

Umbrales y borrascas. El mar en las comedias de cautivos del siglo XVII

MARCELA BEATRIZ SOSA
Universidad Nacional de Salta

Resumen

Las comedias de cautiverio tematizaban la situación de los cristianos capturados por corsarios turcos en el mar Mediterráneo entre los siglos XVI y XVII. Por defender la fe algunos morían, pero también se daba el fenómeno de quienes renegaban y se integraban al mundo musulmán. Así, el conflicto dramático se articula en torno a un “otro”, que espeja y tensa la cultura e identidad propias. Más allá de sus personajes cristianos y musulmanes, el infaltable protagonista de la mayoría de las comedias es el mar. Este y sus orillas se plantean como frontera espacial y cultural, umbral y limen de experiencias trascendentales o borrascoso escenario de batallas individuales y colectivas. Ejemplificaremos con comedias pertenecientes a diferentes autores: *La fianza satisfecha* de Lope de Vega, *El príncipe constante* de Calderón de la Barca y *Las misas de San Vicente Ferrer* de Fernando de Zúrate.

Palabras claves: mar, comedias de cautivos, siglo XVII, frontera

Abstract

Captivity comedies explored the situation of Christians captured by Turkish corsairs in the Mediterranean Sea between the 16th and 17th centuries. Some died defending their faith, while others chose to renounce it and integrate into the Muslim world. Thus, the dramatic conflict revolves around an “other” who mirrors and challenges one’s own culture and identity. Beyond their Christian and Muslim characters, the ever-present protagonist in most of these comedies is the sea. The sea and its shores are depicted as a spatial and cultural frontier, a threshold and liminal space for transcendental experiences, or as the stormy stage for both individual and collective battles. We will illustrate this with comedies by different authors: *La fianza satisfecha* by Lope de Vega, *El príncipe constante* by Calderón de la Barca, and *Las misas de San Vicente Ferrer* by Fernando de Zúrate.

Keywords: sea, comedies of captives, 17th century, frontier



“¡Oh, mar, no mudes el aire, / la nave va bien regida!”
(Lope de Vega, *Los esclavos libres*).

Nuestro trabajo se enmarca en una investigación de mayor envergadura que problematiza la construcción de la identidad/alteridad en el discurso teatral del Siglo de Oro. Contexto histórico e identidad son, pues, los soportes invisibles de esta comunicación, que relacionaremos posteriormente con la capacidad de la literatura -o del teatro- para dar cuenta de ellos.



Desde la polémica hipótesis de Américo Castro, expresada por primera vez en *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (1948), se pensó la identidad hispánica con otros componentes que no fuesen únicamente los romanos y visigóticos, estableciéndose como momento fundacional de la identidad cultural hispánica la convivencia medieval entre cristianos, moros y judíos. Desde la conquista árabe (711 d.C.) hasta la Reconquista (1492), ambas castas coexistieron con los hispanohebreos (que estaban en la península al menos desde el siglo IV), en una situación que alternaba la convivencia pacífica con episodios de violencia (Páramo de Vega, 2011). Desde el siglo XV las dos castas no cristianas son objeto de grandes campañas de catequización y/o expulsión. Les queda una disyuntiva: exiliarse o convertirse, en otro paso hacia la unidad propugnada por los Reyes Católicos.

A comienzos del siglo XVI y en todo el XVII, el sistema de valores basado en la fe, la espada y la sangre propende a garantizar la homogeneidad ideológica. Los cristianos viejos se diferencian de los conversos (cristianos nuevos de origen judío) y moriscos (cristianos nuevos de origen moro), señalados por tener sangre "impura". El imaginario social está constituido, en gran parte, por la preocupación colectiva acerca de la "limpieza" de sangre, que establece los límites (no siempre claros) entre identidad/alteridad.

En cuanto a las relaciones entre teatro e identidad, la pregunta que se formula Puchmüller (2020: 108) ha sido un punto de partida para plantear nuestro tema: "¿El discurso literario solamente «representa» la otredad o también la «produce», la «traduce», la «imagina», la «inventa»?"

Conjeturamos que determinados géneros, como las comedias de cautivos o de cautiverio y las comedias hagiográficas, serían los más aptos para leer las inscripciones de identidad/alteridad. Las comedias moriscas, especialmente las lopescas, configuran un territorio resbaladizo por su fecha de escritura anterior a la expulsión de 1609 y por su dependencia del imaginario idealizante del romancero y las novelas moriscas, con peripecias (bélicas y amorosas) y personajes prototípicos del género morisco.

