

Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universitat Autònoma de Barcelona*

Resumen

En el presente artículo se definen las características fundamentales de las comedias bizantinas –género dramático muy poco estudiado como tal por parte de la crítica– a partir del análisis de *Los esclavos libres*, obra de Lope escrita probablemente a finales de 1602 que, según trato de defender, cabe adscribir a dicho género. El artículo se compone fundamentalmente de un estudio comparativo entre los temas y motivos compartidos por *Los esclavos libres* y las novelas griegas y sus epígonos, en virtud del cual es posible además ahondar en la especificidad de las comedias lopescas frente a otras manifestaciones del género bizantino. Asimismo, sitúo *Los esclavos libres* en su contexto histórico, particularmente en lo que atañe a la presencia de temas como el cautiverio. Este análisis permite ilustrar cómo Lope trató de adaptar la esencia y los tópicos fundamentales del género bizantino a la fórmula de la Comedia nueva y a los intereses y preocupaciones de su público.

Abstract

In this paper I will define the main characteristics of the “comedias bizantinas”, a dramatic genre not very studied by the critics. I will focus on *Los esclavos libres* –probably written by Lope de Vega at the end of 1602–, a play that can be assigned to this genre, as I will try to show. With this purpose I will carry out a comparative study of this play and the Greek novels and their epigones, focusing on its shared themes and motifs. This study will also allow me to describe the specificity of the plays by Lope in relation to other examples of the same genre. I will also take the historical context into account, particularly regarding topics such as captivity. This analysis will show how Lope tried to adapt the essence and fundamental clichés from the byzantine tradition to the Comedia nueva and the interests and concerns of his public.

A Lope se le recuerda sin duda como uno de los grandes cultivadores del género bizantino en el terreno de la narrativa; no podía ser de otro modo, escribiendo, como escribió, *El peregrino en su patria* (1604). Mucho menos conocida y estudiada, en cambio, es su faceta como autor de comedias bizantinas. Pero resulta que, por los mismos años en los que redactó su novela, Lope llevó a las tablas de los corrales un puñado de obras pertenecientes a este mismo género. Ahora bien, ¿en qué consiste una “comedia bizantina”?

* Este artículo se ha beneficiado de una beca FPU del Ministerio de Educación y de mi participación en el proyecto de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco a Ramón Valdés y a Gonzalo Pontón sus amables comentarios y sugerencias.

Los estudiosos del teatro del Siglo de Oro han dedicado gran parte de sus esfuerzos a clasificar el enorme corpus dramático en distintos géneros. Este empeño ha permitido llevar a cabo un acercamiento más directo y preciso a los textos, huir de viejos tópicos generalistas y desbrozar nuevas líneas de investigación. En diversos y recientes trabajos, Julián González-Barrera ha llamado la atención sobre un género hasta hace bien poco desatendido como tal por parte de la crítica. Se trata de las “comedias bizantinas”, entre las que él incluye *La doncella Teodor, Viuda, casada y doncella* y *Los tres diamantes*. Según ha mostrado sagazmente este mismo estudioso, todas ellas comparten unos rasgos característicos que les confieren una entidad propia¹. En este artículo voy a tratar de defender que la comedia *Los esclavos libres* pertenece inequívocamente a este género dramático, que analizaré a partir del caso concreto que me ocupa y también en relación a sus homólogos narrativos, con el fin de precisar los rasgos característicos de las comedias bizantinas y de ahondar en la especificidad de las piezas lopescas frente a otras manifestaciones de este mismo género².

Los esclavos libres se publicó en la *Parte XIII* (1620)³, pero Lope debió de componer el texto a finales de 1602⁴. Dos son los motivos fundamentales que sugieren esta datación. En primer lugar, en un documento firmado el 18 de enero de 1603 por Antonio Granados, autor de comedias para el que Lope escribió la pieza, *Los esclavos libres* figura junto a otras cuatro obras “nuevas, e que no se han representado, ni persona alguna tiene de ellas traslado”⁵, entre las cuales están dos de Lope, *El cuerdo loco* y *El príncipe despeñado*, ambas fechadas en noviembre de 1602⁶. Por otro lado, en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*, *Los esclavos libres* aparece entre esos dos títulos, circunstancia que avala asimismo la fecha de finales de 1602: en dicho catálogo, las obras están agrupadas en función del autor de comedias al que fueron vendidos los textos (Wilder, 1952), pero dentro de cada uno de estos repertorios los títulos están ordenados según un criterio cronológico (Fernández Rodríguez, 2014), bastante preciso en el caso del de Granados. Así pues, Lope escribió *Los esclavos libres* poco antes de publicar su gran novela bizantina, *El peregrino en su patria*, que vio la luz en 1604. Antes de extraer conclusiones al respecto, conviene examinar detenidamente la comedia.

El estudio de *Los esclavos libres* que propongo a continuación se centrará sobre todo en los temas y motivos compartidos con el género bizantino. He optado por este modelo de análisis –inspirado en el de González Rovira (1996: 101-154)– por varias razones. En primer lugar, al igual que las demás comedias bizantinas de Lope, *Los esclavos libres* comparte una serie de técnicas y recursos con la novela griega, pero su adscripción al género bizantino se asienta fundamentalmente en la apuesta por una estructura basada en el encuentro y la separación de los amantes y, sobre todo, en la asunción de un nutrido conjunto de temas y motivos que se remontan en última instancia –directa o indirectamente– a *Teágenes y Cariclea* (o *Las Etiópicas*), de Heliodoro, y a *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. Son estos temas y motivos –que llegaron a Lope por muy variados cauces literarios (*novelle*, novelas bizantinas,

¹ Remito a sus artículos de 2005, 2006 y 2015. También se ha ocupado de las comedias bizantinas Fernández Rodríguez (2015, 2015b y 2016), que amplía el corpus analizado por González-Barrera.

² Soy consciente de los problemas teóricos que acarrea el adjetivo “bizantino”, resumidos por José B. Torres (2009). Con todo, he preferido acogerme a este marbete, frente a otros empleados por la crítica, habida cuenta de que hoy en día sigue gozando de amplio respaldo entre los estudiosos del Siglo de Oro. Por otro lado, desde un punto de vista muy distinto al planteado en este artículo, Omar Sanz (en prensa) ha analizado recientemente *Los esclavos libres* a partir de sus similitudes con las comedias “de moros y cristianos”. Agradezco al autor el amable envío de su artículo.

³ Citaré siempre por la edición a cargo de Omar Sanz y Ely Treviño (2014).

⁴ Morley y Bruerton (1968: 50), por su parte, le asignan la fecha de 1599-1603.

⁵ Marco Presotto (1997: 154) comenta varios aspectos de este contrato, que transcribió San Román (1935: 71-76).

⁶ Esta circunstancia lleva a José Prades y López (2000: 137) y a Panzeri (2006: 232) a asumir la misma fecha que se propone aquí.

comedias, novelas griegas, etc.)- los que justifican el empleo del marbete “comedias bizantinas”⁷.

