

Conversos y moriscos en la obra de Antonio Enríquez Gómez

Harm den Boer
(Universität Basel)

1. Introducción

Hoy día, gracias a los grandes avances en la investigación sobre Enríquez Gómez, ya no es necesario cuestionar aspectos fundamentales de la biografía del mercader y polígrafo conqueño, ni de sus obras –las positivamente identificadas como suyas, y las atribuidas–, ni de sus ideas políticas. Incluso en lo relativo a sus convicciones religiosas, disponemos de elementos y argumentos para llegar a conclusiones más consensuadas. Los importantes resultados de los proyectos de investigación llevados a cabo por las y los integrantes del Instituto de Teatro de Almagro,⁹³ con un ritmo incesante de estudios y ediciones, la reciente publicación de *La política angélica* por Felice Gambin (Enríquez Gómez 2019), los estudios de Jaime Galbarro (Enríquez Gómez 2015c; Galbarro García 2012; 2014) y Carsten Wilke (1994; Díez y Wilke 2015; 2021), entre otros, han permitido situar a Antonio Enríquez Gómez como un autor prominente de la literatura española del siglo diecisiete, por lo que ya se ha librado el autor de un destino de exilio y heterodoxia, al margen del canon del Siglo de Oro: estigma con el que investigadores como Révah (1962; 2003), Dille (1987; 1988) y Kramer-Hellinx (1992) aún se enfrentaban.

Justamente ese progreso en los estudios me permite abordar una cuestión concreta y situarla en el marco más amplio: se trata de la representación de las minorías étnico-religiosas en la obra dramática del autor, y cómo esta se relaciona con su ideología político-religiosa. Con ello vuelvo a dos comedias que ya habían sido comentadas al respecto, *Las misas de San Vicente Ferrer* y *El valiente Campuzano*. Son las dos piezas en donde Enríquez Gómez plantea la alteridad étnica con alguna profundidad, ya que en la parte restante de su teatro hay solo referencias o alusiones breves que no lanzan, a mi modo de ver, ningún verdadero interrogante. La pregunta que me guía es si Enríquez Gómez problematiza el estatus de las minorías conversas en su teatro, y si es así, cómo opera. Analizar esta cuestión implica volver sobre las diferencias entre las obras firmadas por "Antonio Enríquez Gómez" y "Fernando de Zárate".

2. Ideas sobre minorías étnico-religiosas en el pensamiento de AEG

Antes de comentar la representación de las minorías étnico-religiosas, recorramos brevemente las ideas políticas y religiosas del autor, examinadas recientemente en la edición de su *Política angélica* por Felice Gambin (2019), la tesis de Pierre Savouret (2020) y resumidas por Carsten Wilke (2021). Pues bien, en las obras firmadas por Antonio Enríquez Gómez, cuyas primeras ediciones corresponden con su exilio en Francia, el autor se expresa repetidas veces en contra de las ideas de limpieza y de una nobleza que solo se define sobre la base del linaje, en favor de un honor fundado en la virtud o el mérito. Con ello, condena los prejuicios contra conversos de origen judío o musulmán, a la vez que defiende una cierta movilidad social, ya que defiende el ascenso de los virtuosos aunque tengan un origen humilde. En su *Política angélica* aboga además por una cierta tolerancia religiosa bajo el gobierno de un rey absoluto que modera también sobre el poder eclesiástico. En esta obra, como en *La torre de Babilonia* y la manuscrita *Inquisición de Lucifer*, Enríquez Gómez ataca abiertamente el proceder de la Inquisición, las acusaciones anónimas, la confiscación de bienes, su parcialidad, y sobre todo su principal razón de ser, ya que según el autor usurpa una justicia en materia de conciencia que solo correspondería a la divina.

Sobre estas ideas generales existe a estas alturas un amplio consenso entre los estudiosos del autor conqueño. En cambio, sigue habiendo discusión sobre el grado de identificación del mismo con el judaísmo o con el catolicismo; mientras algunos le presuponen una simpatía natural con los conversos y con una forma de (cripto)judaísmo, detectable en varias obras suyas escritas antes de 1649,⁹⁴ otros creen que una atención exagerada a las creencias que derivaran de su condición de judeoconverso ha distorsionado la interpretación de sus obras, desatendiendo su valor general, sea político, filosófico o literario.

Con la reciente investigación y publicación de las obras de Enríquez se detectan a este respecto argumentaciones más sólidas, que destacan la polisemia consustancial de la creación literaria –léase aquí el Barroco español–, a la vez que recuerdan el carácter escurridizo de la personalidad y la obra del escritor. Así, *Sanson nazareno* admite una lectura cristiana o judía, según cómo se lee.⁹⁵

⁹³ Remito a la presentación de esta investigación, con los proyectos realizados, en la página dedicada en Antonio Enríquez Gómez en https://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_enriquez_gomez/proyecto_investigacion/.

⁹⁴ Es decir, de su etapa de exilio en Francia, antes de su regreso clandestino a España.

⁹⁵ Como ejemplos de un lectura judaizante cabe citar a Révah (Israel S. Révah 2003, 381), Oelman (1976) y Kramer-Hellinx (1998), mientras Dille (1988, 116-20), McGaha (1988, 81-82) y Salomon (2011, 401-7) insisten en una interpretación cristiana.

Solo el texto clandestino “Romance al divín mártir Judá Creyente” se pronunciaría abiertamente en favor del judaísmo, correspondiendo sea con el “Enríquez Gómez” auténtico (Israel S. Révah 2003, 325-61; Brown 2007) o la convicción que sostuvo en una etapa precisa –corta– de su vida en Francia (Wilke 1994, 318-32).

Con la vuelta clandestina a España y la nueva existencia bajo la identidad fingida de “Fernando de Zárate”, las ideas expresadas en sus obras cambiarían radicalmente. Obedeciendo a un sincero retorno al catolicismo o a una estrategia de ocultamiento y supervivencia, es innegable que en esta última etapa de la producción literaria de Enríquez/Zárate, al parecer exclusivamente dedicada al teatro, destaca la exaltación de la fe católica, manifiesta en una serie de comedias religiosas, bíblicas del Nuevo Testamento, históricas y de santos. Wilke, al revisar “lo que va de Zárate a Enríquez Gómez”, afirma que el mercader-autor logra “pasar de un sistema religioso a otro sin cambiar su retórica”, en un “cambio camaleónico de una fe a otra (2021, 26).” Así, mientras Enríquez Gómez denunciaba la idolatría y el culto de santos en “Judá el Creyente”, Zárate expresó a una defensa incondicional de la tría, dulía e hiperdulía en *El médico pintor*, *San Lucas* (Wilke 2021, 26-27). En cuanto a la relación entre iglesia y estado, Wilke detecta una transformación similar: si en *La Política angélica* Enríquez Gómez había defendido el absolutismo monárquico sobre el poder del clero, un sistema que garantizara una cierta tolerancia y movilidad, ahora Zárate presenta a una iglesia que no puede moderarse frente al rey (*San Estanislao, obispo de Cracovia*) o a un rey que ensalza la iglesia, militando decididamente contra los herejes (*Las tres coronaciones de Carlos Quinto*) (Wilke 2021, 27-29). Igual de tajante sería la postura frente al judaísmo, siempre siguiendo a Wilke, pues en *El vaso y la piedra* el dramaturgo celebra sin reservas la conversión del judío Saulo al Pablo defensor de Cristo y lo que es más, si se compara esta obra con las comedias de Lope y Monroy y Silva sobre el mismo tema, se observa que Zárate resalta mucho más el conflicto entre las dos religiones, representando a Pablo como un fanático fariseo, borrando deliberadamente cualquier rasgo positivo que pudiera tener el rabino - cuando en la versión de Lope esa hostilidad hacia el judaísmo está presente y predomina la dimensión psicológica del protagonista (2021, 32-37).

