

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Doctorado en Estudios Literarios



**EL TEMA TURCO EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS
SIGLOS XVI-XVII**

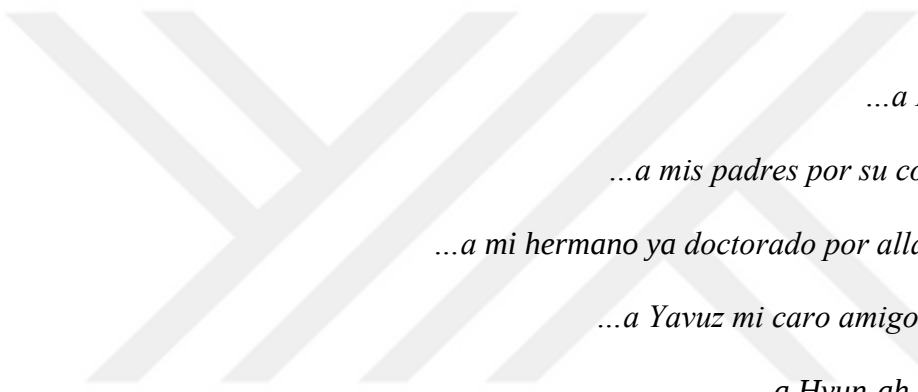
MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Mehmet Sait Şener

Bajo la dirección del doctor
Juan Carlos Bayo Julve

y codirección del doctor
Alexander Samson

Madrid, 2017



Gracias...

...a Dios ante todo...

...a mis padres por su constante apoyo...

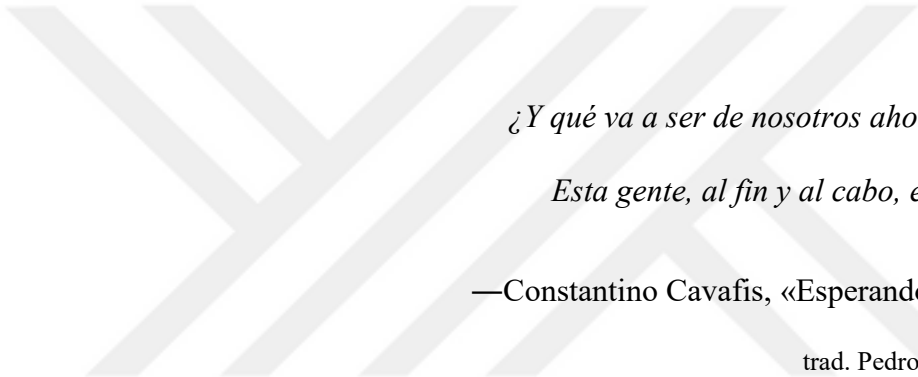
...a mi hermano ya doctorado por allanar el camino...

...a Yavuz mi caro amigo por su aliento...

...a Hyun-ah por su aprecio...

...sin olvidar...

...aquellos españoles valientes y turcos galanos del pasado.



¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?

Esta gente, al fin y al cabo, era una solución.

—Constantino Cavafis, «Esperando a los bárbaros»

trad. Pedro Bádenas de la Peña



ÍNDICE

1. RESUMEN	1
2. ABSTRACT	7
3. INTRODUCCIÓN	12
3.1. El turco en España en el siglo XVI	14
3.2. Las «obras turquescas»: una propuesta de género	20
4. LOS TURCOS EN EL TEATRO ESPAÑOL	29
4.1. La <i>Representación imperial</i> y la salida de los turcos a la escena española	29
4.2. Carlos V y el avance turco	33
4.3. La farsa <i>Turquesana</i> y la <i>Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan</i>	38
4.4. La política de Felipe II ante el avance otomano	47
4.5. <i>Tragedia de la destrucción de Constantinopla</i>	52
5. EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS TURQUESCAS: EL CASO DE CERVANTES	61
5.1. Las obras turquescas de Cervantes	64
6. LAS OBRAS TURQUESCAS DEL TEATRO ÁUREO	101
6.1. Tres obras de cerco	101
6.1.1. <i>El cerco de Rodas</i>	101
6.1.2. <i>La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan</i>	108
6.1.3. <i>El valor de Malta</i>	112
6.2. Conflictos entre los imperios habsburgo y otomano	114
6.2.1. <i>El cerco de Viena por Carlos Quinto y El desafío de Carlos Quinto</i>	115
6.2.2. <i>La mayor desgracia de Carlos Quinto y El renegado Zanaga</i>	128
6.2.3. <i>La Santa Liga y El águila del agua</i>	137

6.2.4. <i>La nueva victoria del marqués de Santa Cruz</i>	145
6.3. El cautivo cristiano en la corte otomana	148
6.3.1. <i>La doncella Teodor</i>	149
6.3.2. <i>El esclavo de Venecia y amante de su hermana</i>	153
6.3.3. <i>Lo que hay que fiar del mundo</i>	158
6.3.4. <i>Los mártires de Madrid y Dejar un reino por otro</i>	166
6.3.5. <i>El rey por trueque</i>	174
6.4. Tres obras balcánicas	176
6.4.1. <i>El cuerdo loco</i>	177
6.4.2. <i>Ello dirá</i>	181
6.4.3. <i>El rey sin reino</i>	183
6.5. Las comedias sobre Segismundo Bathory	189
6.6. Las comedias sobre Escanderbey	202
6.7. Las comedias sobre Timur	216
6.8. Las comedias sobre Barbarroja	222
6.9. <i>El tirano castigado</i>	231
7. LA FIGURA DEL TURCO EN EL TEATRO ESPAÑOL EN COMPARACIÓN CON EL TEATRO INGLÉS	242
8. CONCLUSIÓN	259
9. BIBLIOGRAFÍA	276
9.1. Fuentes primarias	276
9.1.1. Fuentes teatrales	276
9.1.2. Otras fuentes	284
9.2. Fuentes secundarias	297

10. ABREVIATURAS	320
11. APÉNDICE A	324
12. APÉNDICE B	342
13. APÉNDICE C	345



1. RESUMEN

Con la fundación de un gran imperio por parte de la casa de Osmán en los siglos XIV-XV, los turcos otomanos llegaron a convertirse en una de las principales preocupaciones de los españoles. Estos eran también señores de un vasto imperio, lo cual condujo a un conflicto de lo que fueron dos superpotencias de aquel tiempo. Los otomanos constituían un tema de gran interés en todas las capas de la sociedad, desde la corte del rey hasta el mercado local. La cuestión turca fue tratada en tratados históricos, relaciones autobiográficas de cautiverio, exhortaciones y libros de viaje, y en la ficción literaria el tema turco alcanzó gran popularidad en libros y novelas de caballería. Con el desarrollo del teatro español a lo largo del siglo XVI, resultó inevitable que los turcos llegaran a ser parte de una forma artística que a menudo recurría a hechos históricos, ya sea recientes o alejados en el pasado. Desde la primera aparición conocida de un turco, en una pieza representada en 1519 sobre la elección del próximo emperador habsburgo, hubo abundantes obras teatrales en que los otomanos aparecieron como parte activa. La presente investigación estudia el tema turco en el teatro español de los siglos XVI y XVII. En este periodo se produjeron la mayoría de las «Turk plays», un término utilizado para designar un género específico por parte de los investigadores del teatro inglés de la Edad Moderna. Sus límites no se hallan siempre bien definidos, pero se trata de un concepto que ayuda a determinar el lugar del turco dentro de otro todavía más amplio como el de orientalismo. De manera similar, esta tesis propone la categoría de «obras turquescas» para las piezas analizadas para diferenciarlas mejor, en lugar de incluirlas en otras denominaciones como «obras moriscas» como se suele hacer con frecuencia. Esta redefinición aspira a una mejor apreciación del lugar del turco en el teatro español y a posibilitar un estudio más profundo dentro de esta línea de investigación.

Para una delimitación más precisa del género dentro del movimiento de *turquerie* que Albert Mas estudia en su obra magna *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, únicamente se incluyen en el presente análisis aquellas piezas en que los turcos tienen un papel central y la identidad turca de los personajes resulta más o menos clara. Por medio de una comparación con las comedias de moros y moriscos, se observa que las obras turquescas del teatro español suelen obedecer a una serie de tendencias en la representación de los hechos históricos del siglo XVI y las calamidades sufridas por los cautivos cristianos en los dominios otomanos. El estudio de estos temas y motivos, así como de la imagen de los turcos, a través del análisis de cada pieza constituye la metodología central de esta investigación. El objetivo es mostrar la importancia y el alcance del tema turco dentro del teatro español de los siglos XVI y XVII, y exponer los temas y motivos principales que constituyen una obra turquesca para contribuir a los estudios futuros sobre este asunto. Después de fijar los criterios para definir el corpus turquesco dentro de la producción teatral española, las piezas que lo integran son analizadas una por una, si bien a veces se agrupan temáticamente para facilitar una aproximación comparativa.

El trasfondo de cada pieza se toma en consideración dada la vinculación a una realidad histórica, que suele ser un acontecimiento distante en el pasado con mayor frecuencia que uno reciente. De hecho, sólo dos piezas del corpus, *El prodigioso príncipe transilvano* (1596) y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604) representan hechos contemporáneos. Ello está relacionado con la disminución de los conflictos entre los imperios español y otomano después de la tregua de 1578. Sin embargo, el verdadero interés por el tema turco comenzó con posterioridad a esta fecha. Esto se debió a varias razones, una de las cuales fue el estado evolutivo del propio teatro español, que experimentó grandes cambios en ese periodo. En tiempos anteriores eran difíciles de escenificar las obras turquescas que habían de representar

mayormente escenas de batallas y sitios. Otro motivo fue que hizo falta tiempo hasta el surgimiento de un dramaturgo que reuniera las condiciones para tratar con profundidad el tema turco y contribuir a su difusión y éxito entre las compañías y el público: aquí el lugar fundamental lo ocupa Miguel de Cervantes, acompañado de otras figuras eminentes como Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara. Una causa más para la popularidad del tema turco fue su valor instrumental como medio de propaganda. A pesar de mencionada la tregua de 1578, los turcos continuaron su avance por otros territorios cristianos, especialmente en los Balcanes. La amenaza turca, aunque disminuida, no cesaría hasta el segundo sitio de Viena en 1683. El imperio español, con sucesivas bancarrotas y continuas guerras en los Países Bajos, había perdido su esplendor de superpotencia hacia finales del siglo XVI. Los dramaturgos volvían la mirada atrás y recordaban las grandes victorias de la centuria anterior, cuando el emperador del Sacro Imperio Romano Carlos V y su hijo Felipe II reinaban en España, para dejar constancia de los logros de su país y recordar su pasada grandeza al público. Aunque España en realidad ya no era el *Antemurale Christianitatis*, esto es, el antemural de la cristiandad, contra las fuerzas del imperio otomano, su legado pervivía en el ámbito del teatro.

Las mayores obras turquescas de la producción española iban a surgir entre 1595 y 1610. Las piezas posteriores suelen ser adaptaciones, con alguna que otra excepción como *El tirano castigado* (1671). Es posible clasificar estas obras en tres categorías principales: obras de cautiverio, obras de conflicto entre los imperios español y otomano, y obras de conflicto entre el imperio otomano y otros estados cristianos. Junto a ellas, existen piezas construidas en torno a figuras turcas o antiturcas como Barbarroja, Skënderbeu y Timur. Las obras de cautiverio se pueden subdividir en dos categorías secundarias: la representación de cautivos cristianos en manos de los otomanos y la ascensión de un personaje cristiano a una posición de poder en la corte otomana. Las obras que abordan el conflicto entre los dos imperios suelen

llevar a escena batallas y sitios específicos, como el sitio otomano de Viena de 1529 y la batalla naval de Lepanto de 1571, y ello sucede también con el tercer tipo de piezas, las que tratan de conflictos entre los turcos y los estados cristianos aparte del español. La presencia española, a través de un personaje central o secundario, es un rasgo común de todas estas piezas. Aunque algunas de estas obras podrían clasificarse bajo más de una categoría, este procedimiento nos permite observar los movimientos principales dentro del género turquesco, pues las categorías similares obedecen a tendencias similares. Por ejemplo, dentro de las obras de cautiverio hay piezas individuales en que la guerra otomano-safávida es tratada a partir de la perspectiva de un súbdito cristiano de los otomanos que va a guerrear contra los persas.

El análisis del corpus arroja una serie de conclusiones, entre otros aspectos acerca de la imagen general del turco en este género popular. El Gran Turco, figura arquetípica, presentada como la quintaesencia de todos los demás turcos por su condición de súbditos suyos, es un monarca que se desarrolla a lo largo del tiempo con cada pieza. Esta evolución puede ser errática, pero los elementos se van acumulando hasta formar un todo, que llega a ser toda la figura de un personaje arrogante, cobarde, lujurioso y enervado que representa al imperio otomano. Esta imagen se alimenta de cuatro tipos principales de fuentes disponibles para los dramaturgos: los tratados sobre la historia del imperio otomano, los discursos y exhortaciones, los libros de viajes y los relatos de cautiverio. Se puede apreciar en más de una pieza cómo los autores de piezas teatrales aprovecharon los libros de historia populares en su tiempo para elaborar y embellecer sus argumentos. Otro elemento de gran importancia es la presencia de los cristianos en casi todas las obras turquescas del teatro español. Pueden ser introducidos de tres maneras, que son como adversarios, como cautivos o como súbditos del Gran Turco. Como enemigos del imperio otomano, llegan a luchar contra los turcos en distintos frentes, desde el Mediterráneo Occidental hasta los Balcanes. Cuando aparecen como

cautivos, las adversidades y desgracias, físicas o espirituales, que padecen ocupan el centro de atención. Los súbditos cristianos de la casa de Osmán tampoco se encuentran a salvo de estas calamidades, y su representación incide en las agresiones que reciben de los turcos a pesar de su lealtad. En cualquier caso, la sociedad otomana es descrita como un lugar extremadamente peligroso y traicionero donde los cristianos tienen que agarrarse con firmeza a su fe para poder sobrevivir. Por lo tanto, aunque la burla del Gran Turco, y con él de sus súbditos, es un aspecto recurrente en estas piezas, el miedo y amenaza indudable que el imperio otomano constituye para los cristianos está siempre presente. El análisis también hace posible apreciar las cualidades generales que se atribuyen a los musulmanes turcos de nacimiento, como su lealtad absoluta hacia su monarca tiránico y su obstinación en seguir una secta depravada, es decir, el islam. Todos estos aspectos de la sociedad turca otomana son contrastados con el mundo cristiano a cada oportunidad. Así pues, por más que haya algunas piezas excepcionales, las obras turquescas sirven como mecanismos de antítesis que actúan como una especie de balancín, con el turco en un lado y el cristiano en el otro.

El estudio de las obras turquescas como género independiente que se lleva a cabo en la presente tesis doctoral hace posible determinar con mayor facilidad el lugar del turco dentro del teatro español por oposición a las obras de moros y moriscos. Además, gracias a este enfoque resulta posible apreciar cómo las obras principales, con sus temas y motivos, se influyeron entre sí y afectaron también a otras obras menores de la corriente de la *turquerie*. Esta perspectiva, junto a los datos obtenidos mediante los análisis, ha de ser una contribución fundamental que ha de servir de base a estudios futuros sobre las obras turquescas de la producción española y, de manera más general, sobre la imagen del turco en la literatura europea.

Palabras claves: tema turco, turcos en el teatro español áureo, turcos en la literatura europea, obras turquescas, imagen del turco.



2. ABSTRACT

With the conversion of the house of Osman into a great empire between the 14th and 15th centuries, the Ottoman Turks became one of the principal preoccupations of the Spanish, whose rival empire meant conflict between the two superpowers of their time was inevitable. The Ottomans were a subject of utmost interest in all parts of society from the king's courtyard to the local marketplace. As the 'Turkish problem' manifested itself in historical treatises, autobiographical accounts of captivity, exhortations and travel writing, the Turkish theme's popularity in literary fiction became more and more apparent, above all in chivalric romances. As Spanish drama developed in the 16th century, it was inevitable that the Turks would figure in an art that frequently drew upon recent or past historical events. From the first known appearance of a Turk in a play performed in 1519 that dealt with the election of the next Habsburg emperor, there were many dramas in which the Ottoman theme played an important part. The present research studies the Turkish theme in Spanish drama of the 16th and 17th centuries when the majority of «Turk plays» were produced. Researchers of the early modern English drama use this term to designate a specific genre. Its boundaries are not always well-defined, yet it helps situate the Turk better within a broader frame such as Orientalism. In a similar vein, this dissertation proposes the denomination «obras turquescas» for the plays it analyses in order to differentiate them from other works such as «obras moriscas», in which these works are often included. This separation aims to consolidate further the place of the Turk in Spanish drama and facilitate a detailed and far reaching critical study of this genre.

In order to further focus our definition, the genre needs to be understood in the context of the *turquerie* movement studied by Albert Mas studies in his seminal work *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, which only considers those *comedias*, in which Turks

play a central role and the Turkish identity of characters is more or less clear, are taken into consideration. Through a comparison with the Moor and Morisco plays, it is shown that Turk plays in Spanish drama demonstrate a clearly definable set of tendencies from the representation of historical events of the 16th century to the calamities of Christian captives in Ottoman territories. The study of these themes and motifs, as well as the image of the Turk, through the analysis of each play constitute the central methodology of this project. Its aim is to show the prominence of the Turkish theme within the Spanish drama of the 16th and 17th centuries and analyse the principal themes and motifs found in Turk plays and so contribute to advancing the study of this fascinating question. After making concrete how to define Turk plays in Spanish drama, the individual dramas are analysed one by one, some grouped together thematically, to facilitate their comparative historical understanding.

The background of each work is taken into consideration, their connection to historical fact and sources, since often they reflect on events from the past rather than recent news. Surprisingly, only two of the plays, the *Prodigioso príncipe transilvano* (1596) and *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604), take contemporary events as their subject matter. This is related to the attenuation of the conflict between the Spanish and Ottoman empires after the truce of 1578. Paradoxically, interest in the Turkish theme began in earnest only after this date. There are a number of possible explanations for this; one is the state of development of the Spanish stage itself which was undergoing rapid development at just this time. Turk plays in Spain treating battles or sieges would have been difficult to stage before the establishment of the permanent theatres. Secondly, the time for the emergence of a playwright who would immerse himself in Turkish themes and help it become popular among the companies and theatregoers alike, was propitious, producing none other than Miguel de Cervantes, touched so closely and personally by the theme, and followed by other eminent

figures such as Lope de Vega and Luis Vélez de Guevara. Thirdly, the popularity of the Turkish theme might have been related to its usefulness as a tool of propaganda. Despite the truce of 1578, the Turks continued their advance into Christian territories, especially in the Balkans. The Turkish threat, although diminished, didn't cease until the second siege of Vienna in 1683. The Spanish Empire had lost its lustre as a superpower by the turn of the 16th century, owing to constant bankruptcies and the insoluble and exhausting wars in the Low Countries. The playwrights looked back on the great victories of the past century, when the Holy Roman emperor, Charles V, and his son Philip II had ruled Spain and they cherished the splendour of their country and sought to remind the public of its past greatness. Although Spain was in reality no longer the *Antemurale Christianitatis*, that is, the bulwark of Christianity, against the forces of the Ottoman Empire, its legacy as such lived on in the field of drama.

The major Turk plays of Spanish drama were performed between 1595 and 1610. The posterior works are mostly adaptations, except for a few like *El tirano castigado* (1671). It is possible to divide these plays in three major categories: captivity narratives, conflicts between the Spanish and Ottoman empires, and conflicts between the Ottoman Empire and other Christian states. Aside from these themes, there are a number of plays that revolve around infamous Turk and anti-Turk figures such as Barbarossa, Skënderbeu, and Timur. Captivity plays can be divided into two subcategories: the representation of Christian captives at the hands of the Ottomans and the rise to power of a Christian at the Ottoman court. Works based upon a conflict between the two empires, restaging specific battles and sieges such as Vienna in 1529 or the naval battle of Lepanto of 1571, are less common, along with the third type dealing with the conflicts between the Turks and other Christian states. The Spanish presence, through a central or subsidiary character, is a common feature of all these plays. Although

some of the plays fall into more than one category, this method helps us see the major movements within the genre of Turk plays and tease out the common features in similar subgenres. Within the category of captivity plays there are a number of plays that are set in the Ottoman-Safavid war where a Christian subject of the Ottomans goes to fight against the Persians.

The body of analysis offers a number of conclusions. Firstly, the common features of the image of the Turk. The Great Turk, the archetypal figure presented as a mirror of Ottoman society, develops across the corpus of plays and although the evolution is at times erratic, common elements can be identified, a common image made up of a series of elements adding up to a figure who is arrogant, lustful, dastardly, and effeminate. This image derives from four major sources available to the playwrights; treatises on the history of the Ottoman Empire, exhortations, travel books and captivity accounts. A second element of great importance is the presence of Christians in almost all of the Turk plays in Spain. They are introduced in three distinct ways, as adversaries, captives or subjects of the Great Turk. As enemies of the Ottoman Empire, they fight against the Turks on various fronts ranging from the Western Mediterranean to the Balkans. When they appear as captives, their adversities and misfortunes are the centre of attention, either physical or spiritual. Christian subjects of the house of Osman are not safe from these calamities and the focus of their representation is the ill treatment they receive from the Turks in return for their loyalty. All in all, Turkish society is shown as a perilous and treacherous place where Christians must hold firm to their faith in order to survive. Thus, even though the mocking of the Great Turk and through him his subjects is a recurrent theme in these plays, the real fear and threat that the Ottoman Empire posed for Christians is also always present. The analysis also lets us see the general characteristics of a Muslim of Turkish nationality – absolute loyalty to his tyrannical monarch

and obstinacy in following a vicious sect, that is, Islam. All of these aspects of Ottoman Turkish society are contrasted at every opportunity with the Christian world. Therefore, although there are a few works that are exceptional, Turk plays serve as antithetical pieces that act like a seesaw, with the Turk sitting on one side and the Christian on the other.

The study of the Turk plays as a standalone genre within this dissertation helps to pinpoint the place of the Turk within Spanish drama and Spain's imaginary parcelling off the broader theme of Moors and Moriscos. Moreover, with this approach it is possible to see how these major plays and their themes and motives affected one another and other minor works of the *turquerie* movement. This method, as well as the data gathered from the analyses, are expected to help future studies tackle the issue of the Turk play and on a broader scale, the image of the Turk in European literature.

Keywords: The Turkish Theme, Turks in Spanish Golden Age Drama, Turks in European Literature, Turk plays, The Image of the Turk

3. INTRODUCCIÓN

TVRCO esta nacion es mas conocida de lo que auíamos menester, por auer venido a señorear tan gran parte del orbe, gente baxa y de malas costumbres, que viuian de robar y maltratar a los demas. Vinieron dela Scitia, y de aquellos que habitan en el monte Caucasos, entre el Ponto Euxino, y el mar Caspio, y algunos quieren se ayan dicho Turcos, de la prouincia de donde salieron, dicha Turki, vel Turcia. Pero Abrahan Ort. en su thesauro, verbo Turcae, refiere de vn autor dicho Calcondilas. Estas palabras, Turcum significare hominem, qui agrestiore victus rationem sequitur. En este mesmo lugar veras algunas curiosidades, en razon de llamarse cerca de los Hebreos Togarma. Otros quieren se ayan dicho Turcos de los Turquinos, confines a la Persia, podria ser todo vno. Ay historias particulares desta gente. El padre fr. Geronimo Roman en la Republica de los Turcos, haze mencion de su origen y etymologia, diziendo auerse llamado Turcos, porque se dauan a robar, y viuian como baruaros, y eran muy pobres, y no les parecia hazer agrauio a nadie, tomando lo ageno (Covarrubias 1611: 58^r).

Esta es la entrada que se halla en el *Tesoro de la lengua castellana, o española* del año 1611 de don Sebastián de Covarrubias. Sus palabras iniciales sobre los turcos explican su popularidad en el Siglo de Oro, ya implícita en la misma presencia de una entrada sobre esta nación —no hay, por ejemplo, una entrada dedicada a los persas— en el primer diccionario de la lengua castellana. Las entradas asociadas con los turcos no cesan allí: hay otras sobre voces como *baxa*, *cerralle*, *genizaro* y se les menciona bajo términos militares como *alfanje*, *arco* y *cimitarra*, o geográficos como *Anatolia*, *Constantinopla* y *Grecia*. Existen muchas más palabras en el diccionario moderno de la RAE y el apartado léxico que preparó Albert Mas en su estudio monográfico (1967 II: 456-67). Huelga decir que *turquerie* o «turquería», el

término que utiliza Mas para expresar este corriente, ha tenido un impacto notable sobre toda la literatura española de los siglos XVI y XVII.

En el prólogo a la segunda edición de la traducción española de *Orientalismo*, Edward Said explica que no incluyó a España en su estudio porque su propósito era estudiar el vínculo entre imperialismo y orientalismo y añade que tras la lectura de los trabajos de Américo Castro y Juan Goytisolo llegó a la conclusión de que España era una excepción en su tratamiento del islam dentro del contexto europeo (Said 2002: 9; Puig 2009: 1). Lo que Said no advierte es que, más allá del esplendor de al-Ándalus, hay pasado imperialista de España en rivalidad con el imperio otomano y de ella surgió una literatura orientalista en los siglos XVI y XVII. El orientalismo español ha quedado estrictamente limitado a estudios árabes durante mucho tiempo (Monroe 1970: ix), por lo cual las obras del siglo XVI sobre los turcos como la *Palinodia, de la nefanda y fiera nación de los turcos*, la *Historia en la cual se trata de la origen y guerras que han tenido los turcos desde su comienzo hasta nuestros tiempos*, *Comentarios y guerra de Túnez* (lo que incluye una historia de la casa de Osmán desde sus orígenes), la *Relación de las costumbres de los turcos, de su gobierno, religión, milicia y descripción de Constantinopla* o la *Crónica turquesca* han despertado relativamente poco interés en la investigación del orientalismo en España. La literatura áurea posterior no es ninguna excepción. Aparte de *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or* de Albert Mas, no ha habido un estudio general que haya tratado el tema. Esta investigación toma en consideración el trabajo de Mas, pero se centra en el ámbito del teatro para establecer de manera más clara el lugar del turco dentro de la literatura española a través del estudio individual de su figura en el género turquesco, además de introducir nuevos datos históricos a la hora de analizar las obras de tema turco.

3.1. El turco en España en el siglo XVI

Como consecuencia de ocho siglos de presencia islámica en la Península Ibérica, la figura del musulmán nunca ha sido ajena a la cultura española. Desde los tiempos de la llamada Reconquista se produjeron diversas obras literarias e historiográficas que trataron tanto de los musulmanes locales como de los musulmanes de las cruzadas, esto es, el sarraceno medieval. En el transcurso del siglo XV estos últimos empezaron a dejar su lugar poco a poco a la figura de un nuevo musulmán: el turco otomano. Aunque el sarraceno no desaparecerá del todo de la literatura europea, su popularidad será superada por el moro peninsular y magrebí y el turco otomano¹. Durante este proceso de transición, el turco y el sarraceno suelen aparecer juntos en la literatura hasta la llegada de las obras auténticamente turquescas, es decir, obras con personajes turcos dentro de un escenario turco. Esto no significa que los turcos se vayan a caracterizar de manera esencialmente distinta a otras etnias musulmanas: la denominación «turco» va a llegar a ser un término genérico, como lo había sido la de «sarraceno» o «moro». La palabra «turco», aparte de su significado étnico, definiría a «cualquier musulmán que sea súbdito del Sultán de Constantinopla» (Bunes 1989: 69). Además, las etiquetas utilizadas para los sarracenos y moros iban a ser aplicadas a los turcos. «Nouit Maiestas Imperatoria Turcorum Assyriorum Aegyptiorumque gentem: imbelles, inermes, effoeminati sunt, neque animo neque consilio Martiales: sumenda erunt spolia sine sudore & sanguine», dice el Papa Pío II en sus comentarios (Pío 1551: 931), relacionando los turcos con una genealogía asiria y egipcia, seguidores de la religión de «Mahometem Arabicum, falsum, mendacem, perditum, ac omnino respuendum qui haec negauit» (912). A estas se añadirán nuevas etiquetas acerca

¹ Existen muchas obras históricas que explican cómo los turcos sustituyeron a los sarracenos echándolos de Asia como la *Crónica turquesca* («acaezio aber grandisima division entre los sarriçenos lo qual entendido por los dichos turquestinos hizieron vn poderoso exercito y echado los sarriçenos de la tierra sojuzgaron la media, persia y la armenia mayor y menor la suria y otras muchas provinçias de la asia asta çerca de constantinopla» [s.a. s.f: ii^r]) o el *Castillo inexpugnable defensorio de la fee* («los turcos que eran totalmente enemigos capitales de mahoma y de sus sarracenos [...] con rabiosos e insensatos animos començaron poco a poco a echar los sarracenos de la asia y apoderarse ellos en ella» [Arredondo 1528: 28^v-9^r]).

de la conducta, el aspecto o el origen. La opinión más difundida sobre este último era una geneología escita (Meserve 2008: 11), tal como sostuvo Enea Silvio Piccolomini, el futuro Pío II, en una carta al Papa Nicolás V en 1453 o como resumiría George Sandys casi dos siglos después:

The *Turkish* tongue is lofty in sound, but ppore of it selfe in substance: for being originally the *Tartarian*, who were needy ignorant pastors, they were constrained to borrow their termes of State and Office from the *Persians*, (vpon whose ruines they erected their greatnesse,) of Religion (being formerly Pagans) from the *Arabians*; as they did of maritim names (together with the skill) from the *Greekes* and *Italians* (1615: 72).

Esta asociación del turco con los pueblos escitas, al relacionarlo con los bárbaros del mundo clásico, ayudaba a clasificar este nuevo poder creciente sin necesidad de neologismos (Hankins 2003: 338).

Aún así el perfil del sarraceno-turco nunca fue unidimensional. Tal como el gigante Fierabrás, en la obra del mismo título de Jehan Bagnyon, que se bautiza y lucha en el ejército de Carlomagno cuando era hijo del almirante de España (Ballan, Balàn en la versión española)², al que se alude más tarde como pagano turco en la *Historia del Emperador Carlo Magno*³, el sarraceno-turco puede llegar a tener características positivas cuando se le ve como un cristiano en potencia. El turco de *The Turke and Gowin*, que se transformará mágicamente

² Los capítulos «Comment a ceste bataille fierabras fut vaincu par oliuier apres quil eut recouutee lune des espees de fierabras L.xiin^e.chapitre» y «Comment fierabras vaincu creut en dieu/et comment il fut porte par oliuier/et comment oliuier fut assailly des sarrazins/et tormente/ Le.xv^e.chapitre» se dedican a este episodio de la conversión de un Fierabras «payen» y «sarrazin».

