García Valdés, 1997.

53. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 610.

54. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 615.

55. Sin embargo, está en el capítulo tercero, no en el quinto, frente a lo que leen todos los testimonios antiguos de la comedia. Consciente del error, Valbuena Briones, que en su edición de los *Dramas* de Calderón de 1959 había mantenido la lección «capítulo quinto» (p. 1432a), la enmendó en «tercer capítulo» en la de 1966 (p. 1387a), enmienda mantenida en la suya por Sebastian Neumeister.

además lo hace encajar perfectamente con la versión de la aleya que propuso en la primera jornada.

Este tipo de diálogo teológico es habitual en las comedias de conversión de paganos de Calderón, y se corresponde también con el que mantienen el príncipe Muley Jeque con el fraile victoriano en la comedia de Lope. Sin embargo, mientras que en esta tiene lugar cuando el Jeque ya se ha declarado cristiano, y va aprendiendo su nueva doctrina, en la de Calderón supone un eslabón más en el proceso de conversión del príncipe, al que, después de ver nacer sus dudas a raíz de una aleya del Corán, se le van apareciendo respuestas en el diálogo teológico entre Ignacio y el morisco, tras el que solo la intervención del Mal Genio le impedirá seguir indagando en el problema. Pero la posibilidad de encontrar una respuesta a sus dudas en el cristianismo ha quedado ya claramente planteada<sup>56</sup>.

Aparece entonces Baltasar Mandes con la noticia de que el rescate ha sido pagado, lo que parece situar la balanza en el lado del Mal Genio, pues eso permitirá que el príncipe siga su camino hacia la Meca y evite el ulterior contacto con cristianos. Son los propios genios los que narran la despedida del maestro y cómo embarca el príncipe, así como la tormenta que les sorprende ya en alta mar. Se descubre entonces la nave, en plena tormenta, y llega el portento que el propio príncipe había anunciado al inicio de la obra. La tormenta es muy violenta: hay truenos y un terremoto, y salen llamas de las ondas. El carácter sobrenatural de la tormenta advierte al príncipe de «que no es bastante el Profeta / a quien mi fe peregrina / para ampararme»<sup>57</sup>, y de ahí que, siguiendo la indicación del propio Corán, pida el amparo de la Virgen.

Y llega el portento. En un momento de gran espectacularidad se le aparece al príncipe la Virgen, que calma la tormenta y dice al príncipe que vuelva a Malta, donde le espera la dicha de poder salir, finalmente, de sus dudas y saber que son ella y su hijo los que se libran del feudo de Satán, de acuerdo con la aleya coránica que le atormenta desde el inicio de la comedia. La Virgen solo se le aparece al príncipe, mientras que sus acompañantes se mantienen al margen de la visión. Duda incluso este de si lo que ha pasado «fue revelación o sueño»<sup>58</sup>, pero sí sabe ya que sus dudas se han disipado. De este modo, y después de una nueva elipsis, la tercera jornada se abre ya con el bautismo del príncipe, en Malta.

Frente a la conversión del Muley Jeque de Lope, acontecida de manera un tanto súbita el día de la romería de la virgen de la Cabeza, sin que al parecer hubiese tenido dudas con anterioridad, la del Muley Mahomet de Calderón —quien se aleja en esto de su fuente<sup>59</sup>— ha sido más progresiva: nació de unas dudas del príncipe sur-

56. La presencia en escena de Ignacio de Loyola sirve a Calderón, además, para acentuar la apología de la Compañía de Jesús presente en el drama, así como los paralelos entre la conversión de san Ignacio y la de Baltasar, según ha apuntado Guillén, 2014, pp. 271-272.

57. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 628.

58. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 630.

59. En efecto, de acuerdo tanto con su fuente, el *Sermón* de Esquex, como con los testimonios sobre la vida del príncipe (ver García Goldáraz, 1944, p. 490; Colombo, 2013, pp. 486-491), este no parece haber dudado de su fe musulmana hasta la aparición milagrosa de la Virgen, que lo llevó a convertirse



gidas del propio Corán que se acentuaron con la lectura de la *Vida de san Ignacio de Loyola*. Ambas conversiones coinciden, sin embargo, en la intercesión decisiva de la Virgen: en el caso de Lope a través de la admiración que causó al Jeque el ver aparecer su imagen en procesión; en el de Calderón, por medio de su decisiva y milagrosa intervención para apaciguar la tormenta en que estaba inmerso el príncipe<sup>60</sup>. El componente sobrenatural, limitado en el texto de Lope al espejo mágico de Celinda, el sueño del Jeque y la intervención providencial del médico que le salva, se acentúa en el calderoniano, no solo por la constante presencia de los dos genios en escena, sino también por la decisiva aparición de la Virgen para calmar la tormenta, momento en el que, además, se dirige a Mahomet para aclararle definitivamente sus dudas.

Ambas obras coinciden en la visión un tanto superficial que se ofrece de la religión musulmana<sup>61</sup>. Si en diferentes momentos se exponen algunos de los misterios de la cristiana, de la musulmana, en realidad, no se destaca ningún aspecto, con una sola excepción, la poligamia. Aparece esta en ambas obras, y de alguna manera sirve de termómetro para calibrar la moral de los personajes, en particular en la de Calderón. Como se indicó, la poligamia se inserta en la obra de Lope en el diálogo que mantienen el Jeque y una mujer cristiana: mientras que esta la condena, el Jeque la justifica de manera galante. En la pieza de Calderón se alude a ella en más ocasiones. En primer lugar, a través del propio príncipe, quien, aunque busca una justificación racional al hecho de que el islam permita la poligamia<sup>62</sup>,

al cristianismo. Como apunta Alonso Acero, «No fue infrecuente que estos exiliados regios que optaron por cambiar de fe lo hicieran a partir de un suceso concreto, como puede ser una revelación divina, una visión milagrosa o una voz que parece provenir del más allá» (2006, p. 212), y ejemplifica con los casos de Baltasar de Loyola, Muley Jeque y Gaspar de Benimerín. Calderón, pues, modifica su fuente para ajustarla a sus intereses dramáticos.

60. También fue decisiva la Virgen en la conversión del wattāsī Muley Alal Merin, convertido en Gaspar de Benimerín tras su bautizo (Alonso Acero, 2006, p. 84). Como señala Alonso Acero, «De forma significativa, en los tres personajes referidos es una visión mariana la que acerca al exiliado a la conversión, en lo que cabría ver el papel que la Iglesia cristiana otorga a la Virgen como intercesora entre Dios y la humanidad [...]. Como si de un tópico se tratara, la referencia a la Virgen como mediadora en el abandono del islam y el encuentro con el catolicismo pudo ser alentada por la propia Iglesia cristiana» (2006, p. 214).

