

EL HECHIZO DE SEVILLA DE AMBROSIO ARCE DE LOS REYES¹

AMBROSIO ARCE DE LOS REYES' EL HECHIZO DE SEVILLA

ELISA MARÍA DOMÍNGUEZ

Universidad de Valladolid

Resumen:

Ambrosio Arce de los Reyes fue un poeta y dramaturgo que vivió en la primera mitad del siglo XVII. *El hechizo de Sevilla* es una comedia de cautivos con un referente histórico-literario, que está contemplado bajo dos vertientes: una, la versión fiel del término 'cautivo', es decir, lo que supone ser prisionero en tierra extraña y, otra más libre, el cautiverio del alma.

Palabras clave: Arce, El hechizo de Sevilla, comedia desconocida, recuperación, conflicto amoroso, cautiverio.

Abstract:

Ambrosio Arce de los Reyes was a poet and playwright who lived in the first part of the 16th century. *El hechizo de Sevilla* is a comedy of captives with a literary-historical referent that is contemplated by means of two viewpoints: first, the faithful version of the term 'captive', that is, what it means to be a prisoner in alien lands, and, second, more freely, the soul in captivity.

Key words: Arce, El hechizo de Sevilla, unknown comedy, recovery, love conflict, captivity.

El objetivo primordial de este trabajo es el de estudiar la comedia, *El hechizo de Sevilla*, de Ambrosio Arce de los Reyes. Se trata de una obra olvidada y apenas tocada por la crítica que presenta valores dramáticos nada desdeñables (Michels, 1937: 159-169). Creo que es necesario rescatar estas desconocidas piezas del abandono en el que han estado inmersas durante siglos y dar noticia de ellas, pues aportan su grano de arena al amplio panorama teatral del siglo XVII.

1. EL AUTOR

Ambrosio Arce de los Reyes (Madrid ¿1621?-Madrid 1661) es un escritor del que apenas contamos con unos pocos datos sobre su vida y obra mencionados por Álvarez Baena (1791: 82-83) y La Barrera (1860: 16). Cultivó con discreta fortuna la poesía y el teatro. Asistió a clases de sùmulas con el maestro Manuel de la Parra en la

¹ Universidad de Valladolid. Correo-e: elisa@fyl.uva.es. Recibido: 27-09-2018. Aceptado: 06-19-2020

universidad de Alcalá de Henares. En 1639 aparece registrado como alumno de Física y en 1640 obtuvo el título de Bachiller. Desde 1640 hasta 1646 estudió Teología, tal y como figura en los registros de la universidad alcalaína. Fue presbítero en Madrid y en 1659 entró a formar parte de la congregación de sacerdotes naturales de dicha ciudad.

En cuanto a su faceta como escritor, las primeras noticias datan de 1649 cuando figura como autor del panegírico escrito en octavas sobre las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria y titulado, *De la fama, de España, de Alemania, voces, afectos, triunfos en las reales bodas de los católicos monarcas de las Españas*; texto este que dedicó al Secretario de Estado Fernando Ruiz de Contreras; dicho manuscrito lo aprobó Juan Ponce de León el 16 de octubre de 1649. La Barrera señala que en 1652 hizo unos versos para la Octava del Corpus que celebró la congregación de esclavos del Santísimo Sacramento en su oratorio de la Magdalena; asimismo en este mismo año compuso una canción fúnebre dedicada a Martín Suárez de Alarcón, hijo primogénito del marqués de Trocifal, conde de Torresvedras, con motivo de su muerte; Arce también figura como poeta en el certamen de la dedicación del templo de Santo Tomás de Madrid. De igual modo, ganó el primer premio con un soneto que presentó al famoso certamen de Nuestra Señora de la Soledad y cuyo vejamen fue escrito por Avellaneda donde subraya con humor el tamaño de la nariz de Ambrosio Arce:

¿Qué elefante con loba y manteo será aquel que los sigue con tan formidable trompa, sin ser clarín de su fama? Cuerpo todo narices, y narices sin cuerpo, alquitara de Apolo, veleta con romadizo. Urbán, que a menos señas, por lo mucho que se sonaba conoció a don Ambrosio de Arce, le arrojó, de dos carátulas pendiente, esta redondilla:

Sin papales no des paso
de las que a sonar te atreves;
pues a tus narices debes
ser poeta del Parnaso (La Barrera, 1860:16).

Como dramaturgo escribió varias obras de notable mérito entre las que destacan: *Cegar para ver mejor, Santa Lucía*, manuscrito autógrafo, cuya aprobación lleva fecha de 1653; se imprimió en Madrid en 1660; *El Hércules de Hungría* que salió a la luz en Madrid en 1658; *La mayor victoria de Constantino Magno* publicada en Madrid en 1661. Asimismo, escribió varias escenas de la *Vida y muerte de San Cayetano* en colaboración con Moreto, Matos, Diamante, Villaviciosa y Avellaneda; esta pieza se estrenó en el corral del Príncipe el 3 de noviembre de 1655 y se imprimió en Madrid en 1672. De igual forma hay que destacar que varias de sus comedias han sido recogidas en catálogos tanto antiguos como modernos (Barrera, 1860: 16; Restori, 1893: 19; Simón Díaz, 1984: 575-576 y 875; Urzáiz, I, 2002: 135).

2. EL HECHIZO DE SEVILLA

2.1. TRAMA

Tarif es un soldado argelino que valientemente lucha contra los cristianos consiguiendo triunfos para su rey. El monarca, en agradecimiento, le concede la mano de su hermana, Celima, pero ella no le corresponde, ya que está enamorada de Ceilán.

En la ciudad hispalense se halla don Pedro, el cual se opone a que su hija Blanca se case con su primo don Alonso por considerarlo pobre, pues no sería para él, como *paterfamilias*, un matrimonio rentable. En este conflicto va a ser decisiva la presencia del Adelantado, que, conocedor de la problemática que afecta a estos dos jóvenes, habla con don Pedro, pues si el obstáculo para que no pueda llevarse a efecto la boda es la pobreza de don Alonso, él mismo está dispuesto a subsanar esta situación haciéndoles entrega de dos mil ducados. Don Pedro acepta la propuesta y concede a su sobrino la mano de su hija.

