



PROJECT MUSE®

La expulsión de los moriscos en El gran Patriarca don Juan de Ribera de Gaspar Aguilar: Un festejo a medias

Melissa Figueroa

Bulletin of the Comediantes, Volume 66, Number 2, 2014, pp. 27-44
(Article)

Published by Bulletin of the Comediantes
DOI: [10.1353/boc.2014.0028](https://doi.org/10.1353/boc.2014.0028)



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/boc/summary/v066/66.2.figueroa.html>

La expulsión de los moriscos en *El gran Patriarca don Juan de Ribera* de Gaspar Aguilar: un festejo a medias

Melissa Figueroa
Cornell University



Uno de los múltiples enigmas que distinguen el corpus literario español de la temprana modernidad es la ausencia de comedias sobre la expulsión de los moriscos. En contraste con la variedad de tratados apologéticos y de obras iconográficas que versan sobre el suceso, el silencio teatral resulta demasiado evidente.¹ De hecho, las menciones sobre la deportación de los nuevos cristianos son escasas y no existe ningún drama que lo presente como tema principal. Una obra escrita para reconocer las gestiones del Patriarca Juan de Ribera en el proceso de evangelización y expulsión de los moriscos de España nos ofrece la clave para comprender la imposible representación de este destierro. Curiosamente, a pesar del carácter religioso y del gesto propagandístico, dicha comedia permite leer entre líneas el espanto y la conmoción que causó el paso lento de los dispersados fuera del reino. En este artículo, propongo leer el drama de Gaspar Aguilar como un testimonio que nos da indicios para entender los numerosos factores que impiden representar la marcha de los moriscos hacia el exilio a través del ensalzamiento del anciano obispo de Valencia en la comedia *El gran Patriarca don Juan de Ribera* (1611-1616). Para presentar mi propuesta, me concentro en la gestación de la comedia como posible ejemplar de fiesta de pueblo que no llegó a materializarse y presto particular atención a los pasajes en que los moriscos desempeñan un papel protagónico. Finalmente, comparo la comedia con un poema épico compuesto por el mismo autor inmediatamente a la expulsión de los nuevos cristianos. Por ser una pieza poco conocida y una de las menos estudiadas del poeta, conviene empezar con un breve resumen de la trama y unos apuntes para contextualizar la comedia.

Escrita después de la muerte del Patriarca, la comedia pertenece a la categoría de “comedias a lo divino” o “comedia de santos.” Como señala Josep Lluís Sirera, la comedia sobre Juan de Ribera resulta un ejemplar atípico dentro de esta categoría (221). La obra no se acoge a la tradicional biografía de los

santos de la comedia—que elabora la conversión y los milagros del santo siguiendo una temporalidad lineal—sino que se centra exclusivamente en la labor de Juan de Ribera como arzobispo de Valencia para resaltar sus medidas políticas. En la primera jornada, se destaca la ejemplaridad del entonces Obispo de Badajoz. El futuro santo logra transformar las vidas de Roberto y Leonora al cargar a un ciudadano que había sido asesinado por Roberto. Tras este acto de nobleza, Leonora renuncia a su empresa de enamorar al Obispo y decide aceptar la oferta de matrimonio propuesta por Roberto. Al final de la misa, Juan de Ribera reprende a Leoncio por aceptar dos reales por ir al templo en nombre de un joyero. Ante la devolución, el joyero afirma haber recibido la gracia y decide ir a ver al obispo para recibir el Evangelio. La jornada cierra con el nombramiento de Juan de Ribera como Arzobispo de Valencia por el Rey y como Patriarca por el Pontífice.

En la segunda jornada, Roberto decide robar a Elisa en la celebración de la Noche de San Juan. Vestida de bandolero, Leonora aparece a la conquista de Roberto y éste acusa a su amigo, Clenardo, del robo de la mujer. Roberto y Clenardo ven a dos hijos de la justicia y proponen atar a uno y dejar libre a otro para que vaya al pueblo y haga liberar a Leonora. Uno de ellos anuncia que Felipe ha decretado un bando contra los bandoleros. Leonora ha tenido que irse y Roberto jura que matará al Patriarca mientras que Clenardo intenta disuadirlo recordando el poder que tiene el cura. Juan de Ribera, mientras tanto, aparece con su camarero leyendo una serie de memoriales al ejercer como Virrey de Valencia. Roberto llega para amenazar de muerte al Patriarca por haber sido responsable de la partida de Leonora. Luego de un diálogo con el Arzobispo, Roberto se arrepiente y ruega a Dios por éste.

En la tercera jornada, aparecen los moriscos renuentes a entrar a misa. Juan de Ribera advierte que, aunque los nuevos cristianos son malos, se han de tratar con amor mientras el alguacil quiere recurrir a la violencia. El Padre Anadón da una serie de insultos a los moriscos mientras Juan de Ribera se sorprende de estar en medio de gente sin fe. En un acto de desacralización, sale el peón confesándole su amor a la morisca Alboraya en una iglesia mientras Ronquillo lo reta puesto que Alboraya es su mujer. El alguacil encierra a los moriscos en la iglesia y luego llega con Juan de Ribera. El Patriarca pasa un sombrero entre los moriscos para que éstos pongan una piedra si quieren que él les predique, pero ninguno responde. Ahora es Juan de Ribera quien insulta a los moriscos y los amenaza. Uno de los moriscos, Alamin, presiente que serán expulsados de Valencia. El Camarero sugiere a Juan de Ribera que tome venganza contra los moriscos. Mientras tanto, sale Roberto vestido de ermitaño y agradeciendo la vida verdadera que recibe a través de Juan de Ribera. Sale el Patriarca para celebrar la expulsión de los moriscos y manda a que todos los años se haga una procesión como la que se está haciendo en ese momento. Muere el santo y Roberto lo alaba a manera de letanía: reconoce sus virtudes, la expulsión de

los moriscos y la fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi. Al final de la obra, aparece el cuerpo del Arzobispo rodeado de personas, luces y flores.

Una comedia sin fiesta: apuntes para la gestación de la obra

A la atipicidad de la representación de la biografía del santo, se añade la posibilidad de que la comedia haya sido concebida como fiesta que no llegó a materializarse; es decir, que haya sido escrita para celebrar la esperada beatificación del Patriarca. Como apunta Juan José Sánchez Escobar, Aguilar muestra una dependencia de la nobleza que lo lleva a ejercer la práctica artística como profesión (“Aportaciones” 134-36; “Proceso” 126). Por lo tanto, no es raro que la obra de Aguilar responda a encargos particulares o que trabaje temas de actualidad con posibilidad de mercadearse. Su pluma no tardó en trasladar en papel una serie de celebraciones oficiales: las bodas de Felipe III con Margarita de Austria (1599), el traslado de las reliquias de Vicente Ferrer, la beatificación de Fray Luis Bertrán (1608), la beatificación de Fray Tomás de Villanueva (1619), fiestas en honor a Santa Teresa (1621) y las fiestas en honor de la Inmaculada Concepción (1622).² Considero posible que Gaspar Aguilar concibiera su obra como parte de alguna celebración que impulsara la beatificación del Patriarca como había sucedido en su escritura de una comedia en las fiestas de Fray Luis Bertrán o como sucederá más adelante en su desempeño como organizador de un certamen poético para la beatificación de Fray Thomas de Villanueva. La misma estructura de la obra apunta a la posibilidad de una comedia que se quedó sin fiesta.

