

“SAPERE AUDE”.
ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO
DE ORO (JISO 2013)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«*SAPERE AUDE*».
*ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2013)*

JISO
20
13

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2014

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-417-1.

UN RETRATO A DOBLE CARA PINTADO POR LOPE:
MULEY JEQUE (DON FELIPE DE ÁFRICA) EN LA OBRA
EL BAUTISMO DEL PRÍNCIPE DE MARRUECOS

Benedetta Belloni
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Durante la celebración del congreso «El siglo xvii hispano-marroquí» en 1996 en Rabat, Felipe B. Pedraza Jiménez planteó por primera vez la hipótesis de que la obra lopesca *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*¹ fuese una pieza de encargo promocionada por el protagonista, don Felipe de África, ilustre príncipe marroquí bautizado en el monasterio de San Lorenzo del Escorial en 1598². En el VII Congreso Internacional «Lope de Vega», organizado por el grupo PROLOPE en 2012 y dedicado al tema «Lope y la historia», Pedraza Jiménez, al razonar sobre los episodios de historia contemporánea dramatizados por el autor madrileño, corrobora la misma hipótesis planteada años atrás. Y lo hace introduciendo *La tragedia del rey don Sebastián* dentro de un esquema estructurado en apartados que ordena las comedias lopescas que tratan de historia contemporánea: en particular, la obra en análisis se inserta en la sección «Encargos para la promoción personal y la propaganda política» dentro de la macrosección «Comedias de asuntos, argumen-

¹ La obra lopesca aparece en la primera lista de *El peregrino* (1603) con el título *El príncipe de Marruecos* y fue publicada en la *Parte XI* (1618). Por lo que respecta a la fecha de composición de la obra, ver Morley y Bruerton, 1968, pp. 233-235 y Pontón, 2012, pp. 798-799.

² Ver Pedraza Jiménez, 2001, p. 595.

tos y personajes contemporáneos» junto a *El Arauco domado*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituído*³.

Ahora bien, creemos relevante señalar en esta ocasión la hipótesis formulada por Pedraza Jiménez puesto que, a la hora de estudiar la pieza y su argumento central, aceptar la idea de que la comedia lopesca fue un producto engendrado en circunstancias de un encargo entregaría un sentido más rotundo a la obra por lo que atañe no solo a la disposición interna de la acción, sino también al tratamiento de su asunto principal⁴. Con respecto a la armazón dramática de la obra, Pedraza Jiménez relaciona el diseño estructural adoptado por el Fénix con el de las «comedias de cuerpo», categoría taxonómica, enlazada con el género de las «comedias de santos», de la que habla Cristóbal Suárez de Figueroa⁵. Pedraza observa que el autor de *El Pasajero* afirmó que «en las de cuerpo [...] pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego, sus virtuosas acciones y en la última jornada, sus milagros y muerte»⁶.

Al parecer, entonces, la dramatización de la vida de Muley se distribuye en la obra lopesca siguiendo el esquema de las «comedias de cuerpo», sin embargo, al no ser el protagonista de la comedia lopesca un santo ni tampoco un mártir, el Fénix modifica las pautas señaladas por Suárez de Figueroa: las acciones virtuosas, entonces, se permutan con la conversión del héroe y la muerte con su bautismo⁷. El autor optó por valerse de la técnica hagiográfica porque el modelo quizás le concedía la posibilidad de construir la teatralización de un ejemplo de vida ilustre mediante la mitificación de un episodio extraordina-

³ Ver Pedraza Jiménez, 2012, pp. 17-18 y 28-29.

⁴ El valor del encargo de la obra asume acepciones diferentes según la consideración de la fecha de composición de la comedia. Ver Pedraza Jiménez, 2001, pp. 595-598 y Pontón, 2012, p. 799-800.

⁵ Ver Pedraza Jiménez, 2001, p. 595.

⁶ Se remite a la cita de Suárez de Figueroa insertada en el trabajo de Pedraza Jiménez, 2001, p. 595.