³ «Cap. XXV. Como Fierabràs fuè convertido, y como llevandolo Oliveros, huvieron una cruel batalla con los Turcos». Impresa por primera vez en 1521, la edición aquí consultada es del año 1731, *Historia del Emperador Carlo Magno*, publicada por Antonio Arroque, trad. Nicolás Piamonte, 1731, U/6052, BNE.

en caballero cristiano al ser decapitado por Sir Gawain⁴, o el protagonista de la *Història de Jacob Xalabín*, un príncipe otomano elogiado gracias a las características de un caballero cristiano, constituyen por igual variaciones de este punto de vista cristiano. También hay ejemplos muy llamativos en los libros de caballerías, a pesar de que en general los turcos solían desempeñar el papel de antagonista propio del género, por ejemplo, Orichan, el marinero turco que ayuda a Palendos a matar al tesorero del Gran Turco en *Primaleón* (s.a. 1534: xl^v-vii^v), o Felerí, hijo del Gran Turco, pero que hace todo lo que le ruega Félix en *Félix Magno* (s.a. 2001: 102). La valentía de los turcos no se limitaba a una mera convención de la ficción literaria; incluso el Papa Pío II hablaba de los méritos de Mehmed II:

Tua certe autoritas & animi magnitudo, & in bellis felicitas, apud omnes admirationi est, qui Mahumeteam sequuntur legem: quod si te nobis adiunxeris, breui totus Oriens reuertetur ad Christum, Vna tantum voluntas pacare orbem potest, & ea tua est, si ad baptismi gratiam se conuertat: in te crudelibus bellis imponere finem, & tantum praestare mortalibus bonum, quantum effari non possumus (Pío 1532: A7^r).

Mosés Almosnino, un rabino ilustre del siglo XVI, escribía algo similar durante el reinado de Süleyman *el Magnífico*:

Ademas pone en estampa el gouierno de aquel gran Principe Sultan Soliman, que à ser Christiano, le colocàramos entre los mas excelentes Principes del mundo; porque tuuo aquella parte de justicia, tan principal en los Reyes, premiar, y castigar⁵, guardandole a cada vno su derecho, demanera que se levantara el dia del juizo à condenar à muchos que tuuieron mayores obligaciones, como los Niniuitas al pueblo de Israël (1638: ¶¶¶).

⁴ «And when the blood in the bason light,/ he stood vp a stalwortht *Knight*/ that day, I vndertake,/ & song ‘Te deum laudam[u]s’,/ worshipp be to our lord Iesus/ that saued vs from all wracke!» (s.a. 1867: vv. 289-94).

⁵ Aunque aquí se refiere a su justicia, el turco castigador (de cristianos ortodoxos, protestantes o católicos) no era un motivo desconocido; por ejemplo, los turcos, aunque groseros, son virtuosos y castigan a los griegos afeminados en el *Amyris* de Giovan Mario Fielfo (Hankins 2003: 337). Sobre *Amyris*, véase también Bisaha 2004: 87-93.

La representación de turcos con valores cristianos y el supuesto deseo de conversión del islam al cristianismo posibilita una percepción positiva de su figura y permite apreciar que la relación entre estados cristianos y no cristianos no siempre se basaba en un dualismo tajante entre lo bueno y lo malo. No obstante, tampoco se puede ignorar que en la mayoría de los casos los adversarios musulmanes actuaban como un espejo en que verse y definirse mejor:

Like people everywhere, the inhabitants of western Europe tended to define who they were in relation to who and what they thought they were not. The process by which people in the West came to define what made their own civilization distinctive among the civilizations of the world therefore entailed drawing a series of sharp contrasts between what they now began to see as Western and what they began to see as non-Western (Lockman 2010: 57)⁶.

En el ámbito de la literatura, hay que tener en cuenta la popularidad del género de los libros y novelas de caballería en el siglo XVI en todas las capas de la sociedad española a la hora de trazar la presencia del turco en España (Riquer 2010: 29-30). Los turcos otomanos a partir del siglo XIV, y antes otros estados turcos de la época de las cruzadas como los selyúcidas, dejaron su huella en la ficción caballeresca entre otras naciones orientales, como Babilonia, Etiopía, Persia, Tartaria, etc. Entre los varios «caballeros andantes, luz y gloria de la caballería» que nombra Don Quijote para dejar al Turco pelando las barbas (Cervantes 2015: 557), algunos en efecto llegan en sus aventuras a pelear contra los turcos. Curial (en *Curial e Güelfa*), Polendos (en *Primaleón*), Tristán (en *Tristán el Joven*), Amadís y Frandalo (en *Amadís de Grecia*), Esplandíán (en *Las sergas de Esplandián*), Tirant (en *Tirant lo Blanch*), Guarino (en *Guarino Mezquino*), Florando (en *Florando de Inglaterra*), Cirongilio (en *Cirongilio de Tracia*), Lepolemo (en *Lepolemo*) y Félix Magno (en *Félix Magno*) son sólo

⁶ Este tipo de contraste no era siempre positivo: el *Viaje de Turquía*, por ejemplo, conlleva en sí una gran crítica de la sociedad cristiana vista en el espejo del turco. Sobre el tema, véase el estudio de Lawrance 2001: 29-33.

algunos de los caballeros que cruzan caminos y espadas con los turcos. Aparte de los turcos de carne y hueso moradores de Anatolia, el público español no era ajeno a la figura del turco en el campo de la ficción. Con el tiempo, los gigantes o reyes paganos de Oriente (Achatanz, Afloaires, Agramante, Ferragús, Sinagón, etc.) se convierten en bajás, jenízaros, renegados o sultanes. La época de la conversión de paganos por héroes cristianos da paso a la época de la lucha de mahometanos bárbaros y renegados malvados contra cristianos devotos.

Fuera del ámbito de la ficción, a lo largo del siglo XVI aparecieron obras en Europa, particularmente en la península itálica, que mostraban un mayor interés en la casa de Osmán y sus dominios. Estos escritos, redactados tanto en latín como en los idiomas vernáculos, se pueden dividir principalmente en cuatro categorías: 1) la historia de la dinastía otomana 2) exhortaciones 3) libros de viajes 4) relatos de cautiverio. A estos acompañaban las relaciones de sucesos, cartas, bulas y otros textos que trataban del imperio de los turcos y su vinculación con la fe islámica:

1) La historia de la casa otomana: Se trata básicamente de obras de tipo cronístico que cuentan la historia de los turcos, su origen y los reinados de los sultanes turcos. Este género alcanzó una gran difusión en Europa. Algunos de sus ejemplos más populares son el *Commentario della origine de' Turchi et imperio della casa ottomana* (1528-1540) de Andrea Cambini, el *Commentario de le cose de' Turchi* (1532) de Paolo Giovio, *Dell'origine de principi Turchi* (1551) de Teodoro Spandugino, *Historia vniversale dell'origine et imperio de tvrchi* (1560) de Francesco Sansovino y *L'Ottomanno* (1598) de Lazaro Soranzo. Estas obras llegaron a contar varias ediciones, por ejemplo, la *Historia vniversale dell'origine et imperio de tvrchi* de Sansovino, cuya edición de 1560 compila las obras de Andrea Cambini, Theodoro Spandugino, Paulo Giovo y Jacobo Fontano.

2) Exhortaciones: Con el aumento del poder de la casa otomana, y del consiguiente peligro y amenaza para la cristiandad, se multiplicaron los llamamientos contra los turcos, explicando quiénes eran y argumentando por qué y cómo se debía guerrear contra ellos. Se pueden mencionar como ejemplos *Vom Kriege wider die Türken* de Martín Lutero, *Cohortatio ad Carolvm V* de Juan Ginés de Sepúlveda y *Quam misera esset vita christianorum sub Turca* de Luis Vives, todos publicados en 1529, el año del primer sitio de Viena.

3) Libros de viajes: Estos escritos, cuyos autores eran generalmente embajadores de los monarcas europeos a la Sublime Puerta, fueron compilados en forma de diarios o cartas, sazonados con curiosidades y exotismos sobre la sociedad turca, sus costumbres, su religión, etc. *Le Navigationi et viaggi nella Turchia* (1576) de Nicolas de Nicolay e *Itinera Constantinopolitanum et Amasianum* (1581) de Augerio Gislenio Busbequio son dos de los ejemplos más conocidos de este género.

4) Relatos de cautiverio: Con las guerras continuas entre el imperio otomano y los estados cristianos y el aumento del corso en el Mediterráneo, el cautiverio se convirtió en una realidad cotidiana. Por consiguiente, surgió varias relaciones de los cautivos al conseguir la libertad como las de Georgius de Hungaria, Diego Galán y Bartholomaeus Georgievitz.

La información contenida en estas obras, fuera correcta o errónea, solía repetirse de un autor a otro. Con todo, algunas exponían consideraciones muy importantes, con refutaciones imparciales de argumentos sin base y falsas leyendas (como las relativas a la muerte de Muhammad o el lugar de su sepultura), y otras mostraban un profundo interés en la religión islámica o las costumbres turcas. *De Turcarum Moribus Epitome* (1533) de Bartholomaeus Georgievitz, por ejemplo, contiene el texto de una canción turca y una guía de conversación básica en turco (1533: 68-75), así como la traducción del padrenuestro a esta lengua (141). *De la Republique des Turcs* (1560) de Guillaume Postel prosigue el intento de adentrarse en la

cultura y religión de los turcos e incluye una fiel traducción al francés de algunos versos del Corán, transcritos en el alfabeto latino. Se ha de notar que estas aproximaciones (así como la traducción latina del Corán a cargo de Teodoro Bibliander, impresa en 1543 bajo el título *Machumetis Saracenorum principis*) no eran siempre desinteresadas y productos de una pura curiosidad, sino un modo de conocer al adversario. Independientemente de las razones, esta transmisión de información variada permitía crear un perfil general del turco. Además de tales fuentes, se han de considerar las relaciones de sucesos que proveían información actualizada sobre los turcos (Kumrular 2003: 60). En estas «gacetas y relaciones» se podía leer «a que hora murio el Turco en Constantinopla» (Vega 1632: 67^v) o si «baxa, o sube el Turco galgo» aquel año (Cervantes 1614: 3^v). Junto con las experiencias de los viajeros, comerciantes y soldados, que se transmitieron en forma de relatos orales, se formó una memoria colectiva en las sociedades europeas con la suficiente capacidad para llegar a producir obras literarias de tema turco. Para que subiera a las tablas lo único que además hacía falta era el trabajo de imaginación e ingenio del dramaturgo.

3.2. Las «obras turquescas»: una propuesta de género

En el estudio del teatro español no ha habido hasta ahora una definición clara de las obras que en esta tesis doctoral denomino «turquescas», a diferencia del bien establecido género conocido como *Turk plays* en el teatro inglés. Hafiz Abid Masood, en su estudio sobre la representación de Persia en el teatro inglés, sugiere el término «Persian plays» para ofrecer «a new context to these plays» y demostrar «the significance of ancient Persia in the early modern English imagination» (2011: 32). Propongo, pues, algo equivalente para el teatro español, donde las obras de tema turco son a menudo incluidas dentro del género morisco. La razón principal para ello es la gran cantidad de obras producidas en el teatro español del Siglo

de Oro, que llega hasta unas diez mil, en comparación con las demás naciones europeas (Campbell 2006: 19). Otra razón es el reciente pasado musulmán de la España del siglo XVI y la presencia de los moriscos en la península ibérica hasta su expulsión definitiva en 1609-1614. Su influencia en la tradición literaria española dificulta discernir entre el moro andalusí, el moro norteafricano, el morisco y el turco otomano en las obras de ficción. Mientras la identidad del moro se ha hecho mucho más clara gracias a trabajos como los de María Soledad Carrasco quien propuso una división entre «comedias de moros y cristianos» —o simplemente «comedias de moros»⁷— y «comedias moriscas»⁸, el estudio del tema turco y su definición en el teatro español ha avanzado mucho menos, con la mayoría de las investigaciones centradas únicamente en las comedias cervantinas y lopescas. Los estudiosos han hablado de obras «turcas» y «turquescas», refiriéndose exclusivamente a las obras cervantinas, para designar algunas veces todas sus comedias y novelas situadas en tierras musulmanas, y otras veces las que transcurren en dominios otomanos distintos a Berbería, con una subdivisión entre un ciclo berberisco y otro turquesco⁹.

Albert Mas, sin duda el mayor estudioso del tema turco en la literatura española áurea, denomina este interés en lo turco *turquerie*¹⁰: «Le dictionnaire de la Real Academia Española donne les mots, *turca*, *turco*, *turcomano*, *turcople*, *turqués*, *turquesa*, *turquesado*, *turquesco*, *turquí*, *turquíá*, *turquino*; on n'y relève pas *turquería*, mot que Lope a tout de même employé

⁷ «De esta forma sólo llamaríamos comedias de moros y cristianos a aquellas en que prima, como en la representación popular, un enfrentamiento formulado en términos de desafío, batalla y triunfo. La intriga amorosa o de otra índole, si la hay, cumple en tales casos un papel subsidiario» (Carrasco 1997: 485).

⁸ En breve, las «comedias de moros y cristianos tienen como punto de referencia el ciclo de conquista y reconquista en el que se sentía fundada la nación española», mientras que las comedias moriscas son las que «enfoca[n] la figura del moro español y su relación con el cristiano desde la misma óptica idealizadora de la maurofilia literaria, que emerge en la narrativa y romancero» (Carrasco 1998b: 365-6).

⁹ Antonio Rey y Florencio Sevilla hablan de un «minigénero teatral» cervantino de «comedias de cautiverio, berberiscas o turquescas» (1994: xi). Aunque Agapita Jurado distingue entre obras turco-berberiscas y obras moriscas, se limita a indicar que «en las obras turcas el cristiano es un extranjero sometido al musulmán, unas veces cruel y otras tolerante, en un ambiente ‘desconocido’; mientras en las obras moriscas el cristiano posee el poder y se presenta en su cultura contrapuesto al morisco: un español, cristiano nuevo, con tantos problemas de integración en la España tridentina» (1997: 1-2).

¹⁰ Thomas Case en su libro *Lope and Islam* estudia «The Turks and the Mediterranean» en las comedias lopescas en un capítulo aparte, pero sigue en gran parte las pautas de Albert Mas (1993: 101).

dans *La boba para todos y discreta para sí*» (Mas 1967 I : 281). Propongo como adjetivo el uso de la palabra *turquesco/a*, término utilizado en el Siglo de Oro con frecuencia para denominar cosas pertenecientes a Turquía («Imperio Turquesco» [Martínez 1606 : 224]), al estilo turco («se gobernaua Francia a lo Turquesco» [Guadalajara 1630 : 298]) y el idioma turco («hablan en Arabigo, en Turquesco, y en Armenio» [Rebullosa 1610: 143^r]). Albert Mas cuestiona la posibilidad de una clasificación de las obras pertenecientes a la *turquerie* en un ciclo berberisco y en un ciclo turco aplicando criterios de geografía, historia y literatura. Descarta la división geográfica porque significaría «scinder, plus ou moins arbitrairement, l'ensemble des œuvres d'un même auteur» y no encuentra razón suficiente para tal división (1967 I: 280). Igualmente, no ve plausible una división histórica por la ambigüedad temporal de algunas obras y los anacronismos que contienen. Se detiene más en la división literaria, pero la descarta también por la incertidumbre de la identidad de los moros y turcos. Además, opina que «[l]es auteurs passent aisément des thèmes morisques aux thèmes turcs et souvent même leurs personnages turcs ne sont que des héros morisques transplantés à Constantinople» (281). A causa de esta variedad de «confusions, historique ou géographique, et l'interpénétration des thèmes turcs et morisques» (283), Mas prefiere incluir un gran número de obras bajo la categoría de *turquerie*. Este criterio origina varias complicaciones, como causar la impresión de que el tema turco no es sino la continuación del tema morisco. Aunque haya una confusión general sobre la identidad de los musulmanes en el teatro áureo español, los personajes y las tramas poseen características suficientemente diferenciadoras para poder hablar de un género turquesco.

En principio, hay que reconocer que las obras que denomino turquescas comparten muchos temas y motivos con las comedias moriscas y de moros y cristianos, lo cual suele

generar confusión a la hora de analizar la identidad del reparto musulmán¹¹. Albert Mas es muy consciente de esto, pero sus denominaciones añaden a veces aún más confusión, como cuando llama «Turcs authentiques» o «vrais Turcs» a personajes sólo por el hecho de ser musulmanes, en contraste con los cristianos disfrazados de turco a quienes designa como «faux-Turcs» (445). Si se considera a todos los súbditos de la Sublime Puerta como turcos, tal y como se entendía el término «otomano» dentro de las confines del imperio otomano, se debe identificar a todos los personajes musulmanes de las obras que tienen lugar en la Berbería como turcos¹². De hecho, esto es también la idea de Mas:

En Europe, les Turcs évoquaient l'exotisme, l'attrance ou la curiosité pour une autre religion, pour des êtres lointains aux coutumes surprenantes. En Espagne, l'attrail des œuvres morisques passe imperceptiblement aux thèmes turcs [...]. Les auteurs documentaires marqueront les différences entre Turcs de Constantinople et Barbaresques d'Alger; les auteurs de fiction considèreront les uns et les autres comme des Musulmans, des Musulmans qu'ils connaissent bien pour les avoir fréquentés depuis longtemps (Mas 1967 I: 222).

Sin embargo, esto no sólo significa descartar la clasificación que estableció Cervantes en sus obras a partir de la distinción entre moros, moriscos y turcos (de nación y de profesión), sino también hacer caso omiso de la realidad histórica de Berbería con relación a la Sublime Puerta. Aunque los turcos no siempre tuvieron el mismo sentido y función para Cervantes que para el resto de los dramaturgos españoles, sus piezas son una buena guía para nosotros a la hora de analizar las demás obras turquescas.

¹¹ El cautiverio, la presencia de un cristiano en la corte de un rey musulmán, la conversión de un cristiano en el caudillo principal de un estado musulmán y la conversión religiosa son sólo algunos de los temas y motivos comunes en estas obras.

¹² «Como regla general se puede afirmar que con la palabra turco se define a cualquier musulmán que sea súbdito del Sultán de Constantinopla», señala Miguel Ángel de Bunes (1989: 69), a lo que añade una serie de excepciones a esa regla, como la denominación de moro aplicada a los musulmanes de Berbería que residen en ciudades (102).

No hay una fórmula definitiva para distinguir los moros y turcos del teatro áureo, porque cada obra obedece a sus propios parámetros. Sin embargo, en casos de incertidumbre, las indicaciones espacio-temporales proporcionan pistas sobre la identidad de los musulmanes representados. Las obras turquescas suelen escenificar guerras concretas entre el imperio otomano y los príncipes cristianos, mientras que las obras moriscas generalmente establecen sus tramas sobre un trasfondo más vago. Asimismo, la conversión religiosa es uno de aquellos temas compartidos por las comedias moriscas y turquescas que ofrece matices distintos. En el teatro español del Siglo de Oro es muy raro que un turco de nación se convierta al cristianismo, con la excepción de mujeres, quienes se hallan más predispuestas a ser conquistadas por caballeros cristianos¹³. La razón más obvia es la obstinación de los turcos en vivir en el error, sobre todo el Gran Turco, a quien siguen sus súbditos con sumisión total¹⁴. Un motivo más común en las obras turquescas es la vuelta de los *devşirme*¹⁵ y renegados a la cristiandad por ser ya bautizados y tener un vínculo, aunque débil, con su religión anterior. Los moros y moriscos, por otro lado, se muestran más inclinados que los turcos a abrazar el cristianismo.

La lista de personajes que intervienen en una pieza y las didascalias entran muchas veces en contradicción y pueden ser muy engañosas a la hora de acertar con la identidad de los personajes musulmanes. Los nombres propios, tan precisos en el teatro cervantino, tampoco son de mucha ayuda en obras turquescas de otros autores de la época, a menos que la pieza se halle sujeta a un intento de veracidad histórica. Un personaje con nombre turco puede ser denominado moro, o un turco puede llevar un nombre típicamente árabe. Por un lado, el apodo de un turco famoso, como Uchalí, puede llegar a ser utilizado como nombre propio de

¹³ Con el término turcos de nación o de naturaleza se refiere, *sensu stricto*, a «los que han venido, o sus padres de Turquía», según la descripción en la *Topografía e historia general de Argel* (Haedo 1612: 9°).

¹⁴ Hablo estrictamente del ámbito del teatro, porque hubo varios avisos sobre la cristianización de turcos. Existen incluso algunas relaciones, aunque excepcionales, sobre la conversión de un Gran Turco (Sanz 2008: 295).

¹⁵ Son los niños de padres cristianos llevados a Constantinopla bajo el sistema de leva del mismo nombre. Fueron educados para ser miembros del cuerpo de jenízaros o tener puestos administrativos en el estado.

un moro; por otro lado, un título turco puede convertirse en el nombre propio de un personaje, como sucede con Belerbeyo [<beylerbeyi] en *La fianza satisfecha* (*Fianza*, 7). No obstante, el modo de hablar de los personajes sobre la escena sirve como *shibboleth* y puede resultar de ayuda en el proceso de identificación¹⁶.

Las obras moriscas tienden a mostrar una relación más profunda entre cristianos y musulmanes, por la que éstos suelen recibir el bautismo después de pasar algún tiempo entre cristianos, como Tarife y Celima en *El alcaide de Madrid*, Troila/Benito en *Las burlas y enredos de Benito*, Arminda en *La campana de Aragon* y Celimo y Alifa en *El cerco de Santa Fe*, por nombrar algunos¹⁷. En cambio, las obras turquescas se interesan más por las historias de los cristianos que padecen cautiverio entre los turcos, situación en la que se esfuerzan por mantener su fe cristiana, como sucede con don Diego de Guzmán y Antonio y Luis Ponce en *El valor de Malta*, la familia de Fuerte Braquío en *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, don Pedro y Leonor en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* o Leandro y los prisioneros cristianos en *Lo que hay que fiar del mundo*. Aunque el cautiverio en tierras musulmanas es el tema probablemente más común tanto en las obras moriscas como en las turquescas, éstas enfatizan más la amenaza que supone la sociedad musulmana para el cristiano. Cervantes fue uno de los primeros dramaturgos en tomar conciencia de ello y en plasmarlo en sus obras como quien había vivido tal circunstancia en su propia persona. No se trata sólo de un peligro de muerte tras el cautiverio, sino del riesgo de perder la vida y el alma en un mundo de apariciones, engaños, tentaciones y vicios.

¹⁶ Por ejemplo, el morisco Hamete en *La mayor desgracia de Carlos Quinto* conversa en la jerga morisca, mientras que los turcos hablan en español estándar. Otro ejemplo es *El arenal de Sevilla*, donde intervienen «dos moros de galera» y «tres arraez». Los moros de galera, aunque son denominados turcos en la didascalia correspondiente, son llamados moros dentro de la obra y chapurrean el español, mientras que los arráeces, que generalmente eran «turcos de profesión», hablan un español perfecto.

¹⁷ En la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, el morisco renegado quiere la religión cristiana para sus hijos y cumple su palabra «por las reliquias, que me quedaron del Bautismo» (Espinel 1618: 149^r). El rey renegado de Argel, así mismo, cumple su promesa por ser «hijo de Padres Christianos» (149^r).

Por otra parte, las obras moriscas contienen personajes mestizos, como Mudarra en *El Mudarra bastardo* o Celín en *El bastardo de Ceuta*, que volverán al cristianismo, mientras que las obras turquescas representan a cristianos «turquizados» en su niñez que se restituirán a la fe de Cristo, como Abrahín en *El cerco de Viena por Carlos Quinto* y Celidoro en *El esclavo de Venecia*. Dejando a un lado los *devşirme*, la conversión de un Gran Turco o su séquito turco es poco común (los personajes que se acercan más a ello son Ceylán Bajá en *El jenízaro de Albania* y Mustafá, el tío del Gran Turco Osmán en *El tirano castigado*, quien muestra una gran inclinación hacia el cristianismo) y la tolerancia que se muestra hacia los cristianos en la corte es fingida (como ocurre con Leandro en *Lo que hay que fiar del mundo*, quien después de alcanzar al máximo puesto en la corte otomana es asesinado por el Gran Turco Selín); en cambio, los reyes berberiscos son más benévolos (el rey argelino Selín en *Jorge Toledano*, quien permite al protagonista volver a España y le ofrece muchas riquezas) y a veces abrazan el cristianismo (el rey argelino Audalla y su hijo Zulema en *La pobreza estimada* y otro rey argelino en *El azote de su patria*). Esto se debe a una serie de razones, como la proximidad geopolítica entre Berbería y España¹⁸, las alianzas establecidas entre reyes berberiscos y reyes ibéricos —como sucede con Muley Hasán, vasallo de España, en *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, y con Muley Xequé, vasallo de Portugal, en *El rey don*

¹⁸ Véase esta observación de Celindo en *La doncella Teodor* sobre los efectos de la proximidad geográfica sobre los habitantes del Norte de África:

Tu Rey de Oran has viuido
 como de Europa a la puerta,
 que luz de tu ingenio ha sido,
 El estar cerca de gente
 tan politica, y humana,
 te ha hecho humilde, y prudente,
 porque la nacion Christiana
 es en gouierno excelente.
 Viuen con humanidad,
 sujetos a la razon,
 aborrecen la crueldad,
 porque tienen por blason,
 las leyes de la piedad (*Teodor*, 33^o).

Sebastian y portugués más heroico y en la *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos*)—, la maurofilia¹⁹ y las actitudes del público español de la época²⁰.

Para acabar, estas pautas no son definitivas ni exclusivas, sino que sólo indican tendencias generales. Es posible hallar excepciones determinadas por el contexto histórico y literario, como un rey bereber tiránico, como el soberano tunecino de *La devoción del rosario*, o un Gran Turco benévolo, como el sultán Solimán en *La pérdida honrosa*. En todo caso, las obras donde la identidad turca de sus personajes resulta dudosa quedan fuera de los límites trazados para esta investigación²¹. Para establecer una comparación clara y precisa, me limitaré a analizar aquellas obras con personajes que directa o indirectamente sean identificables como turcos y tengan un papel central en la trama²². Además, algunas obras que comparten un mismo tema serán estudiadas en conjunto, lo cual nos permitirá hacer un

¹⁹ Barbara Fuchs (2009) estudia este tema en varios ámbitos, lo cual ayuda a entender mejor la relevancia del pasado islámico de España en las obras moriscas, en contraste con el surgimiento de los turcos y las obras relacionadas con ellos.

²⁰ La conversión al cristianismo de estos príncipes (hay otro Muley Mahomet que abraza el cristianismo, representado por Calderón en *El gran príncipe de Fez* [Romanos 2001: 1145]) debió de tener un gran impacto sobre la imagen de los moros en España. En cualquier caso, los moros fueron considerados como «los habitantes más cultos y desarrollados de Berbería» (Bunes 1989: 113), mientras que los andalusíes y moriscos, «aunque emigrados o expulsados, continúan siendo, en sus aspectos más nimios, una parte de la nación española» (130) y «[p]or el simple hecho de haber nacido en la Península les atribuyen mejores cualidades morales y vitales que al resto de los musulmanes» (127). Uno de los mejores ejemplos de esta imagen del moro «culto y refinado» es el rey argelino Audalla de *La pobreza estimada*, quien aun siendo musulmán establece conversaciones cultas y respetuosas con el cristiano cautivo Aurelio, a quien tiene como su consejero y más luego concede la libertad.

²¹ El relativamente reciente hallazgo de Lola Beccaria, *El otomano famoso*, tampoco será analizado aquí porque es una pieza que, a pesar de basar en parte su protagonista Otomano —identificado como un «pastor» y «villano» (87), una descripción reiterada en *Don Quijote* (Cervantes 2015: 591)— en las narraciones que se hallan en las crónicas europeas acerca de esta figura, no dice nada sobre su identidad turca o musulmana. Es una pieza de tema oriental o con motivos orientales en general (rey Tolomeo de Egipto quien adora a Jano y Isis; un episodio donde se deja el hijo recién nacido de Otomano en un río en una cesta etc.) antes que una pieza de tema turco.

²² Las obras que mantienen un fuerte lazo con la Sublime Puerta, sea a través de la representación del Gran Turco o los súbditos más cercanos a él, ubicados en Constantinopla u otro lugar, son en su mayoría más precisas sobre la identidad de sus personajes. Obras como *La Santa Liga* o *Lo que hay que fiar del mundo* son de esta índole y son de mayor interés para este estudio. Por otra parte, las obras con tramas independientes de la corte de Constantinopla o el conflicto entre el imperio otomano y los estados cristianos suelen utilizar los personajes «turcos» como un «artífice commode», en palabras de Albert Mas. Por ello, caen fuera de nuestra investigación. Entre ellas están las siguientes: *El sancto negro llamado San Benedito de Palermo*, donde un corsario etíope —el único personaje «turco» de la obra— se convierte al cristianismo y llega a ser un «santo negro»; *El piadoso veneciano*, en el que los únicos «turcos» son dos criados disfrazados así para intimidar una dama (como en *La boba para los otros y discreta para sí* donde el gracioso Fabio pasa por un embajador turco); *El gallardo catalán*, en el que sólo aparecen unos corsarios turcos que han cautivado al conde de Barcelona y su compañía. Tampoco serán incluidas las obras que representan a personajes moros en la Berbería u otro lugar con poca o ninguna relación con los turcos como *El arenal de Sevilla*, *El mayorazgo dudoso* o *Los esclavos libres*.

estudio comparativo entre las obras turquescas de la producción española (se incluye una lista como Apéndice C).