El montaje de la comedia—fina elaboración del tema de la procesión—demuestra cómo Aguilar tenía en mente presentar su obra en medio de una celebración que permitiera fundir teatro y ciudad. Al referirse al acto conmemorativo de una comitiva en honor a la expulsión de los moriscos impulsada por Juan de Ribera, el dramaturgo no sólo recupera los hechos con la mención de estos sino que los pone nuevamente en circulación; es decir, apuesta porque sucedan de nuevo a través de su escritura: “Y así todos los años este día / se ha de hacer en la Iglesia de Valencia / una solemne Procesión de gracias / como esta que hoy se hace” (III). El sentido de actualidad evidencia cómo la procesión se celebra en el momento mismo en que se representa la comedia incorporando a unos espectadores que la observan y que, pronto, pasan a ser parte integral de la comitiva.

La perspectiva de una fiesta pública permite contextualizar los cuadros tan particulares que elige Aguilar para la tercera jornada. La primera escena se desarrolla frente a la iglesia. La negativa de los moriscos a entrar al templo permite introducir una ilustración de tipo ideológico: los nuevos cristianos se niegan a ir a misa con excusas que mueven a risa a pesar de los varios medios legales y religiosos que se utilizan para su evangelización. De hecho, la poderosa imagen evocada por el Patriarca—“batir en hierro frío”—habla de la

imposibilidad de conversión; en otras palabras, no es posible cristianizar a los moriscos de la misma manera porque su naturaleza no lo permite. Sin embargo, la resistencia de los moriscos a entrar en la iglesia no impide que el personaje de Juan de Ribera ofrezca un sermón para indagar los conocimientos de la religión cristiana que tiene la audiencia; de ahí, que, además de espectadores, los que forman parte del evento se tornen en feligreses. El pronunciamiento del sermón sirve para realzar la figura compasiva del Patriarca frente a la medida radical del dominico Fray Domingo Anadón, quien en lugar de ofrecer un discurso da una serie de insultos a los moriscos. Finalmente, la lectura del sermón al frente de la Iglesia parece corresponder a las paradas de los tan celebrados *Vía Crucis* durante la Semana Santa en España y Latinoamérica.

Otro de los momentos que apuntan a la comedia como celebración pública es la escena en la que el Patriarca pasa el sombrero ante los actores que fungen como moriscos para que coloquen una piedra en símbolo de querer ser cristianos. El uso del sombrero debe ser analizado desde su función en una obra de evidente contenido propagandístico: el objeto serviría para recoger las ofrendas de los cristianos presentes. El gesto—propio de la misa católica o de los artistas callejeros en medio de las plazas de la ciudad—sugiere a una necesidad económica en la cual se recolectaría dinero. La participación de la audiencia es fundamental para la construcción de la trama y, más importante aún, con la complicidad de los espectadores se refuerzan o critican los valores religiosos. En este caso, aquel que no coloque dinero u otra donación corre el riesgo de ejercer el papel de morisco que se niega a recibir el evangelio. Aguilar juega con los miedos y las emociones de los espectadores al sugerir implícitamente la posibilidad de parecer cristiano nuevo—tal como lo hace Cervantes en su retablo de maravillas—en un periodo que aún lidia con el proceso de expulsión. El teatro no es ajeno a este mecanismo de manipulación psicológica al recordarle al espectador cristiano las consecuencias de ser acusado de morisco. Baste recordar la comedia lopesca *La villana de Getafe* (1610-14) en la cual el caballero Félix—obvio *alter ego* de Lope de Vega—es acusado de morisco y, por consiguiente, pierde todos los privilegios en una sociedad que se rige por la pureza de sangre. Por otro lado, tras la expulsión de los nuevos cristianos, hay un vacío económico que afectó tanto a la Iglesia como a los señores de vasallos moriscos.³ El acto de recoger dinero apunta a cómo la celebración del triunfo contra el ‘enemigo’ podría ser una actividad rentable para la Iglesia que para entonces no contaría con la confiscación de bienes de aquellos acusados de herejía.

Aguilar no proporciona ninguna clave respecto al lugar en que se desarrollan las siguientes escenas, sino que marca el cambio de éstas mediante la inclusión de personajes moriscos en sitios que sugieren ser espacios abiertos. Esta localización de los nuevos cristianos contrasta grandemente con los ambientes cerrados que dan paso a las juntas conspiratorias en otros dramas. Esta manera

en que los nuevos cristianos son introducidos en la pieza se distancia con las típicas escenas en que los moriscos aparecen en el teatro: el estrado de *Los moriscos de Hornachos* (1619) o la celebración de la zambra a escondidas con la que comienza *Amar después de la muerte* (1633). La rapidez con la que una escena pasa a la otra durante todos a lo largo del drama—prácticamente sin ninguna especificación o indicación para el autor de comedias—habla de una escenografía muy simple o marcada por la ciudad misma que fungiría como escenario. Curiosamente, en el segundo acto, Roberto y Clenardo se topan con la celebración de San Juan. Ante la falta de documentación respecto al montaje de la comedia, resulta difícil demostrar que la comedia coincide con la fiesta veraniega o que se haya compuesto como parte de su celebración. Sin embargo, y esto es lo que me interesa destacar en este apartado, aludir a la fiesta de San Juan remite a la aglomeración masiva de personas que componen el evento. En cierto sentido, a lo largo de la obra, Aguilar coloca la espacialidad de la trama en un entramado urbano marcado por la muchedumbre que se distingue y, a su vez, forma parte del reparto.

La próxima indicación espacial aparece en la decimosexta escena. En hábito de ermitaño, Roberto interrumpe el hilo de la jornada—que hasta entonces se centraliza en la pugna con los moriscos—para mostrarse en un lugar de ambiente pastoril: “Al pie de esta gran montaña / que una fuente clara y fría / con sordas corrientes baña, do en lugar de compañía / la soledad me acompaña” (III). De este modo, la suspensión de la trama estaría marcada por una interrupción en la procesión y en el hilo que esta va trazando para marcar la ciudad; es decir, el espectador que recorre las calles valencianas debe detenerse ante la utilería que cambia el entorno del núcleo urbano. Poco sorprende que el soliloquio de Roberto termine con su determinación de volver a la ciudad y que la próxima escena sirva de transición para la llegada de Roberto a la comitiva.