⁷ Acerca del desarrollo del esquema hagiográfico en la obra del Fénix, Pedraza Jiménez, 2001, p. 595, comenta: «La del príncipe de Marruecos unía los dos asuntos habituales de las “comedias de cuerpos”: trataba de un magnate de un país exótico (próximo en lo geográfico pero mal conocido y envuelto en un halo mítico) y versaba sobre una conversión milagrosa. Naturalmente no pudo alargarse el argumento hasta la muerte del protagonista, pero su bautismo era ideal para cerrar una comedia de este tipo».

rio, o sea, la conversión del protagonista musulmán⁸. La elección de la modalidad de las *vitae sanctorum* sirvió igualmente al autor para ofrecer al público del corral un relato edificante cuyo protagonista, el «nuevo» príncipe cristiano, iría descubriéndose a lo largo de la obra dramática como un modelo ideal de hombre virtuoso. De este modo, Lope pudo satisfacer el encargo comisionado, al hacer funcionar perspicazmente la comedia, en palabras de Pedraza Jiménez, «como carta de presentación en la sociedad cristiana»⁹.

Para configurar el proyecto de «santificación» de la figura de Muley, al que subyace un puntual mensaje ideológico relacionado con el tema del triunfo de la fe católica sobre la ley islámica, resulta decisiva la forma con la que Lope resuelve perfilar el retrato del personaje. Al poner en el medio de la historia una cesura que se traduce en el momento de máxima tensión del drama, el autor marca un antes y un después en la evolución representativa de Muley¹⁰. En otras palabras, la historia se compone de dos momentos distintos, separados por el punto dramático culminante, la «transformación» cristiana del príncipe, que es acción que modifica por completo al personaje de la primera parte del relato. Después del clímax, asistimos, por lo tanto, a una profunda metamorfosis del protagonista: el cambio presupone no solo el acogimiento de una perspectiva teológica nueva, sino también la adopción de una conducta social totalmente inédita. Muley se despoja del hombre viejo y se reviste del hombre nuevo en don Felipe de África: renuncia a su nombre, abandona el Islam y su destino de heredero al trono de Marruecos para abrazar la ley de Cristo y aceptar ser vasallo devoto del rey y del imperio español. Al rehusar todas las dimensiones de su antiguo ser, Muley deja la esfera del Otro para formar parte del Nosotros: la carga simbólica que la renovación cristiana del príncipe implica está perfectamente recalada por Lope al decidir predisponer en su obra un retrato a doble cara del encargante.

⁸ Ver Sirera, 1991, p. 69.

⁹ Ver Pedraza Jiménez, 2012, p. 18.

¹⁰ Ver Sirera, 1991, p. 70.

EL PRIMER RETRATO DEL PROTAGONISTA: LOPE PINTA AL MUSULMÁN MULEY

La figura de Muley Jeque aparece por primera vez en la pieza lo-pesca al terminar el acto primero, en el momento antecedente al episodio de la muerte de su padre y del rey don Sebastián de Portugal¹¹. Lope incorpora a la figura del infante marroquí en la última escena de la primera jornada con el propósito de contextualizar al personaje en la cadena de los hechos históricos que utiliza como marco para el relato dramático de la primera parte¹². La acción transcurre en el puerto de Tánger. El joven Jeque, a la espera de la armada del cristiano Sebastián, está razonando sobre el futuro desenlace de la batalla junto a Albacarán. Aunque tenga solamente doce años, el príncipe parece demostrar en sus parlamentos inteligencia y coraje. Es el mismo Sebastián quien enfatiza este aspecto al conocer al infante después de desembarcar en las costas africanas. Durante el encuentro, Muley, efectivamente, exhibe intrepidez frente a su padre y el rey portugués. El diálogo entre los tres personajes se configura como el primer recurso del que Lope se sirve para dar viveza, expresividad y fuerza al retrato del joven príncipe islámico. Después de la despedida entre Muley y su padre, la figura desaparece por completo de la escena al ser enviado a Mazagán por Sebastián. Lope reserva los últimos versos para esbozar rápidamente el enfrentamiento entre las tropas portuguesas y marroquíes y dar cuenta de la muerte de Sebastián y del padre de Muley, Muhammad.

En el acto segundo el Fénix cambia lugar, acción y tiempo dramáticos. Acelera la narración y utiliza el recurso de la elipsis temporal para representar el paso de catorce años. Gracias al cuantioso salto cronológico, Lope puede intercalar al personaje del príncipe en territorio español, más precisamente en la ciudad de Andújar, en Andalucía. El autor decide omitir la crónica de la estancia de Muley en Por-

¹¹ Acerca del importante episodio de la batalla del Alcazarquivir o batalla de los Tres Reyes, ver Bunes Ibarra y García Hernán, 1994, pp. 447-465; Oliver Asín, 1955, pp. 55-61.