Por otro lado, la Comedia nueva, debido a su propia naturaleza –un negocio y espectáculo en constante renovación–, necesitaba surtirse a cada paso de material fresco, por lo que los dramaturgos se veían obligados a acudir una y otra vez a motivos fijados por la tradición: “La rescritura y el ensamblaje de estos motivos escénicos permite la composición rápida que exige el mercado al que sirve” (Pedraza, 1998: 110). Justamente la elección de unos u otros motivos se halla en el germen de los diversos géneros dramáticos, como ha señalado uno de los mejores conocedores del teatro del Siglo de Oro: “Los motivos, si se repiten de forma sistemática en un número significativo de obras, pueden llegar a caracterizar a todo un género” (Oleza, 2009: 325). Mi estudio, por lo tanto, se inscribe en el patrón de análisis seguido por Joan Oleza y la base de datos ARTELOPE –si bien estos no contemplan como tal el género de la comedia bizantina–, cuya clasificación por géneros parte en última instancia de las características temáticas y argumentales. Avanzo ya que *Los esclavos libres* pertenece al ámbito de las “comedias”, en oposición a los “dramas”, según la útil distinción establecida por Oleza. Por cuestiones de espacio, dejo para mejor ocasión un examen detenido de las características más puramente teatrales de la pieza, tales como su puesta en escena⁸, con la confianza de que los rasgos analizados bastarán para dar cuenta de que su trama, conflictos y personajes obedecen de pleno a los cánones del género bizantino.

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

1. TÉCNICAS Y ESTRUCTURA

Al contrario que *Teágenes y Cariclea*, las comedias bizantinas no presentan un principio *in medias res*. *Los esclavos libres*, de hecho, es la única en la que Lope echa mano de este recurso; ahora bien, solo se inicia *in medias res* en tanto que en la infancia de uno de los protagonistas tuvieron lugar ciertos acontecimientos que no se revelan hasta el desenlace, los cuales permiten así dar paso a la previsible anagnórisis, típica del género bizantino y habitual también en la Comedia nueva. El Fénix, por lo tanto, no se ajusta al modelo de Heliodoro, el cual, como el propio Lope en *El peregrino en su patria*, se sirve de varias analepsis completivas y saltos en el tiempo para ir desgranando las múltiples peripecias vividas por los protagonistas antes del

⁷ Véase Fernández Rodríguez (2015: 70 y 2015b: 332).

⁸ Al respecto, véase Panzeri (2006: 126-132). Para la puesta en escena de las comedias de Lope, resulta indispensable acudir a la tesis doctoral de Eva Rodríguez García (2014), que tuvo la gentileza de responder muy generosamente a mis consultas.

abrupto inicio de la acción, de modo que el lector no puede hacerse cargo de la primera escena hasta transcurrida la mitad de la novela. Como es obvio, un mecanismo de este tipo habría complicado demasiado la recepción de la comedia por parte del público (Fernández Rodríguez, 2015: 62-66).

Al igual que en el resto de comedias bizantinas, en *Los esclavos libres* Lope recurre a la doble focalización –la acción se divide en dos líneas argumentales, correspondientes a cada uno de los amantes–, ligada a la forzosa separación a la que se ven sometidos los protagonistas, al motivo del cautiverio y al deseo de avivar la intriga en el espectador, según se estilaba en el género bizantino. En cambio, tal y como ocurre en las demás comedias bizantinas de Lope y en muchos otros textos breves emparentados con la novela griega, *Los esclavos libres* sigue el patrón general de linealidad temporal de la Comedia nueva, y renuncia a insertar historias interpoladas, relatos intradieгéticos y digresiones de diversa índole, al contrario que Heliodoro y Aquiles Tacio, o que el propio Lope en su *Peregrino*⁹. El medio para el que fueron compuestas, los corrales, así lo aconsejaba. Pero es que Lope contaba además con modelos mucho más cercanos para sus comedias bizantinas, pues habían sido muchos los autores que, a lo largo del tiempo, habían venido adaptando la estructura, temas y motivos de la novela griega a géneros más breves, así como a contextos históricos contemporáneos (Fernández Rodríguez, 2015: 69-70)¹⁰.

Al decir de González-Barrera (2006: 142), “la novela bizantina, también llamada de aventuras o de peregrinos, revela un esquema general de la trama que apenas ha sufrido variaciones desde su configuración en los siglos II-IV de nuestra era”. En efecto, la estructura básica de las novelas griegas es muy semejante a la de sus imitaciones áureas, tales como *Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso, o la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, pero también a la de no pocas *novelle* y comedias prelopescas, por citar las tradiciones que Lope tuvo más en cuenta. El esquema argumental de todas ellas “responde a una sucesión de determinados hechos que podríamos ordenar de la forma siguiente: encuentro, separación, búsqueda, reencuentro” (Baquero Escudero, 1990: 23). La primera separación de los amantes se produce nada más iniciarse la obra, con el rapto de la protagonista. Leonardo y Lucinda se reencuentran en Bizerta al principio del segundo acto, y en el tercero sus caminos vuelven a desviarse al ser vendidos como esclavos a diferentes amos. Finalmente, se reúnen de nuevo en el desenlace de la comedia.

2. TEMAS Y MOTIVOS

2.1. El amor

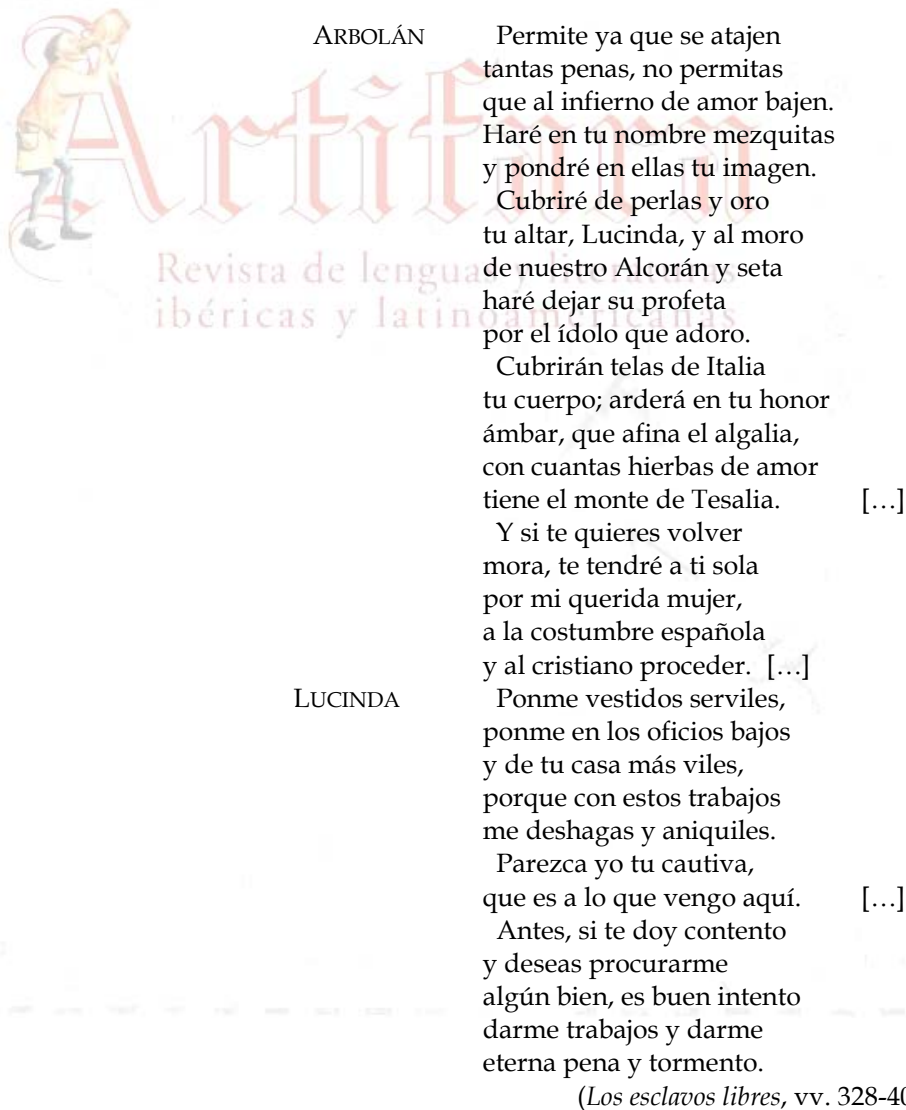
Tal y como mandaban los cánones del género bizantino, la pareja protagonista de *Los esclavos libres* está formada por dos jóvenes que se han dado palabra de matrimonio, pero cuya boda tendrá que esperar hasta el final de la comedia, una vez se hayan resuelto todos los obstáculos, a modo de recompensa por haber mantenido su fidelidad y castidad. La particularidad que permite emparentar *Los esclavos libres* con la novela bizantina radica no solo en el comportamiento de los personajes, sino también en las dificultades, típicas del género, que se ven obligados a afrontar, las cuales convierten su fidelidad en una dura prueba, que incluso cabe definir como heroica. José Lara Garrido llama la atención a este propósito sobre el fuerte vínculo entre *Las Etiópicas* y *El peregrino en su patria*, extensible asimismo a las comedias bizantinas:

⁹ Por lo que respecta al *Peregrino*, remito a González Rovira (1996: 209-226).

¹⁰ Para el caso del teatro italiano y español anterior a Lope, remito a Fernández Rodríguez (en prensa).

Lope, que califica la “historia de dos amantes” de Heliodoro como un “ejemplo de fe” en que podrían tomarse “lecciones de amar”, establece en el *Peregrino* el mismo nexo conceptual al referirse a “la firmeza de un amor que no pudieron ofender trabajos tan exquisitos, naufragios tan estupendos, cautiverios tan insufribles, cárceles tan afrentosas” (Lara Garrido, 2004: 104).

En *Los esclavos libres* Lope retoma una situación típica del género bizantino: el cautivo rechaza los favores de sus amos. En efecto, Lucinda se niega en varias ocasiones a ceder a los ruegos amorosos y a las succulentas promesas del alférez Arbolán. En una muestra inequívoca de virtud, renuncia al oro y a una vida regalada y prefiere sufrir los trabajos del cautiverio antes que convertirse en la mujer de un moro y renegar de la fe cristiana:



ARBOLÁN Permite ya que se atajen
tantas penas, no permitas
que al infierno de amor bajen.
Haré en tu nombre mezquitas
y pondré en ellas tu imagen.
Cubriré de perlas y oro
tu altar, Lucinda, y al moro
de nuestro Alcorán y seta
haré dejar su profeta
por el ídolo que adoro.
Cubrirán telas de Italia
tu cuerpo; arderá en tu honor
ámbar, que afina el algalia,
con cuantas hierbas de amor
tiene el monte de Tesalia. [...]

Y si te quieres volver
mora, te tendré a ti sola
por mi querida mujer,
a la costumbre española
y al cristiano proceder. [...]

LUCINDA Ponme vestidos serviles,
ponme en los oficios bajos
y de tu casa más viles,
porque con estos trabajos
me deshagas y aniquiles.
Parezca yo tu cautiva,
que es a lo que vengo aquí. [...]

Antes, si te doy contento
y deseas procurarme
algún bien, es buen intento
darme trabajos y darme
eterna pena y tormento.
(*Los esclavos libres*, vv. 328-402)

Según puso de relieve S. Zimic (1964), las mediaciones amorosas y los entrecruzamientos de parejas son especialmente característicos del género bizantino: a menudo, los protagonistas acaban ejerciendo de terceros entre su ser amado y sus amos o anfitriones. En *Los esclavos libres*, Arbolán trata de utilizar a Leonardo y Lucinda –su huésped y su cautiva, respectivamente– para sus propios fines amorosos. Por un lado, el joven se ve obligado a mediar entre Lucinda y el arráz. Por otro, Arbolán les ruega que finjan amarse para calmar así los celos de Belaida,

que sospecha del amor de su esposo hacia la cautiva. Leonardo, que alberga no pocas dudas sobre la fidelidad de Lucinda, accede a la propuesta del moro: “Llama a esa cautiva aquí, / que no solo servir quiero / de sosegar la pasión / de Belaida en mal tan fiero, / mas en tu misma afición / servir de amigo y tercero” (vv. 1237-1242). Lucinda, que, por cierto, desconoce aún que el moro llamado Medoro es en realidad su prometido, se ve obligada a aceptar la orden de Arbolán. Estas circunstancias, tan típicas de la novela griega, son en gran medida las responsables del enredo amoroso –ingrediente indispensable en la receta de la Comedia nueva–, así como de algunas de las situaciones más divertidas de la obra¹¹.

2.2. Mentiras y engaños

Un recurso fundamental en las novelas griegas es el uso de todo tipo de embustes, no solo por parte de los antagonistas, sino también de la pareja de enamorados. Así de tajante se muestra Calderini (1987: 70) al respecto: “Domina sovra ogni altro sentimento di questa specie, né manca in alcun personaggio, l’astuzia e l’inganno”. Estos elementos forman parte del abecé de muchos otros géneros, sin ir más lejos del teatro del Siglo de Oro; en líneas generales, pues, su presencia en las comedias bizantinas no puede achacarse al influjo directo y específico de la novela griega o de sus epígonos. Con todo, al igual que ocurría en el tema del amor, existen paralelismos concretos que sí son significativos.

Los esclavos libres contiene una artimaña para la que Lope pudo inspirarse tanto en *Teágenes y Cariclea* como en *Leucipe y Clitofonte*, por más que se encuentre en otros textos. Me refiero al ardid de hacerse pasar por hermanos¹², que Leonardo y Lucinda llevan a cabo al principio del tercer acto con el fin de que no los separen de nuevo.

Por otra parte, tanto en *Las Etiópicas* como en *Leucipe y Clitofonte* aparece el motivo de la falsa acusación. En el desenlace de *Los esclavos libres* asistimos a las difamaciones de Arbolán (que acusa a Leonardo y Zulema de querer matar al virrey de Nápoles mediante la ayuda de los hechizos de Lucinda), las cuales finalmente no llegan a buen puerto porque los protagonistas revelan su identidad y sus padres les reconocen.