Por otro lado, el teatro barroco se inscribe dentro de las coordenadas establecidas por la estudiosa italiana Belloni (2011), quien afirma:

La atmósfera oriental presente en la literatura española del Siglo de Oro encuentra su caudal poético entre imágenes de la tradición bíblica, memorias de un complejo pasado nacional y también circunstancias históricas contemporáneas. Elementos que contribuyen juntamente a la recreación de un sólido tejido literario en el que la cultura cristiana europea tropieza ineluctablemente con la alteridad islámica oriental. Lejos de imaginativas recreaciones poéticas, el tema oriental se exhibe en la literatura de los siglos XVI y XVII principalmente, pero no sólo, a través de la representación de una contrastante realidad social y política, *espejo de ásperos conflictos relatados por la historia del Mediterráneo, utilizada como repleta escenografía de la ficción de los autores de la época.* (Cursivas nuestras)

Es decir, que el contexto de producción de las comedias barrocas alberga una permanente tensión entre los sustentadores de identidad y otros, que se manifestará en la ficcionalización de diversos tipos socioculturales, inclusive aquellos propios de períodos históricos pasados (moros, turcos, renegados...) que ilustraban el carácter reacio de las minorías étnico-religiosas. Así, aparecerán "otros" diferentes según el género discursivo y la época de la acción dramática: conversos e indianos (comedia de costumbres o de capa y espada), moros, judíos, turcos... (comedia histórica, morisca, palatina, hagiográfica...).

La problemática de esa "otredad oriental" atraviesa las comedias de cautivos o de cautiverio al representar el enfrentamiento de dos culturas y religiones diferentes y, frecuentemente, el paso del estado de pecado o de herejía a la conversión.

Recordemos que las comedias de cautiverio eran un subtipo de las comedias históricas pues, aunque no figurara ningún personaje real, tematizaban la realidad de los cristianos capturados por corsarios turcos, entre los siglos XVI y XVII, en el mar Mediterráneo. Esta situación propiciaba que, por defender la fe, algunos muriesen como mártires, pero también se daba el fenómeno de quienes renegaban y se integraban al mundo musulmán.

Así, el renegado deviene un sujeto ficcional de gran rentabilidad en las tablas por su carácter liminar (Koppenfels, 2011; Fernández Flórez, 2020). La frontera espacial y étnico-cultural del Mediterráneo es la territorialización de la pugna entre religión verdadera/credo erróneo. El conflicto dramático se articula en torno a un “otro”, que espeja y tensa la cultura e identidad propias.

Ahora bien, más allá de los personajes cristianos y musulmanes que habitan las obras estudiadas, el infaltable protagonista de la mayoría –si no de todas– es el mar. Distintos dramaturgos barrocos escenifican sus intrigas en el mar o en sus orillas, con estrategias retóricas que admiten tanto el análisis de la imagen poética como otras reflexiones de índole ideológica, filosófica, histórica, antropológica. El mar se plantea como frontera espacial y cultural, según han puntualizado estudiosos (Rouane, 2022, entre otros), pero también como umbral, como limen de experiencias trascendentales, como borrascoso escenario de las batallas individuales y colectivas de sus personajes.

Ejemplificaremos nuestra hipótesis con tres comedias pertenecientes a autores y períodos diversos: *La fianza satisfecha* (1612-1615) atribuida a Lope de Vega, *El príncipe constante* (1629) de Calderón de la Barca y *Las misas de San Vicente Ferrer* (1665)¹ de Fernando de Zúrate. La elección de este último dramaturgo y de esta obra en particular obedece a su condición de converso (y prófugo, para más señas), lo que abre fecundas perspectivas de análisis. Consideramos que una somera aproximación a estos tres textos permitirá mostrar la *función estructural* del mar en la configuración, desenlace y significación de los conflictos dramáticos que abordaremos.

1. “BRAMABA EL MAR”: LA BORRASCOSA VIDA DE LEONIDO

En primer lugar tomaremos *La fianza satisfecha*², atribuida erróneamente a Lope de Vega (Cuéllar y Vega, 2017-2023) y escrita entre 1612 y 1615. Los grados de abyección de Leonido, el renegado que protagoniza la comedia, configuran un contundente dispositivo pastoral gracias a sus recursos de gran efectismo dramático. Durante la mayor parte, las acciones del protagonista (tentativas incestuosas, asesinatos, violencia hacia el padre...hasta culminar en la apostasía) impiden encuadrar la obra dentro de los géneros de la comedia bizantina, de cautiverio e, inclusive –por el martirologio final de Leonido– hagiográfica. Ello permite hablar de una hibridez textual que ha causado juicios despectivos en la crítica, a pesar de que el público contemporáneo se deleitaba con su truculenta intriga.

Observemos el espacio donde arranca, prácticamente, la acción dramática³. En las orillas de Alicata, el rey Berlerbeyo de Túnez⁴ intenta capturar al inerme Leonido, que dormita. No obstante, este logra vencerlo con su característica bravura. La admiración de Berlerbeyo suscita entonces un relato biográfico del joven que comienza con las penurias de su madre en el instante del alumbramiento:

¹ Se consigna la fecha de escritura de las dos primeras obras y la única conocida, de publicación, de la tercera.