61. Como apunta Bunes Ibarra, «Si bien Calderón emplea a la secta de Mahoma como personaje, la utilización que hace de él es bastante reducida, en cuanto a las cuestiones estrictamente teológicas» (1991, p. 79); «La Secta de Mahoma no está representando el credo religioso predicado por Mahoma sino un simple personaje más en una escena teatral. No existe una crítica sistemática ni una definición exhaustiva de este credo religioso» (1991, p. 82). La imagen de lo musulmán que ofrece Calderón (y, cabría añadir, también Lope), en particular en sus autos, se basa más bien en el canon medieval, es decir, en la «imagen del Islam construida por teólogos y clérigos a partir de esa visión beligerante» (Garrot Zambrana, 2007, p. 76, quien parte del estudio de Norman Daniel). En esta línea, apunta Case (1993, p. 4): «Lope was familiar with the basic tenets of Islam, such as polygamy and the prohibition of eating pork and drinking wine and a few other beliefs, but nowhere does he confess a direct knowledge of the *Qur'an* or its teachings».

62. «¿quién duda / que sería al justo efeto / de que nuestra religión / siempre fuese en más aumento?» (Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 562).

renuncia a ejercerla dado el amor que siente hacia Zara<sup>63</sup>, lo que sirve para acentuar las prendas morales de Mahomet. Como inmediato contraste tenemos al gracioso Alcuzcuz, que acude al príncipe para intentar recuperar una mujer y un jumento que perdió por haber huido a causa de la batalla. Si es esta una petición excesiva —dice—, se conformará con el jumento, pues mujeres tiene tres o cuatro y jumento solo uno<sup>64</sup>.

En la segunda jornada reaparece la poligamia en un diálogo entre Alcuzcuz y Turín, soldado cristiano, valiente pero de moral dudosa, al que, como premio a su valor durante la captura del barco del príncipe, se le concede el tener a Alcuzcuz como esclavo. Turín pregunta a este por su vida, y se produce entre ellos el siguiente diálogo:

ALCUZCUZ	Perder jomento e mujer ser mi último deligencia, de que perder las demás se seguir.
TURÍN	Pues ¿cuántas eran?
ALCUZCUZ	Tres o cuatro.
TURÍN	(Lo mejor es no haber hecho la cuenta. ¡Oh, si no fuera pecado el usarse en esta tierra adonde ni aun una sola se permite a su nobleza!) <sup>65</sup> .

Así, si la renuncia a la poligamia, aun admitiéndola su religión, se utiliza para acentuar la caracterización positiva del príncipe, la envidia que por ella siente el cristiano Turín cumple la función contraria, sirviendo a la caracterización negativa de este personaje.

63. «Testigo desta verdad [de mi amor] / la ley sea, pues, teniendo / della permisión [...] para admitir más esposas / que una, ni aun el pensamiento / se atrevió a hacerte ese agravio, / disonándome el que siendo / un contrato natural / el del primer casamiento, / se ofenda con el segundo» (Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 562). Sobre las palabras que dirige el príncipe a su mujer escribe Fradejas Lebrero (1957, p. 202): «Un concepto amoroso superior a las diferencias religiosas [...] nos muestra que es un sentimiento humano y superior a cualquier otra diferencia y, por tanto, solo podrá ser disoluble —el concepto de unión natural, cualquiera que sea la ley— cuando la luz de la fe y de la verdad divina se abran camino —aspecto teocéntrico del teatro español— en el alma del infiel o gentil». Como señala Garrot Zambrana (2007, p. 82), tratando del auto *A Dios por razón de estado*, «La reprobación calderoniana de la poligamia no se centra en la sexualidad, [...] sino que arranca de una ardiente defensa del amor sincero, que no puede poseer más de un objeto, y del respeto a la mujer».

64. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, pp. 565-566.

65. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 598. Curiosamente, los últimos cuatro versos citados fueron atajados por Calderón en el manuscrito autógrafo (fol. 36v) y junto a ellos añadió un *no*, aunque pasaron a la tradición editorial posterior.

Debe destacarse también que, en la obra de Calderón, se cita una aleya coránica, aspecto extraordinario en el teatro de la época<sup>66</sup>. Es la siguiente:

«Del imperio de Satán  
—dice— solamente fueron  
María y el hijo suyo  
tan divinamente esentos  
que no pagaron el grande  
tributo del universo»<sup>67</sup>.

No debe deducirse de esta cita que Calderón tenía un gran conocimiento del Corán y que se sirvió de él para escribir este pasaje<sup>68</sup>. Al contrario, la aleya coránica la toma del texto que utilizó como fuente principal al escribir su comedia: el *Sermón fúnebre* que el predicador real Francisco Esquex pronunció a la muerte del príncipe, en 1667, y que fue publicado inmediatamente<sup>69</sup>. En la última página de la introducción de este leemos:

Era grande la [devoción] que tenía [el príncipe] con todos los misterios y glorias de María. Era singular su ternura cuando los meditaba, y se gozaba en que casi todos los misterios de nuestra fe estuviesen expresados en el Alcorán. Pero adonde se explayaba más su piedad y su gozo era en los lustres de la concepción de María. No es fantasía esta de mi discurso, y así cedo a lo que afirmaba su voz, y me valgo para ello solo de la fuerza de la razón. Esta gloria de María está expresada en el Alcorán de Mahoma, adonde dice así: *Nullus nascitur ex filiis Adam, quem non tangat Sathan, præter Mariam, et filium eius*. A todos —dice— alcanzó la envidia de Satanás, si no es a María y a su Hijo<sup>70</sup>.

Como se puede apreciar, Calderón cambia el contexto en el que se inserta la aleya. Esquex la incluye como elemento de la devoción mariana de Mahomet, quien se complace de que el propio Corán exprese ya los misterios de la fe cristiana. Pero esta devoción mariana del príncipe en Esquex solo aparece tras su conversión milagrosa, antes de la cual no parece haber tenido dudas en su fe musulmana.