El carácter procesional de la jornada se torna en honra fúnebre al incluir la muerte de Juan de Ribera. No es de extrañar, por tanto, que Aguilar termine su obra con la alusión al Real Colegio Seminario del Corpus Christi, donde yacen los restos de su principal promotor. Concebido por el Patriarca, el Colegio Seminario cumplía con la misión de reformar el clero siguiendo con el espíritu de renovación pos-tridentino. La institución intentó competir en su tiempo con la universidad valenciana acogiendo a una serie de curas intelectuales, entre los que se destacaban los jesuitas. La concepción del Seminario se consideraba como una de las obras más importantes del arzobispado del Patriarca en la ciudad.⁴ Su inclusión en la comedia apunta al edificio como destino final de toda celebración destinada al santo valenciano. De hecho, luego de una serie de alabanzas al Patriarca—marcadas por el uso de la anáfora y el encabalgamiento—se pasa a una explicación detallada de la edificación que sobrepasa los versos dedicados a su propio fundador. La descripción del edificio—especie de folleto turístico del siglo XVII—me hace sospechar que es, precisamente, en el Colegio

Seminario donde Aguilar pretendía cerrar la procesión o que, incluso, creyera contar con el apoyo de los funcionarios para presentar su comedia. Las propias *Constituciones del Colegio* incluyen la importancia del ejercicio literario para la formación de los participantes (Garrido Zaragoza, *Domus* 15). No hay que olvidar que Aguilar siempre se mostró admirador del Colegio Seminario y le dedicó varias estrofas en su poema épico sobre la expulsión de los moriscos.

En resumen, tanto la estructura del drama como su proceso de gestación evidencian la pretensión de espectacularidad dentro de la cual se concibe la comedia. El dramaturgo, no obstante, no contaba con una fuerza externa para la promoción del Patriarca para ser denominado beato y, por consiguiente, para la puesta en escena de una comedia sobre el mismo. Las pretensiones de Aguilar—tan afines con la nobleza—se verían truncadas para la representación de una obra que resulta escurridiza, contradictoria y compleja. En el caso de la santificación de Juan Ribera, los primeros intentos para defender su causa comienzan a partir de su muerte. En 1612, aparece la primera biografía, escrita por su confesor Francisco Escrivá, y se inician procesos a favor de su beatificación en varias partes de España: Madrid (1626), Badajoz (1631), Valencia (1664) y Roma (1667). En 1752, el Papa Benedicto XIV da impulso a la causa al declarar que el consejo dado por el patriarca a Felipe III sobre la necesidad de expulsar de España a los moriscos no constituía obstáculo para que se continuase con el proceso. En 1796, se le reconoce como beato y, finalmente, en 1960, el Papa Juan XXIII lo canoniza. Baste recordar que la figura de Juan de Ribera no contaba con ningún milagro que facilitara el proceso; de ahí, el especial interés que Aguilar muestra en la elaboración de la conversión de Roberto o de la conversión del joyero que pagaba para que otros fueran a misa para demostrar el poder del potencial santo.⁵

Como testimonia el largo proceso de canonización, el destierro de los moriscos atrasó la declaración de “santo” del Patriarca. Curiosamente, mientras en el proceso de su beatificación se alude a esta deportación como una medida necesaria y lógica ante el enemigo de la fe cristiana,⁶ el suceso desaparece en el sermón de Juan XXIII en los actos de canonización de Juan de Ribera. En cierta medida, el exilio morisco hay que borrarlo para poder dar el salto que dista de beato a santo. Las preguntas que nos conciernen son las siguientes, ¿cómo representar la expulsión de los moriscos en una comedia cuyo propósito es elogiar al Patriarca? ¿Cómo llevar al escenario una medida que se festeja a la misma vez que se critica? ¿Cómo se puede celebrar el destierro y, a su vez, evitar que su puesta en escena cause conmoción en el espectador o censura en las autoridades?

La expulsión de los moriscos: un evento entre bastidores

La expulsión de los moriscos constituye el momento climático de la tercera jornada; es decir, la resistencia que muestran los nuevos cristianos llega a su punto final con su deportación del suelo español. Ante tanto elogio y alabanza, resulta

desconcertante que Aguilar no haya representado el destierro de los moriscos sino que se haya conformado con la mención de celebraciones y procesiones en su honor. Sin embargo, más desconcertante resulta la decisión del dramaturgo de representar la expulsión—de los bandoleros y de las mujeres libres—en la jornada anterior. La orden de desahucio de los criminales ocurre, precisamente, cuando Juan de Ribera ha sido designado como Virrey de Valencia durante los primeros años del siglo XVII. En esencia, Aguilar sugiere que solo a través del poder político se puede concebir una medida de esta índole y, para destacar el papel que el Patriarca desempeñó en la expulsión de los moriscos, elude los rasgos político-legales que conllevaron al destierro de los nuevos cristianos.

Esta primera expulsión en la comedia sirve de precedente a la de los moriscos.⁷ El hijo de la justicia destaca el triunfo del Virrey sobre sus predecesores en sujetar a los bandoleros al distribuir el pregón de la medida. Ese mismo funcionario termina mostrando cierta compasión hacia los expulsados: un viejo arrimado a una caña débil y flaca, un niño llorando y una mujer preñada aparecen como pequeñas viñetas que invitan a recordar a los inocentes afectados por los actos delictivos de miembros de su comunidad. Incluso, se reconoce el potencial dramático—la capacidad inmediata de activar las emociones del espectador—al destacar la teatralidad del suceso:

Toda esta tierra es teatro
donde la primera causa
representa a los mortales
esta tragedia infausta. (II)

Sospecho que el desplazamiento de los horrores de la expulsión de los moriscos a la deportación de los bandoleros sirve para minimizar las consecuencias negativas que trajo la despoblación de los reinos y para despojar a la celebración de la marcha al exilio de cualquier censura. El deseo de alabar el papel desempeñado por el Patriarca excede a la necesidad de una mirada crítica de sus gestiones. Ese gesto compasivo hacia el exiliado en proceso de abandonar a la patria trasluce un sabor agridulce y ambiguo que aparece desde la composición del poema épico del propio autor bajo el título *Expulsión de los moros de España*, que discutiré más adelante. Esta representación compasiva del desterrado—que evoca el gesto de Sancho ante su encuentro con el morisco Ricote en la segunda parte del *Quijote*—evidencia que la comedia es ideológicamente más compleja de lo que puede aparentar a primera vista y que, sutilmente, existe una crítica escondida detrás del festejo.

Antes de pasar al análisis de la expulsión en la comedia, conviene detenernos en la causa inmediata de la medida: el fracaso de evangelización de los moriscos. Aguilar quiere proyectar a un apóstol incansable que, ante la obstinación de los moriscos para no asistir a misa, ya no tiene ningún truco bajo el sombrero; es decir, el Patriarca ha agotado todos los instrumentos de conversión disponibles.