Estrechamente vinculado a este mundo de mentiras y engaños se encuentra “uno dei più comuni artifici del romanzo greco” (Calderini, 1987: 36), la falsa muerte de algún personaje, que se mantiene con plena vigencia en la novela bizantina del Siglo de Oro (González Rovira, 1996: 127-130). Siguiendo la terminología empleada por Brioso Sánchez (2007 y 2008), es posible distinguir entre una falsa muerte en la que se produce un engaño *interno* –que afecta a los personajes de la obra, pero no al lector/espectador– y otra en la que el engaño es *externo* –los protagonistas, pero también el lector/espectador, creen a pie juntillas en la muerte de algún personaje.

Para el análisis de *Los esclavos libres* traeré a colación únicamente un caso de falsa muerte con engaño interno presente en *Leucipe y Clitofonte*. Tras verse rechazado una y otra vez por su esclava Leucipe –que le manifiesta su propósito de mantenerse fiel a su amado–, Tersandro se vale de un bribón para hacer creer a Clitofonte que Leucipe ha sido asesinada por orden de Melita. La noticia provoca el llanto y la desesperación del joven. En *Los esclavos libres*, encontramos dos reflejos de la estratagema urdida por Tersandro. Tuviera o no tuviera en mente Lope *Leucipe y Clitofonte* en el momento de escribir su comedia, lo cierto es que existen evidentes semejanzas intertextuales: furioso al verse desdeñado por su esclava, Arbolán acude al cautivo Mendoza, el cual hace creer a Lucinda que su querido Leonardo ha fallecido (“¡Oh,

¹¹ Pienso, por ejemplo, en la escena del segundo acto en la que Arbolán descubre a Lucinda y Leonardo abrazándose y estos se excusan afirmando que solo trataban de dar celos a Belaida, dando a entender, así, que le están haciendo un favor.

¹² Analiza este motivo Molinié (1982: 294-309).

villano mensajero / de la muerte de mi vida!", vv. 869-870). A diferencia de Tersandro, Arbolán no decide engañar a su rival amoroso (al que todavía desconoce), sino a la mujer que ama, que en ese momento es su esclava, al igual que Leucipe lo es de Tersandro.

Más adelante se produce otra escena que guarda asimismo ciertas semejanzas con la novela de Tacio. Quien padece ahora el engaño es Leonardo, el cual, como Tersandro, se desespera ante la falsa noticia de la muerte de su amada. El alférez no tiene ya nada por lo que vivir, de modo que no duda en delatarse, aireando su nombre y la razón de su presencia en Bizerta (vv. 1683-1690), confesión que interrumpe a tiempo Lucinda. La reacción de Leonardo guarda un paralelismo evidente con la de Tersandro, el cual, con similares intenciones suicidas, afirma ante un jurado que él y Melita prepararon el asesinato de Leucipe.

2.3. El viaje y las aventuras

Las múltiples peripecias que viven los protagonistas, articuladas alrededor de un viaje –normalmente marítimo, como en *Los esclavos libres*–, constituyen sin duda uno de los rasgos más característicos del género bizantino. Estas aventuras funcionan a modo de pruebas y obstáculos que los amantes deben superar, manteniéndose siempre fieles, hasta alcanzar la recompensa final en forma de matrimonio.

Los avatares y los viajes son un castigo, pero son también, en toda novela griega, la manera de conseguir la soledad del héroe y de hacer su heroísmo: se han jurado amor mutuamente, y hasta cuando el uno está lejos del otro, en las circunstancias más difíciles, incluso cuando todo parezca indicar que su pareja ha muerto, también entonces guardará su juramento. (Miralles, 1968: 60)

Obviamente, en una comedia no es posible representar una cantidad tan elevada de peripecias como en una novela larga. A propósito de la adaptación dramática de *Persiles y Sigismunda* a cargo de Rojas Zorrilla, Cruz Casado (1993: 541) señala que “la multiplicidad de viajes, de aventuras y de personajes que llenan las páginas del *Persiles* cervantino difícilmente puede adaptarse a una obra de teatro que ofrezca una longitud usual y una escenografía convencional”. Condicionadas por la reducida duración del espectáculo teatral, las comedias bizantinas contienen asimismo un itinerario mucho más modesto y un menor número de aventuras que las novelas de corte bizantino: “La peculiar estructura de estas narraciones las hace poco aptas para adaptaciones teatrales, de tal manera que algunos elementos, como el viaje o peripecia y las múltiples historias secundarias, que complican la acción principal, resultan prácticamente inadaptables a una obra destinada a la representación” (Cruz Casado, 1993: 543). En este sentido, Lope sigue la vereda trazada por otros escritores y dramaturgos que habían adaptado los tópicos de la novela griega a moldes literarios más breves.

En las novelas bizantinas, los protagonistas se cruzan con toda clase de gentes, lo cual redundaba en una “abundancia de personajes episódicos” (Carilla, 1966: 285), característica del género. *Los esclavos libres* contiene un total de 46 personajes, cantidad muy elevada para Lope. Si nos ceñimos al ámbito de las comedias –es decir, a aquellas piezas que se oponen a los dramas, entre las cuales se incluye *Los esclavos libres*–, una búsqueda en la base de datos ARTELOPE nos proporciona el siguiente resultado: solo 5 de 153 comedias auténticas de Lope (un 3,26% del total) contienen 40 o más personajes¹³. La alta cifra correspondiente a *Los esclavos libres* se explica por la naturaleza vertiginosa propia de una comedia bizantina: los viajes y peripecias tienen como consecuencia natural la aparición de numerosos personajes episódicos,

¹³ La búsqueda ha sido realizada el 4 de agosto de 2016. Dos de las otras cuatro comedias, *La doncella Teodor* y *La pobreza estimada*, pueden adscribirse asimismo al género que nos ocupa. Este, y otros datos que desarrollo en mi tesis doctoral, muestran que la elevada cantidad de personajes es un rasgo característico de las comedias bizantinas.

que solo coinciden con los protagonistas en breves lapsos de tiempo y en lugares de paso. Ese es el caso, por ejemplo, de los moros que aparecen en Bizerta, los soldados cristianos que cautivan a Leonardo y Lucinda, la guardia del duque de Osuna, etc. Esta multiplicidad de personajes aportaría no poco colorido y variedad a las puestas en escena.

Uno de los tópicos fundamentales de la novela bizantina desde sus orígenes es el rapto de la novia –“motif caractéristique du roman grec et de ses épigones”, en palabras de Canavaggio (1977: 59)–, el cual constituye un primer impedimento para la boda y da pie a la separación de los amantes, elemento imprescindible en el género. Eso es exactamente lo que ocurre en *Los esclavos libres*. Lucinda acaba de llegar a Perpiñán procedente de Castilla para casarse con Leonardo, pero es hecha prisionera por los moros: “Salí a un jardín junto al mar / donde Arbolán escondido / me pudo ver y robar” (vv. 528-530). Lope adapta el motivo literario del rapto a la realidad del momento: el arráez Arbolán la lleva consigo hasta Bizerta, a imagen y semejanza de los corsarios turcos y berberiscos que asolaban las costas españolas¹⁴. Este es el lance con el que se inicia la comedia, que sin duda captaría la atención del público desde el primer momento, no solo por la “suspensión” que genera en el espectador, sino por su vistosa y sonora puesta en escena (según se deduce de las acotaciones):

ARBOLÁN ;Ah, moros, llegad la barca!