En el segundo acto, Tarif se lamenta de su mala fortuna ante su criado Hamete, pues ha de marcharse de España sin el *Sevillano Hechizo*, es decir, sin haber conseguido raptar a Blanca. A continuación, le avisan de que un hombre, que no es otro que don Alonso, que por consejo del Adelantado pretendía embarcarse con rumbo a Cádiz, ha sido atacado por otros seis más. Tarif, disfrazado de cristiano y haciéndose llamar 'don Juan de Castro' lo rescata. A la casa de don Pedro llega don Alonso acompañado de don Juan de Castro (Tarif) y de Hamete y le cuenta a Blanca toda la peripecia sufrida. Blanca, casi de un modo profético, le expresa en privado a su esposo su preocupación, pues ha oído que un tal Tarif está surcando aguas españolas y es conocido por su crueldad. No obstante, se embarcan con don Juan de Castro.

El Adelantado recibe noticias de que han visto al moro Tarif en su barco con unos cautivos cristianos, que no son otros que don Pedro, su hija y don Alonso. Sin dudarlo se dispone a rescatarlos.

En el último acto, Tarif se presenta ante su rey para informarle del triunfo que supone traer a los prisioneros cristianos a Argelia. Después de una serie de peripecias, finalmente el rey anuncia la llegada a su corte de un poderoso visir turco, aunque en realidad es el Adelantado disfrazado como tal. El rey le ofrece como obsequio a los cautivos cristianos, Blanca, su esposo y su padre. Este 'visir' invita al rey y a Tarif a que visiten sus galeras; cuando estos están en el barco, los soldados cristianos los hacen prisioneros. Finalmente, el Adelantado propicia el rescate de los cautivos y el final feliz de la trama con el triunfo del amor, no solo en el caso de Blanca y Alonso, sino también en el de Ceilán y Celima.

2.2. GÉNERO, REPRESENTACIONES, ESTRUCTURA

El hechizo de Sevilla se inscribe en el género teatral de cautivos (Belloni, 2012; Fradejas, 1967; Pedraza *et alii*, 1994; Albert Llorca *et alii*, 2003; Sambrián 2012), que

tiene su principal fuente de inspiración en la realidad histórica española; durante ocho siglos moros y cristianos combatieron por la posesión de la península, haciendo que surgiera un número elevado de casos y de personajes que tuvieron una gran proyección literaria: la novela morisca, el teatro y toda la tradición de cautivos que recogen los romances fronterizos (Carrasco, 1983 y 1989; Case, 1993; Cirot, 1944; Garrot, 2006; Rouane, 2015). En estos casos, el personaje del moro todavía carece de la demonización que tendrá en los Siglos de Oro, donde el espíritu contrarreformista hizo que surgiera entre la población cristiana una hostilidad hacia esa minoría étnica. A partir de esta realidad, no es extraño que el lector y el espectador de esta época se interesaran por la literatura de cautivos, no solo por la diversión que le provocaba la serie de aventuras que la componen, sino también por ser el vivo reflejo de un problema que afectaba a la España de los Austrias, la cual practicó y padeció al mismo tiempo la esclavitud. La comedia de cautivos alcanzó una importante relevancia con el teatro de Cervantes² en el que se mezcla realidad y ficción³. Presenta un personaje muy cercano al prototipo del prisionero en la realidad de la época y, desde luego, está muy alejado de otros patrones más literarios como el bizantino, griego o romano. En la comedia, *El trato de Argel*, las palabras pronunciadas por el personaje de Aurelio reflejan la amarga experiencia del propio Cervantes en su cautiverio:

¡Triste y miserable estado!
¡Triste esclavitud amarga!
Donde es la pena tan larga.
¡Cuán corto el bien y abreviado!
¡Oh purgatorio en la vida!
Infierno puesto en el mundo,
mal que no tiene segundo,
estrecho do no hay salida.
¡Cifra de cuanto dolor
se reparte en los dolores,
daño que entre los mayores
se ha de tener por mayor! (I, vv.1-12)

De igual forma en la historia del capitán cautivo de la primera parte del *Quijote* se refleja la realidad vital del escritor alcalaíno:

Pusiéronme una cadena, más por señal de rescate que por guardarme con ella, y así pasaba la vida en aquel baño, con otros muchos caballeros y gente principal, señalados y tenidos por de rescate, y aunque el hambre y desnudez pudiera fatigarnos a veces, y aún casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba contra los cristianos (*Quijote* I, cap. XL: 309)

Pero, sin duda, es Lope el que marcó el camino que conduce el teatro de cautivos hacia la máxima plenitud.⁴; afianzó un modelo que tuvo enorme éxito y marcó las

² Cervantes otorga al personaje del moro un protagonismo que no tenía en la época anterior. Así se ve en sus comedias más famosas: *El trato de Argel*; *El gallardo español*; *La gran sultana* y *Los baños de Argel*.

³ Es sabido que Cervantes, como otros muchos soldados españoles de la época, padeció en carne propia el sufrimiento del cautiverio durante cinco largos años en Argel. Tampoco se puede dejar de mencionar la historia del capitán cautivo intercalada en el *Quijote* I, capítulos 39, 40 y 41.

⁴ Entre las comedias de cautivos propiamente que escribió Lope están: *Los cautivos de Argel*; *El otomano famoso*; *El Argel fingido y renegado de amor*; *El Grao de Valencia*; *Jorge Toledano*. Asimismo, siendo muy

claves teatrales de este subgénero que siguieron otros muchos dramaturgos en el siglo XVII⁵ (Ortega, 2018). Respecto a Cervantes, el Fénix amplía la tipología del moro en tres clases: los del antiguo reino de Granada, los moriscos y los norteafricanos o berberiscos (Camus, 1994: 96). En su obra dramática es habitual que la figura del moro aparezca de forma variada: bien, como galán sirviendo al amor, bien, como guerrero y defensor de la fe católica y de su patria; Lope también lo introduce en su teatro como figura cómica haciéndole hablar en una jerga propia (Sloman, 1949; Camus, 1994); el teatro, no lo olvidemos, se convierte muchas veces en una lente cóncava que deforma y ridiculiza a estos grupos sociales minoritarios con el objetivo de marginarlos (Surtz, 1999: 260). En cuanto a las diferencias que marcan el tratamiento del cautiverio en Cervantes y en Lope, la principal de ellas consiste en el manejo dinámico de la pluma del Fénix para desplegar todo un espectáculo escénico que divierta al espectador. Cervantes, por su parte, concibe el teatro de cautivos como un reflejo de la vida real y concede una mayor relevancia al texto literario sobre el teatral, algo que irá cambiando a la inversa a medida que avanza el siglo XVII y durante la primera mitad del siglo siguiente, donde la proyección visual y auditiva prima sobre el contenido ideológico.