El estudio comentado que sintetiza y replantea la ya conocida dicotomía político-religiosa entre las obras de “Enríquez Gómez” frente a las de “Zárate” aboca en la ineludible cuestión de la sinceridad del autor bajo su identidad adoptada de Zárate. Wilke no se convence de un cambio auténtico en Enríquez, sino ve la oposición de posturas como formas de simulación ejercidas desde una convicción filosófica de la religión, fundada en un Dios intelectual. El escepticismo confesional de Enríquez le permitiría tratar temas de devoción con una “ironía profunda” (Wilke 2021, 40-42).

Mi propósito en esta contribución no es evaluar la sinceridad religiosa de Enríquez a lo largo de su trayectoria vital y literaria, sino introducir una mayor claridad conceptual entre las convicciones religiosas y políticas –referidas aquí– frente a la presencia y el valor de linaje y etnia en la obra del mismo, mi objetivo principal. Me propongo analizar su teatro, pero comentaré brevemente su obra de pensamiento, en prosa y la poesía de las *Academias morales*.

Para aclarar la necesidad de una conceptualización (más) rigurosa en el caso de un autor tan ‘escurridizo’ como lo es Enríquez Gómez/Zárate, quisiera mencionar que a muchos estudiosos les resulta difícil separar entre descendencia étnica o religión. Es conocido a este respecto el uso problemático de ‘judíos’ en las referencias a los portugueses en España en el siglo XVII: los ‘portugueses’ o la ‘Nação’ presentes en el Madrid de Quevedo y Lope eran en su gran mayoría judeoconversos o cristianos nuevos, y no ‘judíos’, puesto que estaban bautizados; que fuesen judaizantes o no es otra cuestión. Cuando Olivares o Vieira abogaban por una readmisión de los judeoconversos a la Península, no estaban pensando en observantes de la ley mosaica, sino en cristianos. Si bien el discurso contemporáneo identificaba la *Nação* con ‘judíos’, piénsese en Quevedo, en algunos estudios actuales se adopta aún ese discurso antijudío sin la distancia crítica necesaria.

Así, en una introducción reciente a la comedia *El valiente Campuzano* se lee sobre el protagonista que se esfuerza por “preservar el linaje familiar, manteniéndolo alejado de cualquier relación con antepasados judaizantes o moriscos (Enríquez Gómez 2020, 7).” Aunque se entiende la frase, su formulación es problemática, porque con respecto a los primeros, los *antepasados* serían *judíos*, y en el segundo, *musulmanes*. (Judeo)conversos serían unos, y moriscos, los otros. El término “judaizantes” expresa una conducta religiosa y no la etnia; en el caso de “moriscos”, el término refiere al origen étnico, sin pronunciarse sobre la conducta religiosa. Campuzano se obsesiona sobre la reputación de su linaje, mientras que la religión le importa muy poco - empezando por la suya cristiana. Y, sin embargo, la materia de la pureza de la sangre evocada en esta comedia es tratada como una “cuestión religiosa” que correspondería con los sentimientos de

un autor que profesara una religión distinta a la oficial.⁹⁶ Aun suponiendo que existiera en la obra de Enríquez una identificación entre religión y linaje, nos parece necesaria una distinción conceptual: sabiendo de la complejidad de la materia, merece la pena analizar religión y etnia como categorías diferenciadas.

3. Linaje en *Política angélica*

Para ver de qué manera están diferenciadas las ideas de Enríquez Gómez sobre confesión ('religión', 'ley', 'secta') y etnia (raza y ascendencia), recuérdese su tratamiento en *La política angélica*. El cuarto diálogo entre Teogio y Filonio es un extenso comentario sobre el valor de la virtud sobre la sangre. Aunque los interlocutores reconocen el valor de la aristocracia, insisten en la superioridad de los méritos sobre el linaje, así que el de humilde nacimiento es mucho más noble por la virtud que el noble que la pierde por "libre y mal político" (Enríquez Gómez 2019, 179). En el diálogo no hay referencias explícitas a los judeoconversos ni a los moriscos, pero el autor no evita tratar el tema de los estatutos de la limpieza. El diálogo contiene un fuertísimo ataque a "ese pobre sujeto" que afirma que un príncipe puede "quitar las haciendas con buena conciencia, no por delitos propios, sino por sangre heredada", hasta tildándolo de atea y "doctrina propia de Lucifer" (Enríquez Gómez 2019, 186), ya que según *La política* es propio del diablo meter cizaña: señalar a una nación o un linaje con mancha afrentosa introduce división en una monarquía, desdoblándola de sangre, porque pocos han de quedar si se ven perseguidos de la envidia. El autor describe pues en términos sociales la discriminación sufrida por los que "no tuvieron culpa al nacer", y nunca alude a una posible alteridad religiosa de las víctimas de ese estigma. Explícitamente, se refiere a una monarquía con una sola religión, en la que "no es bien señalar nación con el oprobio, porque lo que pecaron cuatro no lo deben pagar quinientos" (Enríquez Gómez 2019, 196).⁹⁷

4. Linaje y minorías en *El siglo pitagórico* y *La torre de Babilonia*

En las sátiras sociales de Enríquez Gómez deambula toda la galería de vicios, representados por personajes típicos como ambiciosos, damas, validos, médicos, soberbios, hidalgos y muchos más, pero sin las continuas insinuaciones raciales que sí aparecen en la obra de un Quevedo. *Vida de don Gregorio Guadaña*, la narración picaresca incluida en *El siglo* incluye, como el género lo requería, una extensa genealogía deshonrosa del protagonista, con parientes médicos, curanderos, parteras, celestinas, etcétera, llena de alusiones escatológicas y obscenas, pero sin nombrar la infamia de orígenes judíos o musulmanes. Como mucho, habría alguna leve alusión a moriscos.

La crítica ha destacado al "malsín" como una obsesión particular de Enríquez, ya que esta figura del soplón aparece mencionado y condenado en toda su obra. La vida del autor y su familia fue marcada por esos malsines, cuyas delaciones anónimas ante la Inquisición arruinaron sus vidas, y la crítica recuerda que el hecho de pertenecer muchos "malsines" a los mismos rangos de los judeoconversos, le haría aún más odiado. Ahora bien, no hay que olvidar que el término se refería a cualquier tipo de delator o calumniador, y que Enríquez denunciaba en su obra el vicio en general. Así en *La torre de Babilonia* se refiere a malsines en el contexto de una justicia corrupta, y solo una vez su presencia podría estar asociada a la Inquisición: "tres legiones de malsines / soplones de tribunales" (Enríquez Gómez 1649, 158). Faltan en su obra alusiones a la posible identidad conversa de los malsines. Algo similar ocurre con los "mercaderes" criticados en las sátiras del mismo. El mercader aparece estereotipado como el que engaña, al igual que el sastre. Si bien podemos pensar que la mayoría de los judeoconversos eran mercaderes, Enríquez evita cualquier alusión étnica.

Aunque *El siglo pitagórico* ni *La torre de Babilonia* en general evitan las connotaciones étnicas, hay sin embargo algunas alusiones a los moriscos. Así, en el capítulo III de la *Vida de don Gregorio Guadaña* aparece un mesonero que tiembla al saber que le visita un *pesquisidor*, ya que lo confunde con un *inquisidor*. La paranomasia deriva su fuerza de la asociación popular de mesonero con morisco, como ocurría en la literatura de la época (Enríquez Gómez 1977 ed. Amiel,

⁹⁶ Véase el siguiente razonamiento: "Como señala Dille, la cuestión religiosa en las comedias de Enríquez Gómez refleja de un modo u otro las obsesiones y sentimientos de marginación por profesar una religión distinta a la oficial, sobre todo a partir de su segunda etapa [1983: 97-109], ya que a partir de entonces compondrá abundantes comedias de temática religiosa, lo que podría interpretarse como un intento de salvaguardar su persona de la mirada inquisitorial. De este modo, no es raro que el autor incorpore este tema en *El valiente Campuzano*, puesto que, como hemos señalado, se compuso a su vuelta a España. (Enríquez Gómez 2020, 7)." Mientras que es indudable la importancia de las comedias religiosas de la etapa de Zárate, este tema no está presente en *El valiente Campuzano*, sino el de linaje u origen étnico.