¹² En la biografía del infante marroquí, Oliver Asín, 1955, pp. 176-177, comenta que, en el acto primero de la obra, «Lope situaba y destacaba perfectamente a Muley Jeque dentro de aquel gran episodio de la historia de Marruecos y Portugal, lo cual, repetimos, no tenía Lope más remedio que llevar a las tablas, puesto que era trascendental en la vida de Muley Jeque». Sobre la relevancia del acto primero de la obra, ver también Pontón, 2012, pp. 805-806.

tugal para dedicar más tiempo a la fase adulta de su vida asentada en España, el momento más relevante de la evolución personal del príncipe y, por eso, núcleo central de la teatralización de su historia. Muley, pieza importante en el ajedrez político de esa época por las relaciones entre ingleses, marroquíes y españoles, está en la Península bajo protección de Felipe II y, aunque viva con todo tipo de privilegios, reside allí como rehén esperando a que se llegue a una solución final de las negociaciones para regresar a Marruecos¹³. Es precisamente en este punto cronológico cuando el segundo acto puede dar comienzo: estamos en mayo del año 1593 y, sin saberlo, el príncipe está a punto de cambiar su vida. Antes de que aparezca en escena, el diálogo entre los dos moros Almanzor y Albaracín es el medio dramático elegido y aprovechado por Lope para dibujar el retrato del príncipe musulmán adulto. El Fénix trabaja con cuidado la tridimensionalidad del personaje principal: Muley es un príncipe generoso, se deja amar por todos, tiene un talle extremado, bien proporcionado, y muestra majestad en su compostura. Toca la música con mucho arte, danza y baila a la cristiana, monta a caballo con elegancia, es muy rico, tiene un séquito de cien moros y veinte moras, y posee también una escolta de alabarderos. Se deleita con la caza y en asistir a los espectáculos de toros. Las cualidades físicas y morales están, entonces, perfectamente mencionadas: el único aspecto del que no se habla es el religioso y no es detalle insignificante al saber que será el eje temático principal de los siguientes actos de la comedia.

En la segunda jornada, por tanto, Lope se acerca al clímax de la historia paulatinamente, construyendo las escenas una detrás de la otra con mucha atención para conseguir desembocar, al final del acto, en el momento nuclear y poder aprovecharse de la eficacia de las secuencias narrativas utilizadas anteriormente. En la primera escena que lleva hacia la conversión, vemos a Muley fascinado por el entusiasmo que reina entre la gente de Andújar. El criado Zaide le explica que la ciudad está en bullicio por acoger una de las romerías más antiguas de toda España:

De la Cabeza
llaman a questa María,
que es Virgen de gran belleza;

¹³ Sobre la estancia de Muley en Lisboa y su traslado a España, ver Oliver Asín, 1955, pp. 63-68 y 85-93.

y en toda el Andalucía,
 adornada de riqueza.
 Preséntanle varios dones,
 traen tiendas y pabellones
 a aquel campo los cristianos
 y en las tiendas y en las manos
 levantan ricos pendones (vv. 1368-1377)¹⁴.

La celebración de la fiesta de la Virgen de la Cabeza está retratada como un pintoresco espectáculo de religiosidad popular: está claro que Lope sitúa al príncipe musulmán en medio de la grandiosa manifestación colectiva de devoción mariana para que sea testigo, y participante a la vez, de la fuerza y excepcionalidad de la religión católica.

Desde el zaguán de su casa, Muley asiste al desfile de los romeros que se encaminan hacia la ermita: se detiene hablando primero con un carretero y, luego, con tres damas que interrumpen su camino por la gran curiosidad que tienen de conocer y ver de cerca al famoso príncipe de Marruecos. La circunstancia dramática que está a punto de desarrollarse entrega detalles importantes que contribuyen a perfeccionar el retrato de Muley que Lope había empezado a dibujar en los versos anteriores: de la «entrevista» que las tres damas realizan al Jeque se sacan elementos nuevos sobre él y, esta vez, sobre su filiación religiosa. El encuentro entre las mujeres y el Jeque es un momento dramático fundamental puesto que representa un espacio privilegiado a través del cual las españolas empiezan a llevar a cabo un evidente proceso de aprendizaje intercultural: las damas se aproximan al príncipe con fuerte curiosidad, como si se acercaran a un salvaje de tierras lejanas, y muestran sorpresa al ver que el príncipe marroquí no se comunica únicamente a través de un «extraño idioma africano», sino que puede hablar un perfecto castellano.