En cuanto a la transmisión textual de *El hechizo de Sevilla*, no me consta que se haya conservado manuscrito alguno; fue una pieza que se representó hasta bien entrado el siglo XVIII⁶ (Varey *et alii*, 1992: 397,415,425) a pesar de no tener una aparatosa ejecución (batallas en escena y gran tramoya), que es lo que realmente gustaba al público de esta época⁷ (Andioc y Coulon, 2008, II: 795), que se cansaba pronto de la comedia antigua, a excepción de la de magia y de la hagiográfica, que tuvieron un mayor recorrido temporal. Ahora bien, el teatro de cautivos irá evolucionando con el paso del tiempo hasta llegar a la imagen romántica que se tendrá del cautiverio a finales del siglo XVIII y principios del XIX⁸. En este sentido, me permito mencionar, por lo ilustrativo que resulta, dos de las más aclamadas óperas de la historia de la música teatral, *El rapto en el serrallo*, de Mozart (estrenada en 1782) donde el ambiente oriental toma un aspecto lúdico y nada trágico y la ópera bufa, *L'italiana in Algeri*, de Rossini de 1813, que descarga al personaje del moro del halo trágico que tenía en el teatro anterior y lo dota de un sentimentalismo que va desde el patriotismo hasta el absurdo o la locura.

joven escribió *Los hechos de Garcilaso y moro Tarje* que, años más tarde, se refundió como *El cerco de Santa Fe*. Otras comedias famosas de moros y cristianos escritas por el Fénix y que son dignas de mención son: *La envidia de la nobleza*; *El hidalgo Bencerraje*; *Pedro Carbonero*; *El remedio en la desdicha*; *El Hamete de Toledo*.

⁵ *El mártir de Madrid* de Antonio Mira de Amescua; *El príncipe constante* de Calderón; *El parecido de Túnez* de Jerónimo de Cáncer; Juan de Matos Frago y Agustín Moreto; *El redemptor cautivo* de Juan de Matos Frago y Sebastián de Villaviciosa.

⁶ En Madrid se representó los días 5 y 8 de septiembre y 20/XI/1712; y también el 4, 16 y 30 /IX/1714.

⁷ 16/IX/1717; 11/VII/1720; 9/XI/1722; 29/XI, 1730; 26/Vy22/Xde1731; 20/X/1732; 17/X/1735; 22/I/1739; 5/VI/1745; 17/VII/1757; 25/VII/1763; 19/VIII/1764; 7/VII/1765; 21/VIII/1767; 7/VIII/1768; 13/V/1771; 28/VIII y 30/VIII de 1772; 4/IX/1774; 21/VI/1777; 12/VII/1778 y 1/XII/1783.

⁸ En el XVIII se compusieron todavía varias comedias nuevas de cautivos como *Los mártires de Toledo* y *Tejedor Palomeque* de Eugenio Gerardo Lobo; *Los esclavos de su esclava* y *hacer bien nunca se pierde* de Juan del Castillo; *El galeote cautivo*; *la Magdalena cautiva*, ambas de Antonio Valladares y Sotomayor.

Por lo que respecta a la fama y fortuna editorial de la comedia, *El hechizo de Sevilla*, parece que interesó tanto a lectores como a editores de los siglos XVII y XVIII, pues se publicó en 1672 en la Parte XXXVIII de *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*⁹; posteriormente, apareció una suelta en Murcia entre 1711 y 1724¹⁰ y otra en Valencia en 1762¹¹. Esto no supone que fueran las únicas impresiones de la obra, sino que son las que hasta el momento se han localizado. Al ser ediciones que abarcan un arco de tiempo amplio, nos lleva a pensar, por un lado, en la buena aceptación de la comedia y, por otro lado, que los impresores, que solían trabajar sobre terreno seguro y no arriesgaban su economía editando obras que no tuvieran lectores, la publican seguramente porque ya la obra era conocida; se solían editar comedias que antes habían sido avaladas por el aplauso del espectador. En cualquier caso, lo que resulta evidente es que las ediciones teatrales revelan un inequívoco síntoma de la afición, casi vital, que el espectador de la época sentía por el teatro, tanto representado como leído, y que, sin duda, jalonó la vida de esta época dorada para la cultura española.

Teatralmente, *El hechizo de Sevilla*, plantea el enfrentamiento entre los españoles y los musulmanes por un conflicto amoroso que arrastra connotaciones de carácter político y religioso¹². Comparto las palabras de García Aguilar y Canseco (2015: 18) cuando señalan que la elaboración dramática de las comedias de cautivos resulta compatible con “un plan de actuación para la política hispánica en el Mediterráneo que se pretende trasladar tanto al monarca como al espectador”. Los sucesos que cuenta *El hechizo de Sevilla* no son históricos, pues no aparecen mencionados en ninguna de las crónicas sobre la ciudad de Híspalis, aunque presenten una apariencia real (Michels, 1937: 164).

La comedia tiene dos líneas argumentales de amores no entrecruzados: por un lado, la relación entre don Alonso y Blanca y, por el otro, la de los moros, Celima y Ceilán; pero estos argumentos confluyen en el secuestro de Blanca, su esposa, don Alonso, y el padre de ella, don Pedro, a manos del capitán argelino, Tarif. Este asunto trae como consecuencia un conflicto de guerra y cautiverio en torno a los dos focos sociales de la obra, el cristiano y el musulmán. Es decir, son mundos independientes pero con conflictos amorosos muy parecidos que rivalizan por exaltar su poder; entonces surge la figura del cautivo, presente en ambos bandos, como el trofeo victorioso que reconoce, legal y políticamente, la supremacía sobre el otro. Para Arce el desarrollo de la trama amorosa sobre la religiosa es nuclear, aunque se sitúe en el ámbito del cautiverio. En esta dicotomía de mundos distintos observamos una caracterización más benevolente del cristiano respecto a la visión negativa del otro; el moro está aquí contemplado como hipócrita, mezquino y codicioso.

⁹ La parte XXXVIII se publicó en Madrid por Lucas Antonio de Bedmar y a costa de Manuel Meléndez, 1672, pp.351-399 y es el texto que he utilizado en este trabajo.

¹⁰ En casa de Juan López, Mercader de Libros, enfrente de San Francisco (1711).

¹¹ En casa de la viuda de Joseph de Orga.

¹² Conflicto este que se percibe en la literatura española ya desde el *Poema de Mío Cid*.

Tal vez donde se podía esperar un gran despliegue de efectos teatrales fuera en lo relativo a la representación bélica, pues no hay comedia de cautivos sin batallas. Arce no las escenifica y el espectador sabe de ellas por los ruidos que oye dentro y también a través del relato que de los hechos hacen los personajes. Es un recurso sencillo y económico que además sirve para azuzar la imaginación del espectador.

Dentro una voz y ruido de espadas (J.II).