La derrota evangelizadora del clero valenciano requiere, pues, erradicar lo que no puede reformar. El fracaso evangélico aparece desde el primer acto en una escena que puede ser considerada como disonante en comparación con el resto del texto, pero que es, sin lugar a dudas, parte integral de una trama cuidadosamente construida. La inclusión de un llamado a huelga por parte de un grupo de jornaleros ante las terribles condiciones laborales resulta extraña en una obra que se esmera en presentar a una figura histórica desde un plano exclusivamente religioso. El abuso de los labradores—quienes alquilan mano de obra con bajos salarios y largas horas de trabajo—crea una pugna entre los jornaleros demasiado realista y extremadamente moderna que conlleva al espectador a identificarse con la denuncia. Desde esta perspectiva, poco sorprende que Marcelino Menéndez y Pelayo denominara a Gaspar Aguilar como “poeta comunista” (633). Curiosamente, la escena de condena social se entremezcla con la gesta evangelizadora en la medida que uno de los líderes de la protesta decide ir a misa mientras los demás jornaleros permanecen en la plaza. Tras concluir el culto, Leoncio vuelve a unirse a sus compañeros para descubrir que estos han renunciado a las peticiones y han decidido alquilarse a los labradores. La desesperada reacción “Pero, ¿qué es esto? ¡Ay de mí! / ¿dónde están los jornaleros?” corresponde a la imposibilidad de conseguir una mejoría social (I), pero también evidencia una crítica a la disminución de la asistencia de laicos a la misa. El *ubi sunt* evoca un vacío o, más bien, una ausencia condenable por una Iglesia que precisa de la sujeción de los creyentes para consolidar su poder. En cierto sentido, Aguilar critica la dicotomía entre misa o trabajo que se ve representada entre un pan espiritual o un pan literal: “Mis hijos hoy no tendrán / bocado de pan, mi Dios, / habiendo os yo visto a vos / bajo la especie de pan” (I). La imposible unión de estos dos elementos tiene consecuencias terribles en la que la religión resulta más afectada y, por tanto, debe recurrir a un discurso retórico de conversión.

Ante la falta de pan literal, Leoncio decide alquilarse a un joyero que le ofrece cuatro reales para que entre nuevamente a la misa y rece por él. El Patriarca reprende a Leoncio tras enterarse del convenio e insiste en que no debe recibir dinero para pedir por el alma de otro sino que debe hacerlo por devoción. Leoncio devuelve el dinero al joyero y, al hacerlo, descubre que Enrico—que así se llama el joyero—se convierte al cristianismo ante una visión que tuvo de Juan de Ribera. La conversión motiva a Enrico al repartimiento de su hacienda entre los pobres. La crítica a modo de ejemplo—que puede ser dirigida a los grandes señores valencianos como interruptores del proceso de evangelización de los moriscos al anteponer la ganancia a la espiritualidad—muestra los múltiples aspectos que entran en conflicto para una evangelización adecuada. Por un lado, la larga jornada laboral a la que se exponen los jornaleros no permite la asistencia a la Iglesia; es decir, el catolicismo va perdiendo adeptos en la medida que las condiciones de trabajo imposibilitan la observancia religiosa. Por otro, el acto de asistir a misa se convierte en un acto mercadeable o en transacción

económica. En el fondo, Aguilar muestra la dificultad para evangelizar a la que se enfrenta el Patriarca⁸ y, más adelante, quedará una pregunta implícita a la hora de representar a los moriscos. Si la evangelización es ardua para el cristiano viejo, ¿cómo no lo será para los nuevos cristianos? ¿No se debe el fracaso de conversión de los moriscos a otros factores que entran en juego más allá de su resistencia de estos a recibir el dogma cristiano?

Por otro lado, las pocas alusiones a la expulsión en la comedia española resultan enigmáticas en un periodo en el que florecen escritos apologistas de la medida.⁹ Felipe B. Pedraza Jiménez adjudica esta soterrada presencia escénica del drama de la expulsión a lo espinoso de la materia y a las potencialidades del teatro (185).¹⁰ En cuanto a la obra que nos concierne, hay una insistencia en destacar las comitivas y procesiones impulsadas por Juan de Ribera para honrar el exilio morisco. Sin embargo, se elude constantemente la mención de personas, reuniones y procesos—a excepción de la carta que Juan de Ribera le envía al Rey y contrario a la multiplicidad de nombres que aparecen en el poema épico—que dieron paso a la expulsión. La celebración va acompañada de profundos silencios textuales y, perspicazmente, queda opacada por el festejo de Jubileo ante el Sacramento y los actos fúnebres del Patriarca. La comedia misma nos ofrece una explicación plausible a la imposible representatividad de la expulsión de los moriscos: la reacción de Creonte, Seleuco, Clenardo y Roberto ante la expulsión de los bandoleros. La respuesta tras escuchar el pregón de castigo a los criminales y los detalles de la erradicación de estos—líneas que igualan en número a la alabanza de la expulsión, pero que exceden en demasía a la alusión al decreto contra los moriscos a boca de Ronquillo—habla de la estupefacción que provoca el destierro:

CREONTE.	Pasmado estoy.
SELEUCO.	Yo, suspenso.
CLENARDO.	¿Qué dices, Roberto?
ROBERTO.	Nada. (II)

La “nada” con la que responde Roberto responde a una afasia temporal que evidencia una experiencia traumática que, en el parlamento anterior, se describe como “desgracia” o “empresa temeraria”. Representar o reaccionar a la expulsión desde el punto de vista de las víctimas sobrepasa las palabras; es decir, el lenguaje no es capaz de aprehender la experiencia por lo que se recurre a un gesto silenciador. Es, precisamente, esa “nada” a la que recurren la mayoría de los dramaturgos de la época y lo que explicaría el excesivo uso de la palabra por parte de los apologistas. La puesta en escena de moriscos marchando hacia el exilio conllevaría, más que a celebrar el acto heroico cristiano, a generar una reacción crítica en los espectadores o una identificación muy obvia con los actores que representan el dolor de los desterrados. Aguilar se muestra hábil al colocar la reacción al destierro desde la perspectiva de quienes reciben el relato

y, de esta manera, enfatizar la participación del espectador como receptor de la comedia. En última instancia, la “nada”—ese silencio discordante—es la estrategia empleada por el dramaturgo para acercarse a la deportación ya que, en el fondo, dice muy poco sobre el suceso. La “nada” de Roberto queda reemplazada por un fuerte deseo de tomar venganza:

Que en otra parte conviene
desfogar mi enojo y rabia
que siempre el rayo furioso
hiere en las cumbres más altas. (II)

Esta cumbre más alta se refiere a Juan de Ribera, a quien Roberto se dispone a asesinar por el miedo de que éste último se convierta en papa. Desde luego, en una comedia de tono hagiográfico se produce un cambio de parecer que conduce al arrepentimiento de Roberto. La escena de conversión—cuyo propósito radica en proveer el requerido milagro de Juan de Ribera para su beatificación—sugiere sospechosamente una controversia o tensión entre ley y religión. Parecería que Aguilar encuentra la ocasión perfecta para disculpar al Patriarca por la expulsión a la vez que critica su intervención en el proceso—no hay que olvidar que Roberto amenaza con matarlo por haber expulsado a Leonora. La defensa del Arzobispo—ingeniosa sugerencia de matar a quién ejecutó el acto (alguacil), pero no a quién lo causó (el arzobispo)—no alcanza el efecto que logra la fuerte acusación de Roberto:

Y así a falta de los dos
mataros al punto quiero,
Padre, a vos
.....
que fuiste el medianero
entre el Alguacil, y Dios.
Vos que sin ser justo y bueno,
por bueno y justo os vendeis,
vos que ser Santo quereis
a costa de gusto ajeno. (II)

En el fondo, se trata de una crítica mordaz a la conexión entre lo legal y lo religioso. La insistencia a lo largo de la comedia en lo religioso de la expulsión para cubrir el factor político-jurídico en la decisión final sobre los moriscos toma otra dimensión en este pasaje: el ámbito religioso es el que paga las consecuencias de una medida política. Como intermediario, Juan de Ribera resulta afectado por las medidas monárquicas a la misma vez que estas le sirven para ensalzar su figura. De hecho, conviene recordar que la expulsión de los moriscos queda como una “mancha” o “sombra” que persigue al Patriarca y que imposibilita un rápido proceso para su beatificación. La crítica viene

reconocida desde el texto mismo de Aguilar a través de las contradicciones en la representación del personaje.

La reiteración del destierro como medida justa contra lo delictivo no logra esconder el fracaso de su representación teatral. La imposibilidad de la puesta en escena responde a una serie de factores ideológicos que entran en juego en la construcción del evento. Desde luego, la expulsión se puede representar artísticamente o teatralmente—baste recordar las descripciones tan precisas en el poema épico de Aguilar—pero ello conlleva un proceso de selección histórica que despertaría conflicto ante detractores y apologistas de la medida. En cierta manera, Aguilar muestra los límites del género dramático: ¿cómo articular el destierro o cómo llevar a escena lo que escapa a la representación? La expulsión es lo que retorna y asecha. En cierto sentido, la expulsión se convierte en un evento obsceno—siguiendo su raíz etimológica del latín—que permanece fuera del escenario o que debe mantenerse fuera de la vista, pero al cual, curiosamente, se le hace alusión.

Es necesario contrastar las descripciones de los moriscos que van camino al exilio tanto en la comedia como en el poema épico del valenciano.¹¹ Dedicado al Duque de Lerma, la *Expulsión de los moros de España* (1610) se compone de ocho cantos, en los cuales se traza una cronología de hechos, lugares y personajes que desempeñaron un papel importante en el proceso. En el “Canto segundo,” se destacan imágenes de inocentes o personas que no están capacitadas para unirse a la rebelión: “viejas con tristezas y lloros / haciendo pucheros y visajes / cargadas todas con alhajas viles” (949-51); “un viejo lleva un niño por la mano” (953); “otro fuerte varón como el Troyano / en llevar a su padre no repara” (955-56). Las descripciones resultan demasiado visuales y, a manera de *close-up*, se privilegia una atención a lo diminuto. Dentro del listado de señores valencianos que acompañan a los expulsados y los militares que aseguran su partida, Aguilar se centra en los moriscos comunes destacando sus expresiones corporales y provocando una identificación momentánea en el lector. En la comedia, la marcha de los bandoleros desterrados rescata imágenes semejantes: “Allá va un viejo arrimado / a una flaca y débil caña / y alguna vez con los hombros / de un nieto suyo descansa” (II); “Aquí va un niño llorando” (II) y “allá una mujer preñada / que sobre sus brazos lleva / sus miserables halajas” (II).¹² En este caso, los adverbios de lugar intentan llevar al espectador al lugar de los hechos resaltando su posición de testigo ocular y, mucho más importante, dan actualidad al suceso; es decir, no se trata de algo que ha pasado sino que pasa en el momento en que se cuenta la historia. En cierto sentido, el destierro como experiencia traumática está destinada a repetirse; es un eterno presente.

El gesto compasivo hacia los moriscos que abandonan el suelo español evidencia una ambigüedad textual. De hecho, Magnier se cuestiona hasta qué punto Aguilar refleja las realidades políticas de su tiempo y cómo se representa a los cristianos viejos (767). Sin embargo, más que concentrarme en las

contradicciones de la épica, me interesa acercarme al poema como precedente indispensable que determina la particularidad de la comedia. El propósito del drama es elogiar la vida del Patriarca y, en este sentido, la comedia debe verse como una enmienda a la construcción de Juan de Ribera en el poema. Aunque se destaca el celo religioso del Patriarca y su discurso después de la medida de Felipe III, la épica no reconoce sus gestiones anteriores, como la evangelización de los moriscos y las decisiones correspondientes a su antiguo puesto de Virrey de Valencia. El drama pretende darle una centralidad al Arzobispo en el proceso de expulsión que trata de cubrir que la decisión final de expeler a los moriscos fue una medida política-jurídica.

En su estudio imprescindible para el tema, Francisco Márquez Villanueva ilustra cómo el anuncio de la expulsión tomó por sorpresa al Arzobispo; de hecho, no se le informa la medida hasta cuatro meses después (226-32). Según Pérez-Bustamante, Paulo V rehusó de toda responsabilidad del asunto al mandar que se suprimiera la afirmación de que se negó a recibir a los moriscos en el Estado Pontificio y a que se realizase la expulsión con su autorización o consentimiento en la *Justa expulsión de los moriscos de España* (1609) de Jaime Bleda (232). Anteriormente, Clemente VIII se había pronunciado a favor de los moriscos en varias ocasiones. La comedia muestra, por tanto, la necesidad de hacer religiosa una medida que, en el fondo, no lo fue.¹⁵ Aguilar lleva a escena la reiteración de Juan de Ribera en que la manera de proceder con los moriscos apóstatas le correspondía a la Iglesia ya que, en palabras del Arzobispo, la notoriedad del crimen de la herejía “pertenece a la jurisdicción Eclesiástica.” Como señala Márquez Villanueva, “el gran exilio era sólo un acto de fuerza contra una minoría inerme y técnicamente cristiana, que aún medido por criterios de época tenía ardua justificación en términos religiosos” (273). En el fondo, exaltar las medidas defendidas por el Patriarca es reconocer la jurisdicción de la Iglesia.



Fig. 1. Francisco Domingo Marqués, Juan de Ribera y la expulsión de los moriscos (1864). Foto cortesía del Museu de Belles Artes, Valencia.

Si se analiza la comedia como un intento de darle centralidad al factor religioso, queda aún sin contestar el por qué Aguilar suprime o no representa abiertamente la marcha de viejos, mujeres y niños moriscos que desfilaron en el poema épico. Me arriesgo a sugerir que la decisión de desplazar el destierro a los bandoleros estuvo determinada por la recepción del poema y que, posiblemente, las críticas de sus contemporáneos le señalarían la compasión que inspiran los versos. El acto de sentir lástima por los bandoleros desterrados resulta menos controvertido que condolecerse por los moriscos. De este modo, es posible celebrar la medida sin que se tenga que llevar a escena a las víctimas que irían a paso lento a otras partes de Europa o del continente africano.