² Cfr. aproximación previa a esta cuestión en esta comedia en Sosa (2024).

³ La escena previa es el intento de violación de Marcela por parte de Leonido, su hermano.

⁴ Los corsarios berberiscos asolaban las costas españolas en busca de rehenes para su comercio de esclavos o rescate de cautivos; su interés era predominantemente lucrativo (Barrio Gozalo, 2006).

LEONIDO

Bramaba el mar. Y las rocas
bramaban con tanto exceso,
que, oyéndolas en Sicilia,
su fin tuvo por muy cierto.
(Vega, 2022; I, vv. 648-651)⁵

La explicación de su índole inhumana está en las circunstancias de su nacimiento: en una noche lóbrega, durante la erupción del volcán Etna y en medio del *tempestuoso mar*. En ese mismo escenario, a orillas del mar, resuelve consumir la mayor afrenta a su linaje –objetivo que ha sostenido reiteradamente– renegando⁶ de su fe y dejando prendas a su criado como prueba de su conversión al islamismo:

LEONIDO

Yo pretendo,
dando otra afrenta a mi sangre,
aumentar el amor nuestro.
Toma, príncipe, tus armas,
vosotros haced lo mismo,
y dame acá un capellar
y turbante. [...]
(Vega, 2022; I, vv. 783-790)

El cambio de indumentaria es el signo del pasaje de una religión a otra y el testimonio que llevará el gracioso Tizón:

LEONIDO

Pues vete y dile a mi padre
que de su sangre reniego,
de su Dios y de su ley,
del Bautismo y Sacramentos,
de su Pasión su muerte,
y sigo a Mahoma.
(Vega, 2022; I, vv. 801-806)

Al ser amonestado por Tizón con un castigo del cielo, el joven rehúye todo arrepentimiento. Vemos que en estas primeras escenas el mar traduce la naturaleza indómita de Leonido, metonimia del hombre caído en el pecado por sus instintos más bajos, pasiones y deseos de venganza.

En el Acto III, luego de diversos enfrentamientos con casi todos los personajes presentes en la corte tunecina, Leonido parte a la costa presa de furor y es llevado por el viento en una barquilla a una isla. En la “orilla”, nuevamente, se encuentra con Cristo, que aparece como pastor en busca de una oveja perdida. Leonido rechaza sus requerimientos. El pastor se va dejándole su morral. Al abrir este, Leonido halla los atributos de la crucifixión. Se produce la aparición de Cristo en un crucifijo para cobrar la fianza por los pecados del joven. El arrepentimiento del ex renegado se comprueba por el cambio de vestimenta. Vemos entonces cómo el

⁵ Desde ahora se citará por la edición en e-pub de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2022).

⁶ El renegado es un sujeto liminar, estigmatizado, que padece violencia social y menosprecio por parte de unos y de otros, pero, particularmente, por parte de los cristianos. La acción de Leonido muestra su rechazo a su comunidad cultural y religiosa y, por lo tanto, a su identidad (reiteradamente habla de *linaje* y *sangre*).

mar cobra un nuevo sentido: el significado bautismal de conversión⁷, de umbral o paso y de salvación eterna.

2. EL MAR COMO “JARDÍN DE ESPUMAS” O UMBRAL DE SANTIDAD EN *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

Me detendré en la comedia de Calderón *El príncipe constante*⁸ pues ha sido asediada desde distintos ángulos⁹, pero no desde el específico de la representación identitaria.

En primer lugar, es necesario señalar que los hechos ficcionalizados tienen una base histórica. Ello implica que deberemos hacer una sucinta reconstrucción de los acontecimientos para considerar los componentes específicos que Calderón rescata y manipula en función de las estrategias retóricas que sustentan la comedia.

En 1437, los Infantes Fernando y su hermano Enrique el Navegante realizaron una incursión militar contra Tánger que fracasó. Fernando fue tomado como rehén, en paralelo al hijo del rey Salah ben Salah, en prenda de un acuerdo entre ambas naciones, ya que los musulmanes exigieron para la liberación del primero la ciudad de Ceuta, que había sido conquistada por los portugueses en 1415. Aunque se negoció en varias ocasiones la liberación del Infante (con planes de fuga, inclusive), la situación del rehén no cambió durante seis años. Fernando murió finalmente en Fez en 1443. En 1471, es decir, veintiocho años después, Alfonso V tomó Arcila y recuperó las reliquias de Fernando¹⁰, a cambio de la mujer e hijos del gobernador.¹¹