⁹⁷ Entiéndase bien que no ignora la importancia que tiene la tolerancia religiosa para el escritor, defendida de manera más articulada en la segunda parte de la *Política angélica* (ver una excelente síntesis de Pedraza y Rodríguez en *Cuatro Obras políticas* (Enríquez Gómez 2021, 405-12); sin embargo, pienso que Enríquez no quiere introducir el factor religioso en relación con linaje y biología ('raza').

nota 18, p. 98.). Savouret señala algunas breves referencias de tenor similar sobre negros, indianos y moros en *La torre de Babilonia* (2020, 723).

5. *Academias de las musas*

En esta obra poética de Antonio Enríquez Gómez, con su gran variedad de formas y registros, se incluye también una poesía moral, donde figuran de nuevo en larga enumeración las personas y sus vicios, no hay quién escapa de la crítica (Enríquez Gómez 2015b, 60-61; 2015a, 519):

En fin, academia ilustre,
el señor con la carroza,
el soldado con el saco,
el noble con la lisonja,
...
El sastre con lo que huerta
el valiente con la espada
el truhan con lo que glosa,
el procurador con trampas,
el logrero con la bolsa,
el malsín con la traición
[...]

Aparte el tono serio de la poesía moral, no hay diferencia cualitativa de la crítica en comparación con la prosa satírica de *El siglo pitagórico* o *La torre de Babilonia*. El autor se refiere siempre a la conducta moral, desvinculada de rasgos étnico-raciales.

En otro nivel, es conocida la interpretación en clave autobiográfica de algunos poemas como *El pasajero* o *A la patria*, pero no ha de sorprender que el poeta no alude a su condición. En toda la obra no hay menciones ni alusiones a los judeoconversos.

En cambio, de nuevo aparecen algunas alusiones a moriscos. Pacor, el personaje rústico, que ofrece el contrapunto cómico de los diálogos poéticos, a veces recibe o se reviste de atributos de morisco. Así, se autorrepresenta como "Muley" (Wilke 1994, 238), aunque sin detalles y sin mayor dimensión ideológica. Wilke sugiere que los personajes "Albano", "Danteo" y "Pacor" reflejarían sueltamente al mismo Enríquez y sus amigos, respectivamente Manuel de Villarreal y Lorenzo Escudero. El personaje de "Pacor" contendría entonces un guiño Escudero, el famosísimo actor de origen morisco, pero, insistimos, los poemas en boca de "Pacor" no reflejarían una posición o perspectiva vinculada con los moriscos, y menos todavía, una crítica social.⁹⁸

6. *Minorías en las comedias de Enríquez Gómez*

En un autor que sufrió y condenó tan claramente la distinción de linajes y las ideas de pureza, ¿cabe esperar alusiones a los conversos? Diría que no, pues hacer visible la distinción es también reconocer el derecho de su existencia. Así que en las comedias que son firmadas por "Antonio Enríquez Gómez", escritas en España y mencionadas por él cuando vivía en Francia, no encontramos personajes que podrían ser identificados como conversos. Puede figurar una diferencia de linajes como un ingrediente en comedias de enredo, pero esta va desprovista de connotaciones étnico-religiosas.

Con respecto a la presencia de judíos, las comedias bíblicas *La soberbia de Nembrot* y *La prudente Abigail* tienen personajes hebreos, pero son históricos, sin resonancia con judíos o conversos contemporáneos. Solo hay una breve interferencia del presente en la comedia bíblica *La prudente Abigail* cuando el gracioso rústico Nacor, al hacer una extensa enumeración de los manjares presentes en el banquete, observa que entre ellos falta "el tocino, porque / en Judea no se gasta" (Enríquez Gómez 2015a, vv. 2358-2360, 643). En el teatro y la literatura del Siglo de Oro abundaban chistes sobre jamón y tocino para aludir a judíos o moros, así que el contexto general no era tan inofensivo (Glaser 1954), pero como chiste suelto en esta comedia no tendría trascendencia.

En cuanto a la minoría de los moriscos o la mención de los "moros" (musulmanes), los últimos aparecen solo de forma indirecta en las comedias de Enríquez Gómez. En *El gran cardenal de España don Gil de Albornoz*, comedia histórica, aparecen referencias a la guerra contra el moro. Se menciona la muerte del rey Alfonso XI contra el moro "en defensa de la fe", pero no aparecen calificativos contra los moros. Solo entre los personajes cómicos se encuentran algunos de los consabidos estereotipos o chistes. Así Chinela refiere brevemente a una comitiva de cuarenta "galgos" que vinieron de paz; esta mención sirve para un chiste, pues les pide que descifren una carta "en algarabía" que le había escrito Quiteria: una alusión a la poca formación del gracioso. En

⁹⁸ En cambio, García Valdecasas (García Valdecasas Andrada V. 1971, 71-72) si le atribuía un valor ideológico, desmentido por estudios recientes

la segunda parte, de *El gran cardenal* Quiteria confunde en la oscuridad a Chinela, y se dirige a él, llamándolo infame y "perro hereje".

De "perros" y "herejes" encontramos múltiples referencias en el teatro escrito por Enríquez de vuelta a España, bajo el nombre de Fernando de Zárata. Muchos estudiosos han señalado el celo católico, para no decir el fanatismo, presente en las comedias de esa época, escritas para satisfacer al gusto del público por un autor necesitado. Así, los enemigos musulmanes siempre serán llamados "perros" o "galgos", con obligadas menciones del "zancarrón de Mahoma": en *El noble siempre es valiente*, no son solo los graciosos y cómicos los que se permiten estos insultos, sino también el mismo Cid o el protagonista Martín Peláez. Los héroes parten por las piernas o 'despachurran' a docenas a los "perros", a cuyas almas quieren despachar al infierno (Porrás-Landeo 1976, 224). Esta comedia tiene tal vez el detalle más crudo del odio a la otra religión cuando, tras las victorias del Cid, el gracioso Chaparrón se encuentra con un moro al que quiere hacer su esclavo. Lo llama "Celín" y "casta ruin / engendrado en una galga" y quiere forzarle a que coma tocino (Porrás-Landeo 1976, 318).

En *Las tres coronaciones de Carlos V*, el emperador no quiere saber de ningún compromiso con los "herejes" luteranos (Wilke 2021, 41). En cuanto a los judíos, Wilke ve en las comedias bíblicas neotestamentarias muestras similares de intransigencia. Así Saulo, el protagonista de *El vaso y la piedra*, antes de convertirse a Pablo se muestra un judío fariseo obstinado y vanaglorioso que odia a los cristianos. Esta comedia, refundición de obras de Lope y de Monroy, tiene en opinión de este investigador un tono antijudío ausente en sus modelos (Wilke 2021, 33). En la versión de Zárata, el personaje diabólico Simón Mago adquiere incluso el rasgo "judío" como mesías monoteísta en disputa con los apóstoles defensores de la Trinidad (2021, 36-37). Wilke también detecta escarnio racial en esta comedia, en *El médico pintor San Lucas*:

Pintó la nariz, y apelo
al cristiano que la vea,
pues me sirve de consuelo
que aunque se pintó en Judea,
salió la nariz del cielo (f. 7v, ed. 1675 (Wilke 2021, 40):

y, particularmente en *La culpa más provechosa, Poncio Pilato*, donde abundan los tópicos atribuidos a los judíos, "sin contar las muchas referencias a sus narices" (Wilke 2021, 38-39). Con respecto a esta obra, cabría aún una reserva, ya que el asunto de su atribución – ¿obra de Villegas? – aún queda pendiente de clarificación.