La particularidad de celebrar un evento, pero no representarlo en los tablados requiere un análisis que va más allá del destierro morisco. En el fondo, todas las obras que celebran o critican la expulsión invitan a cuestionar la posibilidad de representar el exilio por la carga emotiva que provoca o la inasequible localización que lo distingue. Incluso, una comedia acusatoria del siglo XIX sobre la expulsión de los moriscos, escrita por el sevillano José Velilla Rodríguez, termina con la entrada del nuevo cristiano, Diego Alcocer, a la barca que lo alejará de España. Como sucede en la cobertura mediática de las deportaciones de inmigrantes ilegales de los Estados Unidos, el espectador no tiene acceso a imágenes sobre el trayecto de estos ni de los padecimientos de su éxodo. Quizás la pregunta que debemos hacernos no es ¿por qué la expulsión no se representa en las comedias? sino ¿es posible escenificar el destierro con el conjunto de perspectivas, emociones y particularidades que lo distinguen? El *teatro*—en su sentido etimológico compartido con la palabra *teoría*—designa el lugar donde el cual se puede observar; no obstante, hay que incluir lo que no se ve como parte del proceso de representación. Con la expulsión, hay una resistencia a mirar porque se atenta a compadecerse del enemigo y, definitivamente, esto resulta contraproducente para los apologistas de la medida.

Para finalizar, me interesa destacar lo que a mi parecer es encomiable de esta comedia en contraste con otras que versan o aluden a la expulsión de los moriscos: la reacción de Creonte, Seleuco, Clenardo y Roberto ante la expulsión de los bandoleros, que sustituye a la de los moriscos, permite ver otro modo de sentir al de los que impulsaron la medida. Con este planteamiento, no quiero sugerir que estos personajes recogen las opiniones del autor o del pueblo español puesto que dicha afirmación resultaría demasiado reductiva y no podría defenderse textualmente. Aguilar lleva a escena—aunque sea de manera teórica ya que no hay evidencia de que la obra se haya representado—una visión de los que reciben las noticias de la expulsión sorpresivamente y se compadecen al escuchar la narración de los hechos. La serie de estudios sobre la diáspora morisca recogen testimonios de las vicisitudes del trayecto y del mal recibimiento de los musulmanes que veían a los moriscos como entes españoles.

En la comedia *El gran Patriarca don Juan de Ribera*, Aguilar deja entrever que la expulsión también causó espanto en los que se quedaron aunque no hayan visto el desfile de los moriscos al exilio.

Notas

1. Además de la proliferación de escritos por parte de los apologistas de la medida, la expulsión pasa a formar parte en menor grado de un conjunto de celebraciones y pinturas. Las primeras fiestas se dan en Valencia para conmemorar el suceso con una procesión religiosa, y, según el historiador valenciano Gaspar Escolano, se coloca una lápida ya desaparecida en una de las esquinas de la Casa Municipal para perpetuar el evento. Igualmente, el Obispo de Granada Fr. Pedro González de Mendoza solicita a Felipe III instituir una fiesta religiosa en 1614, cuya carta es recuperada por Florencio Janer (454). Para consultar la transcripción de un oficio y memorial a favor de la celebración del destierro impulsado por González de Mendoza, ver el artículo de Morón. Por comisión del Duque de Lerma, Mira de Amescua ofrece una mascarada sobre la expulsión de los moriscos en 1617 en su palacio ducal para entretener al Rey. Para una colección de romances sobre la expulsión, ver el artículo publicado en la *Revue Hispanique*. En lo pictórico, una serie de cuadros comprados por la Fundación Bancaja en 1980, entonces Caja de Ahorros de Valencia, representa distintas escenas de la deportación de los moriscos. Encargadas por Felipe III al virrey de Valencia, las pinturas son obra de Pere Oromig, Vincent Mestre, Jerónimo y Francisco Peralta. En 1627, el mismo Diego de Velázquez ganó un concurso impulsado por Felipe IV con una pintura sobre la expulsión de los moriscos. Lamentablemente, el cuadro se destruyó en el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734. Sobre las pinturas de Bancaja, ver Bernabé Pons, Tormo Cervino, Alejos Morán, Villalmanzano y Dopico Black. Sobre la pintura desaparecida de Velázquez, ver Brown y Elliott, como también Orso.

2. Para más detalles sobre las obras de Aguilar, ver la tesis inédita de Aurelio Valladares Reguero.

3. Además de las complejas relaciones entre señores y moriscos en el reino valenciano, las consecuencias económicas y sociales de la expulsión se ha convertido en uno de los temas más controvertidos y más extensos. Entre los estudios fundamentales, ver Lapeyre, Halpherin Dongui, Reglá Campistol, Hamilton, Magraner Rodrigo, Casey, Ciscar Pallarés, Reizábal Garrigosa y Torres Morera.

4. Para contextualizar el Seminario, véanse el texto de Boronat y Barrachina y la serie de artículos en *Domus Speciosa*. Para contextualizar el proceso de reforma universitaria y clerical impulsada por Don Juan de Ribera en la Valencia de finales de siglo XVI, véase el estudio de Benjamin Ehlers.

5. Para un listado de las biografías de Juan de Ribera, véase la bibliografía de José Simón Díaz (486-88).

6. En la *Relación de la solemne beatificación del ven. Siervo de Dios Juan de Ribera* (1976), hay dos referencias a la expulsión: una descripción de un cuadro del pintor genovés Esteban Casabona y una oración leída en latín en el Colegio del Corpus. La oración crítica la herejía de los ‘moros’ y la labor de Felipe III: “atque ipso plane succensus animarum salutis ardore, cui multiforiam et assidue prospiciebat, Mauros orthodoxae Fidei, quam per, baptismum susceperant, pessimos desertores, in mahumetanis erroribus obfirmatos, infestissimos que bonis Fidelium moribus, a ditone hispana eiiciendo imperante Philippo III Rege Catholico, supplex impetravit” (19). El documento también ha sido incluido por Pascual Boronat y Barrachina (207).

7. Cabe recordar que el término de ‘bandolero’ se intercambiaba con los términos de ‘salteador’ y de ‘monfí.’ Derribado del árabe, el último concepto remite a la noción de “hombre desterrado o proscrito.” Por ser práctica generalizada entre los moriscos, el *Diccionario de la Real Academia* define a “monfí” como “moro o morisco que formaba parte de las cuadrillas de salteadores de Andalucía después de la Reconquista.” Aguilar juega con la expulsión de los bandoleros como un doble destierro, pero también queda implícito que los bandoleros—en su mayoría nuevos cristianos que atacaban a cristianos viejos—están intrínsecamente conectados con los moriscos; de ahí, que pase a ver su exilio como referente. Sobre el bandolerismo español durante el siglo XVI, ver Vincent, Caro Baroja y García Martínez.

8. Recuértese cómo la poderosa imagen de “batir en hierro frío” para describir los intentos para convertir a los moriscos alude a la imposibilidad de una evangelización completa. De este modo, la responsabilidad no le corresponde al Patriarca, sino a la naturaleza de los moriscos.