Dentro

TARIF Qué es aquello?

HAMETE Que seis hombres
Intentan dar muerte a uno. (vv. 1234-5)

En la jornada III cuando se produce el cautiverio de Celima y Tarif a manos del Adelantado, no es preciso poner en escena las galeras y el mar, basta solo con la palabra:

ADELANTADO Llevadlos a mis galeras (v.2851)

Por tanto, la comedia de Arce, a tenor de la información que recoge la edición, presenta una escenografía funcional y rudimentaria con un escuálido aparato teatral, pues no se hace uso de artilugios tan propios de este tipo de comedias como son el pescante o el escotillón. Esta parquedad de datos sobre la representación de la pieza obedece, sin duda, a las características propias del texto impreso, más orientado a la lectura.

En cuanto a la música, esta queda circunscrita al uso de cajas y clarines, recurso habitual de las comedias en las que lo bélico ocupa, un papel relevante. Al comienzo de la obra el espectador lo primero que oye es música que anuncia la entrada de unos personajes en el espacio concreto de la corte del rey moro en Argel:

Suenan clarines y cajas y salen por una puerta el rey, Celima, su hermana y Ceilán y por otra, el Tarif y Hamete y acompañamiento (J.I).

Asimismo, en el acto III se refleja en acotación cómo desde dentro:

Disparan y toca un clarín.

A veces las intervenciones musicales introducen o cierran una determinada sección dramática y sirven para anticipar un suceso o bien reflejar un sentimiento. En el acto primero se dice: *Tocan un clarín*, para dar fin a la escena que se ha desarrollado en la corte de Argel y dar paso a otro lugar distinto en el que intervienen los personajes cristianos; los espacios de la comedia, Sevilla y la corte de Argel, proyectan un vértice ideológico importante al representar el debate de carácter político y religioso que subyace, aunque sea de manera secundaria, en la comedia.

2.4. DRAMATIS PERSONAE

El hechizo de Sevilla es una obra cuyos personajes, moros y cristianos, actúan movidos por el tema amoroso como principal causante de todo el conflicto dramático.

Se trata de dos mundos antitéticos en los asuntos políticos, pero paralelos en los conflictos personales.

2.4.1 EL REY Y DON PEDRO

Son dos personajes que funcionan como *Paterfamilias* y, por tanto, disponen del destino amoroso de las damas, Celima y Blanca, respectivamente; ellos entienden el matrimonio como un negocio económico que debe servir exclusivamente a sus intereses personales y, en busca de este objetivo, se convierten en los principales causantes del enredo dramático.

En el caso del rey moro, este actúa como regidor del destino vital de su hermana Celima y propicia el conflicto dramático al ofrecer la mano de la dama a Tarif que la ama, pero no es correspondido.

REY: Pues así sabes servirme.
 Que trate de resistirme,
 Tarif, en darte a mi hermana;
 ho, pues vienes victorioso.
 Será discreta y hermosa,
 Celima, tu digna esposa,
 y tú su feliz esposo. (vv. 256-262)

El Rey usa sin piedad a Celima como moneda de cambio para pagar los triunfos políticos de Tarif, los cuales contribuyen a fortalecer su reino contra el enemigo cristiano.

REY: ¿Quién Tarif sino tu brío
 pudiera conseguir esto?
 ¿Y quién a vista de tantas
 finezas tendrá en su pecho
 endurecido el halago
 o no apresurado el premio?
 Celima, su palabra
 ves cumplida: tus afectos
 cumplan la suya, pues miras
 el peligro a qué se ha expuesto. (vv.2152-2157)

En la parte cristiana, don Pedro no aprueba el matrimonio de su hija con don Alonso por una cuestión estrictamente económica provocando el desorden en el seno de su familia:

 Porque no es rico ni tiene
 hacienda, que es la mejor
 nobleza que hoy se acostumbra. (Vv.1069-1071)

Don Pedro habría concedido la mano de su hija si don Alonso hubiera tenido una holgada situación económica y así se lo hace saber al Adelantado:

ADELANTADO Muy de aqueste siglo sois.
 ¿Y si tuviera dos mil
 Ducados de renta?

DON PEDRO Yo

al punto se la diera.
ADELANTADO Pues al punto se los doy
de mis rentas a don Alonso.
Dad a Blanca,
[...]
La mano porque esto es
cumplir con mi obligación
[...]
Ya tenéis yerno don Pedro,
DON PEDRO y me le habéis dado vos. (vv.1072-1090)

A partir de este momento, el personaje de don Pedro pierde fuerza dramática al solucionarse el conflicto de intereses amorosos que tenía con su hija y pasa a ser un personaje más ligado a la trama del cautiverio a manos de Tarif. Ahora bien, dada la condición social de don Pedro, muy probablemente sería, junto con su hija Blanca y don Alonso, lo que en la época se denominaba presos de rescate o de élite; se fijaba un precio por su liberación y se les protegía en espera de efectuar el canje (Peña, 2012: 39); puesto que el dinero de estos rescates constituía un mecanismo esencial que nutría el sistema económico del país esclavizador:

El cautiverio de cristianos y el posible rescate de los mismos se erigían en el norte de África como verdaderas actividades comerciales que ayudaban a activar la economía de estos territorios (Fernández, 2015: 7)

Asimismo:

El problema del cautiverio de españoles entre infieles comenzó prácticamente desde el día en que las fuerzas de la expansión musulmana desbordaron nuestras fronteras (García Navarro, 1946: 7).

Estos presos realizaban trabajos domésticos y eran mejor tratados que los llamados de almacén o concejo, que constituían la mayoría; solían trabajar en galeras y no tenían dinero para hacer frente a su liberación.

2.4.2 TARIF Y EL ADELANTADO

Son dos figuras paralelamente antitéticas cuyo papel en la obra resulta fundamental para el desarrollo dramático de la misma. Tarif se conduce de manera tiránica movido por una ambición desmedida y malos instintos hacia los cristianos que contribuyen a enardecer el conflicto dramático; atesora un rencor hacia el enemigo que viene del tiempo en el que él mismo era cautivo de los españoles:

TARIF Después que el gran corsario Barbarroja,
mi padre, cautivo y entre en la roja
sangre en tantas heridas dividida,
pagó el común tributo con la vida,
quedando yo entre tantos males vivo;
de tres lustros apenas su cautivo
después que le debí con mi crianza
del rito de Mahoma la enseñanza,
a cuya ley, gustosos mis oídos,
sacrifiqué potencias y sentidos,
negando el culto que el cristiano adora,

[...]