Savouret analizando la presencia de marginados raciales en el teatro de Zárata aporta varios ejemplos de alusiones sobre el linaje infame entre graciosos, por los oficios bajos en su genealogía, pero con frecuencia con alusiones a pureza étnico-religiosa (Savouret 2020, 715-16). Así, el gracioso Zerote en *Mártir de Sevilla, san Hermenegildo* dirá que "no soy confesor / ni sé por dónde se confesó / el padre que me engendró" y la Colindres, cuya madre fue tripera le recuerda "[...] ¿quién fue su padre / sino un hereje?". En la comedia hagiográfica *La escala de la gracia* sobre el nacimiento de la Virgen, los personajes cómicos hebreos Susana y Chaparro entretienen un extenso diálogo sobre sus recíprocas genealogías impuras:

Susana. Es mi sangre muy hidalga.
Chaparro. Tenéis sangre hemofrodita.
Susana. Pues si suelto la maldita.
Chaparro. Siempre os echáis con la carga.
Susana. Yo so limpia
Chaparro. Por de fuera
cocinero fue su padre.
Susana. Fue en Gerusalén mi madre
Chaparro. Conocíla, buñolera.
Susana. ¿Buñolera? Aquesto passa.
Chaparro. Mil buñuelos la comí.
Susana. ¿Vos la conocisteis?
Chaparro. Sí
fue muger de buena masa.
Susana. Por lo menos sus abuelos.
Chaparro. De todos tengo memoria.
Susana. Tuvieron su executoria.
Chaparro. Eso es miel sobre buñuelos.
Susana. Fue mi padre hombre machuco
Chaparro. Tuvo masa para todo.

[...]
 Susana Acabóse, esto dio fin
 a mi madre buñolera
 con su carta de hidalguía
 conocisteis a mi tía?
 Chaparro Habláis de la taberna
 Susana Taberera quando al uno
 [424] mi tío la tuvo a raya.
 Chaparro vuestro tío que Dios haya
 la puso como convino.
 Susana Ella fue muy bien nacida
 Chaparro Sí por cierto, y muy cabal.
 Susana De gran peso y de caudal.
 Chaparro Sí, mas faltó la medida
 Susana El ser villano os condena.
 Chaparro Vos cortesana, que basta.
 Susana Sois en fin de mala casta.
 Chaparro Vos la vais haciendo buena.
 Susana Mirame a esta mala cara (Enríquez Gómez 1671, 423-24).

Hemos citado este diálogo en extenso, porque luce las típicas alusiones a oficios bajos y connotaciones obscenas, pero tratando de personajes hebreos, faltan atributos raciales o religiosos vinculados con judíos; éstos parecen estar trasladados a moriscos – piénsese en los buñuelos o en el oficio de ventero. Curiosamente, el gracioso de *La conversión de la Magdalena*, el hebreo convertido Zabulón presenta un autorretrato genealógico del mismo tenor, pues, aunque empieza por una referencia sobre su ascendencia hebrea: "santo hebreo no me suena / pero esta fue mi nación", de nuevo luce una "hidalguía", de pasteleros y venteros, 'sazonada' de una alusión obscena.⁹⁹

Saquemos unas primeras conclusiones de este repaso, pues aún merece un estudio detallado. Resulta claro el tono religioso militante en el teatro de Zárate, donde los representantes de otras religiones –sean el islam, judaísmo, o cualquier otra desviación de la ortodoxia católica– son descalificados en términos denigrantes. Son los personajes cómicos los que añaden a los insultos religiosos, la carga racial y de linaje. Aunque podemos reconocer la amplia presencia de chistes de genealogía en el teatro del Siglo de Oro, es todavía lícito preguntarse qué necesidad tenía el autor, "Zárate" de reforzar una imagen negativa de judíos en las comedias bíblicas que escribió. Hemos señalado como particularidad los atributos moriscos conferidos a personajes hebreos; quedaría por averiguar la intensidad de escarnio racial dirigido a personajes judíos o judíos bautizados en el teatro de Zárate (Wilke 2021, 40).

7. Moriscos y moros en el teatro de AEG/Zárate

7.1 El valiente Campuzano

Esta pieza es insólita en el subgénero de comedias de valientes, por su vehemencia social. Su protagonista Campuzano es un valiente hidalgo que quiere impedir el matrimonio de su hermana Leonor con el pretendiente don Pedro. Es un argumento al parecer similar al *Valiente Céspedes* de Lope y otras comedias similares donde el valiente se interpone a un enlace de su hermana por la desigualdad de sangre del pretendiente, pero son más importantes las diferencias. En primer lugar, porque en *El valiente Campuzano* la desigualdad se concentra en la limpieza: el Campuzano es un orgulloso cristianoviejo que no admite la mancha en el escudo familiar por la posible unión de su hermana con un galán a quien tilda de morisco. Este galán, don Pedro, no solo ofrece una superioridad económica, muy grata y necesaria para la dama, sino representa valores de caballerosidad que están del todo ausentes en el valiente. Éste es violento, se mueve por los ambientes marginales de la ciudad, en compañía de una valentona, una mujer popular llamada la Catuja. En el primer encuentro que tiene con él, el Campuzano insulta y amenaza a don Pedro, y el galán reacciona de una manera mesurada, pero decidida. Rechaza las acusaciones infamantes de su familia y está dispuesto a defenderse con la espada ante el valiente, pero esta situación no se producirá. La justicia ya andaba buscando al Campuzano, obligando a este a huir de Granada. Considerando sus opciones en una venta en la sierra, el juez y los alguaciles ya lo localizan por la delación del ventero. Campuzano se venga de manera implacable de este soplón y en un encuentro

⁹⁹ El pasaje "Pero si a la historia agrada / el sazonar la hidalguía, la que mi madre tenía / aquí me la hallo guisada" fue censurado por la Inquisición en el manuscrito. "La conversión de la Magdalena," BN de Madrid, Mss. 16995, 25-5v. ISSN: 1540-5877 *eHumanista/Conversos* 10 (2022): 143-157

con el juez, logra convencerlo con puras intimidaciones. Vuelve a Granada, impide la boda, pero tiene que huir de nuevo. En la tercera jornada, encontramos al valiente como un soldado al servicio de las tropas españolas en Verceli, distinguiéndose por su valor. Allí irá también don Pedro que, rompiendo su promesa de casarse con Leonor, anda en busca del Campuzano para restituir su honor; Leonor, a su vez anda en busca de Campuzano para reclamar venganza sobre su honra perdida, y Catuja también anda en busca de su compañero valiente.

La obra, que tiene lugar en Granada, expone con crudeza el agrio clima entre hidalgos cristianoviejos venidos a menos y una clase de nuevos ricos de origen morisco. La rivalidad ejemplificada en la comedia bien puede reflejar una situación real en la Granada del siglo diecisiete, teniendo en cuenta la “clara renovación de la élite morisca, en la que grupos ascendentes de humilde cuna comenzaron a llenar el hueco que había dejado una comunidad morisca acéfala”, tal como lo ha estudiado Enrique Soria Mesa (2012, 208).

Al inicio de la comedia, no sabemos sino que el personaje “don Pedro” es un galán que se porta según las normas del decoro, ya que adora con “casto pensamiento”, “aspirando a casamiento” a doña Leonor. Esto sí, desde el inicio también le hace saber que con su riqueza puede suplir muy bien la que le falta a su noble dama. Cuando doña Leonor expresa su agrado en aceptar el matrimonio, menciona la oposición de su hermano destacando su “natural airado / que le dio naturaleza”, con solo una indirecta alusión al motivo del rechazo, pues él la trata con “altiva fiereza” (Enríquez Gómez 2020, 25). Y de su parte, don Pedro se da por aludido, pero se muestra confiado de su capacidad de oponerse el rigor del hermano, “aunque fuera de más superior esfera” (Enríquez Gómez 2020, 51). Los referentes a la altura (“altivo,” “superior”), sellan el implícito reconocimiento de ambos amantes de que la distancia social entre ellos puede ser obstáculo del enlace, al menos desde la perspectiva del hermano. Pero predomina en la primera escena el intercambio respetuoso y cortés entre galán y dama.