El acercamiento de las mujeres hacia Muley es, entonces, simbólicamente relevante al representar en sí un proceso de conocimiento del Otro en el que Lope enseña emociones contrastantes. Después de un contacto inicial, las tres damas siguen investigando la diversidad: la dama 1, en particular, necesita aproximarse a él a través de una percepción táctil, modalidad que contribuye a construir una visión más real del príncipe. Los prejuicios y los estereotipos, salidos a la luz

¹⁴ A partir de este momento la edición de referencia para todas las citas de la obra lopesca será la de Pontón, 2012.

al principio, van alejándose poco a poco al descubrir lo diferente como una parte del Nosotros. Sin embargo, la cordialidad que hasta aquel momento había caracterizado la conversación, pronto dejará paso al recelo y a la desaprobación. De hecho, al desplazar la charla hacia asuntos de corte religioso, entre el príncipe y las damas se levanta un muro de incomprensión que tiene su raíz, por supuesto, en los diferentes valores culturales de unos y otros. Afirma Oliver Asín que, en el fragmento siguiente de la conversación, en el que se comentan las diferencias sobre la concepción del matrimonio, «Lope se deleita en destacar el contraste entre las costumbres islámicas y las cristianas, con intención, desde luego, catequista»¹⁵. El camino hacia el conocimiento y la comprensión de lo diferente se quiebra, por lo tanto, al cruzar las peligrosas arenas movedizas del debate religioso: a partir de allí, se muestra una clara imposibilidad de construcción de cualquier diálogo real. Y, al final, afloran de nuevo los conflictos culturales: la oposición se convierte, otra vez, en el rechazo de lo extranjero. En la escena dramática siguiente, Muley, al remarcar con fuerza su pertenencia a la ley mahometana, representa patentemente al forastero engastado en un ambiente ajeno: la tensión de las relaciones islamo-cristianas en contraste, que el príncipe acaba de experimentar en la conversación con las tres damas, lo empuja hacia una conducta de desafío y burla del evento religioso de la romería. Decide, entonces, presenciar disfrazado los festejos con la evidente intención de burlarse de la religión de los creyentes españoles: «quiero hacer burla y reír / de esta ley de los cristianos» (vv. 1662-1663). En esta primera fase de la evolución del príncipe, Lope pinta entonces a un personaje que, aunque pueda acreditar un buen grado de integración en el contexto español, todavía se exhibe como una parte evidente de lo Otro, al expresar su alteridad sobre todo por las costumbres islámicas en él todavía muy arraigadas.

EL MILAGRO DE LA CONVERSIÓN Y LA MUTACIÓN DE MULEY

Después de decidir presenciar, a escondidas, la manifestación colectiva donde se rinde culto a la Virgen de la Cabeza, el príncipe se encuentra en compañía de un fraile que le explica la consolidación del culto mariano en la Península y la fuerza que la devoción a la Santísima María ejerce en el mismo ambiente religioso español. En

¹⁵ Oliver Asín, 1955, p. 104.

este preciso momento de la escena dramática, el fraile victoriano parece empezar una clara tarea de evangelización. Enseñándole al príncipe el valor de la práctica del culto mariano, el fraile perfecciona los instrumentos del pastor evangelizador para intentar lograr la cristianización del musulmán: le cuenta cuáles son los santuarios más importantes de España y le explica cómo las apariciones milagrosas de la Virgen han dado lugar a los mismos templos. Muley está atrapado por los cuentos del religioso y se declara admirado frente a la vivencia de la romería que está experimentando. Además, el fraile le comenta a Muley algunos principios de la doctrina mariológica, y, para concluir, le aclara los pasajes de la procesión que acompaña a la efigie de la Virgen por las calles de Andújar. Al final de la escena, magistralmente construida por el Fénix para ensalzar la grandeza de la potencia divina y subrayar el vigor de la religión cristiana, el personaje de Muley se deja seducir por la belleza celestial de la imagen de María: «Con justa causa la llamas / sol, luna, rosa y estrella. / A burlarme aquí venía / y hele cobrado afición» (vv. 2052-2055).