9. Para un listado y contextualización de los apologistas de la expulsión, consultar Bunes, *Los moriscos en el pensamiento histórico*, específicamente el primer capítulo.

10. El artículo de Pedraza Jiménez es lectura obligada para los interesados en las representaciones teatrales de la expulsión y, a pesar de no conocer al autor, ha sido indudablemente el interlocutor perfecto durante la redacción de este trabajo. El catedrático de literatura española de la Universidad de Castilla-La Mancha ha recopilado las alusiones al destierro o expulsión en las comedias en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Aprovecho para incluir a su listado, una referencia al destierro de los moros en *San Diego de Alcalá* (?1613? / publicado 1653) de Lope de Vega. En una conversación entre el moro Alí con el futuro santo, el primero comenta: “Merar / que tenemos probecia, / que ha de volver algun día / España al noso mandar” y el futuro santo advierte: “Antes ya podría ser / que algun Rey tan santo fuesse, / que desterrar os hiziesse / con absoluto poder, / donde no huviesse jamas, Sangre que tanto nos daña.” El texto ha sido editado y anotado críticamente por Thomas E. Case. Federica Zoppi encuentra una mención en la comedia *San Pedro Nolasco* de Lope de Vega.

11. A pesar del carácter profesional de su escritura y de haber gozado de renombre durante su época, Gaspar Aguilar no cuenta con una crítica extensa. Para un primer acercamiento, puede consultarse un estado de la cuestión en Cañas Murillo (1980) que, indiscutiblemente, necesita actualizarse. A pesar de tratarse del mismo tema, no existe un trabajo comparativo entre el poema épico sobre la expulsión de los moriscos y la comedia del Patriarca.

12. Otro punto en común entre el poema épico y la comedia es la descripción del Colegio Seminario, aunque la semejanza de detalles no resulta tan obvia por las palabras que se eligen. Por otro lado, las imágenes de Aguilar se diferencian de otros autores de la época por su plasticidad y capacidad para mover a los lectores. Como contraste, en el “Romance último del llanto de hizieron al arrancar de Sevilla” se reconoce la pena del exilio “Viejos y mujeres lloran / haciendo notables ansias, / y los niños pequenuelos, / lástima pone en mirarlos,” pero pronto se cancela este sentimiento al recordar que no hay que compadecerse de los moriscos: “Otros lloran sus haciendas, / heredadas, viñas, plantas; / pero no llora ninguno / tener perdidas las almas” (“Nueve romances 425).

13. De ahí que uno de los recursos más sutiles para la construcción de un enemigo a través de la palabra—arma extremadamente peligrosa en sustitución de la violencia física—es la recuperación del término *moro* para designar al *morisco*. El uso de *moro*, más cercano a la tradición mudéjar que permite al musulmán conquistado en suelo español mantener su religión, sugiere que el nuevo convertido no ha pasado por el proceso de evangelización y, por tanto, sigue practicando los postulados del Islam. El cambio en los términos surge a raíz de un discurso emitido por Juan de Ribera en 1601, en el que postula que no se deben llamar moriscos a los nuevos convertidos sino moros (Boronat 85). En su estudio sobre el poema épico de Aguilar, Manuel Ruiz Lagos analiza este cambio semántico como una tendencia xenófoba (62).

Obras citadas

- Aguilar, Gaspar de. *Expulsión de los moros de España por la S.C.R. Majestad del Rey Don Felipe III, nuestro Señor*. Ed. Manuel Ruiz Lagos. Sevilla: Editorial Guadalmena, 1999.
- . *El gran Patriarca don Juan de Ribera. Norte de la poesía española*. Valencia: Felipe Mey, 1616.
- Alejos Morán, Asunción, “Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos.” *Cimal* 16.19 (1982): 50-59.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. “Una crónica de la expulsión de los moriscos. Los cuadros de la colección Bancaja.” *Sbarq Al-Andalus. Estudios Mudéjares y Moriscos* 14-15 (1997-1998): 535-38.
- Boronat y Barrachina, Pascual. *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi: estudio histórico*. Prólogo de Manuel Danvila. Valencia: Vives y Mora, 1904.
- . *Los moriscos españoles y su expulsión*. Ed. Ricardo García Cárcel. Granada: U de Granada, 1992.
- Bourland, C. B. “Los moriscos de Hornachos I.” *Modern Philology* 1.4 (1904): 547-62.
- . “Los moriscos de Hornachos II.” *Modern Philology* 2.1 (1904): 77-96.
- Brown, Jonathan, y J. H. Elliott. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale UP, 1980.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *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, 1989.

- . *Los moriscos en el pensamiento histórico. Historiografía de un grupo marginado*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Amar después de la muerte*. Ed. Jorge Checa. Kassel: Edition Reichenberger, 2010.
- Canonización del Beato Juan de Ribera. Homilía de su santidad Juan XXIII. Basílica Vaticana-Solemnidad de la Santísima Trinidad; domingo 12 de junio de 1960*. Web. 5 de febrero de 2013.
- Cañas Murillo, Jesús. "Gaspar Aguilar: estado actual de sus estudios." *Anuario de Estudios Filológicos* 3 (1980): 31-49.
- . "Personajes tipo y tipos de personajes en el teatro de Gaspar Aguilar." *Anuario de Estudios Filológicos* 6 (1983): 35-56.
- . "Problemas de composición en el teatro de Gaspar Aguilar: el trazado de la acción." *Anuario de Estudios Filológicos* 9 (1986): 55-74.
- . "Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar." *Anuario de Estudios Filológicos* 8 (1985): 49-59.
- . "El tema y los temas del teatro de Gaspar Aguilar." *Anuario de Estudios Filológicos* 12 (1989): 7-24.
- Caro Baroja, Julio. *Los moriscos del Reino de Granada (Ensayo de una historia social)*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- Case, Thomas E. *La historia de San Diego de Alcalá. Su vida, su canonización y su legado. / The Story of San Diego de Alcalá. His Life. His Canonization and His Legacy*. Alcalá de Henares: U de Alcalá, 1998.
- Casey, James G. "El caso valenciano." *Historia* 16 18 (1977): 85-91.
- . "Las consecuencias de la expulsión de los moriscos en la agricultura valenciana." *III Congreso Internacional de Historia de la Medicina. Actas, Valencia: 10-12 de abril de 1969*, Madrid, Sociedad Española de Historia de la Medicina, 1972. 153-58.
- . *The Kingdom of Valencia in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.
- . "Moriscos and the Depopulation of Valencia." *Past and Present* 50 (1971): 19-40.
- . "La peculiaridad demográfica valenciana del seiscientos: despoblación y repoblación." *III Congreso Internacional de Historia de la Medicina. Actas, Valencia: 10-12 de abril de 1969*, Madrid, Sociedad Española de Historia de la Medicina, 1972. 159-62.
- . "La situación económica de la nobleza valenciana en vísperas de la expulsión de los moriscos." *Homenaje al Dr. Joan Reglá Campistol*. Valencia: Universidad, 1975. 515-25.
- Ciscar Pallarés, Eugenio. "El destino de los bienes inmuebles de los moriscos y su incidencia en el debate sobre la disolución de los señoríos." *Estudis* 8 (1979-1980): 167-76.
- . "En torno al régimen señorial en Valencia después de la expulsión de los moriscos." *Hispania* 50.3 (1990): 1285-305.
- . *Moriscos, nobles y repobladores. Estudios sobre el siglo XVII en Valencia*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1993.
- . "Prestamistas moriscos en Valencia." *Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania* 5 (1975): 269-86.
- . "El régimen señorial en el reino de Valencia después de la expulsión de los moriscos: los censos en especie." *Homenaje al Dr. Joan Reglá Campistol*. Valencia: U de Valencia, 1975. 555-69.
- . "El régimen señorial valenciano en la época de la expulsión de los moriscos." *Estudis* 7 (1978): 219-40.
- . *Tierra y señorío en el País Valenciano (1570-1620)*. Valencia: Del Cenja al Segura, 1977.
- . "Ventas de tierras de moriscos expulsados (Reflexiones sobre el caso de Argullent)." *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*. Valencia: U de Valencia, 1976. 333-37.
- Domus Speciosa: 400 años del Colegio del Patriarca*. Valencia: U de València, 2006.
- Dopico Black, Georgina. "Espectros de la nación. La serie pictórica de *La expulsión de los moriscos del reino de Valencia. Américo Castro y la revisión de la memoria: El islam en España*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003. 175-99.