Salen tres moros del mar

LUCINDA ;Triste de mí!

ARBOLÁN Aquí te embarca;
verás mi patria, Biserta. [...]
;Haced los ferros zarpar,
largad remos, coged cabos,
tended lienzo, herid el mar!
;Tocad trompetas y cajas!

MORO No está el viento muy seguro
para bogar con ventajas.

ARBOLÁN Llevando yo sol tan puro,
haga los mástiles rajas. [...]

Cómitre, dentro

CÓMITRE ;Iza, canalla!

TODOS ;Iza, iza!

*Suene el pito y la embarcación, y salga el capitán y tres soldados, Avendaño, Carpio,
Dueñas*

CAPITÁN Perderé de pesar la vida. ¡Ah cielos,
mi propia hija!

CARPPIO Gran descuido ha sido.

CAPITÁN ;Qué terribles cuidados y desvelos
para el ajeno bien siempre he tenido! [...]
(Los esclavos libres, vv. 26-64)

¹⁴ “Clearly, piracy was a threat to all residents of the coasts of peninsular Spain, whether they ventured out on the high seas or remained close to home” (Friedman, 1983: 4). No en vano, los años a caballo entre finales del siglo XVI e inicios del XVII han sido definidos como “la edad dorada del corso berberisco” (Martínez Torres, 2004: 33).

Se trata de un principio muy semejante al de *Las Etiópicas*, que da comienzo asimismo con un asombroso raptó en la playa por parte de unos piratas.

Los asaltos en alta mar, una de cuyas consecuencias más corrientes era la toma de cautivos, formaban parte también de la vida cotidiana en el Mediterráneo¹⁵, además de contarse entre los lances más socorridos en el género bizantino. Al final del segundo acto de *Los esclavos libres*, unos corsarios cristianos capturan a la tripulación enemiga. El capitán de las naves musulmanas no es otro que Leonardo, que a fin de rescatar a su amada Lucinda se ha tenido que hacer pasar por moro; tras la captura de sus barcos, ambos son vendidos como esclavos a diferentes amos.

La presencia de los raptos es fundamental, entre otras cosas porque dan paso al motivo del cautiverio, omnipresente en el género bizantino. Un escritor como Lope, siempre atento a los gustos e intereses del público de los corrales, no podía dejar pasar la oportunidad de llevar a las tablas uno de los asuntos de mayor actualidad en la España del Siglo de Oro: el cautiverio en tierra de moros¹⁶. Pero el tema, tal y como se presenta en sus comedias bizantinas, particularmente en *Los esclavos libres*, se inscribe ante todo en unos patrones literarios –cuyo origen remoto es la novela griega– que se habían venido renovando con el paso del tiempo en distintas tradiciones: la *novella* y el teatro italianos, la novela bizantina española, el teatro prelopesco, etc. (Fernández Rodríguez, 2015b: 334 y en prensa)¹⁷.

Las conclusiones de González Rovira (1996: 141) respecto a las novelas bizantinas son igualmente válidas para *Los esclavos libres*, que sigue los pasos de Heliodoro y toda su descendencia literaria: “La pérdida de la libertad supone una dura prueba, quizá la definitiva, para los protagonistas, quienes la soportan estoicamente gracias a la constancia amorosa y a una fe inquebrantable”.

Por lo demás, en el marco del cautiverio se dan cita toda suerte de engaños, mediaciones y enredos, tal y como era corriente en el género bizantino. En cambio, escasea la información sobre la vida de los cautivos. En la época abundaban los textos y noticias al respecto, y Lope, que, como Cervantes, debía de leer hasta los papeles que encontraba por las calles, bien pudo haberse basado en todas esas fuentes a la hora de componer su obra. Pero no era esa su prioridad¹⁸. De nuevo, Lope lleva a cabo la misma operación que los cultivadores de la novela bizantina española:

A pesar de la base real del cautiverio argelino, estos episodios aparecen codificados según una serie de rasgos de indudable procedencia literaria y folklórica, especialmente en lo que concierne a las relaciones amorosas. En este sentido, son escasas, por no decir nulas, las noticias que podemos hallar sobre el ambiente argelino u oriental. No hay ningún intento de aproximación real a ese mundo distinto, ni siquiera rasgos costumbristas, ya que el ambiente no difiere al de otras cortes. (González Rovira, 1996: 142)

¹⁵ En palabras de Fortunati (2010: 115), “il cadere in schiavitù, per chiunque prendesse il mare in un’epoca ancora caratterizzata dalle scorrerie dei pirati barbareschi e dall’affermarsi della guerra di corsa” era “un evento tutt’altro che improbabile”.

¹⁶ “El temor al cautiverio en manos de los turcos pasa a ocupar el primer plano de la actualidad y, en consecuencia, la literatura incorpora este suceso histórico al mundo de la ficción tratando de ofrecernos una visión, a veces idílica otras penosa, de la existencia de este hecho” (Teijeiro Fuentes, 1987: 27). Para un repaso exhaustivo de la bibliografía en torno al cautiverio y la esclavitud en el Mediterráneo, remito al artículo de Salvatore Bono (2002).

¹⁷ Camamis (1977) ofrece un útil recorrido por la presencia del tema del cautiverio en la literatura.

¹⁸ Mas (1967: 390-391 y 465-467) contrapone el uso de los temas turcos en Cervantes y Lope, llegando a conclusiones muy similares.

Salvo en contadas excepciones, en sus comedias bizantinas Lope renuncia a describir los rigores y miserias de la esclavitud (Fernández Rodríguez, 2015b: 334)¹⁹. El Fénix no tenía por qué rendir cuentas de un cautiverio que no había padecido y, por otro lado, prefirió reflejar una idea muy arraigada en la época, a saber, la superioridad de los cristianos sobre los musulmanes²⁰.

En una escena situada en el primer acto, Arbolán, enojado por el desdén de Lucinda, que ha rechazado convertirse en su esposa, ordena a sus criados que despojen a la esclava de sus ropas y le pongan una vestidura propia de cautivos. El grado de dureza de este episodio dependería sin duda del modo en que los actores que interpretaran a Zarte y Amir cumplieran la orden del arráez, pero es significativo que se trate de uno de los pasajes en los que más nítidamente se observa la relación entre amos y esclavos. Al fin y al cabo, ha sido Lucinda quien ha instado a Arbolán a abandonar sus pretensiones amorosas y las promesas de convertirla en una mujer rica, demandándole ser tratada como una simple cautiva:

ARBOLÁN [...] Traed
un alquicel de cautiva
y a esta esclava le poned.
LUCINDA ¿Es posible que reciba
de tu mano tal merced?
¿Es posible que has mudado,
Arbolán, de pensamiento?
¿Es posible que me has dado
este primero contento
y este postrero cuidado?

Traigan ropas y quítenle las suyas Amir y Zarte

ZARTE Desnuda acaba.
LUCINDA Sí haré.
AMIR Esto ganas por ingrata.
ARBOLÁN Así es bien, Amir, que esté
una mujer que me mata
por su amor y por su fe.
LUCINDA De regocijo estoy loca.
ZARTE ¿A tal gusto te provoca
el verte de esta manera?
LUCINDA Grande, pues le arroja fuera
el corazón por la boca.