66. En *Amar después de la muerte*, vv. 1415 y ss., se alude a una supuesta tradición del Corán, sin que se entre en más detalles. En *El cubo de la Almudena* la Secta Mahometana sitúa a Cristo como profeta (v. 57), es decir, se aduce un cierto conocimiento de la doctrina islámica. En todo caso, no se trata de citas textuales del libro sagrado musulmán.

67. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 553.

68. Como recuerda Bunes Ibarra (1989, p. 213), «El Corán y los textos islámicos son conocidos por los autores de los siglos XVI y XVII de una manera indirecta», y Calderón no parece haber sido una excepción.

69. Sobre la reelaboración calderoniana de su fuente, puede verse Rodríguez-Gallego, 2018.

70. Esquex, *Sermón fúnebre historial...*, p. 6. La versión que da Esquex parece combinar las aleyas 33 y 36 de la sura 3, que en la traducción moderna de Julio Cortés son como sigue: «Dios ha escogido a Adán, a Noé, a la familia de Abraham y a la de Imran [‘Joaquín’] por encima de todos, como descendientes unos de otros. [...] Y cuando [Ana] dio a luz a una hija, dijo: [...] Le he puesto por nombre María y la pongo bajo Tu protección contra el maldito Demonio, y también a su descendencia». Esquex toma la cita probablemente de algún florilegio. Por ejemplo, en el *Thesaurus catholicus* de Jodocus Coccius, publicado en Colonia en 1600 y que conoció diversas reediciones a lo largo del siglo XVII, en el libro III, dedicado a la Virgen, se cita esta misma traducción latina de la aleya con muy leves variantes en p. 272.

Calderón, sin embargo, utiliza la referencia a este versículo para atenuar lo brusco de la conversión del príncipe y convertirla en un proceso que llega a una meta casi inevitable, pues ya como intachable príncipe musulmán Mahomet formulaba sus dudas con respecto a este pasaje coránico. Además, se evidenciaría así la superioridad de la religión cristiana sobre la musulmana, ya que el propio texto sagrado de esta última es el que conduce a uno de sus mayores estudiosos hacia el cristianismo. Asimismo, puede notarse también cómo Calderón amplifica a su gusto el texto de la aleya tal y como figura en Esquex, para hacerla quizá más comprensible para el público y explicitar la alusión a la Inmaculada Concepción, lo que le permite además glosarla en los versos siguientes.

Me gustaría apuntar asimismo las diferencias en el tratamiento de los moros o de los moriscos en ambas obras<sup>71</sup>. Debe tenerse en cuenta, en primer lugar, que la obra de Lope se compuso muy probablemente en 1602-1603, es decir, antes del decreto de expulsión, mientras que Calderón escribió la suya sesenta años después, en 1669. En gran medida la comedia de Lope es una exaltación del rey Felipe II y de la valentía y buenas prendas de los españoles. Durante toda la pieza son constantes las referencias a ambas, tanto en boca de los españoles (incluidos los portugueses) como en la de los propios moros<sup>72</sup>. Así, se insistirá en diferentes momentos de la comedia —en general por boca de personajes musulmanes— en el poco honor que reportó a los moros la victoria en Alcazarquivir, dada la desmesurada diferencia numérica entre ambos ejércitos<sup>73</sup>. Ya durante la conversación entre las moras Lela Fátima y Celinda, que pueden ver anticipadamente la batalla de Alcazarquivir en un espejo gracias a las artes mágicas de Celinda, se sorprenden de que «Gran multitud es la nuestra, / muy pocos son los cristianos» (vv. 325-326). Así,

CELINDA	Los más, en fin, van rindiendo a los menos.
LELA	Poca gloria puede dar esa vitoria. [...] Vencer con tantas ventajas no es muy honrado blasón (vv. 333-341).

En el motivo insistirá el propio Jeque en la segunda jornada: «Cien mil vencer quince mil / parece vitoria vil» (vv. 1142-1143), y poco después Albaricán, en su relato de la batalla: «Al fin la gran multitud / que como granizo cae / venció, y no

71. Sobre la construcción estereotipada de los moriscos en las obras de Lope, ver Belloni, 2012, aunque no tiene en cuenta la escena que se comentará a continuación; sí la trata en detalle en Belloni, 2017b.

72. Como recuerda Pedraza, es propio de los dramas de Lope de tema o asunto de historia contemporánea la afirmación de las convicciones mayoritarias del auditorio, «casi siempre marcadas por un elemental y poco racional orgullo patrio» (2012, p. 20). También Sánchez Jiménez apunta que, en la *Jerusalén conquistada*, publicada en 1609, «los españoles son tan gallardos y valerosos que resultan fanfarrones» (2013, p. 49), en el plan llevado a cabo por Lope de responder a elementos de la Leyenda Negra propagada por los europeos y dotarlos de tintes positivos.

73. Así lo anotó ya Pontón, 2012, p. 840, notas 334-335. Ver también Usandizaga, 2014, pp. 226-230.

por el valor, / que no es razón que se alabe» (vv. 1289-1292). La lógica conclusión que se puede extraer de esto la expone el mismo Albacarín, dirigiéndose al Jeque:

Si tu padre y Sebastián,  
 uno fuerte capitán  
 y otro mancebo gentil,  
 llegaran con gente igual  
 de la una y de otra ley,  
 hoy con aplauso inmortal  
 gozara Fez de su rey  
 y a Sebastián Portugal (vv. 1144-1151).

Es decir, que, en igualdad de condiciones, la victoria cristiana habría sido inevitable. Y es un musulmán quien lo dice. De hecho, insiste Albacarín en que «Esta fue la gran tragedia / que no es bien que al moro ensalce, / antes al gran portugués / es bien que la frente enrame» (vv. 1321-1324).

Pero también se destacan otras virtudes de los cristianos. Así, en otra conversación entre dos personajes musulmanes, de nuevo Lela y su amado Hamet, hermano del rey de Marruecos, se presenta a este como de fiera y guerrera condición, pues censura a su hermano por haberse puesto la guirnalda de flores que le ha hecho Lela. Al irse de escena el rey Maluco, se quedan diciendo Lela y Hamet:

LELA	Habló como capitán, mas no como hermano tuyo.
HAMET	Es de aquella condición.
LELA	Agrádame en los cristianos el tratar a sus hermanos.
HAMET	Es más compuesta nación.
LELA	Filipo honraba a don Juan como a su misma persona (vv. 607-614).