- Ehlers, Benjamin. *Between Christians and Moriscos: Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2006.
- Escrivá, Francisco. *Vida del venerable siervo de Dios, Don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia y Arzobispo de Valencia*. Roma: Antonio de Rossi, 1696.
- García Martínez, Sebastián. "Bandolerismo, piratería y control de moriscos en Valencia durante el reinado de Felipe II." *Estudis* (1972): 85-167.
- Halpherin Donghi, Tulio. "Un conflicto nacional: moriscos y cristianos viejos en Valencia." *Cuadernos de la Historia de España* 23-29 (1955): 5-115; 25-26 (1957): 83-250.
- . *Un conflicto nacional. Moriscos y cristianos viejos en Valencia*: Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1980.
- . "Recouvrement de civilisations: les morisques du royaume de Valence au XVIe siècle." *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 11.2 (1956): 154-82.
- Hamilton, Earl J. "Las consecuencias económicas de la expulsión de los moriscos." *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*. Córdoba: Caja de Ahorros, 1978. 69-84.
- Janer, Florencio. *Condición social de los moriscos de España. Causas de su expulsión y consecuencias que esta produjo en el orden económico y político*. Ed. Miguel Ángel de Bunes. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2006.
- Lapeyre, H. *Géographie de l'Espagne morisque*. Paris: S.E.V.P.E.N., 1959.
- Magnier Heney, Grace. "Ambiguity in *La Expulsión de los moros de España* by Gaspar Aguilar." *Actes du Ve Symposium International d'Etudes Morisques sur: Le Ve Centenaire de la Cbute de Grenade. 1492-1992*. Ed. Abdeljelil Temimi. Zaghuan, Tunisia: CEROMDI, 1993. 766-68.
- Magraner Rodrigo, Antonio. *La expulsión de los moriscos, sus razones jurídicas y consecuencias económicas para la región valenciana*. Valencia: Instituto Valenciano de Estudios Históricos, 1975.
- Marchante-Aragón, Lucas A. "The King, the Nation, and the Moor: Imperial Spectacle and the Rejection of Hybridity in *The Masque of the Expulsion of the Moriscos*." *Journal for Early Modern Cultural Studies* 8.1 (2008): 98-133.
- Márquez Villanueva, Francisco. *El problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid: Libertarias, 1991.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. 2. Madrid: Librería Católica de San José, 1880.
- Morón, Ciriaco. "Una visión inédita de la expulsión de los moriscos." *Salmanticensis* 6 (1959): 483-502.
- "Nueve romances sobre la expulsión de los moriscos." Reimprimelos Santiago Álvarez Gamero. *Revue Hispanique* 35 (1915): 420-38.
- Orso, Steven N. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton: Princeton UP, 1986. 52-55.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. "La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio." *Textos sin fronteras. Literatura y Sociedad*, 2. Ed. H. Awaad y M. Insúa. Pamplona: Ediciones Digitales del GRISO, 2010. 179-200.
- Pérez-Bustamante, C. "El Pontífice Paulo V y la expulsión de los moriscos." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 129 (1951): 219-39.
- Reglá Campistol, Juan. "La expulsión de los moriscos y sus consecuencias: contribución a su estudio." *Hispania* 51 (1953): 215-67, 402-79; 52 (1954): 447-61.
- . "La expulsión de los moriscos y sus consecuencias en la economía valenciana." *Studi in onore di Amintore Fanfani*. Milano: Dott A. Giuffrè, 1962. 525-45.
- Reizábal Garrigosa, María Socorro. "La crisis financiera de la ciudad de Valencia en el siglo XVII. Las repercusiones inmediatas de la expulsión de los moriscos." *Pedralbes. Revista d'Història Moderna* 13.1 (1993): 521-34.
- Relación de la solemne beatificación del venerable siervo de Dios Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Arzobispo y Virrey de Valencia, celebrada con devota pompa en la Sacrosanta Basílica Vaticana el día 18 de septiembre de 1796*. Trad. Pasqual de Velasco. Valencia: Imprenta de los Hermanos de Orga, 1796.

- Sánchez Escobar, Juan José. "Las aportaciones de Gaspar de Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca." *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*. Ed. José Luis Canet Vallés. London: Tamesis, 1986. 132-55.
- . "Gaspar Aguilar: el proceso de construcción de una dramaturgia inorgánica" *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis* 3.1-2 (1981): 125-52.
- Simón Díaz, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Vol. 12. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.
- Sirera, Josep Lluís. "Las 'comedias de santos' en autores valencianos." *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*. Ed. José Luis Canet Vallés. London: Tamesis, 1986. 189-228.
- Tormo Cervino, Juan. "Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos valencianos." *Valencia Atracción* 52.505 (1977): 8-9; xii-xiv.
- Torres Morera, Juan Ramón. *Repoblación del reino de Valencia después de la expulsión de los moriscos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1969.
- Valladares Reguero, Aurelio. *Vida y obra de Gaspar Aguilar*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- Vega, Lope de. *Obras de Lope de Vega*. Ed. Real Academia Española. 15 vols. Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra." 1890-1913.
- Velilla y Rodríguez, José de. *La expulsión de los moriscos*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1873.
- Villalmanzano Cameno, Jesús, ed. *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997.
- Vincent, Bernard. "El bandolerismo en Andalucía (siglo XVI)." *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 21 (1974): 389-400.
- Zoppi, Federica. "Morisco e moriscos en Cervantes e Lope de Vega." *Orillas* 1 (2012): 1-30.