4. LOS TURCOS EN EL TEATRO ESPAÑOL

4.1. La Representación imperial y la salida de los turcos a la escena española

La primera aparición del Turco en el teatro español que conocemos es la *Representación sobre la elección imperial*, pieza anónima de 1519, año en el que fue elegido emperador Carlos I. Su elección frente a Francisco I de Francia fue recibida con mucha alegría en España y hubo regocijos en Valladolid, donde se representó la elección imperial de Carlos tal como se describe en el manuscrito en el que está conservada la pieza: «Así que como dicho tengo venida que fue la nueva de la eleccion del catolico rey despaña, a la su muy noble y mas leal villa de valladolid, a la su corona real como siempre fue con voluntad muy crecida de le servir y ella fuese mas nombrada fuese en la plaza mayor vn gran teatro» (*Imperial*, 2). Acerca del autor de esta pieza, sólo sabemos que fue «notorio y criado del católico don fernando rey despaña» (24). Esta representación teatral muestra dos facetas principales: la informativo-propagandística y religiosa, por un lado, y la cómica y festiva, por el otro. A la vez que se informaba al público sobre los detalles de la elección imperial y el nombramiento de Carlos, coronado por el Papa León X como emperador «por bien de la cristiandad», se intentaba entretenerlo con diálogos que provocarían risa, sin olvidar que la pieza se acompañaba de otras actividades festivas como los juegos de cañas y de toros.

Se sabe que, al morir el emperador Maximiliano, despachó Carlos mensajeros a los electores para intentar persuadirles a su favor. Alonso de Santa Cruz cuenta que el rey de Francia y el Papa León X se opusieron a la elección de Carlos a través de embajadores; Francisco I, por pretender el mismo el trono; el Papa, por temor a que si uno de los dos era elegido, podría pasar a Italia (1920: 194). Por otra parte, en las cortes de Valladolid de 1523 se sugiere que fue el rey de Francia, «por la deshordenada codicia que syenpre ha tenido», quien persuadió al «Santo Padre Leon deçimo» de que Carlos intentaba «oprimir la persona

de su Santidad y su Santa Sylla Apostolica» (s.a. 1882: 336, 341). En la pieza no es el Papa quien se manifiesta contra Carlos, sino la embajada de Venecia: ésta prefiere que elijan a Francisco, porque si Carlos es designado emperador, «el leon a de tragar/ venciendo nuestro leon» (*Imperial*, 9). Aunque el «santisimo padre leo» es quien otorga las insignias monárquicas a Carlos, el comentario del embajador veneciano no deja de tener doble sentido (el león del escudo de la República de Venecia y el Papa León X), porque se conocía la reticencia del Papa respecto a conceder aún más poder a Carlos. Más tarde interviene la embajada del Gran Turco, junto a los emisarios de Venecia y Francia, oponiéndose a la elección de Carlos: «benecia francia turquia/ conformes por vna via/ todos contra el gran leon» (15).

Aparte de su evidente función literaria y propagandística, la llegada de una embajada otomana en la pieza indica cómo el poder del Gran Turco ya se hacía sentir en España²³. No he podido localizar ningún dato sobre una misión turca en la elección imperial, aunque sí de una embajada española en la corte de Selim I en 1519 (Sandoval 1604: 81^v). García de Loaysa y Mendoza fue enviado al sultán Selim para que «con color de visitarle se pudiesse informar de todo», porque «se temian mucho del Turco Selim, que estaua soberuio triunfante, y glorioso con las vitorias, que auia hauido contra el Soldan, y amenazaua con las armas a Italia, y a Alemaña» (81^v). Cuatro años después, se hablaba del problema turco en las cortes de Valladolid en tono preocupado:

[L]o primero que mas vrge enel pecho Real de su Magestad es la conquista quel gran turco ha començado contra la christiandad, las victorias que Dios nuestro Sennor ha permitido dele dar asy en la toma de Belgrado como en la de Rodas, el grande exerçito

²³ Sandoval cuenta la aparición de siete fustas de moros que se habían juntado con otras seis de un capitán turco llamado Halymecen a la vista de la ciudad de Barcelona en 1519, cuando Carlos V estaba presente en las bodas de Madama Germana y el Marqués de Brandeburgo. Se nota la pérdida de reputación del Emperador al no poder responder a este escarnio (1604: 84^{r-v}).

que al presente tiene en el Reyno de Vngria, el qual fortifica y engrosa por mar y por tierra, y con el qual sy non se le pone freno y resistencia con hexerçito poderoso y vastante, [...] seria en total destruyçion y perdiçion dela christiandad, porque de alli podria venir el dicho turco, syn tener cosa en medio quele estorvase, sobre Napoles e Seçilia e Italia, e sobre los sennorios que su Magestad y el dicho Ilustrisimo Ynfante su hermano tienen en Alemanna, que son los mas proximos e çercanos a él (s.a. 1882: 348).

Esta ambición otomana de tomar Italia, tal y como se repetirá en la farsa de Yanguas, no era una mera ilusión sin fundamento. El Turco intentaba avanzar sobre la Santa Sede.

Otro elemento a tener en cuenta es que la pieza manifiesta que ya se aceptaba oficialmente que la casa otomana representaba al mundo islámico. Un elector anuncia la llegada de la embajada turca diciendo: «aquí viene almoazen/ con sus barias naciones» (*Imperial*, 12). La palabra *almoazen*, conservada en las formas *muecín*, *almuecín* y *almuédano* (*müezzín* en turco) según el DRAE, define la persona que se encarga de la llamada a oración. Aquí el muecín turco representa la voz de la *umma*, la comunidad de los musulmanes. Son tres los embajadores, «vestidos al natural de su tierra con barbas y ropas de turcos y venian en contradicion del rey nuestro señor llegados hazen la mesura segun su costumbre y proponen su enbaxada» (12). Las varias naciones aludidas deben de ser los turcos y magrebíes, pues luego se explica que África brama desde la boca del embajador turco. Esta vinculación del Turco con los africanos, es decir, magrebíes, era bastante común en aquella época. Al aglomerar a los infieles dispersos por un ámbito geográfico que se extendía desde el norte de África hasta el Asia Menor y aún más allá, se podía crear un enemigo único al que había que enfrentarse. Por otro lado, el término «sarrazeno», utilizado por el elector, ayudaba a establecer un vínculo entre los infieles contemporáneos y los de las cruzadas.

Sin embargo, el elemento que más llama la atención en la embajada turca, y que difiere en gran medida de los demás es el satírico, manifestado por medio del lenguaje (aunque la embajada de Francia también está marcada por algunas características lingüísticas particulares del idioma francés, estas resultan menos significativas). Por más que la llegada de los enviados turcos haciendo sus zalemas («hazen la medida segun su costumbre») y saludando a los electores con un «ala y çalema»²⁴ sea bastante expresiva, es el acento morisco, con sus cambios fonéticos (o>u, e>i, c>z etc.), sintácticos y gramáticos (p. ej. «de entender estar yo bueno») lo que verdaderamente imbuje comicidad en la embajada. Según afirma Juan Carlos Garrot, «en la comedia nueva las hablas particularizadoras, de valor cómico, están reservadas a los personajes humildes. En nuestro corpus no hay tal especialización, como lo prueba el embajador turco de la *Representación*» (2005: 297). Contemplar la embajada real del Gran Turco, incapaz de expresarse y chapurreando el castellano, servía a un fin burlesco, y la representación de los turcos ante el público español quedaba facilitada gracias a una imagen ya establecida²⁵.

En tales aspectos, la *Representación imperial* tiene la importancia de ser, por lo que sabemos, la obra que marca la primera salida de los turcos a la escena española, así como «una de las más tempranas apariciones conocidas de Carlos sobre las tablas en el teatro castellano» (Espejo 2007: 8). Aunque en esta pieza sólo se menciona el nombre del Gran Turco, su figura pronto hará acto de presencia en el teatro español, al mismo tiempo que en la realidad histórica sus ejércitos se adentraban en el corazón de Europa.

²⁴ Esta expresión procede evidentemente de «wa alaikum assalam» («y la paz sea contigo»), la respuesta habitual al saludo «assalamu alaikum».

²⁵ Tal y como demuestra Albert E. Sloman (1949), la jerga morisca ya era parte de la imagen de moros y moriscos en el teatro del siglo XVI. Esta peculiaridad lingüística no deja de ser un medio de burla en el teatro áureo y es utilizada en la mayoría de los casos por los personajes moriscos (Belloni 2012: 82). Esto se observa de manera muy clara en *El mártir de Madrid*, donde un cristiano lleva a cabo el fingimiento de ser morisco por medio de la jerga morisca («Ser un morisco/ que venir chiquito al teta/ de Fatima y ser catevo/ en Marrocos» [*Mártir*, 195]), aunque los demás musulmanes de la obra hablan en español estándar.

4.2. Carlos V y el avance turco

Aun después de su coronamiento en 1519, Carlos de Gante tardaría años en tomar medidas contra la amenaza turca:

Sin lugar a dudas, el factor más importante de este descuido era la guerra con Francia, que indudablemente le preocupaba más que ninguna otra cosa. También es probable que el emperador pensase que el peligro turco todavía se hallaba suficientemente lejos de las posesiones habsbúrgicas de Estiria, Carintia y Carniola. Por aquel entonces, el avance turco no parecía tener demasiado peso en la política carolina. Con lo cual, no hizo nada para impedir la caída de Belgrado y muy poco también para defender Rodas, a la que solamente envió dos galeras que nunca llegaron a su destino (Kumrular 2003: 90).

Esta tardanza no se puede entender como una mera negligencia por parte del nuevo emperador de los romanos, y tampoco se ha de pensar en la burla del poderío y arrogancia del Turco como una señal de absoluto menosprecio hacia la amenaza otomana. Este tono burlesco, que se iba a convertir en una de las características de las obras turquescas, se puede interpretar, más allá de su evidente función de entretener al público, como un medio de hacer propaganda contra el estado otomano. Si esta propaganda estuviera destinada simplemente a un objetivo religioso, los moros del norte de África o los moriscos de España hubieran servido de igual modo. La presencia de la embajada otomana prueba que el nuevo cabecilla de los infieles, el nuevo archienemigo de la cristiandad, era ya el Turco.

La aparición del nuevo poder otomano no era totalmente desconocida en la Península Ibérica, ni siquiera en Castilla. De este reino había sido despachado Ruy González de Clavijo en 1403 para, tras pasar por tierras bajo dominio otomano, mantener contactos diplomáticos

con Tamerlán, el azote de Dios. La Corona de Aragón, por otro lado, al pasar a depender de ella los ducados de Atenas y Neopatria a principios del siglo XIV, ya había participado activamente en los asuntos políticos entre Bizancio y los beylicatos turcos de Anatolia. A lo largo del período de establecimiento de la casa otomana (1299-1453), las noticias del sitio de Constantinopla de 1391 o las grandes derrotas de las cruzadas en Nicópolis en 1396 y Varna en 1444, por no mencionar la caída de Constantinopla en 1453, alcanzaron resonancia en las cortes de Castilla y Aragón²⁶. Sin embargo, se puede afirmar que el tema turco no llegó verdaderamente a popularizarse en las literaturas hispánicas hasta el siglo XVI y, al convertirse en objeto de tratamiento, los turcos siguieron siendo en gran parte «esos musulmanes indefinidos que aparecen constantemente como los enemigos declarados de los héroes de los libros de caballería, descritos de una manera nebulosa y estereotipada que puede coincidir con cualquiera de los practicantes del Islam» (Bunes 2006: 98). Aunque existen excepciones como la *Història de Jacob Xalabín*²⁷, los turcos en la mayoría de las obras del siglo XV no son objeto de un desarrollo especial o, como dice Mas, son nada más que abstracciones:

Leurs Turcs n'ont rien de commun avec ceux qui, au XVI^e siècle, obsèdent toutes les imaginations. Ils sont une abstraction; seul leur nom rappelle la réalité du moment. Autour de ce nom les auteurs créent leurs personnages, les dotant de tous les caractères attribués aux anciens adversaires de leurs héros. Comme aux, ils doivent être vaincus. [...] Les vrais Turcs commencent à apparaître, avec leurs défauts et leurs qualités

²⁶ Las obras ucrónicas como *Tirant lo Blanch*, *Las sergas de Esplandián* o *Lisuarte de Grecia* donde los cristianos consiguen rechazar al ejército turco son buenos ejemplos del impacto que tuvo en España la caída de la capital del imperio bizantino. El hecho de que en estas obras se elabore una historia contrafactual en vez de dramatizar esta gran pérdida para la cristiandad se debe entender como un rasgo de la literatura caballeresca y no meramente como una muestra de indiferencia frente a la realidad histórica. Para un estudio más amplio sobre los ecos de la caída de Constantinopla en las literaturas hispánicas, véase Díaz-Mas 2003.

²⁷ Esta novela breve anónima, escrita en catalán hacia el año 1400, destaca por su interés hacia el mundo turco y su valor histórico, aspectos que he estudiado en mi trabajo fin de máster («La *Història de Jacob Xalabín* a la luz de las fuentes turcas», UCM 2011-2012, Máster en Estudios Literarios). Sin embargo, *Jacob Xalabín*, como queda dicho, es una obra excepcional, que no sirve de base para el tratamiento del tema turco en general, y se debe analizar dentro del género caballeresco.

d'êtres humains, dans la littérature documentaire qui leur est consacrée durant la première moitié du XVI^e siècle. Ils vont se frayer un passage lentement vers la littérature de fiction, et ils ne seront plus une appellation commode pour désigner de fantastiques ennemis assimilés à des géants ou à tant d'autres mauvais génies. L'emploi de leur nom dans les romans de chevalerie traduit bien plus le climat anti-turc et l'esprit de croisade qui souffle sous le règne de Charles Quint qu'un souci de transposition littéraire (Mas 1967 I: 56-7).

El repentino despertar del interés por el Turco en la época de Carlos V se debió sin duda más a razones geopolíticas que socioculturales. Tal y como Miguel Ángel de Bunes indica, «los turcos pasan de ser unos auténticos desconocidos hasta convertirse en los enemigos declarados de la monarquía católica, el objetivo primordial que justifica muchas de las acciones de Carlos V, Felipe II y Felipe III, lo que nos muestra que la sociedad hispana sufre un proceso de culturalización sobre este tema en un período de tiempo muy escaso» (2006: 99). Según el punto de vista de una gran parte de Europa, el Turco que aterrorizaba a la cristiandad en los Balcanes, el Mediterráneo y el Norte de África cumplía todos los requisitos (conducta belicista, poder ilegítimo, etc.) para que los estados cristianos llevaran a cabo contra él una «guerra justa»; así pues, la producción literaria contribuía a identificar mejor el enemigo y fomentar la autoconfianza de la monarquía y sus súbditos.

Después de la conquista de Egipto por Selim I, el padre de Süleyman *el Magnífico*, el título de califa pasó de los mamelucos a los otomanos. El Gran Turco de Constantinopla se convirtió en el nuevo baluarte del mundo islámico: el *amīr almu'minīn*, «príncipe de los fieles» (conservado como *miramamolín* en castellano), que luchaba contra los enemigos del islam y amparaba a los musulmanes de todo el mundo; el *ālem-penāh*, «refugio del mundo», que albergaba incluso al *ahl al-kitāb* (los seguidores de las religiones abrahámicas, sobre

todo), siempre que pagaran sus impuestos. Los musulmanes del otro lado del Mediterráneo admiraban al sultán otomano y le veían como a un salvador. La imagen de los otomanos que se desarrolló entre los musulmanes de la península ibérica estuvo marcada principalmente por la toma de Constantinopla en 1453 y el ataque a Otranto en 1480 (Şükürov 2009: 314-5)²⁸. Desde que el primer embajador nazarí se presentara ante Bayezid II en 1486 y que éste prestara ayuda enviando a su almirante Kemal Reis en 1487 y 1506, los musulmanes occidentales buscarían en la corte otomana protección contra los ataques españoles²⁹. Además, para los corsarios del Mediterráneo como los Barbarroja, el Turco aparecía como un fuerte aliado contra un enemigo común, ya se tratara de los países europeos o las tribus norteafricanas.

Por otro lado, desde muy temprana edad, Carlos V observaría las medidas que tomó su abuelo Fernando el Católico respecto al problema morisco en política interior y sus conquistas de bases estratégicamente cruciales en el Norte de África en política exterior. Carlos creció consciente del poderío turco tanto en la Europa Occidental como en el Norte de África y fue el primer rey español en desafiar abiertamente al Turco con multitud de acciones, expulsándolo de Tlemecén, dando muerte a Oruç (Aruj o Omiche) Barbarroja, repeliendo a Süleyman a las puertas de Viena y echando a Hayreddin (Jeireddín) Barbarroja de Túnez, como se hace admitir a Solimán en la pieza teatral *El valor de Malta*:

Si hoy no es nuestra toda Hungría,
sus más importantes plazas;

²⁸ A estos se añade el tratado de paz otomano-mameluco de 1491 y el supuesto testamento de Mehmed II sobre la conquista de España (Şükürov 2009: 317). La carta de los mudéjares de Valencia a un tal *Turch*, informándole de las guerras de Granada y pidiendo su ayuda, es de igual interés (315-6).

²⁹ Véase por ejemplo la carta escrita a Süleyman I en 1541 por los moriscos asentados en Argel: «¡Oh señor nuestro, sultán de ambos mares y de ambos continentes! ¡Dios os haga vencedor! ¡Socorro! ¡Ayuda! ¡Salvad a Argel! Es para los musulmanes la muralla que les defiende. Es para los infieles y tiranos castigo y opresión. Ella tiene la marca de vuestro nobilísimo nombre. Está bajo la protección de vuestra suprema dignidad» (Epalza 2001: 464).

si no me rinde tributo,
reconocimiento y parias,
fue porque vino a Viena,
archiducado de Austria,
y con sus armas y gente
hizo retirar mis armas;
si todo el reino de Túnez
no es hoy nuestro, él es la causa
que él la quitó a Barbarroja;
que por mí le gobernaba;
si perdió Dragut Arráez
la ciudad fuerte de Africa,
y cuando entre mí y él había
treguas, aunque treguas falsas,
él consintió en ello entonces
y nunca mandó entregarla,
aunque mis embajadores
le alegraron muchas causas (*Malta*, 186)

Así se concebía la figura de Carlos de Gante en España con relación al imperio otomano. Por otra parte, está la cuestión de cómo realmente respondió España a las campañas otomanas. Desde su elección como emperador, Carlos pasó casi todo su reinado luchando contra otros gobernantes cristianos en la Europa Central, mientras que Fernando, su hermano, asumió la tarea de enfrentarse al Turco en la Península Balcánica. La lucha por el dominio del Norte de África fue donde Carlos participó activamente en las guerras habsburgo-otomanas, pero en

realidad eran los agentes del Gran Turco, como los hermanos Barbarroja, contra quienes luchaba. El sultán Süleyman, acampado a las afueras de Viena, acusaba a Carlos de cobardía por no salir a luchar contra él en persona, mientras que en España se señalaba como excusa a los protestantes y otros enemigos del Emperador, Francia en especial, el «promovedor y cavador dela guerra pasada y presente» (s.a. 1882: 347). Tal y como de Bunes explica, la reacción imperial ante la amenaza turca fue «crear un enorme sistema de propaganda en el que intenta describir a Carlos como la encarnación de la defensa de la Iglesia frente a este enemigo exterior, aunque en la práctica se desentiende de la cuestión, delegando la defensa de las partes más alejadas del Imperio a su hermano» (2006: 103). En este punto, las obras turquescas tenían un papel doble: la degradación del Turco enaltecía al monarca español, su cobardía fortalecía al rey cristianísimo y su ilegitimidad legitimaba al estado habsburgo. Durante los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, el teatro iba a glorificar la época de Carlos V y ensalzar su política y sus hazañas, justificando sus acciones y reinterpretando sus fracasos, todo ello como respuesta a la presencia otomana. El Turco se convirtió en el enemigo del estado y la fe por antonomasia.

4.3. La farsa Turquesana y la Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan

La *Turquesana* es una farsa en cinco actos escrita por Hernán López de Yanguas por la época del primer cerco de Viena (1529)³⁰ para «burlar de la soberbia del Turco y alabar la discreción

³⁰ Albert Mas data esta obra en una fecha poco anterior al primer cerco de Viena de 1529 (1967 I: 58), mientras que Javier Espejo y Julio F. Hernando señalan como *terminus post quem* el sitio de 1529 y como *terminus ante quem* la muerte de Papa Clemente VII en 1534 (2002: 3). En su tesis doctoral, Espejo apoya la opinión de Mas de que Yanguas no hubiera desaprovechado el fracaso otomano a las puertas de Viena (2013: 137). Estoy de acuerdo, especialmente si se considera que la retirada del ejército turco fue interpretada como una derrota humillante en toda Europa y que no hubiera habido mejor ocasión para «burlar de la soberbia del Turco» (Mas 1967 I: 58). Es muy probable que la pieza sea posterior al tratado de Barcelona firmado el 29 de junio de 1529 al marcar la reconciliación oficial entre Carlos V y el Papa, pero la llegada del emperador a Roma y el diálogo entre los dos no apuntan necesariamente a la coronación en Bolonia en 1530 (Espejo 2013: 136-7). El emperador ya se hallaba en Génova en agosto y desde la corte del Fernando I llegaban noticias del avance turco (Kumrular

del papa y sublimar nuestra fe y ensalzar el ánimo del emperador nuestro señor» (*Turquesana*, 1). La obra constituye en cierta medida una exhortación: primero señala al enemigo y sus planes, estableciendo la invalidez e ilegitimidad del imperio otomano a través de la refutación del islam, y después llaman al emperador a actuar contra este adversario de la fe y el estado. Tal y como anota Mas, «[c]ette farce est écrite et jouée au moment où l'Espagne commence à peine à s'intéresser au péril turc qui ne la menace pas encore directement et voit mal la nécessité pour elle de partir en guerre contre ce lointain ennemi» (1967 I: 61). Aunque Mas erró en su suposición de que esta farsa marcara la primera aparición de los otomanos en el teatro español, es muy probable que se trate de la primera salida del Gran Turco a la escena española.

La farsa que inaugura esta presencia detalla claramente la imagen de esta nueva figura: «El Turco entrará muy sobervio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa, e su espada ceñida, la carta en la mano, hablando a solas» (*Turquesana*, 1). Es de notar que la *Representación imperial* y la farsa *Turquesana* muestran dos figuras relativamente diferentes del sultán Süleyman (Figura 1)³¹. Aunque en la primera pieza el Gran Turco no aparece personalmente, su conducta se puede entender por medio de la actuación de sus embajadores, quienes se muestran espantados ante la idea de que Carlos pueda ser proclamado emperador. Aunque amenazan a los electores de que el Turco les hará la guerra si lo enojan, tratan de sobornarlos porque temen que serán vencidos si Carlos resulta elegido. En la farsa *Turquesana*, por contraste, el «Turco furioso» (v. 609), «aquel vestiglo

2005: 102). La farsa bien puede ser una reinterpretación de este viaje a Italia de Carlos V para su coronación como una expedición en defensa del Sumo Pontífice ante un posible ataque de los turcos.

³¹ Aunque nunca se especifica el nombre del monarca otomano, a quien sólo se alude como «Turco», se entiende por la ubicación temporal de las piezas que se habla de Süleyman I *el Legislador*. Como explica Javier Espejo, «dada la importancia que Yanguas otorga al nombre, su ausencia en el caso del turco nos muestra a un autor que se apoya en la innominación para crear un personaje de maldad infinita» (2002: 117). Aunque por las palabras del correo Mahometo «Soy cursor del mahometa» (*Turquesana*, v. 234) puede parecer que Yanguas esté hablando del sultán Mehmed, se utiliza Mahometa en vez de Mahoma para adaptarlo a la rima con un verso anterior («corneta»). El nombre Mehmed, por otro lado, fue adaptado al español como Mahometo en las obras de la época.

bestial» (v. 486), aparece con el brazo desnudo y espada ceñida nada más comenzar la obra. Desde sus primeras líneas («Mis grandes fuerças e mañas/ a todo el mundo notorias,/ mis sublimadas hazañas,/ mis infinitas victorias» [vv. 22-4]), el turco alardea de sus dominios («Yo, el gran vencedor turquí,/ señor de Hierusalem/y del monte Sinaý [...]» [vv. 106-39]), sus victorias («[...] ¿qué victoria será incierta,/ pues salí con la de Rodas?» [vv. 22-34]), su ejército («Son bastantes/ mis fieros passabolantes,/ mis lombardas e trabucos [...]» [vv. 40-50]), sus antepasados («Othomano,/ Amurates e Solmano/ Calepino e Mahometo,/ de cuya casta yo mano» [vv. 60-9]), y, de esta manera, pinta una imagen mucho más belicosa, feroz y arrogante. La comparación de Süleyman con figuras como Nabucodonosor, Holofernes, César, Faraón y Goliat le asocia con todo un campo semántico que gira en torno a los semas de soberbia y tiranía³². Aparte de las atrocidades que estos personajes ya encarnan en la mente del público español, se cuenta cómo bajo el dominio del Turco las iglesias son convertidas en caballerizas, las doncellas cristianas son violadas y sus padres son despedazados. Por otra parte, se describe al enviado de Süleyman como a un negro igual que su corte oscura³³, lo cual refuerza la imagen diabólica del Gran Turco («Es un nuevo Lucifer/ [...] De ruyn casta deve ser/ [...] ques hijo de Sathanás» [vv. 265-79]). Su interés por el «arte de astrología,/ que los planetas e hados/ me ofrecen la monarchía» (vv. 212-4), tal y como se ve en la *Representación* («al faquir mirar extreliax/ avselo avsol avluna/ y dezir en todas elias/ quiste hazer en ley toda una» [13]), es prueba de sus creencias paganas.

³² Establece la misma relación Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*: «[...] aunque la gente de los Turcos sea antigua, cosa es marauillosa lo mucho que ha estendidose, porque dozientos y quarenta años ha escassamente que començo a ser nombrado y conocido, lo qual como es de creer ha uenido por permission y açote de Dios para castigar y emmendar el pueblo Christiano, assi como en los antiguos tiempos embiò Dios un Antioco, un Nabucodonosor y un Ciro y otros tales, que opprimiessen y captiuassen su plueblo [*sic*] de los Iudios, assi ha permitido y permite por nuestros peccados, quel reyno del Turco fuesse en augmento y se estendiesse tanto, para temor pena y castigo de nuestro descuydo y culpas» (1553: 35^v).

³³ El estudio de Javier Espejo y Julio F. Hernando llama la atención sobre los campos semánticos relativos a los conceptos de claridad y oscuridad subyacentes en el texto para distinguir el palacio del Turco y Roma (2002: 12).

Desde las primeras líneas se manifiesta el fervor religioso del Gran Turco, su deseo de expandir la secta mahometana por la fuerza y su desprecio por la religión cristiana. Süleyman quiere convertir las iglesias y ermitas en mezquitas donde adorar al profeta Mahoma, según una concepción claramente errónea del islam. Esta idea del culto a Mahoma, ya muy corriente desde la expansión islámica, se manifiesta en la conversación entre los dos correos, Diligente y Mahometo. En un debate para decidir «quál sirve a mejor señor» (*Turquesana*, v. 729), Diligente enumera los argumentos más difundidos en Europa que supuestamente más deslegitiman a Mahoma: su linaje ismaelita, su oficio de mercader, la poligamia, una inspiración divina fingida, la creencia en un paraíso carnal, etc.³⁴ Mahometo es incapaz de contestar con una respuesta lógica a ninguna de sus preguntas y, si bien ha de quedar humillado —y con él, el Gran Turco—, se mantiene obstinado en sus creencias³⁵, mostrándose firmemente ignorante, lo cual sorprende a Diligente: «Espantado/ me dexa e maravillado./ ¡Quán firme bive en su seta/ aquel perverso malvado,/ siervo del falso profeta!» (vv. 855-9). A través de este debate, se considera ridiculizada y deslegitimada la religión islámica, su profeta y su «ley porcuna» (v. 781), y en consecuencia su máximo representante, el estado otomano.

Se debe notar que, a pesar de que una de las «materias» principales de esta farsa sea «burlar de la soberbia del Turco», la mofa directa de la persona del sultán es muy limitada. Al igual que don Francés de Zúñiga, quien parece haber tenido dificultad en encontrar ideas

³⁴ Figuran, por ejemplo, los mismos argumentos en el tratado *Here begynneth a lytell treatyse of the turkes lawe called Alcaron*, escrito hacia 1519 en Inglaterra: «And yf a man asketh theym what paradyse meneth they saye it is a place of delyte and loye / where a man shall fynde all maner of delytes and fruytes / & all maner of fruytes at all tymes / and the ryuer renneth mylke / wyne / hony / and fresshe water. [...] man shall haue ten wyues / & all maydens / [...] Machamet bade in his Alcarō that euery man sholde haue two or thre wyues and nowe they take ten or twelue or as many lemmās as they may gete [...] he was fyrste a knaue and kepte the horses in the stable and he wente after marchantes [...] But this Machamet made her to byleue that at euery tyme y^t he fell soo that the aungell gabryell spake vnto hym [...] the turkes byleue is strongly kepte in theyr cyrcūcysyon. And they ben cyrcūcysed whan they be of the aegē of .xii. yere for Ismael Abrahams fyrst sone was circūcysed at thyrten yere olde of whome they be all proceded & comen» (s.a. s.f.: ii^v-[vi^r]).

³⁵ La obstinación en la ignorancia es una de las características del turco que se repite en muchas obras. Hasta la propia palabra «turco» llega a significar terco: «Lástima tengo de tí/ Siendo tan turco en tu ley [...] / Turco, no lo seas tanto/ Y conviértete á Dios/» (*Sanct Joan*, 167).

burlescas a la hora de escribir su carta al «grand turquo Sulimán» en 1526 (1989: 132-3), López de Yanguas recurre a argumentos religiosos para oponerse a la soberbia del sultán. Una razón podría ser que Süleyman había conquistado desde la *Representación imperial* Belgrado (1521), Rodas (1522) y Hungría (1526), victorias importantes y muy recientes de que se jacta «el gran vencedor turquí» en la obra. Como su padre Selim, «quien estaua soberuio triunfante, y glorioso con las vitorias» (Sandoval 1604: 81^v), Süleyman tenía sobrado motivo para blasonar. Por lo tanto, en vez de despreciar la soberbia del Turco, la *Turquesana* pretende deslegitimar su poderío a través del contenido barbárico de su carta y las refutaciones dirigidas a su religión.