Al fin, señor, después por no cansarte
que en ejercicios bélicos de Marte
contra el cristiano se irritó mi furia. (vv. 55-77)

El capitán moro siente un odio tal que su mayor placer es contemplar la destrucción y muerte del enemigo:

Aprisa me retiro al ver que ardían
para gozar la fiesta que me hacían
y aunque perdió las presa mi ardimiento,
más que disgusto, recibí contento,
porque jamás he visto en partes varias
arder, señor, tan bellas luminarias. (vv. 131-136)

Se trata de un rechazo cuyo origen se halla probablemente en la antigua brecha marcada por la diferencia entre religiones, aspecto que en la obra de Arce queda sobrentendido- pues los prisioneros cristianos en Argel permanecen fieles a su fe- y lo importante es acentuar el conflicto amoroso. Tarif es un personaje de siniestros instintos, pues ante el desprecio que le profesa Celima, no duda en desembarcar en Sevilla con un disfraz de cristiano que oculte su identidad y hacerse pasar por un tal 'don Juan de Castro'; pretende raptar a Blanca, provocar los celos de la mora y, por supuesto, ganarse los favores reales:

TARIF Que esto la fortuna hizo
 solo conmigo cruel,
 ¿Que yo he de volverme a Argel
 sin el Sevillano Hechizo?
 [...]
 Cuando llegué a esta ciudad,
 quiso la fortuna airada
 que estuviera ya casada,
 siendo de esta novedad
 la causa el Adelantado. (vv.1117-1193)

Tarif, al ocultar su identidad, consigue una forma de metateatralidad abarcadora que va más allá de la tradicional posición del teatro dentro del teatro (Sáez Raposo, 2011).

DON ALONSO Vamos don Juan, que con vos
 no he de temer los peligros.

TARIF Ni yo con vos el salir
 victorioso de un designio.

HAMETE Y yo de España prometo
 llevar a Argel dos tocinos,
 porque algunos moros puercos
 den en comer como limpios. (vv. 1504-1511)

Finalmente, en *El hechizo de Sevilla* triunfa el bien y se castiga el mal; por ello Tarif pasa de verdugo a cautivo en tierras españolas, gracias a la labor de rescate llevada a cabo por el Adelantado:

ADELANTADO [...]
 Tarif, ven a mis galeras.

[...]
TARIF Hoy tu obediencia me anima. (vv.2885-2896)

El Adelantado, por su parte, es el prototipo del soldado curtido en guerras y experiencia de vida, que defiende los valores políticos y religiosos de España frente al enemigo infiel. Coincide con Tarif en su enorme capacidad para la astucia, pero mientras el moro la encamina hacia el mal, el Adelantado lo hace para lograr el bien de su gente; se mueve en las dos tramas, la amorosa y la política, y en ambas lo hace movido por generosidad y altruismo procurando recomponer los ánimos quebrados de aquellos a los que aprecia. De ahí que, desde el principio de la obra, se disponga, sin ambages, a intermediar entre los enamorados, Blanca, don Alonso y don Pedro para que este último deponga su inflexible actitud y permita el matrimonio entre los jóvenes enamorados:

ADELANTADO La mano, porque esto es
cumplir con mi obligación.
BLANCA Si gusta mi padre.
DON PEDRO Acaba.
BLANCA Esta es mi mano señor.
DON ALONSO ¿Hay más impensada dicha?
Tuyo, hermosa Blanca, soy. (vv.1078-1084)

La bondad que define la conducta del Adelantado no deja de encerrar una sutil manipulación, cuyo objetivo final es lograr la unión de nacionalismo y cristianismo como valores españoles en alza frente a la inferioridad de todo lo musulmán. Algo, por otra parte, muy de acuerdo con la maurofobia de la política y la sociedad de la España Contrarreformista que, por estos años, estaba viviendo muy de cerca los efectos de la expulsión de los moriscos como una clara victoria de la intolerancia (García Carcel, 2014).

ADELANTADO Ea, hijos, ya está echada
la suerte de la Fortuna;
ya veis el palacio altivo,
a quien este mar circunda,
a cuyas puertas estamos,
por estar su arquitectura
tan unida con el puerto,
y con este mar tan junta,
y ya el africano traje,
que nuestro valor ilustra,
porque los rayos de España
con estas sombras se encubran. (vv. 2486-2497)
[...]
Ya sabéis cómo el Tarif,
de quien este ardid resulta,
a pesar de mi deseo,
huyó por sendas cerúleas,
de mí y que sus tres galeras
fueron tres aves sin plumas
que, por esta azul campaña,

se libraron de mi furia. (vv. 2504-2511)

El Adelantado, al igual que hizo Tarif vestido de cristiano, no duda en fingir otra identidad mediante el disfraz de turco con el fin de apresar al capitán moro e infligir una derrota humillante al pueblo musulmán y liberar del cautiverio a don Pedro, don Alonso y Blanca¹³

[...]

Yo me he fingido el Visir,
que en Constantinopla Augusta,
al peso de tanto imperio,
sirve de humana columna.

[...]

Ahora mi intento asegura,
he de librar los cristianos,
que en las prisiones oscuras
son sus acentos dolores,
y son sus veces angustias. (vv.2504-2549)

El Adelantado tiene un discurso que se integra plenamente en el contexto ideológico de una realidad histórica, aunque el núcleo temático de esta comedia esté bastante alejado de una polémica religiosa o de un asunto de libertad y prisión.

2.4.3 GALANES

Ceilán y don Alonso son personajes secundarios sin un gran calado teatral, pero que resultan útiles para que se produzca el conflicto amoroso; se ajustan al canon de la Comedia Nueva para los galanes, pues viven y se mueven por el amor que profesan a sus damas. Asimismo, se muestran celosos al ser excluidos de las mujeres que aman por el Rey y don Pedro respectivamente; también se muestran sumisos y vulnerables, algo que contrasta con la fortaleza de ánimo de la que hacen gala las damas.