El príncipe constante entrelaza dos intrigas: una¹² gira en torno a la melancolía de la bella Fénix, hija del rey de Fez, y su enamorado, el general Muley, mientras que la otra tiene como protagonistas a los Infantes y Maestres de las órdenes de Cristo y de Avis, don Fernando y don Enrique, quienes llegan a la costa africana para atacar Tánger. En una escaramuza, Fernando apresa a Muley pero le concede la libertad, forjándose una relación de respeto mutuo. Posteriormente los cristianos son derrotados por las fuerzas del rey y Fernando es llevado como rehén para ser intercambiado por Ceuta. En este ínterin, fallece el rey Duarte quien, en su testamento, ha dispuesto la liberación de Fernando y la entrega de la ciudad. El príncipe se opone a este pacto. A partir de este momento, es tratado brutalmente y llevado a un estado de degradación que culmina con su enfermedad y muerte, ante la pesadumbre de Muley que no ha podido ayudarlo a escapar. La comedia está llena de presagios: la profecía se cumple con el trueque¹³ de la libertad de Fénix -tomada prisionera por Alfonso y Enrique- a cambio del ataúd de Fernando, quien acaba de fallecer. La otra condición impuesta por el rey cristiano, que anuda ambas intrigas, es que Fénix se case con Muley.

⁷ Recordemos que un cristiano bautizado puede convertirse cuando pasa de una vida de pecado a una de iluminación y piedad (San Agustín) o ser un pagano que adopta la fe cristiana, como es el caso de muchos santos/santas del cristianismo primitivo quienes, inclusive, patentizan su devoción mediante el martirio (San Pablo).

⁸ Se ha señalado como fuente *La adversa fortuna del infante don Fernando de Portugal* (1597-1603), atribuida a Lope de Vega, aunque, a nuestro criterio, la relación es remota.

⁹ Citamos algunos de los numerosos estudios sobre esta comedia: Rodríguez Rodríguez, 2000; Martí, 2008; Hernando Morata, 2015a; Barne, 2020; Checa, 2023.

¹⁰ Las crónicas relatan que Fernando, quien murió de disentería, fue desmembrado, por lo que su ignominia alcanzó también a sus restos, que descansan en Batalha.

¹¹ Para los componentes históricos relativos a la intriga de la comedia nos atenemos a las referencias de Isabel Hernando Morata, responsable de su edición crítica de 2015, por la cual citaremos.

¹² Es la primera en cuanto a su aparición en la intriga, aunque obviamente es más importante la que se articula en torno a Fernando. Analizaremos el porqué de su antelación.

¹³ Remarcamos el valor comercial de este término puesto que todo el tiempo se repite que Fénix ha de ser el “precio” de un muerto.

Como vemos, más allá de la inclusión de la trama personal y de los personajes ficcionales de Fénix y Muley, hay una reducción del tiempo transcurrido entre el momento del cautiverio y la muerte del Infante –que en la realidad se produjo luego de seis años– y entre esta y el rescate de sus restos que, como sabemos, ocurrió veintiocho años después. Ese significativo acortamiento se relaciona con la magnificación del sacrificio de Fernando, lo cual añade un intenso y eficaz efecto de teatralidad. Todo ello coayduva a las estrategias retóricas de tecnología pastoral e, indirectamente, al gobierno del “otro”¹⁴. Recordemos las características del contexto histórico, tanto del ficcionalizado como el de producción. El peligro de la histórica presencia berberisca en el mar Mediterráneo reenviaba, implícitamente, a los conversos de moro que cohabitaban la península. Fernando, el cordero sacrificial¹⁵ de la conquista africana, ilustra la fusión de los más altos ideales de la nobleza castiza (también representados por el otro Maestre) con la religión, para sustentar la identidad española y asegurar su homogeneidad a ultranza.

¿Y qué papel cumplen la representación del mar y de las orillas en esta comedia? Veremos que asumen ricos y múltiples sentidos, no solo en la línea que hemos anticipado. El primer parlamento de Fénix, al salir al jardín –lindante con el mar–, expresa su melancolía¹⁶, que no sabe a qué atribuir. La bella infanta mora traza un poético paralelismo entre jardín y mar; aunque hermosos, ninguno puede contentarla:

FÉNIX

Pues no me puede alegrar,
formando sombras y lejos,
la emulación que en reflejos
tienen la tierra y el mar,
cuando con grandezas sumas
compiten entre esplendores
las espumas a las flores,
las flores a las espumas;
porque el jardín, envidioso
de ver las ondas del mar,
su curso quiere imitar;
y así al céfiro amoroso
matices rinde y olores
que, soplando en él, los bebe;
hacen las hojas que mueve
un océano de flores;
cuando el mar, triste de ver
la natural compostura
del jardín, también procura
adornar y componer
su playa, la pompa¹⁷ pierde

¹⁴ Sobre este aspecto, véase otras aproximaciones de Sosa (2023 y 2024).