Más adelante de nuevo son los moros los que ponderan la valentía cristiana. El rey Maluco y su hermano Hamet están pasando revista al contingente cristiano (vv. 928 y ss.), y no dudan en decir de Eduardo de Meneses que «En siendo portugués será gallardo» (v. 939), o que los españoles (portugueses incluidos: estamos en los años de la unión de coronas) son «nación valiente y belicosa» (v. 947).

En la narración de la batalla de Alcazarquivir insiste Albacarín en la valentía de los portugueses y en la cobardía de los moros, a los que incluso tiene que detener el rey Maluco para que no escapen, lo que le produce la muerte al inicio de la batalla (vv. 1263 y ss.). Al contrario, se pondera la valentía y la lucha de Sebastián, «Pero es uno y son cien mil» (v. 1309). Tras oír las hazañas cristianas en la batalla, exclama el Jeque, refiriéndose a los moros, que además pertenecen a su propia familia: «¡De oír que venzan me ofendo / esos injustos tiranos!» (vv. 1351-1352).

Los miembros del séquito moro del Jeque, tan pronto se convierte este al cristianismo, deciden matarlo, nueva muestra de la catadura moral musulmana, aunque Lope, en la escena inicial del tercer acto, sí concede espacio a la exposición de los motivos que los llevan a tal determinación (sobre todo vv. 2187 y ss.), así como a las protestas de Aja (vv. 2136, 2139-2140, 2180-2184)<sup>74</sup>. Frustrado el intento, el príncipe dará la espalda a sus antiguos correligionarios, a los que llama «perros» (v. 2452), y poco después abandona su casa sin ni tan siquiera mirarles («No los quiero mirar, que ya la mía [gente] / sois vosotros, señores», vv. 2516-2517)<sup>75</sup>. El Jeque siente incluso que se recupera su salud desde que decide dejar su antigua residencia<sup>76</sup>; más adelante dice a su criado Zaide que no quiere que pronuncie más los nombres de los otros moros (vv. 2715b-2718), e incluso al quedarse dormido dice entre sueños que, como moro entre cristianos, vivía ciego (vv. 2731-2734). Y sabemos que gran parte de su séquito se convertirá también al cristianismo:

No faltan muchos [por convertirse], que amor  
del Príncipe los ha hecho  
creer que este es su provecho  
y su seta loco error,  
porque viendo que su dueño  
deja sus vanas quimeras,  
conocen que estas son veras  
y lo que ellos tratan, sueño.  
Aunque lo más cierto es  
que es Dios de todo el autor  
y del Príncipe el amor  
lo que los mueve después (vv. 2583-2594).

Términos similares había empleado ya la dama española durante su conversación con el Jeque en la segunda jornada, al decirle: «Bien haya la ley cristiana; / al fin es ley verdadera, / justa, santa y soberana, / que vuestra ley africana / toda es locura y quimera» (vv. 1612-1616).

Más compleja es la larga escena de la romería (vv. 1672 y ss.) y la presencia en ella de moriscos, dado el contexto histórico en el que escribía Lope, en los años inmediatamente anteriores al decreto de expulsión, cuando se trataba de una de las cuestiones más candentes del momento. En la escena desempeña un importante papel un grupo de moriscos del reino de Granada (v. 1711) al que se opone un gru-

74. Pedraza ha subrayado que, a pesar del intento de asesinato, «el poeta no denigra a estos leales servidores, que se ven abandonados por su príncipe» (2001, p. 602).

75. Aparece entonces incluso un morillo estereotipado, Zulemilla, el único que emplea en la comedia de Lope el habla convencional morisca y que acaba empujando el codo, pues «algo tenelde bueno los cristianos» (v. 2539). En el caso de *El gran príncipe de Fez*, «ya ni siquiera se hace reír al público con el descubrimiento de las virtudes del alcohol, de tanto rendimiento en el teatro anterior [...]. Nos encontramos [...] ante un deseo de depurar el conflicto entre religiones de la escoria de chistes zahirientes y befas groseras para situarse en un plano teológico no por digno menos virulento o menos firme, pero sin duda mucho más respetuoso con el enemigo» (Garrot Zambrana, 2014, p. 222).

76. «JEQUE. Desde que dije, / señores, que dejar quería mi casa, / he sentido salud. VITORIANO. ¡Milagro extraño! / Yo espero en Dios que os la ha de dar entera» (vv. 2518b-2521).

po de cristianos viejos. De manera provocadora, el grupo de cristianos viejos invita a un brindis a los moriscos, que lo aceptan y corresponden; sigue un intercambio de pullas entre las mujeres de ambos grupos<sup>77</sup>, aunque finalmente reina la paz entre ellos y, de hecho, colaboran activamente en el resto de los juegos y actividades de la romería, sin que se aprecie gran distinción entre ambos grupos.

La escena ha generado bastantes comentarios, en particular por el primer enfrentamiento entre los dos grupos. Oliver Asín, que tiene en cuenta la escena completa, entiende que

Lope les adula [a los moriscos], les llama honrada gente, les caracteriza como bravos en el manejo de la espada y les descubre —esto es lo más interesante— su afición a participar en una gran fiesta cristiana, a la que acuden no solo con la intención de gozar de los festejos populares, sino también con la de adorar, en cierto modo, a la Virgen que «ellos llaman bendita, lo mismo que nosotros»<sup>78</sup>.

Usandizaga estudia la escena en detalle, y concluye que «el retrato de los moriscos propiamente dichos en el cuadro de la romería puede calificarse de matizado y hasta positivo»<sup>79</sup>. Pontón, sin embargo, entiende que «Los moriscos aparecen como participantes en la romería de la Cabeza y son objeto de pullas (vv. 1709-1739) que podríamos calificar de habituales, sin que medie especial inquina ni tampoco una visión particularmente benévola: están ahí como parte de la realidad de esos festejos y no son rechazados»<sup>80</sup>.

Belloni, por su parte, ha dedicado un artículo al estudio de la presencia de moriscos en esta romería, aunque ciñe su análisis a los 34 versos del intercambio de pullas entre los dos grupos (vv. 1708 y ss.). Entiende que Lope, «sin la aparente intención de relegar a las figuras moriscas a una condición de marginalidad, [...] les atribuye igualmente unas características algo ridículas, reservándoles un halo de comicidad que se funda esencialmente en las usuales marcas estereotípicas de las que en los siglos XVI y XVII los cristianos viejos se aprovechaban para etiquetar despectivamente a los “cristianos nuevos de moros”»<sup>81</sup>. De acuerdo con la estudiosa italiana, la inclusión, por parte de Lope, de los moriscos en este determinado lugar, en la romería que será clave en la conversión de Muley Jeque, procede de

una intencionada voluntad de construcción de un trasfondo que resulte adecuado al argumento central del acto segundo, la conversión de Muley Jeque, para que este mismo fondo sirva, contemporáneamente, a sustentar el meollo ideológico principal de la obra entera. La presencia de unas figuras de origen moro, supuestamente convertidos de manera sincera a la fe católica, crea en cierto modo una expectativa acerca del avance de los hechos teatrales porque anticipa la conclusión del acto segundo<sup>82</sup>.