CEILÁN Mucho teme mi amor a su belleza. (v.52)

Don Alonso en su papel de galán vive para dar sentido al amor de Blanca a la que admira por su inteligencia y belleza sin par. Veamos la descripción que hace de su amada, que está contagiada de una enorme expresividad:

DON ALONSO Nació en Sevilla una dama,
cuyo admirable prodigio,
si es peligro es para todos
el más hermoso peligro;
esta, señor, muchas veces
alabar habréis oído,
aunque seáis forastero,
por el Sevillano Hechizo.
Yo, entre todos los mancebos,
que la galanteaban finos,
merecí el nombre de amante

¹³ En la realidad eran las órdenes religiosas de la Trinidad y de la Merced, alfaqueques y cofradías de marineros los encargados de gestionar el rescate de los cautivos en tierras africanas apoyados por la ayuda económica de las familias de los cautivos y de las limosnas recibidas para tal fin.

con la decencia de primo
[...]
Merecí, pues ser su esposo. (vv.1306-1336)

Tanto Ceilán como don Alonso confían ciegamente en la astucia de sus damas para solucionar los problemas que obstaculizan su amor:

DON ALONSO Obedientes mis afectos
ejecutan lo que mandas. (vv. 857-858)

El papel de don Alonso, una vez solucionado su conflicto amoroso, pasa a ser el de cautivo de Tarif, junto con su esposa y don Pedro. Es importante matizar que no actúa movido por implicaciones políticas ni militares. Se trata de un cautiverio dentro de la acción de capa y espada, pues Tarif, en realidad pretende secuestrar a Blanca con el fin de forzar una situación personal tal que pueda hacerse con el amor de Celima.

Los galanes funcionan, entonces, como personajes que sirven al tópico del amor; la debilidad de ánimo que los caracteriza posibilita el lucimiento de las damas que evidencian, sobre todo en el caso de Blanca, una astucia nada desdeñable para reconducir el enredo dramático a buen fin.

2.4.4 LAS DAMAS

Celima y Blanca tienen una problemática similar, pues están sometidas, por su condición femenina, a una autoridad masculina, bien la del padre, en el caso de la cristiana, bien la del hermano, en el caso de la mora; es preciso recurrir a la astucia como la principal arma para conseguir sus objetivos amorosos. Así vemos que Blanca se revela ante la autoridad paterna cuando sabe que ha de casarse con otro que no es su primo Alonso; ella se refugia en los libros, a sabiendas de que esto jamás lo aprobará su padre, ya que en el siglo XVII era complicado aceptar el acceso de la mujer a la cultura (Suárez, 2017), pues no hay que olvidar que estamos ante una sociedad de claro signo masculino donde el papel de la mujer queda relegado al de esposa y madre sin ninguna relevancia cultural y social. Ahora bien, el teatro barroco contempla el fenómeno de la mujer lectora desde dos ópticas: una, la del desprecio¹⁴ por ese arquetipo de fémmina 'latiniparla', que diría Quevedo, y otra, la defensa de la mujer interesada en menesteres culturales, aspecto este que comienza con Lope de Vega¹⁵ y continúan otros muchos dramaturgos como Tirso, Calderón, Rojas Zorrilla¹⁶, etc... (Bernárdez, 2007: 680-681). Así pues, la ficción teatral crea un universo capaz de generar en el espectador la ilusión de escapar, por un momento, de su mundo real sujeto a rígidas normas que hacen que la autonomía, conocimiento y libre voluntad de la mujer respecto a su vida sean utopías inalcanzables.

¹⁴ Esta animadversión porque la mujer acceda a la cultura se ve en varias de las obras teatrales del siglo XVII como *La dama boba*; *La doncella Teodor*; *Los embustes de Fabia*; *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *Céfalo y Pocris*, etc...

¹⁵ Interesante resulta la apología que hace de la mujer culta a lo largo de la historia en *El Peregrino* (1604), Libro IV

¹⁶ Vid. *Los melindres de Belisa*; *Examen de maridos*; *La viuda valenciana*; *La villana de Vallecas*, entre otras.

BLANCA Tú me culpas que he comprado
libros y que aquella estancia
que elegí para mi adorno
convertí, imprudente y vana,
en librería, palestra
donde el ánimo se ensaya,
a triunfar de los efectos
de nuestra porción humana;
este solo es el adorno
que ha de tener una dama,
y si todas le tuvieran,
menos mal ocasionaran,
[...]
Dices que a los caballeros
a quien mi hermosura agrada,
los desprecio por ser ricos,
y que a don Alonso, aman
mis afectos, porque es pobre,
no mucho, pues que lo pasa
conservando su nobleza
sin hacer ninguna infamia. (vv.668-699)

Blanca está decidida a remediar con astucia el respeto que debe a la autoridad paterna y así se lo hace saber a don Alonso:

BLANCA Aunque mi obediencia salga
de los límites que debe,
mira, piensa, busca, halla
modo, senda, industria, alivio,
para que a pesar de tantas
angustias como nos cercan,
pesares como nos causan,
en unión dichosa logre
su felicidad el alma. (vv. 807-816)

La cristiana utiliza su arteria para lograr su objetivo amoroso; su capacidad de persuasión es tal que se convierte en la víctima de las pretensiones sociales y económicas de un padre, como es don Pedro, insensible al amor de su hija. Con estas artimañas, Blanca consigue la mediación del Adelantado para lograr llevar sus deseos a buen término:

BLANCA No quiere, señor, mío padre,
porque es pobre le aborrece,
y en viéndole me amenaza,
y así con aquesta traza
que todo mi afecto ofrece
me libro de su rigor. (vv. 946-951)

En cuanto a Celima, su papel es secundario. Prácticamente su campo de acción se sitúa en la jornada tercera y adquiere pleno sentido dramático cuando conoce a la cautiva Blanca, que ya ha sido separada de su padre y esposo¹⁷.

¹⁷ Este tipo de separaciones eran habituales, ya que de esta forma se consideraba que la venta de esclavos podría resultar más óptima.

Uno de los aspectos más entrañables de la relación entre Blanca y Celima es que a pesar de tener credos religiosos muy diferentes, sus sentimientos y anhelos personales son tan similares que posibilitan la cercanía emocional de ambas. Es común en ellas la tristeza que les embarga, en el caso de Celima, porque debe casarse con Tarif y en el de la cautiva Blanca, por estar separada de su esposo:

BLANCA	Mío y tuyo es mi dolor.
CELIMA	Sí, Blanca, que yo he causado mi desvelo y mi cuidado, mi desdicha y tu rigor. [...]
BLANCA	¿Luego el verme aquí es tu pena?
CELIMA	El verte es mi pesar. [...]
BLANCA	Nuestro dolor es rigor. Llama es que en el pecho enciende la pena, llama que prende en el corazón su ardor. (vv.2252-2279) [...]
CELIMA	Vamos, Blanca, porque el rey aún más tiempo no me aguarde, y quiera el cielo que el día contra su curso se alargue, porque no llegue la noche a ofenderme y a matarme.
BLANCA	Y el cielo quiera también que con mi esposo me halle, que con mi padre me vea. ¡Ah mentirosas verdades del sueño, y como en mi daño crédito mejor hallasteis! (vv.2474-2485)