¹⁵ R. de la Flor señala que el príncipe barroco es una figura jánica, que puede albergar los rostros del tirano y del mártir, este último con una perspectiva ascética y penitencial que encarna idealmente el poder: “De este príncipe, de la parte que en él hay de víctima y de cuerpo elegido que debe, en mimesis de Cristo, ofrecerse en silencio como oblación redentora de todo su pueblo, darán cuenta obras ficcionales tan significativas a este respecto como el calderoniano *Príncipe constante*.” (2005: 48-49)

¹⁶ Véase el tratamiento de la melancolía en el Siglo de Oro como una enfermedad social que asumía múltiples formas en Sosa y Balestrino (2022).

¹⁷ Transcribimos la nota de Hernando Morata (2015: 137) a los vv. 89-90: “pompa [...] ley sujeto: Pompa: «fausto, vanidad y grandeza» (Aut). Dios impuso al mar la primera ley al contenerlo en la orilla para reprimir su ímpetu.

y, a segunda ley sujeto,
 compite con dulce efeto
 campo azul y golfo verde,
 siendo ya con rizas plumas,
 ya con mezclados colores,
 el jardín un mar de flores
 y el mar un jardín de espumas.
 Sin duda mi pena es mucha:
 no la pueden lisonjear
 campo, cielo, tierra y mar. (Calderón, 2015; I, vv. 69-97)

Así, el cambiante espejo que es el mar¹⁸ (antes ha pedido un espejo para contemplar su hermosura, como buena narcisista que es) no satisface a Fénix, como ninguno de los otros elementos calderonianos¹⁹. Todos expresan la reversibilidad y mutabilidad de la naturaleza (“el jardín un mar de flores / y el mar un jardín de espumas”, vv. 95-96), lo cual la inquieta. Luego sabremos que sus sentimientos también son mudables a semejanza de esa misma naturaleza, porque tampoco siente una gran pasión por Muley. Fénix es la inconstancia misma, lo efímero²⁰, como ha señalado Martí (2008)²¹: de allí su melancolía, en oposición a la constancia de Fernando.

Con respecto a este, las aguas asumen el carácter de un umbral de santidad (configuran una suerte de apoteosis bautismal), pues Fernando, de ser un guerrero, un cruzado, se convierte en un mártir: ha venido del mar y a través del mar ha realizado su transformación espiritual máxima. Como afirma Ciriot,

[...] las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. [...] La ambivalencia de este texto es sólo aparente: la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre espiritual, en esta particularización del simbolismo general de las aguas. (1969: 69)

Frente a la presunta –y presumida– Fénix²², Fernando es el verdadero fénix: el príncipe cristiano degradado, con hedor insoportable, se vuelve, más allá de su muerte, en el símbolo perfecto de la verdadera fe, el catolicismo, inamovible y constante ante los embates y fugaces victorias del otro, ya sea turco o morisco.

[...] Ahora el mar cambia esa primera ley por esta segunda, que le obliga a perder su oleaje con el fin de parecerse al jardín en su quietud.”

¹⁸ En *Los esclavos libres* (1916), Lope de Vega también homologa las mudanzas de fortuna con el mar. “¡Dame mi prenda querida / fiero mar!” (I, vv.172-195), clama el apesadumbrado Leonardo cuando en el momento en que cree llegar a la cima de su felicidad al casarse con Lucinda, la pierde ante sus ojos al ser raptada por un corsario turco, Arbolán.

¹⁹ Al respecto de la imagería calderoniana y los cuatro elementos, véase Wilson (1976: 282).

²⁰ Por ello la equiparación con las flores, que estremece a la mora.

²¹ “Calderón crea un estallido estructural en el cual los elementos fundidos se separan y entrelazan en Fénix y Fernando, dando al lenguaje valor polisémico. El agua y la tierra se entrecruzan, como el destino de ambos actantes, que se enfrentan y corresponden, aún más allá de las isotopías que los representan.” (Martí, 2008: 186). Coincidimos en esta última apreciación, aunque no del todo en su interpretación general.

²² Martí (2008) también señala el valor ambiguo del nombre de la infanta, que parece anunciar una transformación que no llega nunca. Acotamos a este respecto que Fénix es, para nosotros, el otro por antonomasia en esta comedia.

3. EL MAR COMO FRONTERA EN LAS MISAS DE SAN VICENTE FERRER

Fernando de Zárate es el nombre que adoptó el converso Antonio Enríquez-Gómez para encubrir su identidad a su regreso a España²³, donde estrenó comedias de santos o piadosas como el cristiano viejo más rancio durante más de diez años. *Las misas de San Vicente Ferrer* (publicadas póstumamente en 1665) escenifican, no obstante el título de la comedia, las peripecias de un esclavo etíope –también llamado Muley– sometido a sucesivos procesos de conversión y reconversión. Estos traslucen, sesgadamente, los conflictos identitarios y religiosos de la atormentada vida del dramaturgo.²⁴

Para nuestro enfoque nos interesa contextualizar el conflicto dramático en las aguas del Mediterráneo infestadas por galeones turcos y cristianos. La acción ha comenzado *in medias res*. Sabemos, por el relato de Francisca –hermana de San Vicente–, que su esposo, don Bartolomé, huyó de Valencia por haber matado a un hombre que se introdujo en su casa. La escena en que aparece por primera vez lo sitúa a bordo de un barco, en medio de un mar proceloso:

BARTOLOMÉ.