De conducta y palabras bien diferentes es el protagonista valiente en la segunda escena. Llamado simplemente “Campuzano”, le viene al encuentro su criado Pimiento para relatar lo que ha acabado de oír de la conversación entre don Pedro y doña Leonor, y la reacción violenta del valiente, tirándole de las narices a su criado sin saber todavía nada ya expone su naturaleza colérica. Pimiento trata de aplacarlo con tabaco (“toma tabaco y escucha”) y en el diálogo que sigue todo son gritos, amenazas e insultos. Pimiento, adelantando la opinión de su amo, se refiere “al tal don Pedro” y Campuzano ya amenaza “arrojar” a su misma hermana, a don Pedro y su familia morisca, e incluso al mismo criado - por ser portador de malas noticias.

La introducción del Campuzano ha sido pues un contraste brutal con el inicio de la comedia, pero no se olvide que la comedia anunciada es del “valiente Campuzano” y que el público estaría esperando ver la aparición de su personaje valentón. La llegada de la compañera de la Catuja, compañera de pleitos con la que sostiene Campuzano sin duda una relación deshonrosa da al público lo que quería y a partir de entonces, todo es transgresión y jácara, donde poco valen las normas galantes. Así, por ejemplo, la escena que tienen Campuzano, Catuja y el alguacil con sus acompañantes es memorable, pues los intentos del servidor de la justicia de interpelar al Campuzano son continuamente interrumpidos por el diálogo y el intercambio de tabaco entre el valiente y su pareja. Con esto, muy pronto va cediendo la importancia del conflicto serio entre Campuzano, Leonor y don Pedro ante el alboroto y el desorden creados por el valiente y su entorno. Ambiente de jácara, y una libertad sin leyes para los protagonistas. Muy pronto es la dinámica de las escenas populares, los pleitos de Catuja y Campuzano por calles y tabernas de Granada, las relaciones jactanciosas de sus fechorías, los encontronazos con aguaciles y jueces, la que da el tono y que se impone sobre el contenido (más) serio que una comedia de enredo podía haber producido. Quiero decir que los insultos y las escandalosas palabras finales que Campuzano espetó a don Pedro,

¿Quién os dijo a vos que yo
quiero perro con cencerro
en mi linaje? Mi hermana,
aunque pobre, tiene deudeos
muy nobles y muy honrados
y la matara primero,
que con vuestra sangre hiciera
tan desigual casamiento (Enríquez Gómez 2020, 64).

Nada más tener la oportunidad de hablarle se produce en un ambiente en el que el público estaría preparado para tales insultos, disfrutándolos.

A don Pedro no le queda más que recordarle a Campuzano que no es de hidalgo hablar en el lenguaje grosero, que todo es falsa información y que el mundo sabe su valor y sangre. Siguiendo con su comportamiento mesurado, afirma que dejará sin castigo a Campuzano, “porque vos / sois

castigo de vos mesmo” y al final tampoco puede contenerse, ya que quiere enfrentarse con él en el campo, para “castigar un villano / de tan bajo nacimiento (Enríquez Gómez 2020, 65).” Ni Campuzano, ni el público, alborotado por la figura del valiente, harían mucho caso al pobre galán. Don Pedro tiene las mejores intenciones y tal vez una superioridad moral sobre el Campuzano, pero este cautiva sobre las tablas y, así, lo que dicen y hacen don Pedro y doña Leonor en la primera y en la segunda jornada realmente interesa por lo que representan ante Campuzano: ¿será él realmente capaz de prevenir la boda, y cómo lo hará? Ante las firmes intenciones del valiente, ¿cómo quedarán parados la hermana y el pretendiente morisco?

Tal vez no cabría esperar que Campuzano, protagonista y preferido del espectáculo, realmente hiciera daño a su hermana y matara nada más por su desprecio de linaje a don Pedro - tal vez sería demasiado exceso. Por esto, la tercera jornada ofrece la solución, al presentarnos primero al Campuzano siempre valiente, pero ahora rescatado del ambiente marginal, rehaciéndose y triunfando en el campo militar, con heroicas hazañas que permiten la victoria sobre el enemigo francés. Queda pendiente, sin embargo, la afrenta sufrida por el enlace entre don Pedro y su hermana Leonor. En un vuelco de destino, nos enteramos que don Pedro había dejado a doña Leonor para ir en busca de venganza, persiguiendo al Campuzano. No habiéndose casado, deja a la dama sin honor, mientras él también entra al servicio del ejército español para perseguir al que afrentó su honor. Poca heroicidad le queda reservada al galán morisco: en el primer encuentro entre los dos, Campuzano lo mata - fuera del escenario. El valiente queda detenido y por la gravedad de su delito merece la pena capital, pero queda perdonado por su enorme valor al servicio de los españoles en la batalla. La comedia termina incluso prometiendo una continuación de las hazañas del Campuzano.

Así no queda rastro del personaje don Pedro, que al fin resulta cumplir su papel de traidor, atributo vinculado al linaje de los moros y moriscos y triunfa el cinismo del héroe cristianoviejo.

Volvamos a recapitular el contraste entre ambos personajes, ya comentado en varios estudios. Pedro Campuzano no es un valiente común, porque ni es un joven noble colérico y fanfarrón que se redime por el amor, o que obtiene cierta madurez: es un hidalgo que lleva la vida del hampa, y que ronda las calles de Granada acompañado de su Catuja, mujer popular. Salvo su arrojo y valentía, nada noble hay en este personaje. Sin embargo, reclama un honor exclusivamente basado en el nacimiento, y por el orgullo de su linaje insulta al pretendiente de su hermana, consciente de impedirle una existencia digna, librándola de la estrechez en que vive. Campuzano reúne en sus palabras espetadas al galán pretendiente todos los prejuicios que tenía la sociedad contra los descendientes de musulmanes:

Estadme atento
 Yo conocí vuestro padre,
 que vivió pared en medio
 de mi casa algunos días.
 Fue conocido en el reino
 por hombre de buena masa
 y fue la masa en el pueblo
 tan celebrada, que hoy día
 se acuerdan de los buñuelos
 que vendía en Vivarrambra.
 Fue honradísimo por cierto,
 tuvo un padre, claro está,
 que sería vuestro abuelo.
 Este dicen que a la pila
 se fue por su pie derecho
 que siendo cojo parece
 cosa imposible creerlo.
 Vuestro bisabuelo -oídme-
 de ochenta años, poco menos,
 entró en la Iglesia mayor
 con grande acompañamiento.
 Fuese a vivir a un aldea,
 y fue tan cristiano viejo
 que el cura le dixo un día
 "Ven a visperas, Juan Prieto,
 y el dado a Mahoma dixo
 con notable sentimiento
 "avispas?" "esas te piquen"
 y en fin se salió con ello (Enríquez Gómez 2020, 64).

La genealogía que Campuzano atribuye a don Pedro contiene alusiones a oficios bajos —los buñuelos—, barrios de moros —Villarambra—, insinceridad religiosa del abuelo, y un bisabuelo poco instruido en el cristianismo y además marcado como negro (Prieto). Queda por interpretar la

cercanía entre el padre y el Campuzano, esa "pared en medio (Enríquez Gómez 2020, 63)" de su casa donde vivió: ¿insinuación de las pretensiones del padre morisco o una alusión a la humildad del hogar de los Campuzano?

Don Pedro parece el personaje inverso, cuya nobleza estriba en su virtud, que desecha las acusaciones como invenciones y firme en su propósito de casar con doña Leonor a pesar de la resistencia violenta del hermano. No recibe en la comedia ningún atributo físico que lo singulariza como el "otro". Ahora bien, toda esta cuidadosa imagen se viene abajo por la traición y cobardía del final, que expone al galán como el morisco que era por nacimiento.