77. Puede verse la interesante nota explicativa de Pontón, 2012, p. 897, nota a vv. 1724-1735.

78. Oliver Asín, 2008, p. 115.

79. Usandizaga, 2014, p. 247.

80. Pontón, 2012, p. 809.

81. Belloni, 2017b, p. 398.

82. Belloni, 2017b, p. 399.



Lope parece aspirar a que la audiencia intuya el desenlace de la historia personal del príncipe musulmán. Así, «La construcción lopesca del armazón del hecho teatral se encamina, desde el principio, hacia una única finalidad: exhibir el vigor de la religión católica», lo que transmitiría el mensaje de que «la potencia evangélica consigue metamorfosear a los moros de cualquier estado y posición social, sean ellos príncipes o villanos»<sup>83</sup>.

Me parece que todas estas posturas tienen su parte de razón. Al margen de detenerse en qué medida la actitud de Lope hacia los moriscos es positiva o no, lo que está claro es que no es negativa, y esto no es poco, teniendo en cuenta los años en que la comedia se compuso. Como señala Pontón, «la obra contiene todavía la posibilidad de acogida en el seno de la sociedad cristiana y considera el bautismo como la mejor solución»<sup>84</sup>.

Para Lope, los moriscos forman parte de la sociedad cristiana, y no resulta fácil distinguirlos de los supuestos cristianos viejos, como se aprecia en la larga secuencia. En general, los estudiosos han tendido a centrarse en el pasaje de las pullas, pero los moriscos participan en toda la romería, y, como ha explicado Usandizaga, queda de manifiesto su actitud participativa, no marginada del resto del pueblo<sup>85</sup>. Es más, cuando se juega a las cartas o cuando se esgrime, difícil resulta recordar (en particular cuando se lee el texto y no se ve representada la comedia) cuáles eran los moriscos y cuáles los supuestos cristianos viejos, pues su participación en los diferentes juegos resulta equivalente.

Incluso en el pasaje de las pullas se introducen, a mi entender, ciertas ambigüedades. Por ejemplo, tanto Pontón como Belloni apuntan que el apelativo *doña sartén* (v. 1725) alude a la condición morisca<sup>86</sup>. Sin embargo, no se dirige el improperio contra una morisca, sino que es la supuesta morisca la que lo dirige a la supuesta cristiana vieja:

CELIA	Diga: ¿es ella de Jaén, señora doña sartén?
MUJER	¡Oiga la galga compuesta a quién le pidió prestado el vestidillo y sombrero, por vida del muy quemado de su abuelo el buñolero! (vv. 1724-1730).

Celia pertenece al grupo morisco, y la mujer al cristiano viejo, pero los improperios que se dedican son equivalentes. De igual modo, cuando el cristiano viejo Francelio ofrece un brindis a los moriscos, estos aceptan, y mantienen el siguiente diálogo:

83. Belloni, 2017b, p. 399.

84. Pontón, 2012, p. 809.

85. Usandizaga, 2014, p. 248.

86. Pontón, 2012, p. 897, notas 1724-1725; Belloni, 2017b, p. 399, nota 8.

FRANCELIO           No querrán vuestas mercedes  
que los brinde desde aquí.

*Los de la otra parte.*

LEONARDO           ¿Por qué, mi rey?

PLACIDIO                       Bien les puedes  
decir lo del alfaquí.

LEONARDO           Antes me hacéis mil mercedes,  
pues Abenabó y Ardón  
bebieron vino.

LUIS                               ¡Judío!  
¿Ya no sabe que esos son  
su mismo padre y su tío?

PLACIDIO           Por Dios que tiene razón,  
pero brindis con aquesta.

*Alce una bota.*

LUIS                       Yo le respondo con esta.

*Alce otra el otro. (vv. 1712-1723).*

Se trata de versos complejos que solo Usandizaga se ha detenido a comentar con cierto detalle<sup>87</sup>. Francelio y Placidio pertenecen al grupo cristiano viejo; Leonardo y Luis, al morisco, pero parece darse a entender que son intercambiables, o bien que en el fondo son lo mismo. Al mentar Leonardo a Abenabó, uno de los líderes de la revuelta de las Alpujarras (Lope también parece tener por tal a Ardón), la pregunta que Luis parece dirigir a Placidio («¿Ya no sabe que esos [Abenabó y Ardón] son / su mismo padre y su tío?») podría ser una fanfarronada para emparentar a Leonardo, que los mencionó, con esos dos líderes moriscos, pero también podría entenderse que Luis sugiere que son el padre y el tío del mismo Placidio, y de ahí que este conteste «Por Dios que tiene razón», como reconociéndose también descendiente de los citados líderes moriscos, respuesta que tendría menos sentido en el otro caso. Como recuerda Usandizaga, en *Los esclavos libres* el gracioso Zulemilla dirige estas palabras a los pajes del virrey de Nápoles, que están difamando a Mahoma:

ZULEMA [...]           Bécaros potos, ¿qué decer de moros,  
e los más de vosotros decendentes  
estar de ellos?  
[...]

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

87. Usandizaga, 2014, pp. 246-247.

echándoles soletas al alcalzas.  
¡Yo conocemus ben españoles!<sup>88</sup>

De alguna manera, parece sugerirse que cristianos viejos y moriscos en el fondo tienen unas mismas raíces.

En esta línea, como se apuntó ya, en el resto de la escena de la romería, cristianos viejos y moriscos siguen participando sin que se aprecien diferencias en su manera de comportarse. En v. 1825acot salen a escena un maestro de esgrima y un muchacho, y poco después dos bravos (v. 1860acot). Estos últimos parecen esgrimir de manera demasiado fuerte, de ahí que el maestro les pida que paren. Se produce una cierta tensión, y en v. 1871 dice el bravo «¡Oh perro!», adjetivo dirigido típicamente a los moros. No queda claro si el bravo se refiere a Luis, un morisco, que acaba de gritar «¡Miente!», o bien al maestro de esgrima, que les había hecho parar, lo que engrosaría el grupo de moriscos, o de aquellos tomados como tales.