El desgarrador amoroso que sufren las damas ha conseguido romper las barreras que en sí mismas conllevan las distintas razas y religiones que las separan; la lucha, codo con codo, por conseguir llevar a buen término su objetivo amoroso ha hecho germinar en ellas una amistad inquebrantable, gracias al poder mágico del teatro. La realidad era bien distinta, pues en esta época se sentía un rechazo, que era mutuo entre moros y cristianos, hacia las personas de distinta raza y religión, por la sensación de peligro político y religioso que perciben respecto a la otredad. El teatro, en fin, trata de imponer una imagen hegemónica de España como antítesis de todo lo islámico o judío reflejando experiencias, como la del cautiverio, que afectaron y preocuparon a la sociedad de su tiempo y mantuvieron:

Inquieta a la España de los Austrias, y que algunos dramaturgos fueron capaces de interpretar con sus grandezas y miserias, y con esa carga mítica de la polaridad cristiano-islámica que aún hoy sobrevive en la tradición popular de las fiestas de moros y cristianos (Carrasco, 2001: 31)

2.4.5 LAS FIGURAS DEL DONAIRE

Más allá del juego divertido que puede suponer su presencia en escena, las figuras del donaire expresan la compleja visión del mundo del dramaturgo barroco, pues la verdadera risa no excluye lo serio, sino que lo purifica del fanatismo (Bajtín, 1990: 112). En *El hechizo de Sevilla* estos personajes están representados por Juana y por Hamete. Son figuras que no están puestas al azar, sino que cumplen la misión de relajar al espectador de la tensión que le pueda generar las escenas más dramáticas, como los obstáculos que los enamorados encuentran para lograr un final feliz o aquellas relativas al secuestro de los cristianos y su posterior cautiverio en tierras argelinas.

Juana, criada de Blanca, es un personaje con un discreto calado teatral; sirve de manera fiel a su ama y se conmueve con el sufrimiento de esta, pero sin excluir ese toque de humor que rebaja el dramatismo de la dolorosa realidad:

JUANA Si aquesto no te enternece,
eres hecho de argamasa,
pues me ha puesto el corazón
a mí con ser su criada,
aún más blando que una breva. (vv. 725-730)

[...]

¡Ah señora mía Blanca!
No desperdicies las penas,
no llores que agora acaba
de anochecer y es temprano
para ver llorar al alba. (vv. 750-754)

La criada colabora con Blanca en la artimaña de esconder a don Alonso en el escritorio:

JUANA Ya he cerrado a tu primo. (v.872)

Asimismo, acompaña a su señora al cautiverio y, como ocurre en muchas ocasiones en el teatro barroco con los graciosos y criados, son ellos los que expresan de manera clara el sentir mayoritario de la gente frente a un problema determinado, en este caso frente a la disimilitud del otro. De este modo, Juana califica de ‘perros’ a los cautivadores:

CELIMA Hasta llegar a quitar
este vicio del pasear
no has de entrar a mi presencia.

JUANA Voyme, pues que me destierra
esta perra mi sosiego. (vv. 2419-2422)

Al llamar así a los moros queda clara la imagen negativa de los cristianos frente al enemigo infiel¹⁸. Este dicitario vulgar era recíproco, ya que también lo usaban los moros para motejar a los cristianos.

HAMETE A las galeras camina, Juana,

¹⁸ Esta costumbre de llamar perros a los moros era muy antigua en la literatura. Una de las primeras muestras la encontramos en el romance de *Gaiferos y Melisendra*, cuando esta es liberada por su esposo y le dice: “Allí había un perro moro/por los cristianos guardar”. En el romance de *La cautiva cristiana* se lee: “No hubo

JUANA Déxeme el perrazo.
HAMETE No me hable la perrilla
 crudo que la coceré. (vv.2866-2868)

Hamete es, sin duda, el gracioso de la comedia; se convierte en objeto risible “por su posición de sujeto minoritario y plebeyo” (cf. Arellano, 2006: 352-353) y nada tiene que ver con el moro galante que aparece en la novela morisca y en algunas piezas de teatro (Sanz, 2015). Pero tampoco Arce emplea para este personaje la deformación lingüística como recurso cómico, a pesar de ser este un rasgo bastante habitual en la comedia de cautivos.

Hamete, como criado de Tarif, le sirve de contrapunto en todo lo que concierne al sentimiento amoroso:

HAMETE Señor, hame el ramalazo
 de novio. Prueba primero,
 no te cases todo entero,
 cásate solo un pedazo. (vv.267-270)

El gracioso construye con sus comentarios una imagen negativa del cristianismo caracterizando a sus adeptos como seres despreciables, pero siempre desde un sarcasmo en el que se refugia su resentimiento hacia todo lo cristiano.

HAMETE Y yo de España prometo
 llevar a Argel dos tocinos,
 porque a algunos moros puercos
 den en comer como limpios. (vv. 1508-1511)

Arce juega ágilmente con la prohibición que tienen los musulmanes de comer porcino y con el uso de vocablos del tipo ‘cerdo’ y ‘perro’ como insulto y vejación hacia la figura del otro. Hamete tampoco desaprovecha la oportunidad de criticar la hipocresía como el pilar en el que, según su percepción, se sustenta la religión católica y no tiene inconveniente en calificar a don Pedro como:

HAMETE Católico es, pero falso,
 aunque se vende por fino. (vv.1772-1773)

Hamete elabora sus chistes sobre la base del desfase cultural existente entre las religiones cristiana y musulmana. Es, en definitiva, un personaje que con su intervención aligera la trama y aporta un punto de vista cínico e irónico sobre el problema contemporáneo de dos realidades vitales claramente enfrentadas.

3. CONCLUSIÓN

El hechizo de Sevilla de Ambrosio Arce de los Reyes es una comedia que ha estado mucho tiempo arrumbada en el olvido, como ocurre con otras muchas del teatro barroco, a pesar de la esforzada labor que están llevando a cabo los investigadores por sacarlas a la luz y dotarlas de identidad.

moro ni mora / que por mi diera moneda/si no fuera un perro moro/ que por mi cien doblas diera”. A partir de aquí el término se ex prodigó en la literatura española de los siglos XVI y XVII.

Esta pieza presenta una consistente organización dramática de corte amoroso con un *lieto fine* y una sólida caracterización de sus personajes; asimismo contiene una subtrama de carácter histórico- político, relativa al recíproco cautiverio de moros y cristianos, que resulta muy eficaz desde el punto de vista dramático. Arce establece una dicotomía entre el mundo cristiano y el musulmán, pero siempre a favor de realzar la imagen positiva del primero y recalcar la impresión negativa del segundo. Utiliza el tema de la privación de libertad como el cañamazo que cobija los conflictos amorosos de los personajes de uno y otro bando; pero esto no supone, en absoluto, desvirtuar el componente histórico-literario de la acción, necesario para asegurar la credibilidad del entramado dramático, sino que Arce lo complementa con una visión poética del cautiverio, pues todos los personajes son, en mayor o menor medida, prisioneros de sí mismos, de sus frustraciones y fracasos personales.