La nave al cielo toca:
amaina, amaina que esa fiera roca
nos amenaza con fatal ruina.

OTRO.

Amaina.

OTRO. Amaina.

SOLETA.

A tierra se encamina,
amainar no se atreve;
¡amaina con los diablos que te lleve!
¿quieres que en esa roca con destreza
tenga algún quebradero de cabeza?
(Zárate, 2015; I, p.171)²⁵

Los viajeros llegan sanos y salvos, gracias a la intercesión de la Virgen de Monserrat, a la costa de las islas Baleares. Allí decide desembarcar don Bartolomé, hasta tanto amaine la tempestad. Allí se encontrará con Muley, el pirata de un barco turco que también bajó a tierra para gozar a una cristiana cautiva, pero que ha sido herido por esta y su supuesto hermano²⁶. Resuelven ayudarlo con Soleta, su criado, a pesar de la renuencia del gracioso. El relato de las desventuras de Muley desde los 20 años en que fue cautivado, junto con otros etíopes, por españoles, conmueve a don Bartolomé, quien se convierte en su protector y lo envía a su casa, para que se ponga a las órdenes de doña Francisca. En Valencia, el esclavo negro es asaltado por una súbita e incontrolable pasión, usurpa la identidad de don Bartolomé y viola a su es-

²³Nacido en Cuenca circa 1600, Enríquez Gómez pasó casi toda su vida huyendo del Santo Oficio. Hacia 1636 se exilió en Francia, donde se integró a la comunidad marrana portuguesa del país haciéndose pasar por lusitano. Por razones en gran parte desconocidas, volvió a España. Se radicó en Sevilla bajo el nombre de Fernando de Zárate y durante más de diez años escribió y estrenó comedias de santos o piadosas. La Inquisición descubrió su identidad y, luego de pasar dieciocho meses en prisión, falleció en 1663.

²⁴ Esta perspectiva es compartida por diversos críticos (entre otros, Den Boer, 2015; Wilke, 2015).

²⁵ Transcribimos en grafía moderna el texto de la Biblioteca Nacional y citamos por las páginas, ya que los versos carecían de numeración (Zárate, 2015).

²⁶ Los lectores/espectadores sabemos, aunque don Bartolomé lo ignora todavía, que esta es Nise, su propia hermana, quien ha huido con Valerio de Luna, su amante.

posa. La expiación de esta culpa conlleva dos muertes: la del propio Muley y la de doña Francisca, sin confesión. San Vicente, a través de las misas mencionadas²⁷, obtiene la salvación del alma de su hermana.

No nos adentraremos en los meandros de esta compleja comedia porque excedería los límites de nuestro trabajo. Solamente necesitamos volver a la representación del mar y de sus orillas para interpretar el valor simbólico que adquieren en el texto.

Como se ha podido comprobar en la sucinta descripción de la intriga de *Las misas de San Vicente Ferrer*, el mar asume una función estructural pues, en tanto *frontera espacial y étnico-cultural*, territorializa la pugna entre religión verdadera y credo erróneo.²⁸ De manera evidente, la travesía existencial de Muley está marcada por raptos, esclavitud y violencia tanto en las aguas del Mediterráneo como en sus costas.

4. CONCLUSIONES

Retomando los soportes invisibles de esta comunicación, la identidad y su reverso, la otredad, en relación con el contexto de producción del teatro barroco, comprobamos que en las tres comedias analizadas hay una ficcionalización de determinados sujetos culturales que –sesgadamente– remite al carácter problemático de las minorías étnico-religiosas en la sociedad hispánica del siglo XVII.

La fianza satisfecha (1612-1615) atribuida a Lope de Vega, *El príncipe constante* (1629) de Calderón de la Barca y *Las misas de San Vicente Ferrer* (1665) de Fernando de Zárte tematizan la cuestión de la otredad de maneras diferentes, pero en todas ellas aparecen la identidad religiosa y la conversión como ejes del conflicto dramático.

Significativamente, esa “otredad oriental” de las comedias de cautiverio representa el enfrentamiento de dos culturas y religiones diferentes, al mismo tiempo que su localización en el Mediterráneo las muestra en un ámbito compartido: el mar. Este es ficcionalizado como el violento escenario de la diferencia, como frontera, como limen de experiencias trascendentes y también como umbral.

Más allá de lo territorial, las orillas del mar, donde transcurre la mayoría de las acciones dramáticas de las tres comedias analizadas, asumen una significación simbólica. En su estudio sobre Cervantes y Barcelona, Jean Pierre Étiennevire (2016) advierte sobre la peligrosidad del entorno costero: afirma que la playa “[...] tiene las potencialidades de un híbrido y presenta los riesgos de una frontera. Es un espacio abierto y peligroso”. Isabelle Rouane (2022), también refiriéndose a un texto cervantino –*Los baños de Argel*–, califica la orilla como “[...] un lugar ambivalente tan propicio a la defensa como al ataque, así como una tierra de esperanzas, de encuentros, de intercambios [...]”.