Frente a este «Antechristo contrechó» (*Turquesana*, v. 548), se alza la figura del emperador bajo cuyas alas se refugia la cristiandad. El Papa Clemente, que da una respuesta desafiante a Süleyman («Los blasones,/ títulos e presunciones/ acá nos mueven tan poco/ que, por abreviar razones,/ dan de vos señas de loco» [vv. 620-4]), sólo cuenta con la ayuda de Carlos de Gante. La unidad de los estados cristianos al formar un cuerpo de «un mismo parecer, un mismo amor, unidos en alma y pensamiento» (Fil. 2: 2-3) era de gran importancia para la Santa Sede, así como el papel del imperio español para luchar contra el nuevo cisma que sacudía a Europa. Constantinopla era un gran ejemplo, cuya memoria estaba aún muy viva en el siglo XVI, de lo que podía llegar a suceder si se dejaba resquebrajar tal unidad. En este punto, el Turco desempeñaba un papel de mayor alcance que los moriscos de España, que preocupaban solo a una parte de la cristiandad, o los protestantes de Europa Central, que amenazaban su unidad. El Turco, en cambio, podía unir al mundo cristiano porque su mera existencia creaba un *casus belli* bajo el cual todos los estados cristianos debían olvidar sus diferencias y formar un solo cuerpo. Sin embargo, este desiderátum nunca se consiguió por causa de las luchas por el dominio de Europa y por las discordias entre los príncipes cristianos.

No todos ellos tratarían al imperio otomano de la misma manera: dos potencias de la Europa Occidental, Francia e Inglaterra, iban a establecer relaciones amistosas con el Gran Turco, mientras que algunos de los humanistas del Renacimiento adoptarían un punto de vista moderado acerca del estado otomano. Dada esta división, España se veía como el único estado cristiano con capacidad para realizar este deseo de unir el rebaño de Cristo con el fin de ir contra los turcos malvados. En la farsa *Turquesana*, el Papa expresa esta idea con tales palabras: «Quánto más/ que, con el exemplo que das,/ tras ti verná el portugués/ y el inglés, comoverás,/ e podrá ser que el francés» (vv. 900-9), mientras que el villancico con que termina la pieza pone de manifiesto el carácter de guerra santa de esta empresa: «De turcos paganos/ no quede memoria;/ florezca la gloria/ de nuestros christianos;/ con fuerça de manos/ ensálcese Roma,/ perezca Mahoma» (vv. 955-61).

Albert Mas hace mención de otra obra escenificada en la misma época³⁶, la llamada *Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan* (1967 I: 64). Esta pieza, que aparece en la tercera jornada de *El cortesano* de Luis Milán publicado en 1561, difiere de las otras dos aquí mencionadas por su esbozo del perfil de los turcos. Cuenta la historia de siete comendadores de San Juan, dolientes de amor, que se separan de sus damas en un viaje de Malta a Alicante. Al recibir la noticia de que han sido raptadas por una armada de turcos, los comendadores los atacan según un mismo orden: invitan a los turcos a la cristiandad, se batan en duelo y ganan el corazón de su dama. Los turcos, sin diálogo ninguno, cumplen sus papeles al proporcionar la ocasión para que los caballeros ganen fama y hacer gala de su amor cortés, tal como

³⁶ Albert Mas le da el título de *Farsa de los comendadores de San Juan*, como Henry Mérimée, quien opina que fue escrita y representada entre 1530 y 1538 (García-Bermejo 1996: 151).

expresa un comendador: «Por armas quiero mi dama/ del turco que la tuviere,/ que ganalle por fama/ es mejor que por la cama» (*Sanct Joan*, 162)³⁷.

Además de la denominación de estos antagonistas como «turcos» de «Turquía», las confrontaciones navales entre la Orden de San Juan y el imperio otomano durante el periodo de composición y publicación de la obra debieron de dejar claro al público de quién se estaba tratando. Sin embargo, los turcos carecen de características específicas que permita distinguirlos de moros y moriscos sobre la escena dada la falta de diálogo y de referencias a sus apariencias y se acercan en su comportamiento a los personajes orientales de las novelas de caballerías. Aunque sea para dar celos a los caballeros cristianos, las damas cuentan cómo los turcos las sirvieron con cariño y mostraron «buen amor», por lo tanto «No merecen ser burlados,/ Pues que tanto nos querían» (172). Curiosamente, después de su cautividad y manumisión se les deja bailar *alla turca*, supuestamente algún tipo de danza morisca popular de la época: «Turcos, pues lo mereceis,/ Cobrad vuestra libertad,/ Y si lo mandais, bailad/ Como en Turquía soleis» (181). Mientras que los comendadores se disponen a tornear para rematar la farsa, los turcos siguen con su baile por el regocijo de poder volver en paz a su patria³⁸.

³⁷ La función de las damas como personajes que vienen en las tres galeras para ver cómo pelean los caballeros cristianos recuerda al pasaje de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, que inspiró a su vez el libro de Milán, sobre las damas que siguieron al ejército español en la guerra de Granada: «las más veces, cuando el ejército de los españoles iba a buscar los enemigos, la Reina iba allí con todas sus damas, y los galanes con ellas, hablándoles en sus amores hasta que llegaban a vista de los moros; después, despidiéndose cada uno de su dama, en presencia dellas iban a las escaramuzas, con aquella lozanía y ferocidad que les daba el amor y el deseo de hacer conocer a sus señoras que eran amadas y servidas de hombres valerosos y esforzados; y así muchas veces hubo caballeros españoles que con muy poco número de gente desbarataron y mataron gran multitud de moros» (Fuchs 2009: 34).

³⁸ Ignacio López considera la influencia que la postura del virrey de Valencia ante el problema morisco ejerció posiblemente sobre el tratamiento pacífico de los comendadores (2002: 182). En efecto, la situación de los moriscos en Valencia en los años de la redacción de la farsa es un punto que merece tenerse en consideración: Carlos V hizo entrar en efecto la bula papal de 1524 un año después con un edicto imperial según el cual «los moros valencianos debían encontrarse fuera de España el 31 de diciembre de 1525, y los de Cataluña y Aragón el 31 de enero de 1526» o recibir el bautismo para evitar el exilio (Lea 2007: 158). A pesar de las resistencias y rebeliones en Valencia, reprimidas por el virrey y la virreina, tanto el estado como la Inquisición fueron tolerantes hacia los neófitos —aunque el Tribunal de Valencia no siempre seguía las órdenes del Consejo de la

La Orden de San Juan fue expulsada de Rodas en 1522 por Süleyman y se instaló en Malta con la ayuda de Carlos V en 1530. Desde entonces hasta el año 1538, cuando Hayreddin Barbarroja venció en la batalla de Préveza a la Santa Liga con participación de los caballeros de la Orden de Malta, la amenaza turca ya se había hecho sentir con fuerza en el Mediterráneo Occidental con la anexión de puntos estratégicos en el litoral berberisco y la nueva alianza franco-otomana de 1536³⁹. El hecho de que una farsa escrita en un contexto tan difícil respecto a las relaciones habsburgo-otomanas teatralice a los turcos no con animadversión, sino como participantes en un duelo caballeresco no es tan sorprendente si se consideran la naturaleza de las representaciones populares de moros y cristianos (Carrasco 1982: 56) y la popularidad de las danzas moriscas en la misma época (López 2006: 317). Además, la influencia de los libros de caballería, muy viva en el siglo XVI, no se debe ignorar, especialmente con respecto a la base principal de la trama, que es el rapto de damas por corsarios berberiscos/turcos y su rescate por caballeros cristianos. Tal y como Mas observa, «dans le divertissement de Luis Milán, les Turcs étaient un artifice commode pour renouveler les galanteries de l'amour courtois ; [...] elles sont des manifestations, avec des nuances plus ou moins accentuées, de l'esprit de croisade dont les romans de chevalerie se faisaient également l'écho à la même époque» (1967 I: 67).

En el ámbito del teatro, con la rara excepción de la *Farsa Turquesana*, hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVI para encontrar a personajes turcos caracterizados con rasgos distintivos. Trazar tales figuras debía de resultar complicado, así como escribir sobre ellas en un momento de enconadas hostilidades con resultados favorables a los otomanos. Tal

Suprema (165)—. La actitud de los comendadores hacia los turcos al darles la opción de convertirse o volver a su país puede ser una versión suavizada e idealizada de la realidad histórica de su tiempo.

³⁹ Ignacio López es de la opinión de que «la acción dramática no es sino un eco» de la jornada exitosa de Túnez de 1535 liderada por Carlos V en que participan los caballeros de San Juan (2002: 182), pero esta victoria en sí no explica el carácter caballeresco de los turcos de la farsa, especialmente cuando el resultado de la jornada fue interpretado por muchos como una huida por parte de Barbarroja y su hueste.

fue el caso de Francisco López de Gómara a la hora de escribir su *Crónica de los corsarios Barbarroja*: según sus palabras, se le reprochó haber escrito la biografía de un corsario turco (1989: 14). Además, la falta de tipos turcos en el teatro español en el primer cuarto del siglo XVI, a pesar de los grandes enfrentamientos entre estados cristianos y el imperio otomano, debe relacionarse en cierta medida con las expectativas y el gusto del público, el nivel de desarrollo del teatro de la época y la finalidad de las piezas. En este sentido, la *Farsa Turquesana* aparece como una obra de transición por su veracidad histórica (no tanto por su argumento, sino por la información que contiene acerca del dominio, la genealogía y las expediciones de Süleyman), el perfil de sus personajes turcos y su fin propagandístico. A diferencia de la embajada otomana de la *Representación imperial* o de los personajes turcos de la *Farsa de las galeras*, la *Farsa Turquesana* hace subir a escena figuras que se acercan en cierta medida a modelos posteriores. Aparte del mensajero Mahometo, que destaca por su lealtad rigurosa al Gran Turco y la ley mahometana, el sultán otomano de esta obra sobresale por su continuo desafío, furia, soberbia y enemistad latente hacia la cristiandad: es el nuevo perseguidor de la fe de Cristo.

Tal y como Espejo apunta, «en la *Farsa Turquesana* el Turco se caracteriza por una actitud, la soberbia. Yanguas incide en ella a priori como elemento diferenciador, construyendo un personaje cuya maldad y ánimo guerrero son evidentes desde el argumento» (2002: 119). Sin embargo, aparte de la malicia innata del Gran Turco, se explica en el texto que el sultán puede actuar con soberbia a causa de que «la santa fe/ nadie cura defendella» (*Turquesana*, vv. 483-4). Esta crítica dirigida a los estados cristianos iba a manifestarse en otras obras posteriores, porque aparte de vocear la realidad de la época, permitía hacer propaganda de la corona española. A pesar de la traición de los italianos y franceses (vv. 323-4, 358-9), Carlos V se pone firme contra los infieles, único baluarte en cuya «bondad confía/

todo el pueblo de Israel» (vv. 513-4) y cuyos modos «temen ya los turcos todos,/ en todo el mundo su nombre» (vv. 181-182). Pero más que la propaganda hecha a base de otros estados cristianos, la contraposición entre el sultán de Constantinopla y el emperador de los romanos, o de modo más genérico, entre la cristiandad y el islam, con los otomanos como representantes por excelencia, iba a convertirse en uno de los rasgos más característicos del teatro español entre los siglos XVI y XVII.

Con la muerte de Carlos V y la ascensión al trono de Felipe II se produjeron grandes cambios en la política imperial y ello repercutió en las obras teatrales finiseculares. «El llamado ‘viraje filipino’ modificó el modelo político tradicional e implantó un concepto de gobierno menos marcado por la utopía del príncipe cristiano y de sus modos de gobernar» (Hermenegildo 2003: 396). Con este alejamiento del modelo del príncipe cristiano, tan bien reflejado en Carlos V, creció la importancia de los ejemplos didácticos y los presagios del desastre; los turcos, junto con otros tiranos antiguos como Atila, Semíramis o Casandra, fueron utilizados con tal fin.

4.4. La política de Felipe II ante el avance otomano

Con el fracaso otomano en los sitios de Orán y Mazalquivir en 1563 y de Malta en 1565 y la derrota de su flota en Lepanto en 1571, la segunda mitad del siglo XVI presenció una serie de victorias significativas por parte de la corona española en su lucha contra la expansión de la casa de Osmán. Desde el punto de vista español, era el imperio español el que había repelido a Süleyman en Viena y al hijo de Hayreddin Barbarroja en el Norte de África, el que había dado la isla de Malta a los Caballeros de San Juan y luego la había socorrido contra la armada otomana y el que había encabezado la Santa Liga. Estos éxitos hicieron posible olvidar las

graves derrotas sufridas frente a los otomanos en el Mediterráneo desde el principio del siglo XVI, como las batallas navales de Préveza y los Gelves. Los triunfos de Malta y Lepanto iban a ser tema de varias obras de teatro a lo largo del siglo XVII, que ahora dirigirían la mirada hacia el esfuerzo y sufrimiento de un grupo de soldados cristianos en Malta y la gloriosa victoria de la liga cristiana en Lepanto. Sin embargo, aunque la batalla de Lepanto marcó el cenit del éxito de una cruzada contra los infieles en el Mediterráneo, marcó también un alto en las luchas contra el enemigo declarado de la fe cristiana. La toma de Túnez por don Juan de Austria en 1573 fue el último gran intento de España de poner coto a la presencia turca en el Norte de África. La desgracia del fin de la liga tras el acuerdo de paz firmado entre Venecia y el imperio otomano en 1573, la recuperación de Túnez y La Goleta en 1574 por el superviviente de Lepanto ascendido a *kapudan-ı derya* (capitán general del mar), el anuncio de la segunda bancarrota española en 1575 y las constantes luchas en los Países Bajos forzaron a España a considerar un alto el fuego estable con los otomanos en 1578, tan sólo siete años después de aquella victoria inolvidable en Lepanto, donde quedó el «otomano orgullo entristecido/ Por la mas clara y próspera victoria/ De cuantas fueron dignas de memoria» (Rufo 1584: 1').

A pesar de la derrota sufrida por la flota otomana, Chipre ya se hallaba en posesión del sultán Selim. Rodas también cayó en manos de los turcos, Malta casi iba a sufrir la misma suerte y Chipre se perdió definitivamente, junto con Túnez y La Goleta. Hacia finales del siglo XVI, España tuvo que reducir drásticamente el número de galeras de su flota por falta de recursos para mantenerla (Thompson 2006: 108). En 1578, el mismo año del alto el fuego con los otomanos, murió el héroe de Lepanto, Juan de Austria, el hijo invicto del emperador Carlos V, y con él la esperanza de otra liga para unir a los estados cristianos contra el Gran Turco.

Tras disolverse la Santa Liga del Mediterráneo en 1574, se formó otra en Europa Occidental en 1576, la Liga Católica que pretendió devolver Francia al catolicismo, mientras que la guerra de Flandes seguía con todo furor con el saqueo de Amberes por las tropas españolas. Ante estas discordias en el mundo cristiano, Juan Rufo hacía esta queja en «La Austriada»:

Esta furia infernal, rabiosa, insana
Que oprime los humanos coraçones [...]
Quien sino aquesta fue en mouer con ira
La despiadada y truculenta mano,
Del nieto de la tierra que se mira
En la inocente sangre del hermano?
Quien de la Yglesia en fin la paz retira?
Quien haze poderoso al Othomano?
Sino este monstruo perfido, que al suelo
Haze infierno, apartandolo del cielo (1584: 197^v-8^r).

La cristiandad —y en este punto, Juan Rufo no se abstiene de nombrar culpables— se dañaba a sí misma con «ciuiles guerras con ofensa/ De Dios» y en no «procurar la gloria eterna y rara/ Que de la paz bendita resultara», y resultaba vulnerable a fuerzas exteriores:

O España, ô Francia como se dispensa
A vuestra costa el bien de los estraños,
Auiendo dado a perfidas naciones
Sangre a beuer de vuestros coraçones (201^v).

Sin embargo, lo que hizo Felipe fue llevar a cabo en 1580 la anexión de Portugal, cuyo rey había encontrado un fin de mártir luchando contra los enemigos de la fe en el Norte de África. Aunque las guerras contra los protestantes podían ser fácilmente justificadas, la anexión de Portugal fue objeto de mucha crítica. Aparecieron en esta época obras teatrales que se pueden considerar como una crítica implícita a la política de Felipe II a través de monarcas tiránicos como el *Atila furioso* de Cristóbal de Virués o hechos históricos como *El saco de Roma* de Juan de la Cueva⁴⁰. Con el comienzo de la guerra anglo-española en 1585 y las pretensiones de Felipe al trono inglés, se hizo claro que el objetivo carolino de luchar contra los turcos había sido abandonado por otros más urgentes, ceñidos a la cristiandad, aunque la amenaza turca nunca desapareció, como observa Kahn:

The injustice of tyranny, caused by despotic rulers and totalitarian regimes influenced by ambitious courtiers, were popular literary and dramatic themes in the Golden Age. Along with the fears of Philip's continual gain of power and the Protestant menace staring down Catholic Europe from the North, the presence of Islam lingering on the borders of Christendom proved to be a never-ending cause for concern in Spain (2008: 41).

Tampoco fue resuelto el problema de los moriscos en el corazón del imperio, considerados como una quinta columna que urdía tramas contra el estado español en confabulación con los otomanos del Norte de África y los protestantes de Europa (Hess 1968: 5-6). En el último cuarto del siglo XVI se publicaron obras como la *Crónica del rey don Rodrigo con la destrucción de España: y cómo los moros la ganaron*, más conocida como *Crónica sarracina*, que, además de mantener vivo el recuerdo de la sublevación de las Alpujarras estallada en

⁴⁰ *El saco de Roma* podría interpretarse como una crítica del saqueo de Amberes en 1576, así como de otros motines de los tercios en Flandes, pero la posibilidad más comentada es que esta farsa representada en 1579 esté criticando la postura de Felipe ante la crisis de sucesión de Portugal. Alfredo Hermenegildo ofrece las interpretaciones de varios estudiosos: unos ven esta farsa como una guía de emulación para Felipe II, otros como una oposición entre el imperio cristiano de Carlos V y la actitud agresiva de su hijo hacia Portugal (2001: 303).

1568, funcionaron como advertencia contra la expansión otomana y la fatalidad que sería para España en caso de no poder contener tal peligro⁴¹.

Los problemas sufridos por el imperio, la política interior y exterior de Felipe II, la anexión de Portugal y especialmente las constantes luchas en Europa desilusionaron a una población a la que antes se había inculcado la visión de una cristiandad unificada contra el Turco, «enemigo comun del genero humano» según las palabras de Cervantes (1617: 118^v). Los literatos de la época advirtieron sobre el peligro inminente y mostraron sus frustraciones a través de sus obras:

A thorough investigation of the plays of Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Lupercio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda, Jerónimo Bermúdez, el canónigo Francisco Augustín Tárrega (1553?-1623), Cristóbal de Virués, Cervantes, and especially Juan de la Cueva, reveals two important points: there existed a very real fear of tyrannical overlordship among Golden Age Spaniards, and the critical discourse contained in these works draws attention to the notion that the reign of Philip II was by no means free from dissenting voices. Several plays by these writers speak directly or indirectly to their creators' reservation about Philip's shift from his father's policy of Christian Imperialism to the pursuit of a more aggressive Universal Monarchy (Kahn 2008: 40).

Con el cambio de política y estrategia entre los reinados de Carlos V y Felipe II, se advierte también una transición en las obras turquescas: se transforma de un teatro de pura propaganda

⁴¹ La edición de la obra de Pedro de Corral de 1587 fue especialmente influyente. Como se puede ver en el prólogo, el autor explica la invasión de España con los pecados del rey Rodrigo y el pueblo español: «este rey don Rodrigo incomparable fama y mas alto estado que rey de sus precessores posseyo. Empero Dios que es justissimo juez viendo el poco temor que a su magestad tenia precipuamente por aquel estrupo forçoso corrompimiento de aquella muy cruel donzella la Caua, y no menos por los muchos y grandes pecados de las Españolas gentes, toda España de los Barbaros infieles ser destruyda permitio. Esto le fue causa de la terrible y espantosa penitencia» (s.a. 1587: A2^v).

en donde todo es blanco o negro en un teatro con muchos más matices, con temas y personajes más complejos y variados. Hay que señalar que las obras teatrales españolas del siglo XVII sobre los turcos nunca perdieron su componente de propaganda, antes bien la exaltación imperial a través del antagonismo con el Turco culminó en los reinados de Felipe III y Felipe IV. Sin embargo, el perfil del «nosotros» y el «otro» se enriqueció de forma significativa.

4.5. *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*

o poderoso Dios que à de ser esto?
en que podemos ya parar los ombres
si somos ya mas fieros que las fieras?
que castigo podra darnos tu mano
que iguale a nuestras culpas i maldades? (*Semíramis*, 36^v)

En el año 1587, se publicó una pieza en tres actos intitulada *Tragedia de la destrucción de Costantinopla, cabeza del imperio griego, por Mahometo Soliman, Gran Turco*⁴², escrita por Gabriel Lobo Lasso de la Vega. La obra, que tiene el mérito de ser la primera tragedia que representa personajes turcos sobre la escena española, está dirigida al recién nacido príncipe, el futuro Felipe III. Tal y como su título indica, *La destrucción de Constantinopla* tiene como trama la toma de esta ciudad en 1453, «cabeça del Imperio Oriental, en otro tiempo, y agora lo es del Imperio injusto del gran Turco, por pecados nuestros: y la llaman Estambor, que en lengua Turquesca vale gran ciudad» (1611: 233^v), según la describe Covarrubias en su

⁴² La obra también aparece en la colección *Seis comedias de Lope de Vega Carpio* (BNE, R/25021) con el título *Comedia de la destrvicion de Constantinopla, por el Gran Tvrco Mahometo, Siendo Emperador della Constantino*, publicada en Lisboa en 1603. Se va a utilizar para las citas la edición de Alfredo Hermenegildo (1983).

diccionario. Esta tragedia forma parte de una serie de obras de cerco donde un ejército musulmán pone sitio a una ciudad cristiana⁴³.

Después de una breve historia de la ciudad y de su trágico fin, la primera jornada se abre con el emperador Constantino contando su sueño premonitorio en el que ve la caída de Constantinopla y su propia muerte. La República le informa sobre el descontento de Dios con el pueblo bizantino. Mientras tanto, la Discordia, la Envidia y la Ambición visitan a Mahometo en su sueño, y éste se levanta determinado a no permitir que un cristiano sea llamado emperador sin su consentimiento. En un consejo de guerra, el sultán turco se dirige a sus bajás y la Guerra, enviada por Solimán, su abuelo, presagia la victoria. Un galeote escapado de los turcos avisa de la llegada del ejército de Mahometo y Constantino se prepara para la defensa de la ciudad. En la última jornada, los turcos asedian Constantinopla; aunque los cristianos hacen frente al primer asalto, no pueden resistir al día siguiente y la entrada de los turcos en la ciudad es contada por la Fama y un ciudadano. Se cierra la obra con Mahometo victorioso, que promete hacer de Constantinopla la cabeza de su imperio.

La primera cuestión que surge al tratar la naturaleza de esta obra es la intención del dramaturgo a la hora de escribir una pieza sobre una derrota cristiana donde se deja brillar al Gran Turco. Albert Mas hace la misma pregunta y llega a la conclusión de que esta tragedia fue compuesta con una intención moralizante, ya que los españoles tendían a dormirse en los laureles tras su victoria en Lepanto: «La grande victoire avait prouvé que Dieu n'avait pas abandonné son peuple élu. L'espoir renaissait mais l'auteur essayait de maintenir en éveil la vigilance chrétienne, de conseiller à ses compatriotes de respecter les commandements de Dieu et de l'Eglise romaine» (1967 I: 180-2). La obra pone ante los ojos del espectador la

⁴³ Aparte de obras como *El cerco de Santa Fe* o *El cerco de Tremecén* en que los cristianos son los cercadores, se pueden mencionar *El gallardo español* de Cervantes, *El cerco de Rodas* de Tárrega y las piezas atribuidas a Lope de Vega *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, *El valor de Malta* y *La pérdida honrosa* como ejemplos de teatralizaciones del cerco de una ciudad cristiana por parte de los musulmanes.

realidad del peligro turco y morisco que amenazaba a España: «El carácter conativo – condicionante del sentimiento del espectador– que el mensaje tiene, trata de sugerir la lección que el fin de Constantinopla puede dar al público español, enfrentado también con el ‘peligro’ musulmán incluso dentro de sus propias fronteras» (Hermenegildo 1983: 37). Aunque la caída de Constantinopla quedaba lejos de España, tanto temporal como geográficamente, el público al que se dirigió la pieza sabía demasiado bien que la ciudad se había convertido en «mazmorra de christianos/ y fuerte defensión de mahometanos» (*Constantinopla*, vv. 1541-42) y que otro Gran Turco reinaba allí con las mismas aspiraciones que sus antecesores, es decir, hasta sujetar «las Españas/ y a ser de todo el orbe obedecido» (vv. 291-2).

[P]ues esta ciudad que auia durado despues de Constantino mas de mil y cien años, està aora en poder de infieles, y sucissimos Turcos. Nosotros en la Europa, en nuestra tierra, y entre Christianos consentiremos que quede en las manos de los enemigos, aquella ciudad poderosa, que fue cabeça de todo el Imperio de Oriente. Luz de Grecia, morada, y habitacion de las buenas artes, y letras: ya reyna entre nosotros el Turco: ya amenaza su espada a nuestros cuellos. Que aguardays Principes? No esta abreuizada la mano del Señor, aunque se ha alexado de nosotros su misericordia por nuestros pecados: pero al fin mira con amor, y es grande en perdonar: si nos bolvieremos a el, tambien su Magestad se boluera a nosotros. Facilmente aplacaremos por obediencia a quien irritamos por nuestra contumacia: y en viendonos humillados de coraçon: luego boluerà el odio que tenia con nosotros contra los enemigos, y nos darà la palma, y la vitoria (Sapiencia 1622: 15^v).

Esta exhortación de Octavio Sapiencia en su *Nuevo tratado de Turquía* refleja una idea repetida por muchos después de la caída de Constantinopla. Gabriel Lasso de la Vega adopta tal punto de vista en el prólogo de su tragedia al hablar de la pérdida de una ciudad estimada

como patrimonio común de la cristiandad por las faltas y pecados de los mismos cristianos. Destaca la idea de la carencia de solidaridad por parte del resto de la cristiandad y de la culpa común expresada con estas palabras en el prólogo: «Mahometo Solimán, rey de los turcos y señor de diuersas y grandes prouincias, vino sobre ella en esta coyuntura para verdugo de sus pecados, de cuya pena no nos alcança pequeña parte» (*Constantinopla*, 77). Aunque se consideraran cismáticos los bizantinos, se llora por la desventura que sufrió la ciudad y sus moradores, porque los pecados que hicieron caer Constantinopla en manos de los turcos no sólo amenazaban a los bizantinos, sino a la cristiandad entera.

En el prólogo a la obra se mencionan tres causas esenciales de la caída de Constantinopla: 1) el ocio y olvido del útil y loable ejercicio militar; 2) someter a duda algunas cuestiones de fe; 3) entregarse a carnalidades y otros pecados graves (77). Los turcos de Lasso de la Vega actúan como ejecutores del «justo y cruel castigo» (v. 1012). El castigo de Dios que llega sobre los pecadores por mano de otro pecador aún mayor es un tema que tuvo mucha fama entre los renacentistas. *Flagellum dei*, el azote de Dios, antes relacionado con Atila y otros tiranos del Oriente, se encarnaba ahora en la figura del Turco. El tema de discusión no era si el turco era el azote de Dios o no, sino si había que oponerse a él. La interpretación de Lutero —quien, junto con Erasmo, era el partidario más conocido de este concepto— fue cambiando con tiempo: al principio defendió que no se había de ir contra la voluntad de Dios, es decir el castigo enviado por Él a la cristiandad, pero más tarde llamó a resistir a los turcos, pero luchando no en nombre de la fe sino para defender a los cristianos (Boyce, Henrich 1996: 253). Esta opinión, compartida en parte por Erasmo, fue criticada por Juan Ginés de Sepúlveda, quien decía: «Si no hay que hacer frente a quienes nos atacan a nosotros con más que enconada hostilidad, por no oponer resistencia al ‘azote de Dios’, ¿por qué no toleramos con resignada actitud la existencia de ladrones, sicarios y homicidas?»

(2003: 335). Sepúlveda, con su actitud beligerante, quería exhortar a Carlos V para que luchara contra los turcos y criticaba las desavenencias y luchas internas entre los cristianos que permitían al enemigo común expandirse con cada vez mayor atrevimiento (344). Sin embargo, esta crítica no tenía como objetivo reprender los pecados de los cristianos, sino reforzar la idea de que el César debía guiar a los otros príncipes «en esta santa y sagrada guerra» (344). Lasso de la Vega, por otro lado, en una época de relativa paz con aquel enemigo común, volvía al ejemplo de Constantinopla, caída en poder del Turco por la contumacia de los cristianos en pecar. Sapiencia, el clérigo siciliano que, cautivo de los turcos, había vivido en Constantinopla entre los años 1609 y 1616 (Bataillon 1947: 18), hace un llamamiento a los príncipes cristianos, sin nombrar ninguno en concreto, para que retomen la ciudad, mientras que Lobo, criado o contino de Felipe II (Franco 2002: 11), no menciona ni el nombre de su rey ni pide ayuda a una utópica liga de cristianos para ir contra el Turco, sino que teatraliza a los culpables de la caída de Bizancio y la fatalidad de sus errores sin señalar a ninguno en particular.