La conversión milagrosa del príncipe marroquí está a punto de ocurrir. Al cabo de unos momentos, después de contemplar el paso de la procesión, Muley, muy turbado, experimenta un hondo cambio de su ser. Todavía el príncipe no entiende lo que le está pasando, en cambio, el fraile sí que se da cuenta del milagro que la Virgen de la Cabeza acaba de realizar. Es este el momento de máxima tensión de la obra lopesca: a partir de ahora, el personaje de Muley irá mudándose de piel hasta convertirse, en la tercera jornada, en una figura totalmente distinta. Con la construcción de la última escena del acto segundo, está claro que Lope quiere poner el acento, primero, sobre el fenómeno milagroso (nunca debemos olvidar el relevante fondo ideológico de la obra), y luego también sobre el significado de la conversión que implica un camino de cambio, de renovación y de reconstrucción de la identidad de un individuo. Muley, aceptando el donativo divino, entra en un nuevo orden social y forma parte de una nueva congregación religiosa. El acto segundo termina, entonces, con la representación del acto prodigioso de la transformación cristiana del príncipe musulmán, acción dramática que, suponemos, dejaría a la audiencia absolutamente impresionada y, al mismo tiempo, enganchada a la historia. La expectación del público acerca de la resolución del caso está justificada por dejar, el autor, a la audiencia

en el medio de la acción dramática principal, cuyo desenlace se configurará solamente en el acto tercero.

LA TRANSFORMACIÓN DE MULEY EN DON FELIPE DE ÁFRICA

El abrazo del cristianismo por parte de Muley no es un proceso que se lleve a cabo sin molestias e incomodidad: efectivamente, la decisión de su transformación religiosa sacude con violencia al círculo de la corte musulmana asentada con él en Andújar y se constituye como fuente directa de unos criminales intentos acometidos contra el mismo príncipe. Entonces, antes de que el Jeque vuelva a aparecer de nuevo sobre las tablas, Lope describe perfectamente los sentimientos de sus compañeros islámicos al darse cuenta de la noticia de la conversión: la escena inicial de la tercera jornada es significativa porque en ella se define el choque entre un pasado abandonado y perdido (Islam) y un presente-futuro prometedor y atractivo (Cristianismo). Sentimientos de engaño y rabia agitan a los compañeros del séquito de Muley: en particular, es Almanzor quien, al considerar la decisión del príncipe como enorme agravio contra toda la *umma* (comunidad) islámica, medita en secreto asesinarle. Subrayamos, entonces, que la conversión del príncipe empuja a sus hermanos musulmanes a valorar a Muley de forma diferente: el Jeque ya no es su líder carismático y futura esperanza para el reino de Marruecos, sino un enemigo que hay necesariamente que eliminar.

Paralelamente al planteamiento de los proyectos de homicidio contra Muley, el poeta presenta, en la escena siguiente, el procedimiento de construcción de la nueva identidad del príncipe: cabe destacar la maestría con la que Lope muestra la dinámica de la adaptación gradual del neófito a su nueva vida y credo. El proceso de evangelización que va perfilando el Fénix se apoya en la exposición de algunos contenidos catequéticos que el fraile victoriano explica a Muley a la hora de instruirle y encaminarle hacia su nueva fe. Después de terminar el catecumenado y sobrevivir al intento de asesinato a manos de los musulmanes, el príncipe está a punto de concluir definitivamente su evolución como nuevo individuo cristiano: la última parte de la obra se dedica, de hecho, a la dramatización de la fastuosa ceremonia del bautizo, último escalón del proceso de incorporación del príncipe al ambiente cristiano-español.