En suma, mientras la obra se muestra dura con respecto a los moros, y hay una constante contraposición entre moros y cristianos en la que estos siempre salen ganando, sí existe una mayor ambigüedad en torno a los moriscos<sup>89</sup>, pues, aunque aparezcan caracterizados con ciertos rasgos estereotipados, dentro del contexto de conversión que domina en la pieza de Lope, parecen presentarse como una especie de solución al conflicto religioso: a pesar de sus orígenes, participan como los que más en la romería en honor a la Virgen y apenas se diferencia su comportamiento y su actitud de los de los cristianos viejos. Frente al enfrentamiento entre el Jeque y la dama española que se acababa de producir por motivo de sus diferencias religiosas, los moriscos parecen funcionar como una posible salida.

Calderón escribe sesenta años después del decreto de expulsión. Los moriscos habían dejado de ser un problema en la sociedad española<sup>90</sup>, como también, tras el reconocimiento de la independencia portuguesa el año anterior, en 1668, mediante el tratado de Lisboa, no era esta una cuestión que pudiese afectar a Calderón, como sí lo había sido para Lope<sup>91</sup>. Así, diferentes temas candentes cuando este escribía *El bautismo del príncipe de Marruecos* se habían desactivado en 1669, ya con Carlos II en el poder, en una España que, tras sus diferentes derrotas sobre todo contra Francia, estaba en clara decadencia.

88. Lope de Vega, *Los esclavos libres*, vv. 2800-2808.

89. En su monografía sobre personajes islámicos en las comedias de Lope, Case dedica un capítulo a la cuestión morisca (1993, pp. 143-174), y, aunque no tiene en cuenta esta escena de *El bautismo* (a pesar de que sí trata la obra en el capítulo anterior), concluye: «All in all, Lope maintains an ambivalent attitude toward the Morisco minority in his plays. On the one hand, he does not come out and defend them nor does he oppose their expulsion» (1993, p. 171). Sobre la ambigua postura de Lope respecto a la expulsión de los moriscos puede verse también Pedraza Jiménez, 2010, pp. 190-194 y 196-197.

90. Como destaca Garrot Zambrana (2007, p. 90), cuando Calderón escribe sus autos (y, podemos añadir, también sus comedias), «Lepanto queda ya lejos y nadie teme una nueva invasión norteafricana; el peligro proviene del Norte, de Francia, de los protestantes. La amenaza pertenece al pasado».

91. Ver Usandizaga, 2014, pp. 237-242.

Calderón, pues, se centra sobre todo en el aspecto religioso, así como en la alabanza de la Compañía de Jesús, que posiblemente encargase la obra, ya que en ella se exalta a uno de sus más significativos miembros. Quizá por todos estos factores, sumados a la propia ideología del poeta, la comedia resulta un buen ejemplo de la equiparación que existe en el teatro calderoniano entre nobles musulmanes y cristianos, así como entre los criados de ambas religiones: lo que importa no es tanto la religión como la condición social de los personajes<sup>92</sup>. En *El gran príncipe de Fez* no hay moriscos ya, solo magrebíes, y la práctica totalidad de estos pertenece a la realeza o a la nobleza, de tal modo que encontramos en ellos todas las virtudes de la cortesanía que en Calderón son propias de este estamento social. El príncipe y su familia se comportan como cualquier familia de la realeza cristiana y sus muestras de amor y cortesanía son constantes. Al tiempo, y en el otro extremo, Alcuzcuz actúa como cualquier otro gracioso calderoniano, aunque su condición de moro determina su estereotipada manera de hablar, así como algunos chistes referidos a aspectos permitidos por la religión musulmana, como el ya comentado de la poligamia<sup>93</sup>.

Llama también la atención que, frente a la pieza de Lope, en la de Calderón, tras la conversión del príncipe, nadie de su séquito decide seguir su camino y prefieren todos mantenerse fieles al islam y regresar a Fez, según dice el personaje Cide Hamet<sup>94</sup>. Calderón se aleja en este punto diametralmente de su fuente, pues, de acuerdo con Esquex, al darles el príncipe libertad para decidir imitarle o volver a Fez, «De treinta, o treinta y cinco que eran, solos dos le negaron; los demás, movidos de su ejemplo, recibieron el Bautismo»<sup>95</sup>. En Calderón, al contrario, solo el fiel Alcuzcuz se quedará con el príncipe, aunque su conversión será más bien dudosa, pues, de acuerdo con el carácter acomodaticio propio del gracioso, «quedar a ser / ne crestiano por el haz / ne moro por el envés, / sino así así, entre dos luces, / cristimoro»<sup>96</sup>, actitud similar a la de otros graciosos de comedias de conversión ya

92. Así lo puso ya de manifiesto Fradejas Lebrero, que concluye: «Ni maurofilia ni maurofobia, y diría, remedando a Cervantes, "perfectos cortesanos"; lo cual implicaría una cierta benevolencia hacia el caballero musulmán. Hay, pues, un plano de igualdad, humana y estética. La única excepción se refiere al motivo sobrenatural. Para Calderón es igual una religión que otra en lo referente a la ley natural [...] Ahora bien, tocante a la ley sobrenatural y la fe ya no hay más que una. [...] El plano de igualdad se extiende a los criados» (1957, p. 228).

93. Sin embargo, y como ha destacado Garrot Zambrana (2014, pp. 221-222), Calderón evita recurrir a la denigración grosera, a chistes zahirientes o a befas groseras.

94. «... de cuantos / criados salimos de Fez / ninguno quiere seguirle» (Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 633).

95. Esquex, *Sermón fúnebre historial...*, p. 15b.

96. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, pp. 633-634.

mencionadas<sup>97</sup>, así como a las de sus homónimos Alcuzcuz de *Amar después de la muerte* y *El cubo de la Almudena*<sup>98</sup>.