Quedaría así una doble lectura de la comedia: una que plantea y denuncia el conflicto social de la obsesión por los linajes y la exclusión de las minorías étnicas de la sociedad española; y otra, que muestra a un héroe hidalgo, celebrado en la sociedad que toma la justicia por sus manos y pone el orden donde él lo cree necesario, sin temer las consecuencias. Pero tal vez este planteamiento solo se da entre lectores y de nuestro tiempo. Insisto en que la fórmula de la "comedia de valientes" con todos sus elementos de transgresión y de jácara cegaba totalmente a los espectadores de una posible conflictividad social o la resolvía según la ley del más fuerte. Don Pedro y doña Leonor poco podían como personajes frente a un Campuzano, su Catuja y el criado Pimiento.

7.2. La alteridad de Muley, el negro africano de *Las misas de San Vicente Ferrer*

Frente a *El valiente Campuzano*, una comedia que podría considerarse coherente con el subgénero de valientes y que tiene una cierta unidad de acción, *Las misas de San Vicente Ferrer* presenta un cuadro más complejo. Puede calificarse comedia religiosa, pero este género es de por sí híbrido, pues está construido sobre las comedias profanas, a las que suma el componente religioso que se apoya en el uso de tramoyas para representar los milagros en la escena. Aunque priman el valor evangelizador y su "ilusionismo escénico" (Aparicio Maydeu 1993, 11), las religiosas o "de santos" también hacen concesiones a las fórmulas de éxito de la comedia española: el galanteo, la figura del gracioso o los cánones del subgénero de capa y espada o de enredo (Aparicio Maydeu 1993, 12).

El mayor prodigio de las misas de San Vicente Ferrer cumple con el género porque tiene un prodigio realizado por un santo, e incorpora las maquinaciones del demonio y su derrota final. Además, las escenas de tramoya desde el Purgatorio, con doña Francisca de Ferrer invocando a su hermano Vicente, y luego apareciendo a su marido don Bartolomé, seguida de su subida al cielo acompañada de ángeles, satisfacen ampliamente el deseo de espectáculo religioso de estas comedias.

Desde una perspectiva moderna, la comedia ofrece un interés especial por la presencia en ella de un personaje negro, Muley, que pronunciará memorables palabras sobre su estigma de color, por lo que ha sido comparado con nadie menos que Otelo y interpretado como una personificación de la experiencia de discriminación de su autor, el judeoconverso Enríquez. Ahora bien, el mismo Muley también sufre una transformación radical, acabando como asociado del diablo. ¿Cómo valorar entonces esta comedia?

Empecemos por constatar que la acción de la comedia parece ser adaptación de la novela barroca de Francisco Redón, una extensa narración de carácter bizantino que Zárate/Enríquez ha vertido a la fórmula de comedia, pero no sin dificultades (Gitlitz 1975, 70-73; Den Boer 2015, 18-21). Así, la novela tiene una doble trama constituida por la pareja Bartolomé de Aguilar y su mujer Francisca, por una parte, y de su hermana Nise y su galán don Valerio de Luna por otra. Estas parejas sufren todo tipo de accidentes, se separan, para unirse en el fin: don Bartolomé no volverá a ver a su mujer viva, pero ésta se le aparecerá en una visión; Valerio y Nise, en cambio, finalmente podrán unirse en matrimonio.

En la comedia esta doble intriga se debilita a favor de los hechos más espectaculares: la visita del demonio y la seducción de Francisca por Muley, la aparición de Francisca desde el Purgatorio y la actuación de Francisco de Ferrer rescatando a su hermana mediante la recitación de las misas de San Gregorio. Por estas acciones, es difícil ver en la versión de Zárate una unidad de acción y un verdadero protagonista. Cuando inicia el drama, seguimos al caballero don Bartolomé de Aguilar, acompañado por su criado Soletas; sabemos que está separado de su esposa, y se crea la expectativa de su vuelta para encontrarse de nuevo con ella. Pero muy pronto, el personaje del africano-pirata-moro Muley absorbe toda la acción para sí: primero por el relato de su vida, que es tanto más extraordinario por la capacidad de autorreflexión que exhibe; luego por su progresivo cautiverio a manos de doña Francisca, la esposa de su amo don Bartolomé; y naturalmente por el siniestro plan de gozarla, ejecutado con ayuda del demonio. Pero mientras, también se ha avanzado una intriga entre el Demonio y Vicente Ferrer y es intención que el prodigio obrado por él, con ayuda de las misas de San Gregorio sea el ulterior impacto que deja el drama sobre sus espectadores.

Se podría pensar que el desplazamiento del protagonista tiene bastante en común con *El valiente Campuzano*, donde es don Pedro quien acaparra la atención al inicio, antes de que se imponga el valiente con su entorno ruidoso. En *Las misas*, el personaje Muley figura en el centro de la atención desde la última parte de la primera jornada, mientras que en la segunda es el protagonista - del mal, acompañado del demonio. Sin embargo, en la jornada final ya lo sabemos muerto, y todo se centra en doña Francisca y su hermano Vicente.

Señalar la hibridez de esta comedia de santos y su relativa falta de unidad, creo que es necesario para relativizar la importancia que algunos estudiosos han dado al personaje Muley (notablemente Gitlitz 1975; M. McGaha 1993), sin querer negar, sin embargo, el valor extraordinario que tiene como un personaje con complejidad y reverberaciones únicas en el teatro español del siglo XVII. Un examen de esta obra desde la doble perspectiva étnica-racial e ideológica-religiosa revela a mi modo de ver una enorme tensión entre estos dos sistemas de valores en la cultura española de momento; una tensión o "esquizofrenia" que está muy presente en el mismo Enríquez Gómez o Zárate, pero que claramente lo trasciende.

Con ello, quisiera volver a un planteamiento ensayado anteriormente sobre esta comedia, profundizando ya desde el contexto del conjunto de obras de Enríquez y desde la separación entre aspectos raciales, de ascendencia y de religión.

Veamos primero cómo aparece valorado el personaje negro llamado Muley. Recordemos que nació en África, sin aparente religión y que no se nos comunica su nombre original. En este sentido no debe ser considerado como "moro", pues queda determinado por el color de su piel. Tras ser capturado por colonizadores españoles y haber naufragado, lo educa un ermitaño español quien lo introduce en la religión cristiana y lo bautiza con el nombre de Juan. Después es de nuevo capturado, esta vez por un pirata turco, y él también se hace pirata y abraza el islam. Cuando don Bartolomé salva su vida, se pone a su servicio y vuelve a su identidad cristiana. Sin embargo, en su misión a la esposa de Bartolomé, queda preso de una gran lucha interior, lo tienta el demonio, y al final cede a sus deseos, plenamente consciente de sus acciones y se proclama de nuevo Muley.

El personaje aparece así de una manera contradictoria, pues su identidad se muestra fluida, principalmente entre 'Juan' y 'Muley'. Antes de abordar cómo reflexiona el personaje sobre su propia identidad, veamos cómo reaccionan ante él los demás personajes. De entrada, se observa el absoluto contraste entre el criado, el gracioso Soleta, y su amo, don Bartolomé. Desde una primera situación poco clara, en la noche, tratando de distinguir quiénes han arribado a la costa, Soleta identifica al africano como un pirata de Berbería. Estos piratas son "moros" y por ende, "perros", el epíteto que encontramos siempre en el teatro de Zárate cuando se trata de los enemigos de la fe. Para Soleta son iguales los moros y los perros, por "hablar un lenguaje mismo". Esta primera clasificación proviene del antagonismo religioso, pero se descubre enseguida que Soleta no distingue entre religión y linaje, pues también usa "turco" como equivalente de "moro" de "negro": "turco y negro, blanco y tinto (Zárate 1665, 182)" todo es uno. Para él, esas cualidades están en alma y cuerpo:

Que haya mi amo traído
contra mi gusto este negro
llevado de que era
cristiano, ¡como si el perro
no tuviera el Alcorán
en el alma y en el cuerpo! (Zárate 1665, 181)

Los ejemplos de esta identificación de dentro (religión) y fuera (biología, linaje) abundan en el gracioso. Así, duda que Muley puede ser cristiano, pues su abuelo tampoco lo fue: linaje o sangre determinan para Soleta la religión y la calidad de la persona. Y el aspecto de Muley también lo descalifica, es "feo Muley", por ser negro, y Soleta habla de su "negra cara traidora". La xenofobia del criado queda condensada en la siguiente sarta de identificaciones:

el negro es un perro chino,
moro, turco, alarbe, infame
ladrón, pirata, morisco (Zárate 1665, 200).