Efectivamente, en los tres casos explorados mar y orillas son el lugar del intercambio, del encuentro con la “otredad”. Para aquilatar el alcance simbólico de este espacio, recuperemos muy brevemente las dimensiones de esta noción. Desde la perspectiva antropológica, Krotz (2018) explica que reconocer a un humano como otro significa considerarlo “portador de una cultura”, “representante de una colectividad”, “introducido a una forma de vida diferente de otras”. Este procedimiento implica remitirse siempre a la pertenencia grupal propia: “Así [...] las situaciones del contacto cultural pueden convertirse en lugar para la ampliación y profundización del conocimiento sobre *sí mismo* y su patria-matria [...]” (2018,22).

²⁷ Mientras San Vicente da misa por el alma de su hermana, tiene una visión de doña Francisca en la que esta le pide que diga las cuarenta y ocho Misas de San Gregorio para rescatarla del Purgatorio donde deberá estar hasta el día del Juicio Final.

²⁸ Otro ejemplo que dejamos de lado por razones de extensión es *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes.

Esta es, básicamente, la otredad cultural y étnica que subyace a la intriga de los textos analizados, que muestra en contraste la cultura e identidad de cristianos y musulmanes. En esa construcción del otro hay distintos grados, que van desde la conducta inhumana y bestial del rey de Fez con el príncipe Fernando (*El príncipe constante*) hasta la brutalidad salvaje del renegado Leonido (*La fianza satisfecha*): este deja de ser un animal solamente al adoptar el hábito cristiano. Se produce una superposición completa entre las categorías de cristiano y humano.

Sin embargo, la generalización no es posible: hay personajes de nobles sentimientos que no son cristianos, v.gr. el Muley de Calderón, que ponen tal equivalencia en tela de juicio. Una explicación verosímil es el peso de la tradición literaria, en la que se inscriben las comedias moriscas, herederas a su vez de la narrativa y romancero moriscos, caracterizados por la presencia de protagonistas musulmanes de cualidades heroicas. También podemos suponer una referencia intertextual al *Orlando furioso*, en el que tanto moros como cristianos comparten rasgos de humanidad.

Por último, desde una perspectiva filosófica es posible distinguir una otredad ontológica, verificada por el tránsito desde lo humano hacia lo divino: la conversión y posterior martirio (crucifixión) de Leonido, así como el proceso de ascesis y martirio de Fernando, transformado finalmente en el espíritu que guía a la hueste cristiana.

Al revisar la comedia de Zárate/Enríquez-Gómez, comprobamos que su protagonista concita diversos sentidos de otredad: el esclavo etíope Muley, marcado por sucesivas reconversiones que han tenido como escenario el proceloso mar, muere en forma irredenta, aunque aceptando mansamente su culpa y su castigo. Asimismo, según opinión de algunos estudiosos (Wilke, 2025; den Boer, 2015), el devenir del personaje espeja la vida tránsfuga del dramaturgo y sus más angustiantes preocupaciones.

Como vimos anteriormente, el conocimiento y contacto con el otro puede conducir al afianzamiento de la propia identidad. En las tres comedias, los dramaturgos pusieron en escena los matices de conflictividad de este contacto y para ello no hallaron mejor escenario que el mar y sus márgenes. En las orillas, en los bordes, es donde se construye la otredad, instancia fundamental y necesaria para la constitución de la identidad humana y para su proyección hacia otros mundos, sean estos terrenos o celestiales.

Bibliografía

- BARNE, Yannick (2020) "Lo santo y lo visible en *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca", *Criticón* 140, pp. 77-98.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano (2006) "El corso y el cautiverio en tiempos de Cervantes", *IH (Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea)* 26, pp. 81-114.
- BELLONI, Benedetta (2011) "*Ultra auroram et Gangem*: el Oriente como espacio literario en algunas obras de Lope de Vega", *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos* N° 21, <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-4-auroram.htm> (15/12/2023)
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2015) *El príncipe constante. Comedias completas de Calderón*, XIII. Ed. crítica de Isabel Hernando Morata, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 102).
- CASTRO, Américo (1948) *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada.