El hechizo de Sevilla, en resumen, es una comedia de cautivos que nos permite acercarnos a los gustos de los espectadores respecto a la comedia de cautivos en la España contrarreformista, que hacía del teatro un doble santuario de diversión y de propaganda política y social.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert-Llorca, M. y González Alcantud, J.A. (eds.). (2003): *Moros y cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del mediterráneo occidental*, Toulouse-Le Mirail.
- Álvarez Baena, J. A. (1789-1791): *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid.
- Andioc, R. y Coulon, M. (2008): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols, Toulouse-Le Mirail, 2ª edición corregida y aumentada.
- Arce de los Reyes, A. (1711): *El hechizo de Sevilla*, Murcia en Casa de Juan López, Mercader de Libros, enfrente de San Francisco.
- Arce de los Reyes, A. (1762): *El hechizo de Sevilla*, en Parte XXXVIII de *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid por Lucas Antonio de Bedmar, a costa de Manuel Meléndez, 351-399.
- Arce de los Reyes, A. (1762): *El hechizo de Sevilla*, Valencia, Imprenta de la viuda de Joseph de Orga.
- Arellano, I. (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.
- Arellano, I. (2006): "Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro" en I. Arellano *et alii* (eds.), en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla, Renacimiento, 329-359.
- Bajtin, M. (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- Barrera, C. (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra.

- Belloni, B. (2012): "La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro", en C. Mata Induráin et alii, *Scripta manen. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (Publicaciones digitales del GRISO), 35-46.
- Bernárdez, A. (2007): "Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, 26, 67-89.
- Carrasco Urgoiti, S. (1983): "El trasfondo social de la morisca del siglo XVI", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2, 43-56.
- Carrasco Urgoiti, S. (1989): *El moro de Granada en la literatura*. Granada, Universidad de Granada.
- Carrasco Urgoiti, S. (2001): "La comedia del siglo XVII y la frontera norteafricana" en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas V congreso AISO (Münster, 20-24 julio de 1999)*, Iberoamericana-Vervuert, 13-31.
- Case, T.E. (1993): *Lope and Islam*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- Camus, B. (1994): "Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos" en F. B. Pedraza et alii (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico celebradas en Almagro, julio de 1993, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 93-104.
- Cirot, G. (1944): "La maurophilie littéraire en Espagne au XVI siècle", *Bulletin Hispanique*, 46, nº1, 5-25.
- Egido, A. (ed.) (1989): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Fernández, A. (2015): "Islamofobia y conversiones en *Los cautivos de Argel*", *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 4, 1-12.
- Fradejas, J. (1967): "Musulmanes y moriscos en la obra de Calderón", *Tamuda*, 5, 185-228.
- García Aguilar, I. y Gómez Canseco, L. (eds.) (2015): *El teatro de Cervantes*, Madrid, Visor.
- García Carcel, R. (2014): "La memoria histórica sobre la expulsión de los moriscos", *E-Humanista/ Conversos* 2, 120-132.
- García Navarro, M. (1946): *Redenciones de cautivos en África (1723-1725)*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita.
- Garrot, J. C. (2006): "Hacia la configuración del musulmán en el teatro prelopesco" en A. Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio 2005)*, I, Madrid, AISO, 293-298.
- Gosse, P. (2008): *Historia de la piratería*, trad. de Himilce Novás Calvo y presentación de Luis Alberto de Cuenca, Sevilla, Renacimiento, Colección Isla de la Tortuga, nº 2.
- Martínez Torres, J. A. (2004): *Prisioneros de los infieles*, Barcelona, Bellaterra.
- Martínez Torres, J. A. (2011): *La trata de esclavos cristianos*, Madrid, Anaya.
- Michels, R. J. (1937): "A seventeenth Century Dramatist: Ambrosio de los Reyes y Arce", *Hispanic Review*, 5, nº 2, 159-169.
- Ortega Robles, J. (2018): *Las comedias moriscas de Lope de Vega*, Cuenca, Universidad de Castilla-la Mancha.

- Pedraza, F. B. y González Cañal, R. (eds.) (1994): *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de XVI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1993, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha.
- Peña Tristán, M^a L. (2012): *La esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro*. (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez del Hoyo, J. (ed.) (1971): Cervantes, M. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Gráficos Montaña.
- Restori, A. (1893): "La Collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense", *SFR*, 6, 1-156.
- Rouane, I. et Xeunier, P. (Dir.) (2015): *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, resses universitaires de Provence.
- Ruano de la Haza, J. M^a. y Allen, J. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- Ruano de la Haza, J. M^a. (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Sâmbrian, O. A. (2012): "El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca. *El prodigioso príncipe transilvano* y *El príncipe prodigioso*", *BHS* 89.1 doi:10.3828/bhs.2012.3.
- Sáez Raposo, F. (2011): "Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad", *Teatro de Palabras*, 5, 29-56.
- Sanz, O. (2015): "El moro como gracioso en el teatro aurisecular: Los esclavos libres de Lope de Vega" en C. Mata Induráin et alii (eds). «*Venic Docendi*», Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014), Navarra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 175-185. BIADIG-Biblioteca Áurea digital de Griso, volumen 32.
- Sevilla, F. (Ed.) (1996): Cervantes, M., *El trato de Argel*, Madrid, Alianza.
- Simón Díaz, J. (1984): *Bibliografía de la literatura hispánica*. 2^a edición, Madrid: CSIC, 14 vols.
- Sloman, A. E. (1949): "The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega", *Modern Languages Review*, 207-217.
- Suárez Miramón, A. (2017): "La mujer lectora en el teatro barroco", en Anna Bognolo et alii, *Serenísima palabra*, Actas de X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014), Edizioni Ca'Foscari (*Biblioteca di Rassegna iberistica* 5).
- Surtz, R. E. (1999): "La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI", en *Images des morisques dans la litterature et les arts, Actes du VIII Symposium International d'Études Morisques*, Zaghoun, Fondation Temimi, 1999, 251-260.
- Urzáiz Tortajada, H. (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. I, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Varey, J. Y Shergold, Ch. D. (1992): *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid 1706-1719* (Fuentes para la historia del teatro en España), XVI, London, Tamesis Books.