¹⁹ Con todo, conviene recordar que el trato recibido por los cautivos en la vida real no era el mismo en todos los casos: "Se daban sin duda muchos actos de crueldad con los cautivos, pero sería abusivo el tomarlos por norma" (Márquez Villanueva, 2010: 28). No es ningún secreto que muchos de los documentos que daban cuenta de la vida en el cautiverio exageraban a conciencia las penalidades y miserias sufridas, y que existía un obvio "desiderio di accentuare le tinte fosche del fenomeno della schiavitù cristiana -presentata, soprattutto nelle opere a stampa, come una situazione violentissima e sanguinosa- in funzione di una propaganda antimusulmana a sfondo politico-religioso" (Cresti, 2001: 422). Los religiosos eran los principales interesados en recalcar los horrores del cautiverio por razones puramente económicas, esto es, "per suscitare la pietà del lettore e incrementare le elemosine in favore della liberazione degli schiavi" (Cresti, 2001: 422).

²⁰ Case (1995: 35) ha resumido algunas de estas ideas en relación a varias comedias de Lope que tratan el tema del cautiverio: "We find Spaniards far superior to their captors and who are able to overcome their bondage and not only survive but succeed marvellously simply because for the Spanish public any Spaniard was superior. It is ironic that the enemy praises the qualities Spaniards hold dear, and it is the ultimate irony that captivity does not produce the cruelty and injustice that should be associated with it, but just the opposite, for it becomes an opportunity for otherwise unexceptional Christians to excel".

(*Los esclavos libres*, vv. 463-482)

No es casualidad que una de las escasas escenas –que el dramaturgo debió de presenciar en no pocas ocasiones– relacionadas con el mundo del cautiverio en la que Lope muestra tener conocimiento de causa suceda en tierras cristianas. Me refiero a la venta, en almoneda pública, de Lucinda, Leonardo y Zulema, que tiene lugar en el puerto de Nápoles (vv. 2382-2445). Los caballeros cristianos examinan detenidamente el estado físico de los esclavos y no muestran ningún tipo de miramiento a la hora de separar a dos hermanos (fingidos, claro). Es cierto que, tal y como advertiera Albert Mas (1967: 441), “les scènes de captifs sont surprenantes dans cette pièce car les plus cruelles se déroulent en terre chrétienne”, pero Lope se encarga de mitigar la crueldad que podría desprenderse de dicha escena mediante los chistes y la lengua aljamiada del gracioso Zulema, para alivio y regocijo del público.

Poco después, Leonardo aparece “con el correón al cuello de la silla y el palo de ella” (acotación al v. 2809), es decir, con una silla de manos²¹. Las penosas trazas del esclavo causan espanto a Lucinda (“En solo vello, / tiemblo”, vv. 2926-2927); sin embargo, justamente mediante la vara de la silla de manos consigue Leonardo defender al capitán Luján y salir airoso de una pendencia contra unos caballeros italianos (vv. 2995-3000).

Otras escenas delatan una concepción hasta cierto punto cómica del tema del cautiverio, que debió de provocar no pocas carcajadas entre el público de los corrales, y que constituye un divertidísimo antídoto contra una realidad tan lastimosa. En el siguiente fragmento, Arbolán, desesperado por alcanzar el favor amoroso de Lucinda, pide consejo a Mendoza, que urde una disparatada triquiñuela para despertar la compasión de la cautiva:

ZARTE	¿Yo qué he de hacer?
MENDOZA	Darme palos hasta no más cuando veas que viene.
ZARTE	¡Por Dios, que empleas tu espalda en lindos regalos! [...]
ARBOLÁN	¡Lucinda!
<i>Sale Lucinda</i>	
LUCINDA	A servirte vengo.
MENDOZA	¡Ay, ay, ay!
ZARTE	Perro cristiano, ¿qué lloras, que aún no te toco?
MENDOZA	(¡Hola, Zarte! Amaina un poco, que asientas mucho la mano.) ¡Triste de mí! ¿Aquesta es vida? Estoy por desesperar.
ARBOLÁN	A esto te hice llamar, mujer desagradecida. Así los esclavos trato; esto espero hacer contigo. Ya el amor volvió castigo tu villano pecho ingrato. ¡Dalde, y lo que pasa vea!

²¹ Sigo la interpretación de Omar Sanz y Ely Treviño (2014: 682): “Es posible que se refiera a la *silla de manos* con la que algunos esclavos portaban a algún personaje real, o de la nobleza, cuyo asiento se amarraba con unos *correones* por los hombros, además de las varas o *palos* con que el esclavo aguantaba el peso”.

ZARTE ¡Ah, perro!
MENDOZA ¡Ay, ay, ay de mí!
ARBOLÁN Yo me voy, bien está así.
LUCINDA Tu esclava soy.
MENDOZA (Que yo sea
 de piedra has imaginado.
 ¡Crüel ha estado el jüez,
 que darme sola una vez
 habíamos concertado!)
 (Los esclavos libres, vv. 737-772)

Acto seguido, Mendoza refiere a Lucinda los supuestos tormentos que sufre desde que su amo Arbolán se ha visto desdeñado por ella. No es ninguna casualidad que uno de los pasajes en el que más se insiste en este tipo de padecimientos sea fruto de un engaño:

MENDOZA Pero quiero os suplicar
 que templéis ese desdén
 con Arbolán desde agora,
 que nos tratan mal, señora,
 porque no le queréis bien.
 Apenas acá algún día
 no le mostráis afición,
 cuando por vuestra ocasión
 pasamos todos crujía.
 Estamos en ese puerto
 de hierro y de hambre cargados,
 de un cómitre gobernados
 eternamente despierto
 y de la tierra de Judas²².
 Mirad vos, ¿cómo podremos
 pasar entre hierro y remos
 con estas buenas ayudas?
 Hoy me sacaron a tierra
 a darme esta colación.
 (Los esclavos libres, vv. 832-850)

Por lo que respecta a la liberación de los cautivos, Lope recurre de nuevo a soluciones tan novelescas y típicas del género bizantino como excepcionales en la realidad: el rescate secreto por parte de Leonardo y la posterior fuga de Bizerta²³. Tras haberle sido asignado el mando de una galera, Leonardo se lleva consigo a Lucinda con la intención de regresar clandestinamente a España. En la época, en cambio, lo más corriente es que fueran mercaderes o, sobre todo, frailes de las órdenes redentoras los encargados de rescatar a los cautivos, como parte de un proceso complejo que solía incluir trámites administrativos y diversas gestiones²⁴.

Sin duda, la versión edulcorada del cautiverio que ofrece Lope obedece mucho más a unos patrones literarios que a la realidad histórica, por mucho que en la época pudiera darse algún caso semejante. El tema del cautiverio le interesa a Lope en tanto que motor capaz de

²² En estos versos altero considerablemente la puntuación de Omar Sanz y Ely Treviño, que leen: “eternamente despierto. / Y de la tierra de Judas, / mirad vos, ¿cómo podremos...”.