La actitud de don Bartolomé de Aguilar, el protagonista inicial de la comedia, es radicalmente contrapuesta. Aun sabiendo que el africano que requería ayuda es un infiel, le mueve a lástima y lo quiere ayudar. No hace ningún caso de los avisos, o más bien insultos de Soleta sobre Muley, y hasta llama al orden a su criado. Bartolomé no puede aceptar los prejuicios étnicos y racionales. Sin embargo, es firme en su ideología religiosa: acepta al musulmán, pero desde el principio quiere persuadirlo a aceptar el cristianismo: "queréis el bautismo santo?".

Una concepción parecida tiene doña Francisca, la esposa de Bartolomé. Al ver por primera vez al africano enviado por su marido a su casa, ella está confiada de que "no el color tenebroso / que
ISSN: 1540-5877 *eHumanista/Conversos* 10 (2022): 143-157

naturaleza os dio / le puede al alma quitar / con ingenio." Es, por supuesto, ironía cruel que la confianza cristiana de don Bartolomé y doña Francisca precipitan su desgracia, pero esto no resuelve la pregunta si son ellos son realmente responsables del crimen del esclavo.

Quedan dos personajes importantes más que juzgan a Muley. Es la pareja de doña Nise y don Valerio, hechos cautivos por el pirata y con razones fundadas para odiarlo, sobre todo porque el africano "puso los ojos" en Nise. Recuérdese que ellos traman matar a Muley cuando este está a punto de echarse sobre ella. Para Valerio, el africano es identificado con su religión y con su conducta:

¡Muera este turco atrevido
cosario etíope aleve,
que con pecho fementido
de Nise gozar pretende (Zárate 1665, 181).

También posteriormente, al recontar sus experiencias, describen a su enemigo en iguales términos:

Nise. Cuando de un fiero pirata
que de la Etiopía hijo
se alimentó el Alcorán
con sus sacrílegos ritos
Valerio. nos cautivó, y el soberbio
bárbaro fiero, atrevido
en Nise puso los ojos (Zárate 1665, 198).

Es decir que lo consideran en primer lugar como una (fácil) presa del islam, y después lo describen a través de sus actos; no califican a Muley en términos biológicos o de linaje.

Sin embargo, el análisis más interesante del africano viene de él mismo. En la comedia lo conocemos primero por su religión, pues invoca varias veces a Alá, y llama "perros traidores" a los cristianos, aunque o hace, desde su perspectiva, por razones justificadas, porque se refiere a la pareja de Nise y Valerio, tras descubrir la trampa mortal que le tendieron. En ese inicio, malherido en la playa conocemos a Muley asimismo como una persona con una fuerte lucha interior, porque atribuye la desgracia que le acaba de suceder a su propia culpa: "¡Ay de mí! Quien dexa a Dios / de un abismo en otro abismo / viene a dar" (p. 183). Los espectadores no saben en este momento de la biografía de Muley, y por tanto, no queda claro si él se siente culpable de haber abandonado la fe cristiana o si se da cuenta de sus pecados en tanto musulmán. Las palabras quedan flotando como un augurio, como suele pasar en la comedia española.

Una vez salvado por Bartolomé, el pirata cuenta su vida. Entonces narra en largo monólogo como nació en el reino de Congo, "de la noche hijo", "sombra organizada" y "viviente lunar del siglo", condición que atribuye a la fortuna, por la "violencia del sol". Relata de manera impresionante el conflicto entre sus cualidades interiores y su aspecto exterior: su ingenio y sus pensamientos están enfrentados a una naturaleza que hizo que el se odiara a sí mismo. Expresa una angustia que recuerda al protagonista de *La vida es sueño*:

porque es terrible pensión
-no sé yo por qué delito-
que al nacer le diese en rostro
a un hombre todo el abismo (Zárate 1665, 186).

En otro pasaje memorable ve su color como "la mancha / más horrible que ha tenido / nación en el mundo, pues / con nuestra tinta escribimos / la esclavitud que traemos / aún antes de haber nacido". Es un pasaje nada inocente, tras contar cómo él y los otros africanos habían sido robados y esclavizados por españoles, ávidos de riquezas.

Si bien Muley es consciente de su condición debida a su color, también sabe que no hay una correspondencia necesaria entre exterior e interior. Así, narra su encuentro con el ermitaño que luego lo acogería, recordando al español "de feo aspecto", pero que lo trataba muy bien. Y es consciente de que su condición no puede ser excusa de su conducta, porque siempre puede tener el alma virtuosa.

No se ofende el alma
de aqueste negro vestido
porque ella se viste siempre
de la color de su juicio (Zárate 1665, 186).

Y así, el crimen que luego comete Muley no tiene realmente excusa; él mismo lo sabe. Es el demonio quien le da el empujón final para engañar y violar a doña Francisca, sí; pero Muley es consciente de su tentación y no la resiste. La clave para interpretar el horrible pecado del africano es entonces su mal uso del libre albedrío, escogiendo el mal en vez del bien. Esta lectura es apoyada por otros pasajes en la comedia, donde los personajes achacan sus desgracias a la fortuna o pierden la esperanza, olvidan tomar las decisiones correctas y tener confianza en Dios. Francisca, caída en una profunda melancolía por la ausencia de su marido, es en este sentido corregido por su hermano Vicente Ferrer, que no acepta que ella se queje de su fortuna:

¿De la fortuna? ¡Qué error!
 ¿Dónde esa fortuna está?
 [...]
 Quéxese de su pecado,
 pero no de la fortuna (Zárate 1665, 184).

La unidad que faltaba en la acción puede residir precisamente en el tema del albedrío, de la responsabilidad de las personas de sus propios actos y de la confianza que pueden tener en la Divina Providencia. Una vez identificado, el lector sabrá reconocer el valor de la libertad y responsabilidades individuales.

Con todo, y aun reconociendo la conciencia del africano, no queda muy claro si el peso de su condición es tan grande, que ni él con su uso de la razón, puede resistirlo. Puede que él quiere justificarse achacando su inestabilidad y deseo a su biología, o que ofrece un discurso que sería el esperado por su público, como este, donde reconoce no poder alcanzar una nobleza de carácter:

Fuera de que no militan
 en inferiores sujetos
 -principalmente esclavos-
 respetos nobles, pues vemos
 que conforme son las causas
 suelen salir los efectos (Zárate 1665, 194).

El lenguaje del africano es contradictorio, el mensaje del albedrío al final no es tan claro, como parece articulado en numerosos pasajes. Pero quizás lo más importante para valorar la comedia es su carácter de espectáculo. Esta comedia religiosa es obra de prodigios, con tramoyas y espectacularidad metafísica, con fuertes contrastes entre el bien y el mal. En el contexto de ese espectáculo no queda quizás gran oportunidad de sopesar los razonamientos de Muley. Los espectadores ven que al final, el africano queda unido a la oscuridad del demonio, frente a la luz de santidad de San Vicente: Muley aparece representado a los pies de doña Francisca en una tramoya.

8. Conclusión

En este estudio nos hemos fijado en el tratamiento que el escritor judeoconverso Antonio Enríquez Gómez da a personajes que pertenecen a lo que podemos llamar la alteridad étnica-religiosa. Aunque abordamos aspectos de su visión de la alteridad religiosa, hemos querido analizar la cuestión desde la perspectiva étnica, enfocada en el concepto más biológico que religioso de "linaje" y "sangre".

Observamos que el primer Enríquez Gómez ataca la discriminación por el linaje, sin referirse nunca a los judeoconversos en su obra; solo se encuentran alusiones a moriscos, sin mayor elaboración.