Dentro de este cuadro, hay algunos puntos que se pueden aplicar a la política contemporánea del rey Felipe II, puesta en contraste con la política del Gran Turco de Constantinopla. El dramaturgo describe la grandeza del ejército de Mahometo⁴⁴, pero deja claro que la caída de Constantinopla no se debió a la falta de fuerzas, sino a la aprobación divina como castigo de los yerros y contumaz obstinación de los bizantinos (*Constantinopla*, 78). Constantino tenía hombres suficientes para prevenir la caída de Constantinopla, pero estaban todos «al ocio y larga paz acostumbrados» (v. 1130), mientras que los «moços briosos» de Mahometo estaban «en el hábito bélico estremados» (vv. 1034-5). En el prólogo a la obra, se explica que el pueblo bizantino, «con su fertilidad y riqueza, dádose al ocio, origen

⁴⁴ Lasso de la Vega utiliza los mismos adjetivos para los turcos en sus romances: «ochocientos turcos diestros,/ Ianízaros belicosos/ y Espacos bravos, soberbios,/ del astuto Rey de Argel» (Lobo 1942: 287).

de todo vicio, se olvidó del vtil y loable exercicio militar» (77), lo cual causó la perdición de la ciudad⁴⁵. Estas líneas se pueden leer como una advertencia y crítica del estado en que se hallaba España. Aunque seguía la guerra en Flandes, las luchas con los verdaderos enemigos de la fe cesaron después de que los turcos recobraran Túnez y La Goleta y el problema morisco quedó sin solucionar. España no carecía de poder y recursos para luchar contra los musulmanes⁴⁶, pero todo lo gastaba en las contiendas contra los protestantes en Europa o en las colonias del Nuevo Mundo. El reino de Murad III tampoco llegó a la altura alcanzada por sus predecesores y sus esfuerzos se concentraron más contra los persas que contra los europeos hasta el estallido de la Guerra Larga de 1593-1606, pero desde la toma de Túnez en 1574 hasta la publicación de la pieza en 1587 los otomanos habían sido claramente más activos y dominantes en el Norte de África que los españoles. «Qué cosa, amigos, ay tan importante/ como es el pelear por ganar gloria,/ la qual es más crecida y abundante/ quanto es la duda d'ella más notoria?» dice Veyón, el bajá turco. El Gran Turco, por otro lado, decidido a marchar contra Constantinopla en vanguardia de su ejército, pese al peligro de morir sin heredero, hace la siguiente declaración: «Poco haze en conseruar/ vn príncipe lo heredado,/ si es tal su poder y estado/ que a otros puede sujetar» (vv. 699-702). Lo mismo se podría aplicar al monarca español, a modo de exhortación para enfrentarse a los turcos o a los moros, tal como ya había intentado el príncipe portugués Sebastián en la batalla de Alcazarquivir⁴⁷.

⁴⁵ Las siguientes palabras figuran en la edición de 1588 de la *Monarchia ecclesiastica*: «haze mal el Principe que tiene enemigos no tener exercitados a los suyos si quiera en passatiempos de guerra, como los dexa exercitar en juegos y vicios condenados. [...] El mesmo Solyman, y antes del Mahometo el grande lo auia dicho, que los Principes Christianos por biuir regaladissimos y a la sombra toda su vida, no son para el trabajo de la guerra (Pineda II: 472^{r-v}).

⁴⁶ Aunque esto no fuera la realidad de una España desgastada por las guerras y en bancarrota, era el deseo de los españoles que creían en la potencia de la monarquía y se preocupaban por la proximidad de la presencia turca al litoral español, como Cervantes quien lo veía como el ultraje desvergonzado de una bicoca (*Trato*, 3^o).

⁴⁷ Con todo, Constantino hace un último esfuerzo y cumple su deber («A, infelice emperador,/ cómo hazes el deuer!» [*Constantinopla*, vv. 1344-5]) al acometer a los turcos y ser martirizado por ellos. Esta imagen del emperador que siempre lucha en la primera línea asumiendo a sus espaldas la culpa de su rebaño se repite con frecuencia en las representaciones de Carlos V del teatro áureo (*La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *El cerco de Viena por Carlos Quinto* etc.). Por otro lado, Felipe II, quien obtuvo el apodo de «rey papelero», suele ser

Son también de importancia las palabras de Iustiniano, el capitán genovés, dirigidas a Constantino: «¿Cómo, señor, estás tan descuydado/ del présago succeso miserable/ que te tiene tu suerte aparejado?» (vv. 1040-3). En un primer momento parece que el pueblo depravado es el único culpable y el emperador, que quiere salvar a sus súbditos, se sacrifica, pero Constantino comete un grave error al descuidarse del estado en que se halla su país y pasar su tiempo con «palestras, danças, inuenciones» (v. 122). Después de oír la advertencia de la República, se aclara que ha mandado castigar a los culpables y amparar al pueblo, pero ha tardado demasiado en hacerlo (vv. 983-4), pues Mahometo ya se ha preparado para la guerra. El ocio y el descuido llevan a la perdición del país. Después de todo, era la idea general de los escritores de los siglos XVI y XVII que, más allá del avaricioso y vicioso pueblo griego, los responsables de su sumisión al yugo turco eran los emperadores bizantinos, quienes habían permitido que «los musulmanes se extendieran por sus dominios sin darse cuenta que estaba naciendo el principio de su fin. Su afición al lujo y al despilfarro, la vida licenciosa, su obstinación en sus creencias y el olvido de sus funciones les incapacitaba completamente para el gobierno» (Bunes 1989: 97).

El sueño de los monarcas, un motivo importante del teatro clásico que iba a encontrar su lugar en las obras turquescas del Siglo de Oro, es otro elemento que desempeña una función importante en la obra. Se abre la primera jornada con el emperador Constantino describiendo la pesadilla sobre su muerte y la caída de Constantinopla. En el caso de Mahometo, el sueño le da la determinación para despojar a Constantino del título de emperador. Los dos monarcas sueñan, pero sus reacciones al despertarse son totalmente opuestas: Constantino abre sus ojos con gran pavor y acepta que se preparen juegos y distracciones en la ciudad para olvidar su recelo. Mahometo, por otro lado, se despierta con

alabado en boca de sus soldados o capitanes que luchan en la vanguardia (*Los españoles en Flandes, La Santa Liga*, etc.).

enojo y determinación. Este cambio de papeles es significativo cuando se considera que es el Gran Turco quien evoca pavor en su adversario, algo que es característico de los monarcas cristianos en casi todas las demás obras de tema turco.

Hay un aspecto muy curioso de la obra que la distingue de muchas otras obras turquescas del teatro español de los siglos XVI y XVII: son los turcos quienes protagonizan el episodio amoroso, «cuya función es dramatizar lo cotidiano, ejemplificar la vida diaria en una de sus vertientes, dentro del magno problema bélico que ocupa a las dos colectividades humanas» (Hermenegildo 1983: 48). No se trata de un enredo, sino del amor fiel y puro entre la Soltana y Mahometo, Darpha y Veyón y Vrila y Abarçay, que se pone en contraste con las costumbres viciosas de los cristianos (Weiner 2005: 45). Como se observará al analizar otras obras, se asocia con frecuencia a los turcos con la lujuria, la deshonestidad u otros motivos indecorosos; si un personaje turco es capaz de amar, se revela que nació de padres cristianos o está inclinado a volverse cristiano. La pieza de Lasso de la Vega se diferencia en tal aspecto al representar el amor entre los turcos en una obra donde son también los agresores y vencedores. Esto se suele deber más bien al género de estas tragedias tempranas, donde incluso los antagonistas pueden amar con pureza, en contraste con las comedias áureas, donde su amor es falso o tiránico, como se verá en otras obras turquescas.

Con todo, como Kahn comenta, «Lobo ensures his audience that Mahometo and his descendents, who still ruled Constantinople at the play's publication in 1587, should not be admired or ignored» (2011: 42). El Gran Turco Mahometo Solimán, que corresponde a Mehmed II *el Conquistador*, es retratado, a pesar de sus méritos como guerrero, como un rey embravecido y engreído. El hecho de que obre como azote de Dios no justifica su maldad: Mahometo y su ejército turco son perseguidores de los cristianos, cometiendo en Constantinopla «estratos inhumanos» (*Constantinopla*, v. 720) narrados por un ciudadano.

Por la mano del «vengatiuo bárbaro inhumano» (v. 1362), «hombre, muger ni niño quede a vida» (v. 1105), «con proceder feroz, brauo y violento» (v. 1433), «los sagrados lugares profanando» (v. 1436), «sangre, fuego, rigor, ira pregon» (v. 1440), recreándose en los gritos de los habitantes (vv. 1450-1) y anegando las calles de sangre (v. 1460). Lasso de la Vega compone el desenlace trágico con la crucifixión de un cristiano por los turcos, que le ponen un inri para mayor escarnio. La obra se cierra con la victoria de Mahometo, quien da gracias a Alá y confirma que proseguirá con su intención de perseguir a los cristianos (Figura 2).

Ya se considere una crítica de la política de Felipe II, una advertencia para el príncipe Felipe III (a quien la pieza está dedicada) o simplemente una lectura moral para los cristianos, la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* expone un interesante retrato de turcos, tanto en lo bélico como en lo amoroso. Su importancia crece cuando se consideran las obras representadas en los dominios españoles en la misma época, las cuales elogian la monarquía española y estigmatizan al Turco⁴⁸. Albert Mas la califica como la obra de tema turco más importante de la producción española de finales del siglo XVI, aunque no se sepa si llegó a ser representada alguna vez (1967 I: 183). Es una obra especial, sin duda, por ser la primera tragedia española en hacer subir a los turcos sobre las tablas, producida «en el último período del intento de escribir tragedias al modo clásico» (Franco 2002: 106).

⁴⁸ Tal es la pieza titulada *De la Batalla Naval que el serenísimo Príncipe Don Iuan de Austria tuvo con el Turco*, que es el duodécimo coloquio que figura en los *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas* de Fernán González de Eslava. Esta obra fue escrita para la celebrar la victoria de Lepanto en México en junio de 1572 (Mariscal 2009: 374). El único personaje turco de la obra, «un Turco», se asemeja mucho a los turcos de las farsas del primer cuarto del siglo XVI, chapurreando en algarabía y sufriendo insultos en escena como «puto» o «un perro Moro» (González 1877: 157). Es también de notar que los turcos hallaron su lugar en el Nuevo Mundo como enemigos de España y la cristiandad. Las «cinquenta farsas del turco» enviadas en 1586 a Tierra Firme es un testimonio de la popularidad del turco en América a finales del siglo XVI (Leonard 1933: 50).

5. EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS TURQUESCAS: EL CASO DE CERVANTES

La transición del teatro renacentista al teatro barroco a finales del siglo XVI afecta también al género de obras turquescas en España. Las piezas comienzan a desarrollarse en una rica variedad de escenarios, que se extienden desde las costas del Norte de África hasta los Balcanes, y temas y personajes se enriquecen con el auge de popularidad del género turquesco. Ante esta variedad escénica y temática, Mas plantea la cuestión de si existe «un cycle turc et un cycle barbaresque» en las obras españolas de tema turco, en particular en Cervantes, y llega a la conclusión de que «l'œuvre de Cervantès ne peut pas, à notre avis, être scindée de la sorte, et, chez d'autres auteurs une pareille distinction demeure également très artificielle» (1967 I: 280). El mismo Cervantes abandonó con el tiempo el Mediterráneo Occidental para situar sus obras en Chipre y Constantinopla, pero sin romper la continuidad en cuanto a temas y motivos principales, manteniendo también sus personajes turcos, moros y españoles, sus cristianos, musulmanes y judíos, y sus cautivos y renegados, aunque no sin renovaciones. Tal y como Mas explica, los dramaturgos del *arte nuevo* se esforzaban en expandir los horizontes de la comedia y Cervantes, ya fuera con el uso del tipo gracioso o el abandono de personajes alegóricos, iba también a acercarse con cada obra a este nuevo modelo de hacer comedias (1967 I: 295). En este camino hacia un teatro que se basa en fuentes secundarias para construir sus tramas, Cervantes sigue basándose para sus obras turquescas en la realidad que había vivido.

En la representación de sociedades y cortes plurilingües y multiétnicas como Argel, donde se hablaba turco, árabe y la lengua franca del Mediterráneo (Haedo 1612: 23^v), surge la cuestión de la nacionalidad de los personajes no españoles, que se hace borrosa con la presencia de turcos y moros en una misma escena. Ello también se aplica a las obras que

tienen lugar en la corte otomana de Constantinopla, donde los cortesanos se identificaban en realidad como «otomanos», un término que incluía a todos los súbditos del imperio, cualquiera que fuera su etnia. El descuido de los tratados consultados por el dramaturgo y su propio desinterés o simplemente la falta de conocimientos a la hora de perfilar los turcos resultarán en una amalgama de personajes musulmanes. «Como regla general se puede afirmar que con la palabra turco se define a cualquier musulmán que sea súbdito del Sultán de Constantinopla», explica de Bunes (1989: 69). Aunque el término «turco» funcionaba en ocasiones como un hiperónimo que englobaba tanto a los árabes como a otras etnias musulmanas, hubo una confusión general en el ámbito del teatro, donde los personajes con nombres árabes como Abenzafir o Bencusir podían ser descritos como turcos, mientras que los personajes con nombres turcos como Dragut o Uchalí podían ser denominados moros. En este sentido, incluso las obras de la pluma de autores supuestamente conocedores de la sociedad otomana caían en tal confusión:

JUAN.- ¿Cautivo de moros?

PEDRO.- De turcos, que es lo mesmo (Villalón 2000: 236)

JUAN.- El Sophi ¿es turco o qué es?

PEDRO.- Rei de Persia, donde fue el fin de Mahoma; todos son moros (732-3).

Cervantes, por otro lado, pertenece al grupo que hace una distinción entre turcos y moros. Su uso de la denominación «turco» se refiere principalmente a los turcos de nación —«Mami/ vn Genizaro dispuesto, /que es soldado, y Dabaxi./ Turco de nacion y honesto» (*Baños*, [6]9^r)— y renegados, los llamados «turcos de profesión»⁴⁹. En el comienzo de *Los baños de Argel*,

⁴⁹ «Los turcos tambien son de dos maneras, vnos que lo son de naturaleza, y otros de profession: llamanse turcos de naturaleza los que han venido, o sus padres de Turquía, como cada día viuen muchos en galeras, y otros nauios, a la fama de las riquezas de Argel, y a los robos tan grandes y tan continuos que hazen en los nauios, y tierras de christianos. Son todos estos turcos gente vellissima, torpes y villanos, a que ellos llaman Chacales: pero algunos han salido y salen hombres de hecho, y valerosos. [...] Los Turcos de profession son todos los

cuando unos corsarios atacan un pueblo español, se presenta a un cristiano diciendo «Valame Dios, que es esto?/ Moros ay en la tierra?» y a otro respondiendo «Turcos son en conclusion» (58^v-9^r). La observación no es errónea, porque los atacantes son los renegados Cauralí y Yzuf, los «turcos de profesión» que encabezan el corso en nombre del imperio otomano. La distinción entre los súbditos de la Sublime Puerta y los moros norteafricanos se hace más evidente en *El gallardo español*, donde los «Turcos cubren el mar, Moros la tierra» (*Gallardo*, 22^r) para cercar Orán y los moros son los que prestan ayuda a la expedición otomana dirigida por el hijo de Hayreddin Barbarroja. A punto de ser derrotado, Azán da orden de que «todo Moro se salve, que los Turcos/ solos se han de embarcar» (27^r), refiriéndose a los jenízaros, leventes y los otros miembros del cuerpo militar turco que van en el barco. Además, Cervantes distingue los «turcos de nación» de los «turcos de profesión», otro término que comparte con Sosa («Dime, arráez, ¿eres turco de nación o moro o renegado?») [Cervantes 2015: 1039]); ello es prueba de su conocimiento de la sociedad musulmana. En cuanto a la nacionalidad de los cristianos en sus obras, son españoles la mayoría de los que interactúan con los musulmanes: se trata de cautivos, renegados, sacerdotes, soldados y aun concubinas del sultán. En todas las obras turquescas de Cervantes, «se mantiene la preeminencia de lo español y de los españoles sobre todos los demás, máxime, claro está, sobre moros y turcos» (Rey, Sevilla 1994: 35). La presencia de personajes pertenecientes a la nacionalidad de los espectadores se convierte en un rasgo característico del teatro español que contrasta con el teatro inglés, donde no se halla personajes ingleses en la mayoría de las obras turquescas.

Con el tiempo, el perfil de los personajes turcos, sobre todo del Gran Turco, se hace más complejo, a la vez que se van enriqueciendo las características atribuidas. Con la introducción del tipo del renegado que oscila entre el cristiano y el musulmán, la línea entre el

renegados que siendo de sangre, y de padres christianos, de su libre voluntad se hizieron turcos» (Haedo 1612: 9^{r-v}).

«yo» y el «otro», el «bueno» y el «malo», pierde su claridad y la amenaza turca cobra una nueva forma.

5.1. Las obras turquescas de Cervantes

o libertad? o libertad? y quan poco estimada y conocida de los hombres? o triste, y desventurada esclauitud? O quanto fuera mejor auer perdido mil vidas, y tragado otras tantas muertes? (Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, 132^v).

Miguel de Cervantes ocupa un lugar especial entre los dramaturgos europeos que escribieron obras de tema turco, porque, después de participar en la batalla naval de Lepanto contra la flota otomana, que le dejó manco, y estar presente en las expediciones antiturcas de Bizerta, Corfú, Navarino y Túnez, fue hecho prisionero por los turcos en 1575 durante su trayecto de regreso a su país natal, que había dejado cinco años atrás. Pasaría otro cinco entre musulmanes en Argel, donde vivió su propia historia del cautiverio hasta volver a España en 1580. Durante este tiempo, se supone que tuvo cierta libertad de movimiento en Argel y de esta manera pudo conocer aquella sociedad babélica y obtener información sobre las vidas de otros cautivos, de los renegados y sobre la ciudad misma (Ohanna 2011: 103). Como el protagonista Luzmán de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, que al caer cautivo en manos de turcos en el camino de vuelta a España es llevado a Argel y establece durante sus seis años de cautiverio buenas relaciones con los naturales de la región llegando a utilizar su lengua, Cervantes habrá tenido varias oportunidades para relacionarse con los nativos y aprender cierto nivel de árabe y turco. A su retorno a España con estas experiencias, Cervantes escribió una serie de obras unidas principalmente por los temas de cautiverio en manos de los musulmanes y de la libertad ansiada. Entre ellas, se cuentan cuatro piezas

teatrales, esto es, *El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, y dos novelas breves, «El amante liberal» (incluida en sus *Novelas ejemplares*) y «La historia del cautivo» (inserta en la primera parte de *Don Quijote*, capítulos XXXIX-XLI). El segundo y el quinto libro de *La Galatea* y los capítulos décimo y undécimo del tercer libro de *Los trabajos de Persiles y Segismundo* también incluyen episodios con los turcos. Por último, se han perdido sus piezas *La batalla naval*, *La gran turquesca* y *El trato de Constantinopla y muerte de Selín*, las cuales es de suponer que eran asimismo turquescas, ya fueran composiciones nuevas o versiones de otras publicadas⁵⁰.

Aunque las comedias cervantinas perdieron la popularidad de que habían llegado a gozar —si nos fiamos de las palabras de Cervantes—, eclipsadas por dramaturgos «paniaguados» como Lope de Vega, la contribución que hicieron al género de obras turquescas es insoslayable⁵¹. Según Armando Cotarelo, Cervantes es «el primero en traer a la dramática española los asuntos de cautivos» (1915: 30). A Lope de Vega, uno de los mayores representantes de este género dentro del teatro español, se le atribuye una obra titulada *Los cautivos* (o *Los esclavos*) *de Argel* de la misma índole que *El trato de Argel*, además de varias otras que utilizan el tema de cautiverio. Aunque Cervantes no es el primero en introducir una amplia terminología turca con palabras como *pilao* o *fendi* en la literatura española —el famoso *Viaje de Turquía* lo hizo mucho antes y con sorprendente exactitud—, ni es el único de su época en hacerlo —la *Topografía e historia general de Argel y Cautiverio y trabajos de Diego Galán* son muy minuciosos a este respecto—, es uno de los primeros en integrarla en el

⁵⁰ Aunque sean mera especulación, juzgando sólo por su título, se puede suponer que *La batalla naval* se ocupaba de Lepanto. La opinión general sobre *La gran turquesca* es que fue refundida en *La gran sultana*. *El trato de Constantinopla y muerte de Selín* posiblemente sucediera en los últimos años del reinado de Selim II (1566-1574) y parece que incluía una intriga palaciega, el envenenamiento de Selim por su hijo Murad, como mencionaba un aviso del año 1575, *Carta venida de Pauia* (Mas 1967 I: 294).

⁵¹ «Cervantès joue ainsi un rôle important dans l'implantation des turqueries en Espagne par le nombre de ses œuvres à thèmes turcs, par les dates de leur composition, par sa contribution à leur essor, lorsque, à la suite de Lope, il essaie de s'adapter à un genre qu'il a créé mais dont il ne contrôle plus le développement» (Mas 1967 I: 296).

teatro español. Además, al introducir personajes nuevos como amos turcos y cristianos renegados y tramas que se desarrollan en sociedades heterogéneas, hubo de ejercer una influencia e inspiración significativas en los dramaturgos posteriores del periodo.

Se supone que *El trato de Argel* (o *Tratos*) de Argel es la obra turquesca más temprana de Cervantes⁵², y en ella ya se hallan temas y motivos recurrentes del teatro cervantino. Tanto en *El trato de Argel* como en *Los baños de Argel*, la trama se desarrolla en una ciudad bajo dominio otomano donde los señores son turcos, mientras que los moradores están compuestos por moros norteafricanos, moriscos y judíos. Aquí aparecen los riesgos, las tentaciones y la dureza del cautiverio en una sociedad extraña y peligrosa, tanto física como espiritualmente. Cervantes nos presenta varias historias separadas en las cuatro jornadas: los amores de Aurelio y Silvia frente al peligro del adulterio; la conversación de los cautivos Saavedra, Leonardo y Sebastián sobre el adulterio y el martirio de un sacerdote; la desesperación de una familia cristiana con dos muchachos, Francisco y Juan, y un niño de teta al ser vendidos por separado a amos distintos; el diálogo de dos esclavos sobre el plan de huida de uno de ellos; la apostasía del muchacho Juan; la huida del cautivo anterior y su llegada a Orán, guiado por un león, mientras otro cautivo fugitivo es apresado y castigado; el diálogo de Saavedra y Pedro sobre el peligro de apostasía; la libertad concedida por el rey de Argel a Aurelio y Silvia a condición de que vuelvan con el rescate, y la llegada de las limosnas al puerto de Argel para el rescate de algunos de los cautivos.

Al final de la obra, Cervantes nombra este trato de Argel «feo» (*Trato*, 16^r), en contraste con su denominación de «felices» para las comedias del arte nuevo en su introducción a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615: [¶¶¶¶]). El manco de Lepanto y prisionero de Argel elige mostrar la cruda realidad de la vida de los cautivos y la obra se

⁵² Albert Mas, basándose en las opiniones de Staag y Marín, la data entre 1577 y 1583 (1967 I: 290).

termina con algunos que quedan libres y felices, mientras que otros siguen con la vida miserable del cautiverio. El muchacho cristiano Juan acaba como renegado y sin castigo, y los turcos quedan impunes, salvo el español renegado Yzuf, a quien dan palos por no obedecer al virrey Azán. El único elemento que se aleja del género de la tragedia es la evasión de los cristianos Aurelio y Silvia de sus amos Yzuf y Zahara; se trata de un episodio que se burla de los turcos, a la vez que representa la dureza del cautiverio entre los musulmanes, algo que se repite en varias obras cervantinas.

En el transcurso de la obra apenas se menciona directamente a los turcos o al imperio otomano, pero es de suponer que el público sabía quienes eran los dueños de Argel si se considera la proximidad geográfica y su medio siglo como posesión otomana, por no mencionar el gran número de cristianos cautivos en la ciudad⁵³. Tampoco se elaboran reflexiones detalladas sobre otros aspectos de la sociedad argelina más allá de sus peligros para los cautivos cristianos. El soldado Saavedra, quien es sin duda personificación del propio Cervantes, sobresale en este aspecto y proporciona pistas sobre la faceta apologética de la obra. Saavedra, el apellido que Cervantes asumió a su vuelta a España después de su cautiverio en Argel, es también el apellido de don Fernando, el protagonista de *El gallardo español*, y de un soldado cristiano en «La historia del cautivo» (Garcés 2003: 351). Las escenas en que Saavedra disuade a los cristianos de caer en el adulterio y la apostasía corresponden a lo que se relata en *La información de Argel de 1580* sobre Cervantes (Cervantes 2007: 14). El dramaturgo se muestra cauteloso en la representación de los personajes musulmanes, especialmente los renegados, porque «desde la perspectiva de la sociedad a la que el cautivo deseaba regresar, el trato con renegados suscitaba oscuras

⁵³ Las obras de la época expresan con frecuencia los vínculos entre Constantinopla y la Berberia, en especial Argel. Algunos ejemplos serían: *Los cautivos de Argel*, donde el rey argelino es aludido como «el lugartiniente/ del Turco» (*Cautivos*, 233); *La pobreza estimada*, en la que se expresa que el Gran Señor otorgó el gobierno de Argel a Audalla por sus méritos (*Pobreza*, 36^r); *El mayorazgo dudoso*, donde el protagonista Luzman es nombrado rey de Orán por el Gran Turco Zayde (*Mayorazgo*, [P8^r]).

sospechas, cuando no la ignominia» (Ohanna 2011: 110). Sin embargo, la utilización del idioma «turquesco» de vez en cuando era una novedad en las obras turquescas que iba a ser adoptada sólo en unas pocas obras y muestra el conocimiento de Cervantes y su intención de llevar el ambiente berberisco a la escena desde varios ángulos. Aunque el uso de palabras y oraciones en árabe o turco no es extraño en las obras narrativas de la época, éstas suelen llevar además explicaciones en español, mientras que el lenguaje teatral no es propicio a este tipo de procedimiento. No obstante, Cervantes utiliza palabras y exclamaciones turcas con tanta habilidad que no hace falta tener conocimientos del idioma para entenderlas gracias al contexto⁵⁴.

Los baños de Argel, que se suele considerar una pieza posterior a la escrita en 1599 *Los cautivos de Argel* (Morley, Bruerton 1968: 429-30) y por tanto compuesta bajo la influencia del arte nuevo de Lope de Vega (1605-1614), se toma mayores libertades en su interpretación de la sociedad musulmana de Argel (Canavaggio 1977: 19, 22). Hay más personajes turcos, moros o renegados sobre las tablas (y también judíos) y tienen un papel mayor en la trama. La obra se inicia con una escena tristemente habitual para el público de la época: una razia turca en el litoral español⁵⁵. Los jinetes y arcabuceros encargados de guardar la costa tardan en responder a los atacantes, mientras que estos se llevan cautivos a ciento y veinte cristianos, algunos de los cuales serán personajes de la pieza, como el sacristán, Costanza, don Fernando y un viejo con sus dos hijos, Juan y Francisco. Las escenas sueltas de cautiverio que se ven en *El trato de Argel* se transforman aquí en escenas intercaladas y los cautivos se reúnen en varias ocasiones. Las relaciones de Aurelio-Zahara y Silvia-Yzuf se

⁵⁴ Luis Vélez de Guevara, por ejemplo, utiliza varias palabras turcas y árabes en su obra *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (uno de los pasajes de la pieza reza así: «En la celeste armonía/ cuento a la luna el safer,/ maharrán, jumel laher,/ delacá, jaquel, jabán,/ atave alber, ramadán,/ recepe, arabealaher,/ que es lo que llama el cristiano/ meses, con cuenta distinta» [*Desgracia*, 240]). Sin embargo, su uso sólo sirve a un fin exótico como también señala Mas (1967 II: 30).

⁵⁵ «Esta secuencia se apoya, sin lugar a dudas, en un conocimiento preciso de las incursiones repetidas que asolaban las costas mediterráneas: se observa un recrudecimiento de éstas a finales del siglo XVI y sabemos que se aseguraban un buen número de capturas» (Canavaggio 2000: 118-9).

adaptan aquí a don Fernando-Halima y Costanza-Cauralí. Los muchachos del mismo nombre que en el *Trato*, Juan y Francisco, son forzados a renegar y Francisco es martirizado. Otros dos prisioneros, don Lope y Vivanco, sirven para teatralizar el episodio del cautivo relatado en la primera parte de *Don Quijote*, donde una mora que quiere volverse cristiana sufraga la huida de varios cristianos a España. Al final de la obra, don Lope, quien asume el papel del protagonista de «La historia del cautivo», se va a España y vuelve con una barca en la que los demás personajes principales de la obra huirán de Argel.

Los turcos de *Los baños de Argel* toman parte en la acción activamente desde la primera escena y tienen tanto diálogo como los cristianos en la primera jornada. Además, el perfil que manifiestan es más variado. Yzuf es un renegado malvado que conduce a los corsarios encabezados por Cauralí a su pueblo natal y provoca que hagan cautivos a su tío y sus sobrinos, Juan y Francisco. Se le describe como alguien que no guarda ninguna ley, sea cristiana o musulmana, y es muerto por Hazén a puñaladas por vender a sus parientes y su patria. Esta escena se asemeja mucho a lo contado en el *Diálogo segundo de los mártires de Argel*⁵⁶ sobre una incursión otomana a Calabria en el año 1577, llevada a cabo por varios renegados —entre los cual figura «Caur Ali, hijo de un renegado Griego»— guiados por un cristiano malvado natural de allí. Dos hermanos renegados en la flota turca lo matan a puñaladas por alta traición (Haedo 1612: 185^{r-v}). Hazén, el renegado honrado que se convierte en el verdugo de Yzuf, planea alzarse en la galeota en que sirve para ir a España con cuatro cristianos y volver a su antigua religión, del mismo modo que uno de los hermanos mencionados procura alzarse en la galeota en que viaja para ir a Sicilia o Nápoles con los demás cristianos para volver a ser cristiano (185^v). El cadí quiere cortar la lengua y empalar a

⁵⁶ Los diálogos son parte de la *Topografía e historia general de Argel* y la mayoría de las muertes cristianas en el Argel de Cervantes coinciden con los martirios contados en este libro, como el del sacerdote en el *Trato de Argel* como represalia por la quema de un morisco de Valencia por la Inquisición. La compra del sacerdote por su amo, las afrentas que sufre y los detalles de su martirio son casi idénticos (Haedo 1612: 179^r-83^r).

Hazén: aunque parece mudar de intención en el último momento, cuando manda que le lleven a su casa para curarle, se anuncia en la segunda jornada que Hazén ya ha sido empalado⁵⁷. Por otro lado, el citado muchacho es apedreado y su cuerpo arrojado al mar ([186^r]).