La ceremonia es una escena que sella oficialmente la transformación cristiana del protagonista y que, a nivel ideológico, marca la victoria de la ley católica sobre la islámica. Finalmente, Muley Jeque, príncipe de Fez y Marruecos, al recibir el bautismo en el monasterio del Escorial por Felipe II frente a la corte entera, se convierte en nuevo devoto católico con el apelativo de don Felipe de África, nombrado incluso por el rey caballero de la Orden de Santiago¹⁶. El soberano le otorgó el título aunque el príncipe no pudiese claramente cumplir con una de las cuatro normas de inclusión establecidas por los estatutos de las Órdenes Militares¹⁷, la regla de la «limpieza de sangre», que, según Postigo Castellanos, era «de todas las calidades quizás la que con más rigor se averiguaba»¹⁸. Curiosa también la elección de la orden que, como es bien sabido, fue fundada en el siglo XII para proteger de los ataques islámicos a los peregrinos en camino hacia Santiago.

Don Felipe de África vivió entonces, con todos los honores de su estatus, en Madrid en un palacio en la calle de las Huertas, hasta 1609, año en el que los moriscos españoles empezaron a ser expulsados de la Península. En la misma temporada, como señala el Fénix en la novela *La desdicha por la honra*, ya está «el príncipe de Fez en Milán, sirviendo a su Majestad con un hábito de Santiago en los pechos»¹⁹. En fin, por causa de los decretos de expulsión promulgados por el soberano, don Felipe tuvo que recuperar forzosamente la antigua posición que conservaba en el orden social de la época, o sea, el de moro converso, condición que le obligó, al igual que cualquier otro *cristiano nuevo de moro*, a alejarse definitivamente del territorio español.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir, entonces, que el retrato de Muley Jeque perfilado por el Fénix en la comedia fue labor estimable: efectivamente, en el prefacio de su trabajo, Oliver Asín nos informa que la obra lopezca, junto a *Les sources inédites de l'histoire du Maroc* (1918) de

¹⁶ La mención del otorgamiento del título no se halla en la comedia en análisis, sino en la novelita *La desdicha por la honra*, como se explicará a continuación.

¹⁷ Las cuatro normas de inclusión son: legitimidad, hidalguía, limpieza de sangre, limpieza de oficios. Ver Postigo Castellanos, 1988, pp. 133-144.

¹⁸ Postigo Castellanos, 1988, p. 140, n. 77.

¹⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 86.

Henry de Castries, a las *Memorie Storiche intorno la vita del Real Principe di Marocco Muley Xequé chiamato nel suo battesimo Don Filippo d'Austria Infante d'Africa, religiosamente morto in Vigevano* (1795) del canónigo italiano Matteo Gianolio di Cherasco, resultó ser una fuente sumamente valiosa para trabajar el bosquejo biográfico del príncipe, por haber proporcionado el autor unos precisos datos históricos a lo largo de la obra y, sobre todo, a la hora de describir la fastuosa ceremonia del bautizo, ocasión a la que Lope asistió personalmente por ser secretario del duque de Alba en esa concreta etapa de su vida. Por lo que atañe a los detalles de la segunda parte de la «vida cristiana» de don Felipe (el exilio) en territorio italiano y a los posibles enlaces mantenidos con España y con el dramaturgo madrileño hasta su muerte en Vigevano en 1621, aún queda mucho trabajo por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- BUNES IBARRA, M. Á. de, y GARCÍA HERNÁN, E., «La muerte de don Sebastián de Portugal y el mundo mediterráneo de finales del siglo XVI», *Hispania*, 54.2, 187, 1994, pp. 447-465.
- GÓMEZ MORENO, Á., *Claves hagiográficas de la literatura española (del «Cantar de mio Cid» a Cervantes)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- MORLEY, S. G., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica)*, trad. de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- OLIVER ASÍN, J., *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos (1566-1621)*, Madrid / Granada, CSIC, 1955.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: *La tragedia del rey don Sebastián* y la figura de Muley Xequé», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 591-605.
- «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, 2012, pp. 1-39.
- PONTÓN, G. (ed.), L. de Vega, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, 2012, pp. 793-821.

- POSTIGO CASTELLANOS, E., *Honor y privilegio en la Corona de Castilla. El consejo de las Órdenes y los Caballeros de Hábito en el siglo XVII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1988.
- SIRERA, J. L., «Los santos en sus comedias: hacia una tipología del teatro hagiográfico», en M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 55-76.
- VEGA, L. de, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. de G. Pontón, en L. Fernández y G. Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012.
- *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de F. Rico, Madrid, Alianza, 1968.