- CIRLOT, Juan-Eduardo (1969) *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CHECA, Jorge (2023) "Filosofía y santidad: El diálogo con el estoicismo en *El príncipe constante*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* XCIX-1, pp. 17-48, <https://doi.org/10.55422/bbmp.835> (10/10/2023)
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2023) "Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte", *Hipogrifo* 11.1, pp. 117-172, <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.09> (05/06/23)
- DEN BOER, Harm (2015) "¿Católico Zárate, judío Muley? Nuevo acercamiento a *Las misas de San Vicente Ferrer*", en J. Ignacio Díez y Carsten Wilke, eds., *Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Reichenberger, pp. 15-34.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2016) "Entre trapa y Troya: la Barcelona de Don Quijote", *Apuntes y despuntes cervantinos*, Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, pp. 67-82.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Marina (2020) "Renegados al frente del corso berberisco: rupturas y continuidades en la construcción de una identidad de frontera", en Juan José Iglesias Rodríguez e Isabel M^a Melero Muñoz, coords., *Hacer historia moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 150-163.
- HERNANDO MORATA, Isabel (2015a) "La tragedia nueva y *El príncipe constante*, de Calderón", en Antonio Sánchez Jiménez, ed., *Calderón frente a los géneros dramáticos*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 59-70.
- KROTZ, Esteban (2018) "Alteridad y la pregunta antropológica", en Mauricio F. Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas, eds., *Constructores de otredad*, Buenos Aires, Antropofagia, pp. 17-24.
- KOPPENFELS, Martin Von (2011) "Renegados, cautivos, tornadizos: elementos de una narrativa mediterránea en Cervantes", en Carmen Rivero Iglesias, ed., *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 71-82.
- MARTÍ, Ivette (2008) "La fusión de los opuestos: mar-agua, jardín-tierra como representaciones de Fénix y Fernando en *El príncipe constante* de Calderón de la Barca", *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. XXXV, 1-2, pp. 179-187.
- PÁRAMO DE VEGA, Laura (2011) "La España de las tres culturas: La convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos en la edad media", *Alcalibe*, UNED, N°11, pp. 157-188, <http://www.uned.es/ca-talavera/publicaciones/alcalibe11.shtml> (08/01/21)
- PUCHMÜLLER, Andrea (2020) "Investigar la noción de otredad a partir de la literatura. Aportes desde la sociocrítica y la sociosemiótica", *Revid. Revista de Investigación y Disciplinas*, San Luis, N° 2, pp. 106-124, <https://www.evirtual.unsl.edu.ar/revistas/index.php/revid/article/view/78> (05/01/21)
- R. DE LA FLOR, Fernando (2005) *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier (2000) "«¿Es humildad o valor / esta obediencia?» Género y sentido de *El príncipe constante*", *CRITICÓN*, 78, pp. 93-108. Ed. digital de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- ROUANE, Isabelle (2022) "Las orillas: desgracias y deseos en la comedia de Cervantes *Los baños de Argel*", en Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté, dirs., *Serio ludere. Homenaje a Jean-Pierre Étienne*, Casa de Velázquez, pp. 415-427, <https://books.openedition.org/cvz/34132?lang=es#bibliography> (12/12/23)
- SOSA, Marcela y Graciela Balestrino, eds. (2022) *El imperio de la melancolía*, Salta, ICSOH (Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades) CONICET-UNSA), Universidad Nacional de Salta, Argentina, https://www.icsoh.unsa.edu.ar/new/libros.php?lib=37#flipbook_df_manual_book/1/ (30/12/2022)
- SOSA, Marcela (2023) "Locura de amor divino, retórica mística y tecnología persuasiva en *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina", en Leonardo Funes, comp., *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual (Actas XII Congreso Argentino de Hispanistas 2021)*, Buenos Aires, UBA, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" / AAH, pp. 461-472. Libro digital.
- (2024) "De la infamia al martirio. El renegado como dispositivo pastoral en *La fianza satisfecha*", en Fernanda Álvarez Chamale y Verónica Gutiérrez, comp., *Letras en diálogo: problemáticas y desafíos de la carrera en el siglo XXI*, Salta, La Aparecida, 1ª ed., pp. 291-301. Libro digital.
- VEGA, Lope de (2022) *La fianza satisfecha*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Vol. XII: Comedias de Vidas de Santos*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 108-151 (Biblioteca de Autores Españoles), <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0722832> (01/06/2023)
- (1916) *Los esclavos libres. Obras de Lope de Vega*, V. Ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, pp. 397-439. Adaptación digital de Ángela Martínez Fernández para EMOTHE (Artelope), https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0622_LosEsclavosLibres.php (05/01/2024)
- WILKE, Carsten (2015) "«Que salga a gusto de todos». La simulación religiosa en Antonio Enríquez Gómez", en J. Ignacio Díez y Carsten Wilke (eds.), *Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Reichenberger, pp. 129-141.
- WILSON, Edward M. (1976) "Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, pp. 277-299.
- ZÁRATE, Fernando de [Antonio Enríquez Gómez] (2015) *Las missas de San Vicente Ferrer*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducción digital a partir de *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España ...*, Madrid, Joseph Fernandez de Buendía: a costa de Manuel Melendez ..., 1665, pp. 174-219 (Biblioteca Nacional de España).