Como puede suponerse, Calderón tampoco defiende en su comedia la doctrina islámica, y el mero hecho de haber dedicado su pieza a la conversión de un príncipe musulmán al catolicismo evidencia la importancia de este hecho. Sin embargo, no parece ser tampoco su objetivo denigrar esta religión, y evita el cierto maniqueísmo que apuntaba en Lope y que identificaba a los personajes cristianos con valores positivos y tendía a asociar a los musulmanes con valores negativos, a no ser que fuesen moros que buscasen el apoyo de los cristianos, como sucedía tanto con el Jeque como con su padre. En la obra de Calderón, y de acuerdo con el ya mencionado predominio de la jerarquía social sobre la religión que se sigue, se ofrece también una muy negativa caracterización del soldado cristiano Turín<sup>99</sup>, quien intentará, junto con Cide Hamet, envenenar al príncipe, lo que contrasta con la comedia de Lope, donde será un grupo exclusivamente de moros el que intente hacerlo<sup>100</sup>. En Calderón el mero hecho de tener fe religiosa se ve como un rasgo positivo, incluso aunque se trate de la religión musulmana, según expone el Buen Genio refiriéndose al príncipe, todavía musulmán:

Aunque es religión errada,  
ya es religión por lo menos  
que de su Buen Genio da  
indicios, mostrando en eso  
la piedad de su engañado

97. Comp. *Los dos amantes del cielo*, donde dice el gracioso Escarpín dudando sobre las posibles ventajas de hacerse cristiano: «y así es bien / estarme como me estoy, / ni cristiano ni gentil, / sino un medio entre los dos» (p. 330); *El José de las mujeres*: «ELENO. ¿Es gentil o cristiano? / CAPRICHIO. Pues ¡qué sé yo lo que soy!» (p. 214), y más adelante: «ELENO. Que eres apóstata nota. / CAPRICHIO. ¿Y eso más, sobre eliota / y catecúmeno?» (p. 219). Como sanciona el gracioso cristiano Rústico en *El santo rey don Fernando (primera parte)*, pensando en el personaje herético de Apostasía: «majadero, ¿si no hay / más que esta vida, simpreza / no es porfiar en abreviarla? / ¿Mijor no te está que seas / con el cristiano, cristiano; / y desa misma manera, / que con el jodío, jodío, / con el moro, moro?» (vv. 1274-1281).

98. De Bunes Ibarra destaca que el Alcuzcuz de *El cubo de la Almudena* es un «musulmán no demasiado ortodoxo [...] figura híbrida entre las dos religiones» (1991, p. 68), y añade que «Alcuzcuz es el instrumento ideal para realizar la crítica al islam por las formas de comportamiento de los musulmanes coetáneos al dramaturgo» (1991, p. 68); aspecto discutible, pues ese carácter híbrido parece atraerle más bien la simpatía de los espectadores, si es que no difumina las diferencias entre cristianos y moros, como ha defendido Olsen, 2010, con respecto al Alcuzcuz de *Amar después de la muerte*. Puede verse también Garrot Zambrana, 2007, pp. 87-88, quien aporta una visión más compleja del personaje.

99. Recuérdese, en esta línea, la aún más negativa caracterización del soldado cristiano Garcés en *Amar después de la muerte*.

100. De hecho, ante el fracaso milagroso del intento de envenenamiento, Cide Hamet se convertirá al cristianismo y Turín decidirá reformarse, situación que había adelantado el príncipe al decir: «pues ya sé que tú a ser vienes / cristiano, Hamet, y tú luego, / Turín, de no buen cristiano / a ser menos malo, siendo / en las piedades de Dios / casi un beneficio mesmo / pasar de moro a cristiano, / que de mal cristiano a bueno» (Calderón, *El gran príncipe de Fez*, p. 666). Sobre estos versos destaca Garrot Zambrana (2014, p. 221) que «difuminan la diferencia entre cristianos nuevos y viejos y destacan la relevancia de la virtud personal por encima de cualquier otro criterio».

corazón, pero dispuesto  
para más perfectos votos<sup>101</sup>.

En suma, tanto Lope como Calderón dedican sendas piezas teatrales a dos hechos históricos de similar carácter: la conversión al catolicismo de un príncipe musulmán. Debido al muy diferente contexto sociopolítico en el que ambos escribieron, Lope acentúa en su obra los rasgos de propaganda política y de exaltación cristiana y española, y construye un tríptico que va desde la batalla de Alcazarquivir, a la que se dota de cierto carácter providencialista, hasta el esplendoroso bautismo del príncipe, apadrinado por el gran Felipe II, proceso durante el que el desarrollo de la conversión del príncipe, aunque ocupa el lugar central de la comedia, queda algo más diluido, pues se produce de manera bastante rápida, durante la romería de la virgen de la Cabeza, que deja al príncipe admirado. Calderón, sin embargo, centra las dos primeras jornadas de su comedia en el proceso de conversión, que se vuelve más gradual y que el poeta asimila al esquema ensayado en obras previas que tenían como asunto la conversión de un pagano. Al tiempo, Calderón reduce con respecto a Lope el carácter de confrontación religiosa de la pieza, pues era un tema ya menos candente en la España de su tiempo, y pondera las virtudes cortesanas de sus nobles personajes, al margen de la religión a la que pertenezcan.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Acero, Beatriz, *Sultanes de Berbería en tierras de la cristiandad: exilio musulmán, conversión y asimilación en la Monarquía hispánica (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, Bellaterra, 2006.
- Alvarado Teodorika, Tatiana, «El gran príncipe de Fez y los caminos de la sabiduría», en *Migraciones y rutas del Barroco. VII encuentro internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos Vera, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2014, pp. 363-368.
- Arellano, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 77-106.
- Belloni, Benedetta, «“Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz”: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, 2012, pp. 80-113.

101. Calderón, *El gran príncipe de Fez*, pp. 570-571. En el auto *El cubo de la Almodena*, la Idolatría, politeísta, asaltando un muro solo conseguirá subir un escalón; sin embargo, Alí, musulmán, conseguirá escalar dos, y le dice a Idolatría: «Aparta / y subiré yo, que niego / la multitud de tus dioses / y uno adoro. *Sube el segundo escalón*. Por lo menos, / pues del primer escalón / pasé al segundo, ya tengo / un paso más que tú andado. / Mas, ¿qué mucho, si confieso / un Dios solo, bien que no / humanado?» (vv. 1403-1412).