El cadí, el representante de la ley religiosa en una sociedad musulmana, es el segundo antagonista de la obra, después de «Yzuf el traydor» (*Baños*, 67^v). Aparte de empalar a Hazén, ejerce su maldad sobre los muchachos a quienes fuerza a renegar. El proceso de volver turco a un muchacho cristiano empieza con cambiarle el nombre. Luego le cambian el vestido, le dan regalos como el trompo en esta obra y varias comidas típicas de Berbería: alcuzcuz, sorbete etc. En algún momento le obligan a hacer la declaración de fe y lo circuncidan, «como suelen hazer cada día a muchos Christianos, especialmente a los muchachos y moços» (Haedo 1612: 162^r). El islam no exige nada más de un converso para que lo abrace que una sincera profesión de fe. La transformación externa (especialmente la circuncisión), la adopción de un nuevo nombre y el cambio de vestido, que son las maneras más corrientes de conversión en estas obras, no son tan prioritarias o indispensables para un neófito como aprender y ejercer lo que se considera el segundo pilar más importante del islam: memorizar los versículos del Corán y llevar a cabo el ritual de plegaria a Alá. No obstante, tratados como el de Antonio de Sosa enfatizan un cambio físico y exterior en el proceso de conversión islámica que se puede resumir en dos aspectos principales: la circuncisión y el cambio de vestido (Figura 3). Ello también se manifiesta en la manera en que el rey Jacobo I se refiere a los turcos en su poema «circumcised Turband Turkes» (1603: A4^r) o en que Othello es llamado «Turband» y «circumcised dog» (*Othello*, 99). En el caso de conversión de un turco o reversión al cristianismo de un renegado, lo más importante después de la profesión de fe, sumariada en la denuncia del islam como secta falsa y la aprobación del cristianismo como la religión

⁵⁷ El empalamiento, la hoguera y la lapidación son los medios más comunes para ejecutar a los cristianos en Argel según cuenta Sosa en sus diálogos sobre los mártires.

verdadera, es la recepción del bautismo para unirse a las filas de lo que Jacobo llama «the baptiz'd race» (1603: A4^r). Así pues, el bautismo y la circuncisión son vistos como los indicadores más importantes de cristianos y musulmanes, respectivamente. La circuncisión, obviamente, no es una innovación musulmana, sino parte del pacto abrahámico que marcaba a los fieles y los distinguía de los demás. Con la llegada del cristianismo, el bautismo sustituyó la circuncisión, aunque en esencia ambos tenían la misma función:

And if by Circumcision, which was but a figure of Baptisme, God would that the iewes should haue a marke and token in their bodies, wherby they should be knowen to be his speciall people, and therby discerned from others, whie then should it be impious or inconuenient to thinke, that Christs Baptisme would haue the soule of euere Baptised man to be marked and sealed with the Character and signe of a Christian, whereby he may be knowen for the souldiour of Christ, and distincte from Iewe, Turke, or infidell?» (Almond 1614: 37)

Por otra parte, se creía que los musulmanes adoptaron esta práctica de los judíos porque era más antigua que el bautismo y más cómoda para ellos:

Qvand Mahomet fonda sa loy, il prit, comme nous auons dit, pour modele la Iufue & la Chrestienne, & voyant qu'elles auoient chacune vn caractere ou initiation par laquelle vn homme estoit fait Iuif ou Chrestien, sçauoir la Circoncision & le Baptesme, il resolut d'en trouuer vne à la sienne, & n'en trouuant point à propos hors de ces deux, il choisit la Circoncision, comme la plus ancienne, & mesme la plus commode» (Thévenot 1664: 79-80).

De esta manera, se dice que la circuncisión llega a tener tanta importancia para los musulmanes como el bautismo para los cristianos: «[Circumcision] is the proper marke and

(as it were) the badge & cognizance of a profest Turke or Musulman. For that they thinke not any man to bee rightly religious as a true Mahometist, vnlesse he take vpon him this marke of Circumcision» (Fletcher 1597: 20^v)⁵⁸. Se explica que los musulmanes creen que reciben el carácter de Mahoma al circuncidarse (Haedo 1612: 136^r) y hasta incluso el nombre musulmán significa circunciso: «MVTSLVMAN, id est, circumciscus» (Georgievitz 1544: B2^r). Además, la mayoría de los tratados notan que la profesión de fe islámica y el cambio de nombre y vestido tienen lugar durante la ceremonia de circuncisión.

Según se explica en la *Flor de anothomia* (1640) de Pedro Terrer Moreno, la circuncisión crea además otro tipo de distinción entre los cristianos y musulmanes. El prepucio concede virilidad al cristiano y le hace preferible a los musulmanes carentes de él: «Su principal vso fue, para mayor delectacion de la muger. Llamase la parte cabera prepucio, o capullo, que es el pellejo que cubre a la haua, el qual se les quita a los Hebreos y Turcos, quando les circuncidan. Por lo qual las mugeres Turcas, Moras, y Indias, estan sujetas a los Christianos, por recibir con ellos mas gusto, que con los de su nacion, que es la causa de que andan perdidas por ellos» (35^r). A pesar de esta observación tan interesante, que explica de forma concreta cómo las mujeres musulmanas se enamoran de varones cristianos no sólo por las virtudes de estos, sino también por el placer sexual, las piezas españolas callan en general sobre la circuncisión y la conversión tiene lugar con rapidez. Aunque ello podría estar relacionado con el pasado islámico de España y la presencia morisca, que habrán hecho menos exóticos estos ritos y ceremonias, no se debe olvidar que la Inquisición vigilaba cualquier despertar de interés entre el pueblo por el islam y prohibió no sólo los libros

⁵⁸ Aunque Paul Rychaut expresa —con precisión— que la circuncisión no se halla entre los cinco puntos que constituyen «a true *Mahometan* believer» y lo interpreta como una prueba de obediencia, vuelve a compararla al bautismo por su importancia para la aceptación del creyente entre los fieles (1682: 299-300).

asociados directamente con el islam, sino también los que se ocupaban de su refutación⁵⁹. De hecho, «[t]he Habsburgs exercised, if anything, more rigorous censorship than did the Tudors» (Cohen 1985: 126). Esto explica en parte la mayor escasez de menciones de los preceptos del islam o del profeta Muhammad en las obras españolas en comparación con las inglesas. Por la misma razón, en la mayoría de los casos la circuncisión o bien es omitida, o bien es aludida de pasada; lo realmente necesario para volverse turco es el cambio de nombre y vestido⁶⁰. Esto resulta aplicable para el teatro inglés también en términos generales, pues se trata del único aspecto físico que es visto por el público: «Only through costume might an audience have access to a religiously marked male body» (Britton 2011: 79). Aunque adoptar la indumentaria de un «free-born Turk» y un nuevo nombre no es suficiente para el Ward de *A Christian Turned Turk*, que se vuelve «Turk to the circumcision» (*Christian*, 199) fuera de escena, «a turkish cappe,/ A black mustacio and a fauchion» (*Spanish*, K^r) es todo lo que se necesita para representar al turco en *The Spanish Tragedy*. Con la misma facilidad los personajes cristianos de las obras españolas se vuelven turcos sobre las tablas, arriesgando perder su nacionalidad y su carácter personal al cambiar de vestido, lo que «invariably changed the way an individual looked and walked and moved» (Matar 2001: 36). Aunque para los demás dramaturgos españoles es posible tener «Cristo en el alma y Mahoma en el vestido» (*Pérdida*, 286), Cervantes era consciente de la amenaza creada por la nueva indumentaria, tal y como expresa que a Juanico «estos vestidos le an muerto» (*Trato*, 12^r) en *El trato de Argel* y, aunque los niños cristianos en *Los baños de Argel* declaran que «no

⁵⁹ «Prohibense del todo los libros [...] de Rabbinos, o de otros qualesquier Hebreos, o Iudios, o de Moros, que de proposito enseñan la Ley Iudaica, o Secta Mahometana. [...] Prohibense Tambien la confutaciones del Alcoran de Mahoma en lengua vulgar, no auiendo para ello expressa licencia nuestra *in scriptis*» (Sandoval 1619: ¶¶3^v-¶¶¶). De la misma manera, la comedia *Engaños y muerte de Mahoma* recibió la reprobación de la Inquisición por representar a Mahoma y sus milagros «con gran atención y gusto de los oyentes» (Granja 2006: 442).

⁶⁰ En *La Santa Liga*, por ejemplo, sólo se insinúa la circuncisión del niño cristiano por la orden del bajá Mustafá («Ahora, pues, metelde alla/ y hacelde turco» [*Liga*, 248]) y las palabras de la madre: «Según le martirizaron,/ le hirieron y maltrataron,/ pense tenerle en el cielo;/ que de mártir a Marcelo/ poca distancia dejaron» (258). El padre, sin embargo, piensa que su hijo se ha vuelto turco sólo por el vestido que lleva: «Desvía, traidor, los brazos;/ que en venir vestido así,/ mejor mereces dos lazos» (258).

deshaze el vestido/ lo que haze el coraçon» (*Baños*, 70^v), se despojan de las ropas turcas en cuanto tienen oportunidad y uno de ellos es martirizado, atado a una columna y azotado por el cadí⁶¹.

El cadí muestra gran interés por los garzones bellos, lo que claramente señala su práctica del pecado nefando:

Forced to wear the clothes of the Moors, captives were separated from their national heritage, which in the early modern period was frequently based less on ideals or symbols than on tangible markers. Repeatedly, captives' accounts of the 'Mahometan' garments and foods they had to adopt, the even greater humiliation of conversion to Islam and subsequent circumcision, and the 'sodomitical' abuse some captives reportedly suffered reminded Britons of the imperfect dominion of their national authority» (Matar 2001: 36).

Además de la mención de Sosa de la práctica de la sodomía por los turcos con muchachos cristianos (Haedo 1612: 9^v), así se relata en el manuscrito *De la vida y costumbres de los turcos* la «bestial luxuria» de aquellos amos: «de noche se oyen lastimosos gemidos que dan muchachos y muchachas de la fuerça que padezen porque no perdonan ni escussan amagos y hembras de seis o siete años arriva porque es tan ynfernal diabolica y bestial gente. no se abstiene de la abominable y horrenda sodomia» (s.a. s.f.: 18^r, cit. en Serrano 1913: lxxxviii). La elección de un cadí para este papel, como es también el caso en *La gran sultana*, muestra un deseo de representar el nivel de depravación entre los musulmanes a través de sus

⁶¹ Se cuenta en el *Diálogo segundo de los mártires* el suplicio de dos muchachos comprados por Asan Bajá y forzados a renegar de su fe. Esta historia podría ser la inspiración para este episodio, donde también los muchachos son martirizados cruelmente al rechazar ser circuncidados, y «hasta la muerte no parecían en sus obras ser muchachos, mas varones muy perfetos, y constantissimos, en la confession de nuestra santissima Fe Christiana» (Haedo 1612: 161^r-2^v).

autoridades religiosas, del mismo modo que se hace en la *Topografía* con los morabutos, los supuestos santos de Argel.

Hasán Bajá, que aparece como personaje en varias obras cervantinas, es trasunto de Hasan Paşa, el *beylerbeyi* (gobernador general) de Argel en 1577-80 y 1582-87 (Fabris 1997: 52), y tenía fama de ser cruel, «homicida de todo el género humano» (Cervantes 2015: 410), según cuentan Cervantes, Antonio de Sosa y los testigos de *La información de Argel*⁶². El cautiverio de Cervantes en su poder, sus intentos de huida en cuatro ocasiones y los perdones que le otorgó este gobernador otomano —quien «jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra» (Cervantes 2015: 410-1)— han sido tema de mucha discusión. En *El trato* y *Los baños de Argel* aparecen varios cristianos que intentan huir y son devueltos a sus amos. En *El trato de Argel*, el cristiano que intenta huir a Orán es capturado, llevado ante el rey Azán y sentenciado a seiscientos palos en las espaldas y quinientos palos en la barriga y los pies, pero, tal y como sucedió en la realidad con los dos mil palos a que fue condenado Cervantes, el castigo no se lleva del todo a cabo y el rey manda entregar el reo a su amo, un favor que no alcanza el renegado español Yzuf. Las reacciones de Carahoja y Hazán Bajá en *Los baños de Argel* merecen más atención. Carahoja sale a la escena con un cristiano «atadas las orejas con vn paño sangriento, como que las trae cortadas» (*Baños*, 63^v). Este castigo tan común en Argel sólo se ejecutaba después de que el cautivo intentara huir por tercera vez⁶³. Por otro lado, vemos en la tercera jornada que Hazán Bajá deja sin castigo a un cristiano que había tratado de escapar en una balsa, porque «a tal peligro entregò el cuerpo,/ en grande cuyta deue estar su alma» (80^v). Estos actos de relativa benevolencia debieron de inspirar en

⁶² Es el perfil que se presenta en el capítulo XL de la primera parte de *Don Quijote*, los capítulos XXI y XXIII del *Epítome de los reyes de Argel*, la sección XII del *Dialogo primero de la captiuidad de Argel* y *La información de Argel de 1580*.

⁶³ «SOSA. Y aun con todo esso no se dan por satisfechos, tanta es la rabia; y el odio entrañable que los mueue y incita a hartarse en la sangre de los pobres Christianos: porque (como sabe) pocos son los que luego tras esto, no les cortan, o cercenan las orejas:y aun las narizes tambien? ANTONIO. Y como si lo hazen? Que cosa mas ordinaria en Argel, ni que ellos acostumbren a hazer con mayor passatiempo, risa y gusto» (Haedo 1612: 121^v).

hechos presenciados por Cervantes⁶⁴, aunque se puede argüir —y con razón— que los motivos son monetarios, pues los cautivos prometían pagar una suma de rescate⁶⁵. Sin embargo, ¿cómo se debe interpretar el consejo que Carahoja dio al cautivo («o ingrato./ Por la mar te he aconsejado/ que huyas, mas tu maluado,/ que en los estoruos no miras,/ siempre a huyr por tierra aspiras» [64^r]) y el permiso que Hazán Bajá otorga al cautivo español que había intentado huir veintiuna veces («bueluete pues a huyr, que si te bueluen,/ yo te pondre en vn palo» [80^v])? La explicación cervantina se inclina a primera vista por la virtud y el ánimo indomable de los españoles, causa de admiración en todos los musulmanes; se trata de un motivo recurrente en la mayoría de las obras turquescas del teatro áureo. Aun así, se insinúa, aunque muy vagamente, un entendimiento e incluso una muestra de magnanimidad por parte de algunos musulmanes. En este tenor, Antonio de Sosa incluye una interesante interpretación por boca de Aluch Alí (Ochalí, Uchalí), el famoso *kapudan-ı derya* (capitán general del mar) otomano, quien impide la matanza de algunos cristianos por turcos enrabiados «como hombre experimentado y cortido en las cosas de la guerra» mostrando su brazo lastimado por cristianos esclavos en su intento de recobrar la libertad y diciendo que «todo cautiuo y esclauos, obligado es buscar modo y manera como salir de su cautihero, y esta es la vsança de la guerra» (Haedo 1612: 178^v). Aunque el mismo Sosa insiste en otro lugar que los turcos no tienen ni entienden de qué es la honra⁶⁶, puede que Cervantes esté

⁶⁴ Sosa prefiere relatar en detalle cómo el virrey dio muerte «con su mano» o «con infinitos palos» a numerosos cristianos fugitivos y a otros dejó «todo estropeado o poco menos que muerto» (Haedo 1612: 121^v).

⁶⁵ Sin embargo, Cervantes hace claramente una distinción entre los cautivos enviados voluntariamente a España «sobre su fe y palabra» y los cautivos que huyen. Los primeros, «sobre su fe prendados» como los dos caballeros Sosas portugueses, Don Francisco de Meneses y don Fernando de Ormaza que el rey argelino nombra, aparte de Aurelio y Silvia, prometen un beneficio monetario porque les piden rescates triplicados, mientras que no se da una explicación exacta sobre por qué motivo se hace la vista gorda ante la huida de los cautivos e incluso se les ayuda a escapar.

⁶⁶ «[...] mas como será possible que entre tan vil gente como estos turcos Genizaros, y renegados, se halla honra, ni primor, siendo cierto que demas de que en todo el Imperio turquesco, no se haze profession de valor, o de honra, ni es virtud, ni bondad alguna fauorecida, sino la fuerça, y violencia» (Haedo 1612: 122^v).

sugiriendo que hay turcos que también la tienen, aunque se exprese con cautela por su propia situación⁶⁷.

Una figura de turco todavía más interesante en *Los baños de Argel* es Cauralí. Aunque no se le llama explícitamente renegado, se sobreentiende que es un «turco de profesión» por tratarse de un corsario y capitán de Argel. Ello también queda insinuado en su apodo Caur (*gâvur* en turco), que en su sentido más amplio significaba «infiel», una huella de su pasado cristiano. La mayoría de los turcos principales mencionados en las obras cervantinas como Uchalí (Uluç Ali), Dragut Arráez (Turgud Reis), Agi Morato (Hacı Murad)⁶⁸, Mami Arnaut (Arnavud Memi), Morato Arráez (Murad Reis), Cauralí (Gâvur Ali) o Carahoja (Kara Hoca) son personajes inspirados en figuras históricas. Estos últimos dos, Gâvur Ali y Kara Hoca, eran capitanes del imperio otomano que habían participado en la batalla naval de Lepanto y caído prisioneros. Sus nombres figuran en el famoso cuadro anónimo sobre Lepanto⁶⁹ como CAVRALICO (Cauralí) y CARACOS (Carahoja) y en *La Austriada* como Cauralí y Caracosa (Rufo 1584: 385^v, 407^v). Cervantes retrata a Carahoja simplemente como a un moro⁷⁰, mientras que a Cauralí le concede un puesto notable. Cauralí, según Sosa, murió en el camino a Constantinopla tras ser liberado, lo que significaría que Cervantes nunca lo llegó a ver en

⁶⁷ Al regresar de una sociedad musulmana a España, Cervantes corría el peligro de ser acusado de apostasía como solía pasar con los cautivos cristianos y tuvo que tener cuidado con sus observaciones. Sin embargo, esto no le impidió a cualificar de «honesto» a un jenízaro («[...] es soldado, y Dabaxi./ Turco de nacion y honesto» [Cervantes 1615:{6}9^r]), llamar al renegado Uchalí «moralmente fue hombre de bien» (Cervantes 2015: 409) y crear personajes turcos que rescatan a una cristiana de un naufragio y le tratan como «hermana, y aún más» (Cervantes 2010: 171).

⁶⁸ Para el perfil histórico de este personaje que tiene mucha importancia en *La historia del cautivo*, véase Işıkşel 2013.

⁶⁹ El cuadro se halla en el Museo Marítimo Nacional de Greenwich, Londres: <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/11753.html> (fecha de acceso: 22/01/2015).

⁷⁰ Kara Hoca era un famoso capitán de corsarios y jefe del contingente de infantería llamado *azab* de Valona (Gürkan 2010: 146). Aparece también un corsario llamado Caracosa que cautiva al protagonista Leandro en *Lo que hay que fiar del mundo* de Lope de Vega (*Fiar*, 193^r). En la *Crónica y recopilación de varios sucesos* Gâvur Ali y Kara Hoca son mencionados juntos en la armada otomana de 1571: «Xiauraly Cossario, Caracosa Capitan de la Belona» (Torres 1579: 70^r).

Argel⁷¹. Sin embargo, durante su cautiverio se halló también en Mesina, como Cervantes, que permaneció allí algún tiempo para recuperarse de sus heridas. Aunque no se sabe si Cervantes tuvo algún tipo de contacto con él, lo introdujo como personaje en su obra en calidad de corsario y capitán de Argel.

Cauralí se nos presenta en la primera escena como el capitán que dirige la incursión contra un pueblo español. Al cautivar a algunos cristianos vuelve a Argel, donde el rey Hasán Bajá y su compañía le dan la bienvenida. En la segunda jornada, asume el papel de turco enamorado de una cautiva cristiana en un episodio que imita a *El trato de Argel*. Pero lo más significativo es la participación de Cauralí en la misa de la Pascua que celebran los cautivos cristianos de Argel. No se dan más explicaciones sobre la llegada de Cauralí que su propio deseo de ver la fiesta. Los cristianos le tratan bien, ofreciéndole asiento, pero pronto su presencia será objeto de abuso por parte del gracioso sacristán, quien le provoca, con disgusto general de los demás cristianos. La intervención del sacristán se puede interpretar como una crítica de la hipocresía de un «turco de profesión», que acude a una fiesta del cristianismo al mismo tiempo que persigue a sus fieles cada día. Sin embargo, los cristianos presentes reprochan este acto grosero que interrumpe la fiesta de la Pascua y echan fuera el sacristán por su «descortesía y bufonería». Cervantes pone cuidado en no explayarse en aquellos actos que favorecen a los turcos. Se podría mantener que la libertad religiosa que conceden los turcos a los cristianos es el acto más humanitario que se halla en *El trato* y *Los baños de Argel*,

⁷¹ Sosa proporciona estos datos acerca de Cauralí: «era vn renegado de nacion Griego: que se dezia Caur Ali, que quiere dezir, tanto como Christiano Ali. El qual e[r]a en extremo cruel, y del nombre Christiano enemicissimo: y siendo antes casado en la ciudad de Valencia en España, como le cautiasssen renegò luego, y despues boluiendo otra vez a ser Christiano, a poco tiempo huyò de España, y se fue a Argel a ser Turco otra vez, y agora era Guardian baxi, esto es Guardia mayor de los esclauos del Rey. [...] Este es el Caur Ali, que despues por discurso de tiempo, fue Arraez y gran cossario, siendo tomado en la armada Turquesca, que el señor don Iuan de Austria vencio en el año de de mil y quinientos y setenta y vno, fue lleuado a Roma con los demas Turcos, que al Papa Pio Quinto, embiaron: y a quien despues de tantas caricias que en Mesina y Roma le hizieron, mereciendo todos los tormentos del mundo, a la postre dieron con los demas, tan honrosa libertad» (Haedo 1612: [159^{r-v}]). Las negociaciones sobre el rescate de prisioneros tardaron hasta el año 1575, lo cual es tiempo suficiente para que Cervantes conociera a Caurali o por lo menos oyera su nombre y fama (Rosi 1901: 27).

pero aun éste se halla marcado por un beneficio monetario —los cristianos tienen que pagar dos áspers para oír la misa de la Pascua⁷²— y una predisposición a desembocar en la violencia, tal como refleja un relato contado antes de la misa acerca de un sacerdote a quien los turcos sacaron del altar y mataron.

Entre estas dos piezas de cautiverio de Cervantes hay una obra titulada *Los cautivos de Argel* atribuida a Lope de Vega que se inspiró en el *El trato de Argel* e inspiraría a su vez *Los baños de Argel*. Morley y Bruerton la fechan en 1599 (1968: 429-30), lo cual significaría que fue redactada antes de *Los baños de Argel*. La pieza rehace varios elementos de *El trato de Argel*, como cuando convierte en un personaje teatral al morisco quemado por la Inquisición, cuya historia es contada por el cautivo Sebastián hacia el final de la primera jornada de ésta obra, así como la del sacerdote asesinado por venganza. Además de la reelaboración de episodios como el enredo entre cautivos cristianos y amos musulmanes, lo que llama la atención desde la perspectiva del género turquesco es el enriquecimiento del contexto proporcionado por la sociedad musulmana de Argel. El proceso de reniego de un cristiano nuevo en una mezquita, la teatralización de una razia en el litoral español o la presencia de los judíos plasmada en el personaje de Brahín son algunos ejemplos. No obstante, las palabras y expresiones en árabe y turco, abundantes en *El trato de Argel*, han desaparecido, salvo por *fende/fendo* (del turco *efendi*, «señor») y *šahāda*, que es la profesión de fe islámica («Lā 'ilāha 'illā-llāh, Muḥammadur rasūlu-llāh» conservado en la forma «Alá, Ilé, Alá,/ Mahomet resule Alá»). Aunque la autoridad otomana se hace evidente a través de la vinculación del rey argelino con el Gran Turco hacia el final de la obra —el rey Ajan es descrito como «el

⁷² «sentaos, y no dexeys entrar alguno,/ si no pagan dos asperos muy buenos» dice el guardian baxi (*Baños*, 75^v). Este dato figura en la *Topografía* de esta manera: «los que pueden oyr alli Missa, y en las pasquas suelen ser tantos que no caben: y es necessario algunas vezes dezir Misa en el patio fuera : y en tales dias suelen los guardianes del baño, turcos y moros, no dexar entrar alguno, que no pague primero vn aspero, de que sacan gran ganancia» (Haedo 1612: 42^v). Lo que no menciona Cervantes es la existencia de oratorios en los baños y una iglesia donde se decía misa no sólo en la Pascua, sino todos los domingos del año (42^{r-v}).

lugarteniente/ del Turco» (*Cautivos*, 233), «representando al Gran Señor del mundo» (276)—, ha disminuido la presencia turca en Argel reflejada en el léxico y los antropónimos turcos en el *El trato de Argel*.

En todo caso, un análisis de *Los cautivos de Argel* permite observar mejor los cambios y adaptaciones que realizó Cervantes a la hora de escribir *Los baños de Argel*. El dramaturgo emula *Los cautivos de Argel* cuando reproduce la razia con que comienza su pieza o cuando reintegra el proceso del Viernes Santo, que nos abre una ventana para ver las vidas de las cautivas cristianas en tierras musulmanas, en la forma de la celebración de la Pascua. Como se ha mostrado antes, Cervantes elabora la obra a partir de su propia experiencia y coincide con la información contenida en la *Topografía e historia general de Argel*⁷³, a diferencia del autor de *Los cautivos de Argel* que se basa en gran medida en *El trato de Argel*. Además, Cervantes reintroduce algunas palabras turcas como *dabaxi* (<*odabaşı*, «Vdebaxi, [...] Cabo desquadra» [Haedo 1612: 12^r]), *archí* (<*aşçı*, «cocinero, a que llaman Archi» [13^v]) o *corbacho* (<*kırbaç*, «vn carbacho, o por mejor dezir açote» [Cervantes 1617: 155^v]), las cuales muestran su conocimiento de la cultura argelina. Introduce también tipos nuevos como el cadí («juez de la ciudad» [Haedo 1612: 25^r]), que tiene un papel importante en «El amante liberal» y *La gran sultana*, el guardián baxí («esto es Guardia mayor de los esclauos del Rey» [139^r]) y los renegados de diversa condición. Otro punto digno de consideración es el caso de los nombres propios. Los nombres musulmanes que aparecen en *Los cautivos de Argel* —Dali, Axa, Solimán, Fuquer, Zulema, Amir, Cigala, Masol, Fátima y Ajan— son nombres árabes utilizados con mucha frecuencia en obras moriscas. Dali (<*deli*, «loco» en turco) y Cigala deben de haber sido inspirados por el famoso corsario Deli Memi (Dali Mami, el captor de Cervantes) y el gran visir y capitán general del mar Cigalazade Yusuf Sinan Paşa (conocido

⁷³ La *Topografía* editada y publicada por Diego de Haedo en 1612 fue escrita por el clérigo portugués Antonio de Sosa (Galaterra 2015: 260). Sosa fue compañero de cautiverio de Cervantes, lo que explica las similitudes entre los hechos contados por ambos en sus relaciones respectivas (Sola 1990: 409).

simplemente como Cigala en algunas fuentes españolas), respectivamente. Por otro lado, Cervantes, en vez de recurrir a nombres árabes —que ya eran parte de la cultura española—, introduce nombres turcos ajenos hasta entonces al teatro español como Cauralí (Gâvur Ali), Bayran (Bayram) o Morato (Murad), al igual que hace también en otras obras suyas con nombres como Aydar (Haydar), Rustan (Rüstem), Salec (Salih), Mamud (Mahmud), Uchalí (Uluç Ali) etc. Aunque algunos de estos nombres, como Murad, habían sido utilizados en obras españolas del siglo XVI, habían sido escritos en variantes alteradas como Amurates, mientras que Cervantes los introduce ajustándose a sus formas originales. También se debe notar que gran parte de estos nombres son de origen árabe y persa, como aún sucede con muchos nombres utilizados en la Turquía actual, pero algunos fueron muy utilizados por los otomanos y se puede afirmar por ello que se trata de nombres turcos o, mejor dicho, otomanos. Cervantes muestra otra vez su gran conocimiento del mundo turco en estos detalles.

Durante sus cinco años de cautiverio Cervantes intentó huir dos veces a Orán y dos veces a España. En 1581, después de haber regresado a su patria, Cervantes volvió a dicha plaza norteafricana por un mes en una misión de espionaje para la corona española (Peña, Sola 1995: 284). Orán fue tomada en el año 1509 por el conde Pedro Navarro y quedó bajo el dominio español hasta el siglo XVIII, en que vivió un breve gobierno otomano, así que se consideraba que era un fuerte bastión frente a las tropas musulmanas del Norte de África (Haedo 1612: 3^v). *El gallardo español* tiene lugar en esta ciudad, pero esta vez no durante el cautiverio de Cervantes, sino en el año 1563, cuando los otomanos cercaron Orán y Mazalquivir durante dos meses y fracasaron (Braudel 1987: 460). Los turcos quedan en segundo plano en esta obra y no salen a escena hasta la tercera jornada, en la cual se lleva a cabo el cerco. Los únicos turcos de la obra son Azán, el rey de Argel (no se trata del mismo personaje de *El trato* y *Los baños de Argel*, sino del Hasan Paşa, hijo de Hayreddin

Barbarroja) y Bairán el renegado, quien toma la palabra sólo dos veces y sirve como espía a los dos bandos. El resto de los musulmanes son moros y muestran una gran diferencia con los turcos de las obras anteriores de Cervantes, ya que la obra se aproxima al género morisco con las figuras del moro sentimental y su leal adversario cristiano (Carrasco 2010).

El protagonista de la obra, don Fernando de Saavedra, es desafiado a un duelo por el caballero moro Alimuzel, quien promete a su amante Arlaxa que traerá cautivo al cristiano. Don Fernando, aunque el cerco de Mazalquivir y Orán es inminente, sale de la ciudad en secreto y es hecho cautivo al no encontrar a Alimuzel. Don Fernando toma hábito de moro y llega a hacerse amigo de Alimuzel, a quien ayuda a ganar el amor de Arlaxa:

[...] presto te pondre con el,
y fia aquesto de mi,
comedido Alimuzel,
y aun pienso hazer por ti
lo que vn amigo fiel.
Porque la ley que diuide
nuestra amistad, no me impide
de mostrar hidalgo el pecho (*Gallardo*, 9^v).

De la misma manera, Alimuzel no ve a don Fernando como «enemigo», sino como «contrario» (9^v). El tipo de diálogo amistoso y tolerante que intercambian los dos —como cuando el capitán Guzmán y Alimuzel se despiden con «tu Mahoma Ali te guarde», «tu Christo vaya contigo» (5^r)— es algo por lo general ajeno a los turcos argelinos de Cervantes⁷⁴.