²³ Pese al famoso caso de Cervantes, “el mito del cautivo buscando mil argucias para intentar escapar de sus captores es más un episodio novelesco que real. El miedo a las penas que supondría el fracaso de sus intentonas, así como la aceptación de su rol vital, son las causas que impiden tales acciones” (Bunes Ibarra, 1989: 151).

²⁴ Véanse los distintos trabajos recogidos en el libro editado por Kaiser (2008).

generar temores, pasiones, separaciones, reencuentros, celos, aventuras, etc. Si recurre a él es porque cuenta con unos modelos literarios que lo avalan y porque constituye un aspecto de máxima actualidad en la España de la época, pero su voluntad documental o histórica es mínima.

La presencia de tormentas y naufragios es otra de las grandes señas de identidad del género bizantino. En *Los esclavos libres*, una tempestad propicia la llegada de los caballeros del hábito de San Juan a la costa africana, que serán quienes hagan prisioneros a Leonardo y Lucinda (final del acto segundo):

DON FRANCISCO	Atrevimiento ha sido.
DON JULIO	No creyera que fuérades jamás de aqueste voto.
DON FRANCISCO	Tomar tierra, don Julio, fue forzoso, arrojados de la áspera tormenta, que más vale vivir, aunque cautivos, que no morir a manos del mar fiero. (<i>Los esclavos libres</i> , vv. 2109-2114)

2.4. La religión

La crítica se ha mostrado unánime a la hora de valorar la religión como uno de los elementos fundamentales de las novelas griegas, particularmente la de Heliodoro. Crespo Güemes (1979: 31) advierte que “son los dioses quienes guían la acción hasta llevar las aventuras a una meta fijada; oráculos, sueños, apariciones y, en definitiva, la providencia divina marcan el destino de los protagonistas y personajes secundarios”. Nada de eso hay en Lope, que, sin embargo, al igual que otros cultivadores coetáneos del género bizantino, adapta el universo religioso a la mentalidad de la época, lo cual se plasma, por ejemplo, en la negativa de los protagonistas a renegar²⁵, en la conversión del gracioso Zulema (vv. 3281-3282)²⁶ o en la piedad cristiana que Leonardo muestra hacia el infiel Arbolán en el desenlace de la obra²⁷. Todos estos aspectos están presentes asimismo en la novela bizantina española (González Rovira, 1996: 142-143).

Una de las señas de identidad de estas novelas (con el *Peregrino* de Lope a la cabeza), y emblema distintivo y novedoso respecto a sus antecedentes clásicos y medievales, es la figura del peregrino, indisolublemente ligada a la Contrarreforma (Baquero Escudero, 1990: 30)²⁸. Las comedias bizantinas, en cambio, no están sometidas a un sentido verdaderamente ejemplar, trascendente y adoctrinador, y tampoco presentan una “asimilación del viaje con la peregrinación de carácter religioso”²⁹, tan característica del *Peregrino*³⁰, por mucho que exista un conflicto, benévolo e idealizado, entre moros y cristianos, que se salda, como es natural, con el triunfo del catolicismo y los valores cristianos. Novelas como el *Clareo y Florisea*, la *Selva*

²⁵ El miedo de Leonardo y las reticencias del conde Fabricio –el cual, antes de darse a conocer a su hijo, se asegura de que este no haya caído en la apostasía (vv. 3084-3095)– muestran a las claras el gran pecado que suponía renegar de la fe cristiana y seguir la “seta falsa / del vil Mahoma” (vv. 3089-3090).

²⁶ Según ha estudiado Benedetta Belloni (2012: 90-97), los personajes moriscos del teatro lopesco suelen convertirse al cristianismo.

²⁷ “Arbolán, yo que soy cristiano y noble, / si gusta Su Excelencia, darte quiero / libertad, y tenerte por mi huésped, / de la suerte que allá yo lo fui tuyo. / Darete un gran presente que le laves / a Belaida, en mi nombre y de Lucinda” (vv. 3283-3289).

²⁸ Tanto es así que Deffis de Calvo (1999) se refiere a estas obras como “novelas de peregrinación”.

²⁹ Son palabras de González Rovira (1996: 131). Por su parte, Deffis de Calvo (1992: 141) apunta que “la imagen humana surgida de este texto complejo [el *Peregrino*] no es ya la del héroe de la bizantina, sino la del peregrino de la Contrarreforma. El héroe de Lope sigue el camino de la perfección espiritual hacia el centro máximo de la religión católica: Roma”.

³⁰ Lara Garrido (2004: 115) se ha referido al “abigarramiento de doctrina católica” presente en la novela de Lope.

de aventuras, el propio *Peregrino* o el *Persiles* son el resultado de adaptar al público español un género asociado al *docere* no menos que al *delectare*, que contaba con prestigiosos modelos en la antigüedad –con los cuales, claro está, se exigía competir–, por lo que fue saludado por humanistas y erasmistas. En cambio, las comedias “bizantinas” –etiqueta justificada por sus numerosas e indudables afinidades temáticas y argumentales– nacen en el seno de los corrales de comedias, directamente vinculadas a una práctica escénica y a distintos modelos literarios, en muchos de los cuales el componente ejemplar y doctrinal no era, ni mucho menos, imprescindible³¹.

3. CONCLUSIONES

En síntesis, el estudio de los rasgos principales de *Los esclavos libres* demuestra que la obra se adhiere plenamente al modelo bizantino, que Lope asume y renueva, combinando los elementos típicos de la Comedia nueva y los intereses y preocupaciones del público de la época con las características propias de dicho género. Esta es la estrategia que sigue no solo en *Los esclavos libres*, sino también en el resto de comedias bizantinas. En todas ellas, el Fénix se abastece de diversas fuentes literarias y teatrales, dando pie a uno de los muchos géneros dramáticos de la Comedia nueva y de las modas culturales del Siglo de Oro. El resultado son unas comedias de amor y de aventuras en las que el cautiverio y la religión juegan un papel fundamental; unas comedias, en fin, puramente bizantinas.

Recordemos, ahora, la fecha en la que fue compuesta *Los esclavos libres*, finales de 1602. A esas alturas, Lope estaba a punto de dar a las prensas *El peregrino en su patria*, cuya fecha de aprobación es de noviembre de 1603. Pocos años antes de la publicación de su novela, el Fénix compuso otras comedias, como *Viuda, casada y doncella* (1597) y *Los tres diamantes* (1599), que seguían asimismo un patrón típicamente bizantino, y otras, como *El Argel fingido* (1599) o *La pobreza estimada* (1600-1603), con tramas muy similares³². Por mucho que, como es lógico, unas comedias de corral –pagadas, en fin, por el vulgo– y una novela que pretendía competir con los clásicos y cuyos “presupuestos teóricos y morales son otros” (Serés, 2004: 89) debían diferir forzosamente en modos y maneras, resulta interesante comprobar cómo manifestaciones artísticas tan dispares comparten una serie de temas, motivos, conflictos y personajes, todos ellos muy de moda en la España de entre siglos, por los que Lope siente un particular interés en esos años y que prodiga en moldes literarios de diversa índole³³. Creo, en fin, que desde este punto de vista podemos estudiar las comedias y las novelas bizantinas en tanto que ramas de un mismo tronco, cuyas raíces se hunden en las novelas griegas³⁴. Eslabones de una cadena literaria que fue renovándose a lo largo de los siglos, lenguas y tradiciones, y a la que Lope se adhiere también con *Los esclavos libres*.