- Belloni, Benedetta, «Lope de Vega y el encargo aprovechado: algunas reflexiones sobre *El bautismo del Príncipe de Marruecos*, pieza de corte histórico-político», en *Páginas que no callan: historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*, coord. Alejandro García Reidy, Luis María Romeu Guallart, Eva Soler Sasera y Luz Celestina Souto, València, Universitat de València, 2014a, pp. 89-100.
- Belloni, Benedetta, «Un retrato a doble cara pintado por Lope: Muley Jeque (don Felipe de África) en la obra *El bautismo del príncipe de Marruecos*», en «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014b, pp. 25-36.
- Belloni, Benedetta, *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola tra i secoli XVI e XVII: tra storia ed elaborazione letteraria*, Milano, LED Edizioni, 2017a.
- Belloni, Benedetta, «La presencia morisca en la romería de la Virgen de la Cabeza en la obra *El bautismo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, eds. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, M.<sup>a</sup> del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017b, pp. 395-403.
- Belloni, Benedetta, «“Soy turco firme, roca incontrastable”: sobre la conversión del protagonista musulmán en la comedia *El santo negro Rosambuco* de Lope de Vega», *Artifara*, 17, 2017c, pp. 181-199.
- 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.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de, «El Islam en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca», *Revista de literatura*, 53, 105, 1991, pp. 63-83.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El cubo de la Almudena*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran príncipe de Fez*, en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 549-674.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El José de las mujeres*, en *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 157-252.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El santo rey don Fernando. Primera parte*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y M. Carmen Pinillos, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.



- Calderón de la Barca, Pedro, *Judas Macabeo*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los dos amantes del cielo*, en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 233-336.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Origen, pérdida y restauración de la virgen del Sagrario*, en *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 479-557.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura (del siglo xv al xix)*, estudio preliminar de Juan Martínez Ruiz, Granada, Universidad de Granada, 1989 [1956].
- Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Case, Thomas E., *Lope and Islam: Islamic Personages in his «Comedias»*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1993.
- Coccius, Jodocus, *Thesaurus catholicus in quo controversiae fidei... explicantur*, Coloniae, Ex Officina typographica Arnoldi Quentellij, 1600.
- Colombo, Emanuele, «A Muslim Turned Jesuit: Baldassarre Loyola Mandes (1631-1667)», *Journal of Early Modern History*, 17, 2013, pp. 479-504.
- Cortés, Julio (trad.), *El Corán*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Esquex, Pedro Francisco, *Sermón fúnebre historial en las exequias que se celebraron en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús al venerable padre Baltasar de Loyola Mandez, príncipe que fue de Fez*, Madrid, por Bernardo de Villa-Diego, 1667.
- Fradejas Lebrero, José, «Musulmanes y moriscos en el teatro de Calderón», *Tamuda. Revista de investigaciones marroquíes*, 5.2, 1957, pp. 185-228.
- García Goldáraz, Carlos, «Un príncipe de Fez jesuita: Sceih Muhammad Attasi, en religión P. Baltasar Diego Loyola de Mandes (1631-1667). Estudio sobre su ascendencia regia», *Miscelánea Comillas*, 2.2, 1944, pp. 487-541.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Moros y cristianos en dos dramas de Calderón», en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, coord. Ignacio Arellano y Ángeles Cardona, monográfico de *Anthropos*, Extra 1, 1997, pp. 95-102.

- Garrot Zambrana, Juan Carlos, «Geografía humana e historia teológica de la Humanidad: el islam en los autos de Calderón», en *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, ed. Ignacio Arellano y Dominique Reyre, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2007, pp. 75-94.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos, «*El gran príncipe de Fez* y la dignificación calderoniana de la violencia cómica sufrida por graciosos judíos y musulmanes», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011)*, ed. Manfred Tiezt y Gero Arnscheidt, en colaboración con Robert Folger, Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 203-227.
- Guillén, Felisa, «Violencia histórica e intrapersonal en *El gran príncipe de Fez*», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011)*, ed. Manfred Tiezt y Gero Arnscheidt, en colaboración con Robert Folger, Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 267-274.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «La tragedia del rey D. Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo XII, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1901, pp. CLIII-CLVIII.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Estudio crítico sobre Calderón (1881)», en *Antología de estudios y discursos literarios*, ed. Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 205-244.
- Naldini, Laura, «La conversione di Muley Xequé secondo Lope. Strategia mimetica», en *La maschera e l'altro*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2005, pp. 258-279.
- Oliver Asín, Jaime, *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos: (1566-1621)* [1955], estudio preliminar de Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Beatriz Alonso Acero, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- 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, pp. 63-78.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (ed.), Lope de Vega, *Rimas*, I, [Doscientos sonetos], Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: *La tragedia del rey don Sebastián* y la figura de Muley Xequé», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada de 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, coord. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 591-605.

- Pedraza Jiménez, Felipe B., «La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio», en *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II*, ed. Hala Awaad y Mariela Insúa, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Ediciones digitales del GRISO), 2010, pp. 179-200.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, 2012, pp. 1-39.
- Pontón, Gonzalo (ed.), Lope de Vega, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, t. II, pp. 791-960.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «El gran príncipe de Fez, de Calderón: del autógrafo a la Cuarta parte», *Criticón*, 130, 2017, pp. 127-155.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Del púlpito al tablado: un sermón fúnebre de Esquex como fuente de *El gran príncipe de Fez*, de Calderón», en *Religión, política y moralidad en el Barroco. La predicación en la España del siglo XVII*, ed. Jaume Garau, Madrid/Porto, Síndesis, 2018, pp. 221-249.
- Romanos, Melchora, «Teatro histórico y evangelización en *El gran Príncipe de Fez* de Calderón de la Barca», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 1142-1150.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 27-56.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913.
- Trambaioli, Marcella (ed.), «*La hermosura de Angélica*»: poema de Lope de Vega Carpio, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Usandizaga, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Valbuena Briones, Ángel (ed.), Pedro Calderón de la Barca. *Obras completas. Tomo I. Dramas*, 4.ª ed., Madrid, Aguilar, 1959.
- Valbuena Briones, Ángel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo I. Dramas*, 5.ª ed., Madrid, Aguilar, 1966.
- Valdés, Ramón, «Claves e hipótesis para la interpretación de *La octava maravilla*: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 165-189.
- Vega, Lope de, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, t. II, pp. 791-960.

Vega, Lope de, *Los esclavos libres*, ed. Omar Sanz y Ely Treviño, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández, Madrid, Gredos, 2014, t. I, pp. 537-709.

Vega, Lope de, *El santo negro Rosambuco*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Lleida, Milenio, 2002, pp. 397-501.

Wardropper, Bruce W., «Las comedias religiosas de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, tomo II, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 725-743. Publicado antes en: *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)»*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 185-198.