⁷⁴ Aunque es más común este tipo de cortesía entre cristianos y moros en guerra que con turcos en la literatura áurea, existen siempre excepciones, como el encuentro de Alonso de Contreras con el arráez Morato Gancho («Yo me fui para él y nos saludamos, él a su usanza, yo a la mía» [Contreras 2007: 292]), del bajá Mostafá con el Gran Maestre de Rodas en *La pérdida honrosa* («MOSTAFÁ. Sálvete Dios, Gran Maestre/ y a los que contigo

Esta relación entre el moro retador y el héroe fronterizo hace que esta pieza cuadre mejor dentro del género de las obras moriscas que de las turquescas (Carrasco 1998a: 571). Lo que mueve a don Fernando es el honor y a Alimuzel el amor, mientras que la sociedad argelina en *El trato* y *Los baños de Argel* y el círculo cortesano en *La gran sultana* y *El amante liberal* se mueven por el dinero, pues allí «todo se vende y todo se compra» (Cervantes 2010: 141). Así como la primera pregunta que hace el bajá turco Azán al enterarse de la nobleza del cautivo cristiano don Juan es si es rico o no (*Baños*, 23^v), los turcos de *La Galatea* se hallan «cebados de la codicia y del dinero» (Cervantes 1585: 259^v). El honor no está claramente entre los puntos fuertes de los turcos.

El otro personaje movido por el dinero en *El gallardo español* es el renegado Bairán. El conde de Orán, don Alonso de Córdoba, está informado sobre los planes de los reyes de Argel, Cuco y Alabez, de atacar Mazalquivir —«de sus designios poco, o nada ignoro», dice el conde (17^v)— y envía a su hermano don Martín para defender la plaza. Más tarde llega el renegado Bairán a contar los detalles del ataque, por lo cual recibirá un pago «con la ventaja/ que aquel merece, que qual vos trabaja» (17^v). Éste hace otra aparición en la última jornada, esta vez informando a Azán Bajá sobre los movimientos de la flota cristiana de socorro. El personaje de Bairán, junto con otro llamado Andrea y denominado «espía» en *La gran sultana*, son una primera ilustración del espionaje habsburgo-otomano en el Norte de África y Constantinopla en la escena española, como más adelante se verá en otras obras de la época. Bairán, aunque tiene poca importancia en el desarrollo de la trama de la pieza, es expresión de

están. MAESTRE. Y a ti, famoso baján, favorable se te muestre» [*Pérdida*, 254]) o el intercambio de cartas entre Carlos V y Solimán en *El desafío de Carlos Quinto* (*Desafío*, 13), por mencionar algunos ejemplos.

la realidad histórica de los intermediarios del Mediterráneo y de la complejidad de los personajes en las obras de Cervantes⁷⁵.

Una obra aún más compleja dentro de la producción de Cervantes es *La gran sultana*, cuya acción se sitúa en un ambiente exótico al otro lado del Mediterráneo. La trama se desarrolla en la capital otomana de Constantinopla, en el palacio del Gran Turco en gran parte. El título de la obra se refiere a una dama española que se halla en el serallo de Amurates, como la gran sultana doña María en el harén de Amath que presenta Lope de Vega en *La desdicha por la honra*⁷⁶. La ubicación temporal de la obra presenta algunas complicaciones por contener elementos de tres épocas diferentes: de Selim II, de Murad III y de Ahmed I en concreto. Cervantes llama al monarca en el trono Amurates, un nombre que parece referirse a Murad III, el sultán otomano que reinó entre los años 1574 y 1595. En una escena de la obra, un embajador de Persia «viene a tratar pazes con el Turco» (*Sultana*, 117^v); lo cual indica que los otomanos y los persas están en guerra; esta podría ser el conflicto otomano-safávida de 1578-1590 o el de 1603-1618. El embajador persa es expulsado de la corte por sus alabanzas de Felipe III y por el trato de los persas con los españoles. Según lo que cuenta este emisario, el sah persa le mandó que «por passos no entendidos,/ por mares, y por Reynos diferentes,/ vaya a ver al gran Rey» (122^r), de forma similar a la ruta de la embajada persa de 1599 que pasó por ciudades como Moscú, Praga y Roma antes de llegar a Valladolid en 1601 (Mehrad 2012: 35). Se sobreentiende que ha habido otros persas en la corte de Felipe III, una probable referencia a la mencionada embajada del sah Abbás I, entre cuyos miembros estuvo el

⁷⁵ Para un estudio detallado sobre el espionaje y la red de información en el Mediterráneo del siglo XVI que muestra los entresijos de las carreras de personas notorias de la época, véase Gürkan 2012.

⁷⁶ «Entre las mugeres que entonces tenia Sultan Amath, era la mas querida vna cierta señora Andaluz, que fue cautiua en vno de los puertos de España: esta holgaua notablemente de oyr representar a los cauiuos Christianos algunas Comedias, y ellos deseosos de su fauor y amparo las estudiauan, comprandolas en Venecia a algunos mercaderes Iudios para llevarselas, de que yo vi carta de su Embaxador entonces para el Conde de Lemos, encareciendo lo que este genero de escritura se estiende por el mundo, despues que con mas cuydado se diuide en tomos» (Vega 1624: 116^v).

afamado don Juan de Persia⁷⁷. España no llegó a ayudar a Persia como se indica en la obra, porque su interés en esta relación diplomática no iba más allá de asegurar las rutas comerciales (36). En todo caso, la trama parece tener lugar después de la llegada de la embajada en 1601⁷⁸. Otro dato que apoya esta idea y adelanta aún más el tiempo de la acción es la fecha que Cervantes nos da sobre la llegada al serallo otomano de doña Catalina. En la tercera jornada, Madrigal cuenta que le parece que fue presentada al Gran Turco el año 1600 (*Sultana*, 132^v). Se entiende de las palabras del eunuco Mamí que Rustán escondió a doña Catalina por seis años de los ojos del Gran Turco hasta que fue descubierta. La obra, pues, se debe de desarrollar a finales del año 1606, lo cual coincide con la época de Ahmed I, quien reinó entre los años 1603 y 1617. Además, se dice que el sultán era mozo en 1600 (132^v) y mancebo en 1606 (113^r), y ello refuerza la idea de que Cervantes se está refiriendo al reinado de Ahmed I, quien sólo tenía trece años a su llegada al poder⁷⁹.

Por otro lado, la historia de la cautiva cristiana regalada al Gran Turco y que se convierte en una señora principal de la corte era muy conocida en Europa. Los casos reales más conocidos en Europa fueron Hürrem Sultan, *haseki*⁸⁰ de Süleyman I, conocida en Europa como Rossa o Roxelana —Rosa Solimana en el teatro español—, y Nurbanu Sultan, *haseki* de

⁷⁷ Las *Relaciones de Don Juan de Persia* se publicaron en Valladolid en el año 1604. En el libro tercero se cuenta el viaje y la llegada de la embajada a Valladolid (118^v).

⁷⁸ Sobre el embajador persa, se añade que está «vestido como los que andan aquí» (*Sultana*, 117^v). Se supone por esta acotación de Cervantes que la compañía teatral y el público sabían como vestían los persas. Durante su estancia en España, la embajada asistió a fiestas públicas y visitó Segovia, El Escorial, Madrid, Aranjuez, Toledo, Trujillo y Badajoz entre otros lugares (*Persia* 1604: 162^r-6^r). Cervantes parece haber deseado utilizar esta oportunidad de hacer subir al escenario a los representantes de un rey oriental cuando éstos viajaron por España. Por otro lado, los otomanos todavía no habían enviado ninguna embajada oficial y las relaciones se mantenían a través de embajadores de otras naciones al servicio de España en Constantinopla.

⁷⁹ La mocedad del sultán contemporáneo a la hora de escribir la obra (1601-1608 según Canavaggio 1977: 19) frente a la madurez de Murad III, quien murió a la edad de cuarenta y ocho años en 1595, es un punto a considerar. La paz a que llegan los otomanos y persas suscita aún más cuestiones. La misión de paz del embajador persa sugiere que su llegada ocurrió con ocasión del tratado de Ferhad Paşa de 1590 o el de Nasuh Paşa de 1612. Si se trata del tratado de Nasuh Paşa, que duró hasta 1615 cuando se publicó *La gran sultana*, la embajada mencionada por Juan de Persia podría ser la de 1609 encabezada por Robert Shirley. Sin embargo, es una cuestión todavía por resolver.

⁸⁰ Aunque su uso varió según las épocas, durante los reinados de Süleyman y su hijo Selim *haseki* significaba la concubina favorita del sultán que había dado luz a un príncipe. Véase para una explicación detallada el capítulo «The Age of the Favourite: (1520-1566)» en Peirce 1993: 57-90.

Selim II. La mayoría de estas mujeres presentadas al sultán otomano eran de Europa Oriental, como Hürrem, procedente de Ucrania, o Safiye, de Albania (Peirce 1993: 58, 94). Nurbanu Sultan, por otra parte, era hija ilegítima de un noble veneciano y fue cautivada en el Mediterráneo en 1537 a los doce años de edad por Hayreddin Barbarroja. Llegó a ser esposa de Selim II y madre de Murad III (Amurates) y su nombre antes de entrar en el harén otomano había sido Cecilia Venier-Baffo (92). Esta parte de la vida de Nurbanu se parece a la de doña Catalina, en cuya historia se produce una reinterpretación del destino de la Leonisa de «El amante liberal», que es cautivada por el arráez Yzuf y, tras una serie de inesperados acontecimientos, se halla en el camino de Constantinopla para ser presentada al sultán Selín. Leonisa logra liberarse de los turcos, pero doña Catalina, cautivada en un viaje de Málaga a Orán y vendida en Tetuán, acaba en el harén otomano.

La gran sultana se abre con una escena de «conversación callejera» al estilo del *Viaje de Turquía* (Ortola 1983: 107), con dos personajes que hablan en una calle de Constantinopla entre el palacio de Topkapı y Santa Sofía. El renegado Salec explica curiosidades de la sociedad otomana a Roberto, un cristiano que está buscando allí a su discípulo Lamberto. Estos personajes no tendrán ningún otro diálogo hasta el final de la obra y sirven para introducir al público un espacio exótico, mientras los turcos actúan sin hablar dentro de este cuadro oriental. La abundancia de las didascalias y el hecho de que no se encuentre en las demás obras turquescas de Cervantes una introducción semejante refuerzan la idea de que Cervantes pretendía en *La gran sultana* captar lo pintoresco. En esta primera escena, Cervantes hace asistir a los espectadores a un acto muy conocido entre los habitantes de Constantinopla. Se trata de la procesión que se celebraba cada viernes, llamada *cuma selamlığı*, y que permitía al público ver al sultán otomano mientras éste cabalgaba con su séquito hacia una de las mezquitas principales —Santa Sofía, Sultan Ahmed o Eyüp Sultan—

para hacer el *ṣalāt al-yum`ah*, la oración de viernes. En dicha ocasión no sólo se permitía a la gente ver al sultán, sino también transmitirle sus deseos o quejas a través de cartas que le presentaban durante el camino. Estas peticiones eran recogidas para ser leídas en el palacio por el sultán, quien luego ordenaba a su gran visir ocuparse de tales asuntos (İpşirli 1991: 464). Si alguien no lograba alcanzar al sultán a causa de la muchedumbre, quemaba un trozo de estera o trapo en la punta de una larga vara para llamar su atención (465). Esta tradición se cuenta en el *Viaje de Turquía* de esta manera:

[...] y si por caso ellos [los miembros del Consejo Real] o los otros jueces hazen alguna sin justiçia, aguardan a que el Gran Turco vaya el viernes a la mezquita, y ponen una petiçión sobre una caña por donde ha de pasar, y él la toma y pónesela en la toca que lleba, y en casa la lee y rremedia lo que puede (Villalón 200: 687-8).

Cervantes nos describe esta escena en más detalle que sucede en la relación de Pedro en el *Viaje de Turquía*, donde no se menciona el fuego para detener al sultán. El dramaturgo crea una escena más exótica con la manera en que el árabe entrega su petición, dando gritos al encender el fuego. Además, se enfatiza la rareza y pompa de la procesión, con la prohibición de mirar a la cara del sultán, no aplicada a los cristianos, o la mención de los seis mil soldados que acompañan al Gran Turco⁸¹. Esta precisión en los detalles nos proporciona pistas sobre las fuentes de que dispuso Cervantes a la hora de escribir *La gran sultana* a principios del siglo XVII. Aunque Ottmar Hegyi afirma que las fuentes españolas no tuvieron apenas relevancia en la redacción de la pieza frente a las fuentes italianas (1992: 27), discrepo de esta opinión. El dramaturgo ya contaba con una gran variedad de fuentes históricas a su

⁸¹ Se nota en el *Viaje de Turquía* que este número es una exageración: «MATA.- [...] ¿Es verdad que quando el Gran Señor sale fuera siempre lleba diez mill caballos que le acompañan? [...] PEDRO.- Eso es una gran mentira [...]. Desde el palacio a Sancta Sophía, donde se le diçe el ofiçio, habrá quatroçientos o quinientos pasos. Pues metedme en quinientos pasos diez mill caballos. [...] La realidad de la verdad es que quando sale así sale como nuestro emperador con obra de tresçientos de a caballo y otros tantos de a pie, y no creáis otra cosa aunque os lo juren» (Villalón: 722-3).

disposición en castellano (basta recordar la serie *Monarchia ecclesiastica* y *Historia pontifical y católica*), así como obras de ficción como el *Viaje de Turquía* u otras piezas turquescas en el ámbito del teatro. Con todo, creo que se puede afirmar que Cervantes no sólo utilizó su experiencia e ingenio a la hora de redactar su pieza, sino que también hizo uso de varias fuentes.

Volviendo a la obra, en la segunda escena salen dos eunucos, Rustán y Mamí. Aparecen en un espacio que representa ser el patio de los eunucos en el harén del palacio de Topkapı. El resto de los espacios son: la judería, un espacio marcado por el carácter picaresco del gracioso Madrigal; la sala del trono del palacio del Gran Turco, un espacio recurrente donde ocurre el desenlace; una sala indeterminada, donde se reúnen varios personajes (González 1996: 104-5). Rustán es un eunuco cristiano que esconde a doña Catalina, y Mamí es un eunuco musulmán que comunica su belleza al Gran Turco. Los eunucos tenían una función esencial en la administración del harén y en el mantenimiento de la comunicación entre las mujeres y los de fuera, incluido el sultán. Su representación por Cervantes en *La gran sultana* reviste importancia cuando se considera la escasa presencia de eunucos en las obras turquescas de la producción española, en las cuales las mujeres suelen deambular libremente en el palacio. Por otro lado, Rustán y Mamí, uno cristiano y bueno y el otro musulmán y malo, recuerdan a los dos eunucos de la historia de los veinte mil mártires de Nicomedia: el eunuco cristiano Indes, confidente de la dama Domna, y el otro «persa de nación y mal hombre», que revela la cristiandad de Domna al mayordomo del palacio del emperador Maximiano (Menéndez Pelayo 1894: lv).

Lo que más ha llamado la atención a los estudiosos de esta comedia cervantina ha sido la tolerancia que Amurates muestra hacia doña Catalina de Oviedo en su profesión de fe cristiana y la consumación del matrimonio con un hijo otomano español. En un principio,

antes de ver a doña Catalina, Amurates se muestra asombrado que haya una mujer cristiana en su serrallo, pero ni el permiso que luego le otorga ni su matrimonio con ella eran cosas de extrañar, pues el Corán permite a los hombres musulmanes casarse con mujeres cristianas (5:5). Tampoco son correctas las palabras de Mamí sobre la presencia cristiana en la corte del Gran Turco (Caso graue,/ y entre Turcos jamas visto,/ andar por aqui tu Christo,/ Rustan» [Sultana, 123^v]), porque hubo sultanes en la historia otomana que permitieron a sus mujeres seguir la fe cristiana, como Murad I o Murad II. Los tratados europeos sobre la casa otomana mencionan también mujeres cristianas en el harén otomano⁸². A pesar del asombro de toda la corte ante el permiso concedido por el sultán a doña Catalina, Cervantes, que pasó cinco años de cautiverio entre musulmanes, parece ser consciente de la libertad de los hombres musulmanes para casarse con mujeres cristianas. Existen otros ejemplos en sus obras donde los amos musulmanes prometen a sus cautivas cristianas hacerlas señoras de sus casas sin mencionar la obligación de convertirse. De todas maneras, lo más importante para el público español habrá sido la postura de la dama cristiana ante la amenaza hacia su castidad y su esfuerzo para mantener su religión. Curiosamente, doña Catalina no tiene que luchar tanto para mantener su nombre y prendas, cosas que eran consideradas los primeros pasos para volverse turco, como para conservar su castidad. Aunque se pueda argumentar que el amor es la razón por la que el sultán consiente tan fácilmente que doña Catalina profese su religión, incluso el cadí, quien en un primer momento se opone a esta decisión más que otros, aprueba el matrimonio de los dos. Para entender el porqué de esta tolerancia por parte del sultán y el gran cadí, hay que analizar el perfil del Gran Turco y lo que busca en doña Catalina.

⁸² Véase por ejemplo lo que se cuenta en la *Crónica turquesca* sobre la madre de Mehmed II: «Tienese por aueriguado que este Mahometo gran Turco no creyia mas en la fe de Mahoma que en la de Jesuchristo [o] Judayca [o] de los gentiles, y fue la causa desto, que en su niñez el fue criado en poder de su madre, la qual era hija del señor Lazaro Dispot de la Seruía y muy buena christiana; y assi ella doctrinaua y criaba a su hijo en la mesma ley, mostrándole el pater noster y el Ave María y otras muchas oraciones» (s.a. s.f.: 35^v). Sobre la religión cristiana de Doña Catalina, véase Hegyi 1992: 66-71.

En el ámbito de las novelas de caballería, una de las áreas de interés de Cervantes, hay personajes cristianos ilustres que llegan a ser cautivos de monarcas orientales. Uno de ellos es Lepolemo, *El caballero de la Cruz*, capturado por corsarios berberiscos y educado en la corte del soldán de Babilonia, cuya historia es vista como una posible influencia para *La gran sultana* por Sylvia Roubaud (1990: 556). Roubaud menciona también el cautiverio de Trineo y Tolomé por corsarios turcos en *Palmerín de Olivia*, novela que se halla entre los libros condenados a la hoguera en *Don Quijote* y que de hecho contiene una historia que se acerca aún más a la historia de doña Catalina. Mencionada también por Canavaggio (1977: 59), se trata del rapto de la princesa inglesa Agriola, la amada de Trineo, por corsarios turcos. El caudillo Olimael la lleva al Gran Turco, quien nada más verla se queda maravillado por su hermosura y decide casarse con ella: «No pensé que tan fermosa era; agora soy tan pagado d'ella que jamás otra muger avré. Por le fazer más honrra yo la guardaré fasta que faga bodas con grandes fiestas con ella» (s.a. 2004: 161). Contra su voluntad, Agriola se casa con el Gran Turco y acaba con él en la misma cama. Sin embargo, gracias a la sortija mágica que lleva, el sultán no logra poseerla y ante sus ruegos le hace esta propuesta: «por la grande honrra que me has fecho y el grande amor que me has mostrado, si tú te quieres contentar con tenerme en tus braços e no fazer cosa contra mi voluntad, yo te amaré e terné por hermano» (163). Así le responde el Gran Turco: «con esso soy yo contento, que otras mugeres tengo, como tú sabes, de quien podré aver fijos. Yo te amo tanto que no te quiero enojar» (163). Pasa mucho tiempo de tal modo hasta que Palmerín llega al palacio con Laurena, momento en que el Gran Turco, disgustado con Agriola por no dejarse gozar, decide probar suerte con esta nueva hermosa doncella. Sin embargo, el Duque de Ponte, amante de Laurena, apuñala y decapita al Gran Turco fingiendo ser ella y huye de la corte con los demás cristianos. Como se puede ver, esta historia coincide con la trama de *La gran sultana* en el respeto del sultán hacia la voluntad de

la dama cristiana y su deseo incesante de poseer doncellas con el motivo de «aver fijos». Además, el fingimiento del duque recuerda el disfraz de Lamberto como Zelinda.

Por otra parte, he de insistir en la importancia de tener en cuenta a la hora de interpretar la conducta de Amurates al resto de los Grandes Turcos representados sobre la escena española en la misma época. Como veremos más adelante, hay varios sultanes que prometen a sus súbditos cristianos seguridad en la profesión de su fe, pero nunca sin un motivo oculto. El interés propio y el perjurio son características naturales de un Gran Turco. En el caso de Amurates, no se debe olvidar que estamos ante un sultán mancebo sin descendencia y su preocupación principal es engendrar un príncipe heredero. Lo primero que impresiona al sultán en doña Catalina es su belleza sin par y nada más verla se muestra subyugado por ella. Sin embargo, no tarda en expresar el verdadero motivo de su interés repentino:

Si el fruto que de ti espero
llega a colmo, verà el mundo
que no ha de tener segundo
el que me dieres primero (*Sultana*, 123^r).

Mira a lo que te dispones,
que ya mi alma adiuina,
que has de parir Catalina
hermosissimos leones (123^v).

Amurates muestra su afición al querer hacerla «la gran sultana», es decir, su esposa legal⁸³. Además de su belleza, lo que interesa al sultán es su capacidad física para dar a luz un

⁸³ Cervantes muestra su conocimiento de la distinción entre las concubinas y la esposa legal del sultán: «Como a mi esclava, en un punto/ pudiera gozarte agora;/ mas quiero hacerte señora,/ por subir el bien de punto» (123^v).

príncipe otomano español y, por lo tanto, el amor del Gran Turco, o más bien «apetito» en palabras de Zaida, no deja de ser carnal:

Sult. he de ser Christiana. *Tu.* selo,
que a tu cuerpo por agora
es el que mi alma adora,
como si fuesse su cielo (123^v).

Amurates, cuyos deseos «estan/ a solo vn objeto atentos» (133^v), concede con facilidad todo lo que le demanda doña Catalina y el cadí lo consiente con tal de que produzca hijos. Además, éste insiste en que el mancebo siembre «en mas de vna tierra», «si esta no, aquella encierra/ alegre fertilidad» (133^v, 134^r). Después del casamiento del sultán y la sultana y la consumación del matrimonio⁸⁴, Amurates vuelve a su antigua «usanza» y busca otra concubina con quien engendrar herederos para garantizar el futuro de su dinastía. El eunuco Rustán describe la conducta del Gran Turco de manera concisa: «Busca donde hazer vn heredero,/ y sea en quien se fuere esta es la causa/ de mostrarse inconstante en sus amores» (134^{r-v}). Por lo tanto, el amor condicional y la aparente tolerancia de Amurates hacia doña Catalina están marcados por el objetivo de engendrar un príncipe heredero. No obstante, en la dura realidad del mundo cervantino no hay sortijas mágicas para doña Catalina ni ningún tipo de *deus ex machina*. Tampoco es seguro el antagonismo del Gran Turco, porque no actúa conforme a las reglas del tirano con el asesinato o la violación. Vacilando entre los pecados mortales de la cohabitación con un infiel y del suicidio, la dama cristiana elige la opción menos peligrosa y llega a consentir ser madre de un otomano español (Gómez 2010: 179).

Amurates, al consumir el matrimonio con Doña Catalina, se marcha al harén para «sembrar otras tierras». Estos detalles reflejan la realidad de la corte otomana, donde algunos sultanes se casaron con una *haseki* aunque engendraron hijos con otras concubinas. Fue el caso de Selim II, el marido de Nurbanu Sultan (Peirce 1993: 93).

⁸⁴ La confirmación definitiva del casamiento se produce a través del diálogo entre Rustán y el cadí. La consumación del matrimonio sólo se insinúa hasta que hacia el final de la obra Doña Catalina afirma que está embarazada.

Por otro lado, la figura del Gran Turco que parece dominado por una cristiana refleja un deseo de domar la cabeza del imperio otomano, aunque sea a través de una mujer cautiva. La influencia de las mujeres en la política otomana, especialmente durante la época en que se desarrolla la trama, denominada «el sultanato de las mujeres» por llegar a convertirse las sultanas en consejeros de estado (s.a. 1622: A2^v), era muy conocida en Europa. El escaso conocimiento sobre la propia institución del harén y la práctica del concubinato en la corte otomana, por un lado, y la afición de algunos sultanes de esta época como Murad III a las mujeres, por otro, reforzaron la imagen del Gran Turco como monarca voluptuoso y poco viril⁸⁵. Aunque el perfil que traza Cervantes no es el de un sultán que ha perdido del todo sus aspiraciones bélicas y el poder de reinar, doña Catalina, que tiene preso el albedrío del Turco (*Sultana*, 133^r), posee la suficiente influencia para mandar y manipular a Amurates. Como confiesa el Gran Turco a Laurena en *Palmerín de Olivia* «que teniendo a mí ganado tenéys a todo el mundo» (s.a. 2004: 265), una gran sultana española en la corte otomana podía pedir imposibles (*Sultana*, 119^v), mandar los reinos del imperio otomano (119^r), soltar a los cautivos cristianos (119^r) y designar para puestos importantes a quien quisiera (136^v):

Oy Catalina es Sultana,
oy Reyna, oy vive, y hoy vemos
que del leon Othomano
pisa el indomable cuello.
Oy le rinde, y auasalla,
y con no vistos extremos

⁸⁵ El historiador otomano Peçevî describe Murad III como un sultán con debilidad por las mujeres y aficionado a asistir a banquetes, como el Amurates de la obra (1968: 275-6). En su historia de la casa de Osmán, Hammer explica la influencia del gran visir Sokullu, la corrupción creciente y la decadencia del poderío otomano, aparte de la afeminación de Murad (1837: 2-5). Comenta, además, que «[a]u commencement de son regne, Mourad était exclusivement dominé par la Vénitienne Baffa, et ne partageait son lit avec aucune autre esclave» (283). El Amurates de Cervantes tampoco es un tirano que siempre recurra a la violencia: es un sultán más débil que tiránico, como Murad (282-3, 286-7).

haze bien a los Christianos,

Y esto se deste sucesso (132^v).

Como Selín en *La Santa Liga*, que desprecia las armas por gozar de la hermosura de Rosa (*Liga*, 233), Amurates podía llegar a cesar en su lucha contra la cristiandad por doña Catalina. Además, el niño otomano español que nace de la relación entre Amurates y Doña Catalina podría llegar a reinar como cristiano. Al fin y al cabo, todos estos deseos de conversión de la corte otomana a la fe de Cristo eran el sueño de la Europa de la época, según se observa en varios avisos y obras⁸⁶.

Tampoco se debe olvidar que Murad III, a diferencia de su padre Selim tan beligerante en el Mediterráneo, fue presentado en España al llegar al trono como un rey «muy generoso, cortes, y liberal» que «haze muchas mercedes», según se le describe en un aviso del año 1575 (s.a. 1575: 1^v). En el mismo texto se cuenta que cayó muy enfermo, pidió a algunos peregrinos cristianos que rogaran por él y, al ser curado, realizó una serie de acciones a favor de los cristianos, como liberar a las concubinas cristianas de su harén y disponer lámparas de oro para el sepulcro de Cristo en Jerusalén (2^r). Se le describe en la *Historia pontifical* de manera semejante: un monarca no belicoso, favorable hacia los cristianos, y «de vna

⁸⁶ Véase este deseo reflejado claramente en la conversación de Leandro (el cristiano que ha llegado a ser el favorito del Gran Turco Selín) con su amigo Gonzalo en *Lo que hay que fiar del mundo*:

LEANDRO

Yo soy señor deste imperio,
desta tierra, y desta mar.
Soy dueño deste tirano,
mi patria segura viue,
el Emperador me escriue,
y el Pontifice Romano.
Florencia, Francia, y España
mi amistad a competencia
pretenden.

GONZALO

[...] Vences, juzgas, en tu mano
está la paz, y la guerra,
que en esta barbara tierra
ha puesto Dios vn Christiano (*Fiar*, 206^r).

condicion mansa, y afable, aunque era de tan poca edad, que el brio juuenil le pudiera incitar a serlo» (Bavia 1609: 54). Este perfil debió de influir al trazar el personaje relativamente manso y tolerante del Gran Turco Amurates en *La gran sultana*.

Si consideramos el conjunto de las obras turquescas de Cervantes, observamos algunas tendencias generales. En cuanto a la interpretación del islam y sus seguidores, Cervantes sigue expresando la idea de que la religión musulmana es muy liberal respecto a los puntos que son considerados vicios en el cristianismo. Es cierto que «cuando los personajes cervantinos atacan o insultan a los musulmanes, no se muestran siempre irrespetuosos hacia el Islam» (Benlabbah 2006: 21), pero prevalece la idea de que la fe islámica es «mas ancha y regalada» para personas dominadas por vicios (Gallardo, 19^o): con el adulterio y la codicia, el pecado nefando es el más significativo y se retrata al mayor representante del islam en el imperio otomano, el gran cadí de Constantinopla, como a un pervertido que busca la compañía de garzones. Se apunta que el islam atrae a los simples, como los niños que son engañados con regalos, y se manifiesta una ridiculización general de los personajes musulmanes por su credulidad y su falta de agudeza (Díez 2006: 310). Sosa confirma todos estos puntos con la siguiente observación sobre los renegados:

La ocasion que a estos tales mueue, para con tan grande perdicion de sus almas, dexar el verdadero camino de Dios, no es otro sino que vnos de pusilanimos rehusan el trabajo de la esclauitud, a otros aplace la vida libre, y de todo vicio de carne en que viuen los turcos: y a otros dende muchachos los imponen sus amos en la vellaqueria de la sodomia, a que se aficionan luego: y juntamente el regalo que los turcos les hazen mas que a las hembras sus mugeres: y desta manera sin saber, ni hazer quenta de lo que dexan, ni de lo que toman, se hazen turcos (Haedo 1612: 9^v).

Cervantes también parece mantener la opinión de que el islam era una creencia que abundaba en vicios como la codicia o el adulterio, pero que no todos eran influidos por su poder. Con todo, la crítica del islam y la sociedad musulmana en Cervantes resulta sutil cuando es comparado con los otros dramaturgos de su época y además se abstiene en gran medida de mantener dualidades fáciles y gratuitas⁸⁷.