³¹ Para más detalles sobre esta cuestión, puede consultarse Fernández Rodríguez (en prensa).

³² Sobre las fechas de redacción de estas comedias, véase Fernández Rodríguez (2014).

³³ En 1602 Lope publicó el poema *La hermosura de Angélica*, en el que es posible rastrear asimismo las huellas de Heliodoro (Trambaioli, 2005: 78-81), pues constituye «una imitación parcial de *Las etiópicas*» (González Rovira, 2004: 148). Por otra parte, en su última indagación sobre el tema, González-Barrera (2015: 104) ha demostrado fehacientemente que el argumento de *La doncella Teodor* estaba ya esbozado en *El peregrino en su patria*.

³⁴ En este sentido, no estará de más recordar que en su novela bizantina Lope inserta no pocos elementos procedentes de su teatro, tal y como ha puesto de relieve la crítica en numerosas ocasiones, aunque ello no permita afirmar que el *Peregrino* sea estrictamente –la precisión es de Guillermo Serés (2004: 89)– “una novela bizantina protagonizada por personajes de comedia”, como quería González Rovira (1996: 220).

Bibliografía

- ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Joan Oleza, dir., Universitat de València, <http://artelope.uv.es> (17 de marzo de 2015)
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1990) "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", *Rilce*, 6,1, pp. 19-45.
- BELLONI, Benedetta (2012) "«Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz»: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, pp. 80-113.
- BONO, Salvatore (2002) "La schiavitù nel Mediterraneo moderno. Storia di una storia", *Cahiers de la Méditerranée*, 65, pp. 1-16.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2007) "El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)", *Habis*, 38, pp. 249-269.
- (2008) "El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (II)", *Habis*, 39, pp. 245-266.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de (1989) *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CALDERINI, Aristide (1987) "Gli elementi costitutivi del romanzo greco di prosa" en Pietro Janni, ed., *Il romanzo greco*, Roma, Laterza, pp. 27-77.
- CAMAMIS, George (1977) *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CANAVAGGIO, Jean (1977) *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naitre*, París, Presses Universitaires de France.
- CARILLA, Emilio (1966) "La novela bizantina en España", *Revista de Filología Española*, 49, pp. 275-287.
- CASE, Thomas E. (1995) "Serving the Enemy: Christians in the Service of Muslims in Lope's comedias" en José Luis Suárez García, ed., *Texto y espectáculo: selected proceedings of the Fourteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 9-12, 1994) at the University of Texas, El Paso*, York, Spanish Literature Publications Company, pp. 25-36.
- CRESPO GÜEMES, Emilio, ed. (1979) *Heliodoro, Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos.
- CRESTI, Federico (2001) "Gli schiavi cristiani ad Algeri in età ottomana: considerazioni sulle fonti e questioni storiografiche", *Quaderni storici*, 107, pp. 415-435.
- CRUZ CASADO, Antonio (1993) "Persiles y Sigismunda. De Cervantes a Rojas Zorrilla" en *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre 1990*, Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, pp. 541-551.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I. (1992) "El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega", *Criticón*, 56, pp. 135-146.
- (1999) *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2014) "Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*", *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2015) "Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope" en Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz, eds., *"Venia docendi"*. Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 61-71.
- (2015b) "Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega" en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds., *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, pp. 331-338.
- (2016) "'Señal es esta que en la costa hay moros': los corsarios en las comedias bizantinas y de cautivos de Lope" en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez Manzano, eds., *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica hasta el siglo XIX*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 249-264.
- (en prensa) "Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23.
- FORTUNATI, Maura (2010) "Captivi, riscatti ed assicurazione alla vigilia dei codici" en Vito Piergiovanni, ed., *Corsari e riscatto dei captivi. Garanzia notarile tra le due sponde del Mediterraneo. Atti del Convegno di studi storici. Marsala, 4 ottobre 2008*, Milán, Giuffrè, pp. 113-134.
- FRIEDMAN, Ellen G. (1983) *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2005) "La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático", *Quaderni Ibero-america*, 97, pp. 76-93.
- (2006) "La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático", *Anuario Lope de Vega*, 12, pp. 141-152.
- (2015) "El peregrino en su patria y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino" en Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, eds., *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 101-109.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996) *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- (2004) "Estrategias narrativas en «El peregrino en su patria»" en Xavier Tubau, coord., *Lope en 1604*, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 137-150.
- JOSÉ PRADES, Juana de y Alicia LÓPEZ (2000) "En torno a una compilación de documentos sobre Lope de Vega" en Maria Grazia Profeti, ed., *Otro Lope no ha de haber*, Florencia, Alinea, pp. 133-142.
- KAISER, Wolfgang, ed. (2008) *Le commerce des captifs: les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV^e-XVIII^e siècle*, Roma, École française de Rome.
- LARA GARRIDO, José (2004) "«El peregrino en su patria» de Lope de Vega desde la poética del romance griego" en Xavier Tubau, coord., *Lope en 1604*, Lérida, Universitat Autònoma

- de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 95-122.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2010) *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- MARTÍNEZ TORRES, José Antonio (2004) *Prisioneros de los infieles. Vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- MAS, Albert (1967) *Les turcs dans la littérature du Siècle d'Or*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1^{er} vol.
- MIRALLES, Carlos (1968) *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor.
- MOLINIÉ, Georges (1982) *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- OLEZA, Joan (2009) "Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español" en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 321-349.
- PANZERI, Stefano (2006) *Itinerario di un autor de comedias: Antonio Granados*, Bolonia, Università Alma Mater Studiorum di Bologna.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1998) "Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega", *Criticón*, 74, pp. 109-124.
- PRESOTTO, Marco (1997) "Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope", *Anuario Lope de Vega*, III, pp. 153-168.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva (2014) *La puesta en escena de Lope de Vega*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja (1935) *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora.
- SANZ, Omar (en prensa) "La comedia morisca y la comedia de moros y cristianos: *Los esclavos libres*, de Lope de Vega".
- SANZ, Omar y Ely TREVIÑO, eds. (2014) "Los esclavos libres" en Natalia Fernández Rodríguez, coord., *Comedias. Parte XIII. Tomo I.*, Madrid, Gredos, pp. 537-709.
- SERÉS, Guillermo (2004) "La poética historia de *El peregrino en su patria*" en Xavier Tubau, coord., *Lope en 1604*, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 123-136.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1987) *Moros y turcos en la narrativa áurea (el tema del cautiverio)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- (1991) "El Grao de Valencia en los orígenes de la dramaturgia barroca", *Anuario de estudios filológicos*, 14, pp. 475-490.
- TORRES, José B. (2009) "¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado" en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Carmen Saralegui, eds., *Ars bene docendi: homenaje al profesor Kurt Spang*, Barañáin, EUNSA, pp. 567-574.

TRAMBAIOLI, Marcella, ed. (2005) *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.

WILDER, Thornton (1952) "New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega" en *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Colonia, Böhlau Verlag, pp. 194-200.

ZIMIC, Stanislav (1964) "El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 40, pp. 361-387.