En cambio, en las comedias que Enríquez escribió tras su regreso a España bajo el nombre de Zárate, no solo encontramos una defensa de la ortodoxia cristiana y un ataque al judaísmo y a cualquier religión antagonista, de acorde con la intransigencia de la monarquía española contrarreformista, sino también una reproducción de los estereotipos raciales, que no excluye a los judíos e incluso afecta a los conversos. Así es que en sus comedias se reproduciría la discriminación religiosa-étnica-racial que atacaba abiertamente.

Con todo, tiene dos comedias en las que se ofrecen por lo menos perspectivas ambivalentes al respecto. En el valiente Campuzano se percibe una crítica al cristiano viejo intransigente y una defensa de un personaje con una nobleza adquirida por dinero y virtud. Resulta sin embargo poco claro si el dramaturgo quería transmitir esa crítica a una parte de su público, ya que en el progreso de la comedia se aniquila todo el valor que pudiera tener el personaje morisco, mientras el descarado valiente resulta premiado. Habrá que preguntarse asimismo si los espectadores de la comedia tomaran nunca en serio a don Pedro, puesto que la acción, el humor, el espectáculo acompañaba en todo momento al valiente. Una recepción crítica del valiente y una reivindicación del morisco sería únicamente posible a través de la lectura del texto - no sobre las tablas.

Las misas de San Vicente Ferrer presentan otro contraste brutal entre un personaje que durante un tiempo reclama el protagonismo de la comedia, problematiza la discriminación y nos pide que empaticemos con él - y su posterior comportamiento que obedece a todos los prejuicios que se podrían tener contra él. Dentro el carácter híbrido de esta comedia hagiográfica dedicada a San Vicente Ferrer quizás la única unidad es el tema del libre albedrío, del hombre responsable de sus propios actos. Frente al Don Pedro morisco que pierde fuerza en la última jornada de *El valiente Campuzano*, presenciamos ahora a un personaje que ha cedido a las tentaciones y que ha caído en las debilidades atribuidas a su estirpe. Parece imposible interpretar a Muley y a la comedia hagiográfica de este último Enríquez sin divisarle una profunda esquizofrenia.

Obras citadas

- Aparicio Maydeu, Javier. "A propósito de la comedia hagiográfica barroca". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Ed. Manuel García Martín. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.
- Brown, Kenneth. *De la cárcel inquisitorial a la Sinagoga de Amsterdam : (edición y estudio del "Romance a Lope de Vera", de Antonio Enríquez Gómez)*. [Toledo]: Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, 2007.
- Den Boer, Harm. "¿Católico Zárata, judío Muley? Nuevo acercamiento a "Las misas de San Vicente Ferrer"». *Antonio Enríquez Gómez un poeta entre santos y judaizantes*, Ed. J. Ignacio Díez y Carsten Wilke, 25-34. Kassel: Reichenberger, 2015.
- Díez, J. Ignacio, y Carsten Wilke, eds. *Antonio Enríquez Gómez: un poeta entre santos y judaizantes*. Kassel: Reichenberger, 2015.
- Dille, Glen F. "The Christian Plays of Antonio Enríquez Gómez». *Bulletin of Hispanic Studies* 64.1 (1987): 39-50.
- . *Antonio Enríquez Gómez*. Boston: Twayne, 1988.
- Enríquez Gómez, Antonio. *La torre de Babilonia*. Rouen: Laurent Maurry, 1649.
- . "La escala de la gracia». En *Parte treinta y cinco Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1671, 418-50.
- . *El siglo pitagórico y vida de Don Gregorio Guadaña*. Ed. Charles Amiel. París: Ediciones hispanoamericanas, 1977.
- . *Academias morales de las Musas*. Tomo 1. Ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez, y Rafael Carrasco. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2015a.
- . *Academias morales de las Musas*. Tomo 2. Ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez, y Rafael Carrasco. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2015b.
- . *El "Triumpho lusitano" de Antonio Enríquez Gómez*. Ed. Jaime Galbarro García. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015c.
- . *Política angélica*. Ed. Felice Gambin. Huelva: Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva, 2019.
- . *El valiente Campuzano*. Ed. Cristina González Ladrón de Guevara. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=852147>, 2020.
- . *Cuatro obras políticas*. Ed. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza Jiménez. Cuenca: UCLM, 2021. <https://lectura.unebook.es/viewer/9788490444146>.
- Galbarro García, Jaime. "Lusitanus inter gallos: investigaciones en torno a la figura de Antonio Enríquez Gómez, con estudio y edición del Triumpho lusitano (1641)». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla: 2012.
- . 2014. "San Hermenegildo" de Fernando de Zárata: contexto y lecturas de una comedia de santos». *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española: XXXV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 5, 6 y 7 de julio de 2012, 2014*. Universidad de Castilla-La Mancha: 2014, 241-256.
- García Valdecasas Andrada V., José Guillermo. *Las "Academias Morales" de Antonio Enríquez Gomez*. Sevilla: Universidad, 1971.
- Gitlitz, David. "La angustia vital de ser negro. Tema de un drama de Fernando de Zárata». *Segismundo: revista hispánica de teatro* 11 (1975): 65-87.
- Glaser, Edward. 1954. *Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro*. Mexico City, 1954.
- Kramer-Hellinx, Nechama. *Antonio Enríquez Gómez : literatura y sociedad en El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*. New York: Peter Lang, 1992..
- . 1998. "Resonancias bíblicas y judías en el Sansón Nazareno». *Antonio Enríquez Gómez*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, Departamento de Cultura, 1998, 95-102.
- McGaha, Michael. "Antonio Enríquez Gómez and the Romance al Divín Mártir, Juda Creyente». *Sefarad* 48.1 (1988): 59-90.
- . 1993. "Entre el "Noble Moor" y el "Negroperro moro": Otelo y Las Misas de San Vicente Ferrer». *Vidas paralelas, el teatro español y el teatro isabelino 1580-1680*, Ed. Anita K. Stoll. Londres: Tamesis, 1993, 37-44.
- Oelman, Timothy. "Two Poems of Antonio Enríquez Gómez». London: University of London, 1976 [tesis doctoral].
- Porrás-Landeo, Juan. "Una edición crítica del manuscrito "El noble siempre es valiente", comedia de Don Fernando de Zárata y Castronovo». Detroit, Michigan: Wayne State University, 1976 [tesis doctoral].
- Révah, Israel S. "Un pamphlet contre l'Inquisition d' Antonio Enríquez Gómez: la seconde partie de la Política Angélica (Rouen 1647)». *Revue des études juives* 121 (1962): 81-168.

- . *Antonio Enríquez Gomez, un écrivain marrane (v. 1600-1663)*. Ed. Carsten Wilke. Paris: Chandeigne, 2003.
- Salomon, Herman Prins. "Was Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) a Crypto-Jew?" *Bulletin of Hispanic studies* 88.4 (2011): 397-422.
- Savouret, Pierre. "Quise ser buen político de estado" la représentation du pouvoir politique dans le théâtre d'antonio enríquez gómez». [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Universidad de Castilla-La Mancha, 2019 [tesis doctoral]
- Soria Mesa, Enrique. "Los moriscos que se quedaron. La permanencia de la población de origen islámico en la España Moderna: Reino de Granada, siglos XVII-XVIII». *Vínculos de Historia*, 1 (2012): 205-30.
- Wilke, Carsten. *Jüdisch-christliches Doppelleben im Barock : zur Biographie des Kaufmanns und Dichters Antonio Enríquez Gómez*. Frankfurt am Main / New York: P. Lang, 1994.
- . "Judaísmo y cristianismo en la obra sevillana de Enríquez Gómez». *Enríquez Gómez en Sevilla. Seminario internacional. Sevilla, 2021*, Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. Berriozar: Cénlit, 2021, 19-49.
- Zárate, Fernando de. 1665. "Las missas de san Vicente Ferrer». *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1665, 174-219.