Los renegados tienen un papel significativo en la representación de los turcos en las obras cervantinas. Como se expresa en la *Topografía e historia general de Argel*, entre esta gente «vellissima, torpes y villanos, [...] algunos han salido y salen hombres de hecho, y valerosos» (Haedo 1612: 9^r). Aparte de los malvados como Yzuf, los renegados son de dos tipos. Unos son los que reconocen la fe cristiana como verdadera y quieren volver a ser cristianos, como Hazén en *Los baños de Argel* o Mahamut en *El amante liberal*. Los otros, aunque en muy pocas ocasiones y no siempre del todo por compasión, ayudan a los cristianos sin quitarse su chaqueta musulmana. Tales son Bairán (que vende información al conde de Orán en *El gallardo español*), el rey Azán Bajá (que deja a Aurelio y Silvia volver a España en *El trato de Argel*), Hazán Bajá (que no castiga a los cristianos fugitivos en *Los baños de Argel*) y Salec (que promete ayudar a Roberto en *La gran sultana*)⁸⁸.

⁸⁷ Albert Mas hace esta observación acerca de tal diferencia entre los teatros cervantino y lopesco: «Il était alors aisé d'opposer les deux religions, d'expliquer la supériorité de l'une par rapport à l'autre. Lope n'omet jamais de le faire dans une situation identique. Cervantès, construisant sa démonstration en fonction du Christianisme, lui donne plus de force par des arguments positifs car souligner les *erreurs* d'une croyance ne prouve pas la *vérité* de l'autre» (Mas 1967 I: 320). Es también de notar que Cervantes tampoco se aprovecha de ocasiones propicias para desacreditar al islam. En la *Topografía* se indica que la abstinencia de los musulmanes de pronunciar palabras de abjuración y blasfemia aun en los momentos de enojo y desastre es una de las raras «bondades, que en los Turcos y moros de Argel se hallan», y que hasta incluso la lengua turquesca carece de expresiones de blasfemia (Haedo 1612: 39^{r-v}). Aunque varios musulmanes utilizan el reniego como un juramento en las obras cervantinas, tampoco los personajes que mueren en escena blasfeman contra Mahoma. Aunque este tipo de blasfemia en momentos de desesperación era muy común desde los cantares de gesta (por ejemplo, los paganos de *La chanson de Roland*) hasta el teatro áureo, aun Nacor, el pariente de Mahoma, sólo da un simple grito de «muerto soy por Ala» al ser muerto por Buitrago en *El gallardo español* (Gallardo, 14^v).

⁸⁸ Se debe recordar una y otra vez que los personajes fronterizos nunca se pueden categorizar de forma unilateral. Entre ellos destacan los renegados y Cervantes es «quien mejor ilumina la figura del renegado en el siglo XVI, tanto en su obra dramática como narrativa» (Garcés 2009: 572).

Las relaciones amorosas entre los personajes cristianos y los musulmanes en el teatro cervantino se ciñen a una pauta común, en el que los primeros resisten decididamente a los avances de los últimos, con la única posible excepción de *La gran sultana* donde se llega a producir a un hijo. «Amar a Christianos Moras,/ esso vese a todas horas,/ mas que ame Christiana a Moro,/ eso no» (*Baños*, [6]9^r): esta fórmula se puede aplicar a casi todo el teatro español del siglo XVI y XVII. En todas las obras turquescas de Cervantes, los cristianos/as son víctimas de amores de turcos/as y moros/as (e incluso judíos en *El amante liberal*). En *El trato de Argel*, Yzuf está enamorado de Silvia, y su mujer Zahara lo está de Aurelio. En *Los baños de Argel*, Cauralí está enamorado de Costanza, y su mujer Halima lo está de don Fernando. En *El amante liberal*, Halima, mujer del cadí, está enamorada de Ricardo, mientras que el cadí está enamorado de Leonisa. En *El gallardo español*, la mora Arlaxa quiere ver a don Fernando rendido a sus pies, mientras que en *La gran sultana* el sultán otomano deja a doña Catalina en una situación sin salida con el fin de conseguir un heredero al trono. Entre estos peligros y tentaciones, el buen cristiano recurre al «fingimiento y engaño» para salir de estas situaciones (Cervantes 2010: 173). Por otro lado, la persuasión —directa o a través de un alcahuete— y la coacción son los dos medios más comunes que los musulmanes utilizan para conseguir el amor de los cristianos. El uso de la hechicería para este fin en el *El trato de Argel* es otro aspecto a tener en cuenta a causa de la asociación de los turcos con prácticas demoníacas⁸⁹. En todo caso, la sociedad musulmana, especialmente la turca, nunca deja de constituir una amenaza para el cristiano y la mayoría de las obras turquescas elaboran este tema.

⁸⁹ Fátima, la criada de Zahara, invoca al demonio en la segunda jornada. Antonio de Sosa hace mención de esta práctica en Argel (Haedo 1612: 29^r, 195^r). Los turcos de *La Austriada* también consultan al nigromante y hechicero Xiloes antes de la batalla de Lepanto (Rufo 1584: 394^r). Hechicería y necromancia son motivos recurrentes en las obras turquescas del siglo XVII.

La identidad española está presente en todas las piezas cervantinas, lo que será un motivo común de casi todas las obras turquescas: «España, en efecto, siempre España en el centro de la acción, presente por ausencia, anhelada desde la esclavitud, viva en el recuerdo y en el amor de sus gentes cautivas, deseada como tierra católica ante las asechanzas del islamismo» (Rey 1994: 36). Aunque se pueda argumentar como hace Antonio Rey Hazas que esta presencia no tiene un fin ideológico y propagandístico en Cervantes, llega a servir de manera consciente o inconsciente para el fin de ensalzar la nación española y la religión católica en la mayoría de las obras turquescas. La razón por la cual el rey Manzor planea casar su hermano con una cautiva española en *La doncella Teodor* y que tengan sucesores «mitad Alarbes,/ y la mitad Españoles» (*Teodor*, 36^v) es porque quiere que lleven algo de sangre cristiana. A este mismo rey de Orán se le considera un monarca humilde y prudente por haber vivido cerca de Europa, es decir, de España, porque son «gente/ tan política, y humana» y «porque la nacion Christiana/ es en gouierno excelente./ Viven con humanidad,/ sujetos a la razon,/ aborrecen la crueldad,/ porque tienen por blason,/ las leyes de la piedad» (33^r). Así la identidad española se pone en contraste con las identidades árabe y turca, y se enaltece aquella mientras que se degrada a estas. La religión funciona de la misma manera: un príncipe moro es descrito con excelsas cualidades sólo por ser cristiano (*Bautismo*, 291^r), y el Gran Turco Selín quiere abrazar al cristiano Leandro por la misma razón: «porque quiero/ que me pegues el valor/ que te dio el cielo» (*Fiar*, 199^v). La identidad nacional sirve también a otro fin, que es establecer un lazo cultural con el público. Ayuda a aproximar a los espectadores a los hechos, aun cuando estos se desarrollen en lugares lejos de España, como la corte albanesa en *El cuerdo loco*, donde se nos presenta a un cocinero español, o la corte otomana en *Lo que hay que fiar del mundo*, donde aparece un cautivo español. Así pues, la identidad española sobresale como un aspecto central de las obras turquescas del teatro español.

En resumen, la originalidad del teatro cervantino no radica meramente en su conocimiento de la cultura, geografía e historia de Argel y Constantinopla. Cervantes bien podría haber sacado este tipo de información de otras fuentes: aunque la *Topografía e historia general de Argel* fue publicada en 1612 en España, Antonio de Sosa y Cervantes habían sido compañeros de cautiverio en Argel durante más de tres años (Sola 1990: 409). Las referencias específicas a hechos y personas que comparten ambos, como se ha mostrado más arriba, son prueba de un intercambio de información. Por otro lado, el conocimiento detallado que Cervantes muestra de Constantinopla, donde nunca había estado, proviene de fuentes secundarias, como el *Viaje de Turquía*. Este método de Cervantes no parece en principio tan diferente a la manera de proceder de los demás dramaturgos españoles e ingleses. Sin embargo, la experiencia y el ingenio del teatro cervantino no vienen de su escenografía — aunque su uso particular de las fuentes que tenía a mano muestran un interés, incluso una fascinación, que no se advierte en otras obras españolas—, sino de la representación de sus personajes. Allí es donde se ve que Cervantes vivió entre musulmanes y conoció una gran variedad de gentes durante su cautiverio: niños que se burlan de prisioneros, amos que dejan huir a sus cautivos cristianos, musulmanes que visitan las celebraciones religiosas de los cristianos, renegados que preparan informes testimoniales para regresar a España, etc. Cervantes sigue trabajando con estos elementos en sus diferentes obras y crea un panorama general donde se aprecian los diferentes aspectos de la presencia turca, especialmente en el Mediterráneo de finales del siglo XVI. La vida de cautiverio en el Norte de África en *El trato de Argel*, las incursiones turcas en las costas españolas en *Los baños de Argel*, el cerco de Orán durante el que intentan huir los cautivos de Argel en *El gallardo español*, el cautiverio en otras tierras turcas y el peligro de ser llevado a Constantinopla en *El amante liberal*, la sede del Gran Turco y el cautiverio en Constantinopla en *La gran sultana*, los ataques de los corsarios turcos en mar abierto en *La Galatea* y *La española inglesa*, la vida de los cautivos

liberados a su regreso a tierras cristianas en *La historia del cautivo*, la gente que finge haber sido prisionera de turcos y la relación de los moriscos de España con los corsarios otomanos en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* son todos partes de un solo cuadro.



6. LAS OBRAS TURQUESCAS DEL TEATRO ÁUREO

En este apartado se estudiarán las demás obras turquescas datadas desde los últimos años del siglo XVI hasta los mediados del siglo XVII, con la excepción de *El tirano castigado* que se fecha en 1671. Por la dificultad de establecer una datación precisa para muchas de estas obras, no se seguirá una cronología estricta, sino que se agruparán las piezas que tratan de temas similares con el fin de facilitar la comparación entre ellas.

6.1. Tres obras de cerco

Las tres obras que se analizará enseguida tomán como su tema el cerco de una ciudad cristiana por parte de los otomanos. A diferencia de *La tragedia de la destrucción de Constantinopla*, los defensores de la ciudad son católicos, de la orden hospitalaria en concreto. Aunque los otomanos suceden tomar la ciudad de Rodas en *La pérdida honrosa*, los cristianos consiguen una victoria en las tres obras de una manera u otra y el Gran Turco queda humillado.

6.1.1. *El cerco de Rodas*

No merece esta muger
que mi pecho fiero doma,
tener del mundo el poder:
y que la sirva Mahoma,
y aun Ala si puede ser? (*Rodas*, [A6^v])

Hacia finales del siglo XVI, el canónigo Francisco Agustín Tárrega compone una comedia llamada *El cerco de Rodas*⁹⁰ que constituye uno de los primeros ejemplos de la vulgarización del personaje del Gran Turco —en el sentido de su representación como un amante desesperado— sobre la escena española del barroco temprano. Tal y como es el caso en la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, los turcos son los sitiadores de una ciudad cristiana en *El cerco de Rodas* y el Gran Turco que se pone en la vanguardia de su ejército es Mehmed II. La exitosa defensa en 1480 contra las fuerzas otomanas de este sultán fue un hecho famoso y motivo de gran regocijo hasta la toma definitiva de la isla en 1522 por Süleyman I. El hecho de que la obra mezcle dos cercos, el de la toma de la isla por los Caballeros de San Juan en 1309 y el fallido de Mehmed II en 1480, parece haber originado confusión a la hora de examinar el fondo histórico de la obra⁹¹. De hecho, Tárrega recrea el episodio del asedio turco amalgamando tres reyes orientales en uno, basándose en el famoso libro de Francesco Balbi di Correggio, donde se cuenta el cerco de Malta de 1565 y se incluye una historia de la Orden Hospitalaria de San Juan⁹². Además, convierte a los rebeldes del imperio bizantino que ocupaban la isla a la llegada de los Hospitalarios —según Correggio— en moros, es decir, turcos, pues a lo largo de la obra nunca se refiere a los turcos como tales, sino a «moros», y la única persona denominada «turco» es el Gran Turco.

La pieza se abre con don Gonzalo contando la razia que llevó a cabo en el palacio del Gran Turco de Constantinopla con su hermano don Diego. Allí raptaron a una mora llamada

⁹⁰ Héctor Urzáiz menciona una comedia titulada *Rodas defendida* de 1599 que figura en el repertorio de los directores de compañía Mateo de Salcedo y Luis de Vergara y sugiere que debe de tratarse de *El cerco de Rodas* (2002: 118).

⁹¹ Albert Mas analiza el cerco del Gran Turco a partir de la fecha del cerco por los Caballeros de Rodas y concluye que la posesión turca de Constantinopla y la existencia del cuerpo de jenizaros en aquella época resulta anacrónica. Además, considera el nombre que Tárrega da al Gran Turco un «prénom bien musulman de Mahomet et ne cite jamais son vrai nom de Otomán ou de Osman» (1967 I: 186). Aunque el anacronismo es evidente, Tárrega acierta al señalar a Mehmed II como el Gran Turco, pues cercó Rodas en 1480, aunque no en persona, y murió un año después.

⁹² Le edición de 1567 omite estos detalles, además del establecimiento de la Orden en Rodas, «por ser ya tan notorio», así que utilizaré la edición más amplia de 1568 que parece haber sido utilizada por Tárrega, o alternativamente una refundición suya.

Lidora, a quien Mahometo apreciaba mucho. Don Gonzalo y don Diego están enamorados de la bella cautiva, pero ella sólo ama a este último, lo cual provoca que los dos hermanos riñan. Después acuden todos a la fase final del cerco de Rodas por los Hospitalarios, durante la cual una banda de soldados se infiltra y se adueña de la ciudad⁹³. Mahometo no tarda en llegar a la isla, más por su amor a Lidora que por retomar Rodas. Doña Blanca, la prometida de don Diego antes de que éste se uniera a los Hospitalarios, cae prisionera del Gran Turco y los dos se consuela por la traición de sus amantes mientras los turcos atacan Rodas.

Lo que más importa en nuestro análisis de esta obra son los perfiles del Gran Turco y de Lidora, pues los demás personajes turcos tienen poco diálogo e importancia para la trama⁹⁴. El motor principal de la obra es el rapto de Lidora, que causa que Mahometo se dirija contra Rodas, mientras que el socorro de la ciudad queda en un segundo plano. Para este argumento, que se asemeja al rapto de Helena y consiguiente cerco de Troya⁹⁵, Tárrega parece haber utilizado, aunque no sin cambios, uno de los motivos que aparecen en la obra de Correggio respecto al asedio llevado a cabo por Süleyman en 1565:

Mas el desden enel [Solimán] ya concebido, y araygado, hizo creçer en gran manera el saber que el Comendador Romegas, capital de las dos galeras del gran Maestre, haura tomado vna naue enel golfo de Alexandria que yua al viaje de Mecca, y tomo enella vna muger muy principal, la qual vnos dezian que era tia de Hali el baxan mayor, y otros ama dela Soltanesa, hija muy querida del gran Turco, mas sea como fuere, estos

⁹³ Este episodio sigue puntualmente la narración de Correggio: «El Maestre vso deste ardid, que passado de Cípre, a Rodas, con sus caualleros, con todo el secreto que conuenia, hizo vna emboscada muy cerca de la ciudad, y despues embio por otra parte algunos hombres delos mas valientes cubiertos con vnos pellejos de carneros, y mezclados con vn rebaño de ouejas se acercaron ala puerta de la ciudad, y trauada pelea con los que hazian la guardia, sobreuino la emboscada, y desta manera quedaron señores dela ciudad, y en breue tiempo de toda la Isla, los caualleros de san Iuan, que despues se llamaron de Rodas, por la Isla» (1568: 9^v).

⁹⁴ El resto de los turcos/moros son Alí y Mostafá (quienes son dos centinelas en Rodas), Alí Arráez, Pialí Arráez/Baxá y Aga Moro/Arráez (quienes vienen con el ejército de Mahometo).

⁹⁵ La obra no carece de referencias homéricas, como el disfraz de los Hospitalarios con los pellejos de carneros para entrar en Rodas o las palabras de Mahometo cuando cerca la isla por Lidora: «por ti segunda Elena,/ Rodas es Troya cercada» (*Rodas*, B^v).

dos personajes de contino rogauan al Turco por la destrucion de Malta, despues dela presa desta muger que se llama, Gianseuer, y estaua todauia en Malta, y su edad passaua de ciento años, quando l'armada vino sobre ella (1568: 18^v).

Correggio cuenta que una vez que se establece la Orden en Rodas, el Soldán no tarda en venir sobre Rodas, pero «fue forçado retirarse, con muy grande daño suyo, y verguença» (1568: 9^v-10^r). Tárrega sustituye el «Soldan» con «Mahometo», acercando en el tiempo el cerco de los turcos al de los Hospitalarios; sin embargo, se mantiene fiel a la descripción de «Maomet» en el libro de Correggio, donde aparece como un tirano que, al no conseguir tomar Rodas después de un sitio de tres meses, «de pura yra y coraje, en breue tiem[p]o murio» (1568 10^v)⁹⁶.

Mahometo sale a escena en brazos de Pialí Baxá y Alí Arráez, sus dos bajás, debilitado por no haber comido en su estado de melancolía. De una manera parecida, sale de la escena a hombros al morir degradado por su amada (Figura 4). Esta figura de un «gran Otomano» (*Rodas*, B3^r) debilitado por el amor en contraste con su soberbia es un recurso reiterado de los teatros español e inglés, donde los monarcas otomanos aparecen dominados por mujeres con frecuencia y se les acusa de afeminación, es decir, falta de coraje y otras cualidades consideradas propias de un varón. Aunque Mahometo no está desprovisto del todo de masculinidad —por su lucha con don Gonzalo, el Maestre lo llama «brauo guerrero» (B^r)—, es un monarca débil («perdida el alma tengo/ que al mundo causaua espanto,/ y que rebiento y que vengo/ desecho en amargo llanto» [A7^r]). Mientras que Mahometo deja que una mujer dome su «pecho fiero» ([A6^v]) y es vencido y humillado en la batalla en Rodas,

⁹⁶ Tárrega parece conocer más sobre la figura de Mahometo de lo que figura en el libro de Correggio, como cuando cuenta que «tiene vn jardin el gran Turco/ donde en campo verde trauan/ el arte y naturaleza/ mil apazibles batallas» (*Rodas*, A2^r). Esto coincide con lo que se expone en la *Crónica turquesca* de Antonio de Herrera y Tordesillas: «Hizole asi mismo Mahometo a Gentil Belino pintar en vnos jardines suyos diversas cosas, y en ciertas cartas de lienço le hizo poner muchos actos de luxuria» (s.a. s.f.: 35^v).

don Diego no se deja detener por las mujeres que quieren impedirle luchar y participa activamente en la batalla contra los turcos, en la que llega a ganar el pendón real del otomano.

El siguiente punto es la desmesura en las palabras y acciones del Gran Turco, que le lleva a actuar como un «tyran capricieux» por citar a Mas (1967 I: 186): ora es un amante tierno, ora es un tirano atroz. Por ejemplo, vemos a Mahometo muy compasivo hacia doña Blanca, pero antes de haber escuchado su historia, la había mandado quemar. El desenfreno del Gran Turco que muchas veces le conduce a violencia y frenesí se puede observar en muchas escenas: en una de ellas, Mahometo manda ahorcar a trescientos guitarreros por tocar música regocijada y con ellos a un tal Baudali al parecerle que se cuestiona su orden, mientras que manda tocar música alegre cuando recibe la noticia sobre cómo encontrar a Lidora aunque está perdiendo la batalla. «Rauiendo estoy de pesar,/ loco estoy» (Rodas, [A5^v]), grita Mahometo, que en otra ocasión sale a escena acuchillando a unos moros en un momento de ira y desenfreno. La imagen del Gran Turco lleno de «colera, ponçoña, furia» ([B8^v]) y «de penas loco,/ y en yra y rabia deshecho» (A7^v) es un rasgo común a los teatros español e inglés. «The raging Turke»⁹⁷, el otomano desquiciado de furia que en muchas ocasiones causa su propia destrucción, como en el caso de Mahometo, es un tema asiduamente tratado en varias obras turquescas del teatro europeo, especialmente del inglés.

También de mucho interés es la figura de la mora que arrebató el corazón de los dos guerreros cristianos, gana el favor del Maestre de Rodas, es motivo de un cerco y provoca la muerte del Gran Turco. Se convierte Lidora al cristianismo a causa de don Diego («pues no guardo mi ley santa,/ por guardar la de tu gusto» [B^v]) y es estimada por el Gran Maestre, pero tal amor es un estorbo al oficio de comendador de don Diego y pone en riesgo el honor

⁹⁷ «The primary early modern sense of ‘raging,’ however, was ‘raving’ or ‘furious madness’ (see senses 1 and 2 in the *OED*, from the Latin *rabia*, ‘rabies’). This sense of the word conveys extreme, uncontrollable emotion—wrath, grief, frustration, or a combination of all three— often leading to violence, even self-destructive violence. [...] In this sense, rage is a sign not of military power and success, but of impotence and defeat» (McJannet 2006: 18).

de este. Se trata de un tema no ajeno a literatura morisca: el amor entre un caballero cristiano y una mora de gran belleza con la guerra entre cristianos y musulmanes como fondo. Basta con recordar el romance que empieza «Servía en Orán al rey» de Góngora en que un caballero español enamorado de «una gallarda africana» queda dividido entre «espuelas de honor» y «freno de amor» ante un ataque musulmán (1982: 180-3). En *El cerco de Rodas*, don Diego no logra ganar por impedírselo Lidora una bandera del enemigo, «a cuya lumbre mi honor/ delante tu luz pudiera/ cubrir la mancha de amor» ([A8^v]). Por otro lado, doña Blanca, «hija de vn grande de España» ([A7^v]), como cristiana vieja, contribuye decisivamente a restaurar el honor de don Diego al rescatarle de la prisión y ayudarle a ganar el estandarte de Mahometo. Al final, Lidora no logra dominar del todo ni a don Gonzalo ni a don Diego: éste se reconcilia con doña Blanca y aquél conserva su honra luchando por su hermano. Cuando doña Blanca y don Diego deciden casarse, la mora elige el camino del bautismo para lavar sus errores. La conversión o reversión de personajes turcos en el escenario es un recurso que se ve con frecuencia en las obras turquescas de la producción española y es un elemento en que estas difieren del teatro inglés de la época, que no se interesa por este tema salvo en unas pocas piezas como *The Renegado* o *A Christian Turned Turk*.

Otra cosa que se ve raras veces en las obras inglesas y que por el contrario se convierte en un rasgo esencial en el teatro español es el uso de referencias al país natal para aproximar al público a acontecimientos lejanos, tanto cultural como geográficamente. La nacionalidad compartida por los personajes teatrales y por el público establece un nexo que acerca al espectador a los hechos teatralizados, sea esto a través de un personaje principal —la dama ovetense en *La gran sultana*— o secundario —un cocinero en la corte albanesa en *El cuerdo loco*— o simplemente por medio de una referencia al mestizaje de uno de los héroes como en *El rey sin reino*. En *El cerco de Rodas*, se trata de mantener un constante vínculo con el

bagaje cultural de los espectadores, como por ejemplo mediante el uso del potro por el Gran Turco cuando éste quiere atormentar a don Diego, pero el lazo más efectivo, desde luego, son los personajes españoles, en este caso don Diego, don Gonzalo y doña Blanca, es decir, dos hermanos andaluces y una dama toledana.

Según los puntos hasta aquí discutidos, *El cerco de Rodas* se acerca mucho a las obras turquescas del teatro lopesco por lo que hace a la ruptura con el teatro clásico y la tipificación de la figura de los turcos:

La fórmula de Tárrega supone asimismo, la ruptura con una vía eminentemente «literaria» para el teatro público, la de los clasicistas, sirviéndose para ello de la asunción de parte del teatro populista y cortesano anterior, junto con la influencia italiana, creando así una nueva fórmula teatral, que eliminó por completo del escenario, al menos en Valencia, al teatro clasicista, antes que lo haga Lope. En Tárrega, en una palabra, encontramos plenamente cuajada la primera formulación de la *Comedia barroca* (Canet, Sirera 1986: 131).

De hecho, *El cerco de Rodas* se asemeja mucho a una obra turquesca atribuida a Lope de Vega titulada *El valor de Malta* que cuenta el cerco de esta plaza en 1565 y que se puede considerar típica del teatro áureo. Aunque las semejanzas factuales se deben a las fuentes comunes utilizadas por ambos dramaturgos —el libro de Correggio sobre todo—, también coinciden en los principales temas dramatizados, como la conversión de la mora cautiva al cristianismo o la desmesura de las acciones del sultán. Como veremos, una parte significativa de las obras turquescas se basó en relatos históricos transmitidos a través de los avisos y crónicas y estos influyeron ciertamente en la trama y el perfil de los personajes turcos.

6.1.2. *La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan*

Y eres tan noble enemigo,
donde tal valor se encierra,
que al mismo Alá hiciera guerra
como tú fueras mi amigo (*Pérdida*, 263)

Esta pieza, antaño atribuida a Lope de Vega, pero después considerada de autoría dudosa⁹⁸, se ocupa del cerco de Rodas de 1522 que concluyó con la toma de la ciudad por el ejército encabezado por Süleyman I. Entre las obras turquescas del teatro áureo español, *La pérdida honrosa* destaca por perspectiva ecuánime en el retrato de un Gran Turco y en la descripción de una relación estrecha entre cristianos y musulmanes. La obra empieza con la ciudad de Rodas cercada por Solimán ya desde hace más de un año. Ante la heroica defensa de los caballeros de San Juan, las tropas otomanas sufren grandes pérdidas, pero el Gran Turco no levanta el asedio porque no lucha por la tierra sino por el honor (*Pérdida*, 264). Al morir Fabricio Coretano, Filippo Lisladano (Lisladán) es designado como el nuevo Gran Maestre de Rodas y Solimán le envía una embajada para decirle que quiere conocer a «tan honrado enemigo» (256). El Maestre, por otro lado, responde con una salida en la que quinientos soldados cristianos ocasionan numerosas bajas entre las tropas turcas y llegan a capturar el estandarte de Solimán. Así se van repitiendo las derrotas del ejército otomano ante los caballeros de San Juan a lo largo de la obra y se interpreta la toma de Rodas como un fracaso militar para los turcos, que quedan burlados al final (296). La humillación del poderío otomano es un motivo recurrente en las obras turquescas en que figuran el Gran Turco o los personajes más allegados a él y *La pérdida honrosa* no es una excepción. Aunque el cerco

⁹⁸ Menéndez Pelayo (1969: 39) la atribuyó a Lope de Vega, pero Morley y Bruerton (1968: 531) dudan de su autoría y la datan ca. 1615 en caso de ser suya.

acaba con la caída de Rodas en manos turcas, los comendadores logran humillar la «soberbia y vana pompa» de Solimán y obtener una victoria de un fracaso (253). Se enfatiza sobre todo la bancarrota de Solimán, quien gasta todo su tesoro al terminar el cerco y así el Maestre logra su objetivo de hacer lamentar al «bárbaro Rey esta conquista,/ con pérdida de gente, plata y oro» (260). Por otro lado, un anacronismo sirve de excusa para que España no preste ayuda a Rodas: Carlos V está ocupado con la batalla de Pavía, que en realidad tuvo lugar en 1525. Además, la victoria que gana el César es una de las razones que hace a Solimán aceptar «con vergüenza» todas las condiciones del Maestre, porque teme que el emperador acuda a socorrer a los rodios (293).

Volviendo al bando otomano, además de señalar que los soldados turcos no son fiables porque son «comprados a peso de oro», Solimán se ve perjudicado por la flaqueza de sus vasallos:

Gran señor,
falta de esfuerzo y valor
en nuestras cobardes gentes:
hay temor y cobardía,
hay afeminados pechos,
hay, señor, infames hechos
en la viciosa Turquía;
hay un huir temerario,
vergonzoso y deshonesto (260).

Otra vez estas características se comparan con la valentía de los cristianos. Como les sucedía ante Carlos V a Abrahín en *El cerco de Viena por Carlos Quinto* y a Solimán en *El desafío de Carlos Quinto*, el Gran Turco de *La pérdida honrosa* y su séquito quedan bajo la influencia

del Gran Maestre. Un pecho cristiano siempre causa o bien admiración o bien puro odio en un turco. Solimán expresa que estima más conocer a Lisladano que conquistar un imperio (262) y sólo ver su cara le «escandaliza el alma» (272).

Hay un punto significativo que quiebra la antítesis y engrandece la figura de Solimán: es visto como un rey generoso y capaz de admirar el valor de su adversario. Es probable que el dramaturgo haya sido influido por la descripción de Süleyman, «que dexado a parte el no ser Christiano», es descrito como un sultán «justo, templado, continente, y liberal, y magnanimo, y ciertamente digno del grande Imperio que tenia» en las fuentes históricas (Illescas 1573: 324^r). Aunque el Gran Maestre llega a la tienda de Solimán después de una salida en la que captura su estandarte, el sultan ni se enfada ni deja de ser respetuoso; antes bien, lo abraza, pide su mano y procura conseguir su amistad. En Solimán se ve a un nuevo Saladino y aun los cristianos se asombran de ver en este hombre que todo el mundo llama cruel sólo «amor y cortesía» (*Pérdida*, 263). Solimán se muestra benévolo hacia otros cristianos también: cuando don Tello, que había tomado el pendón otomano, cae herido, Solimán manda curarle en su campo. No se puede considerar a este sultán otomano un ser cruel, pues no recurre a la animosidad y la violencia más allá de lo necesario en un asedio: «¡Por Alá y sus luces santas,/ que ser cruel y valiente/ repugna a natura humana!» (272), exclama en una ocasión. Muestra su justicia al castigar a un traidor cristiano y cede botín a un cristiano honrado, don Tello. Solimán tampoco es un Gran Turco impío: se humilla ante las reliquias «del gran profeta San Juan» (298) y declara que son las reliquias del Bautista el motivo que le ha hecho venir a Rodas (299)⁹⁹. Cuando cae la ciudad, trata de consolar a Lisladano; no se enfada al oír que los cristianos le engañaron con disfraces y los quiere

⁹⁹ La veneración de San Juan Bautista por parte de los musulmanes se ve también en otras obras de la época, como en *El Hamete de Toledo*, donde los moros celebran la noche del Bautista (*Hamete*, 174), o *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, donde el protagonista participa en las fiestas de San Juan Bautista en Argel (1618: 142^r). En *El jenízaro de Albania* se alude al santo mártir como «aquel Profeta a quien todas/ las naciones fiestas hazen» (*Jenízaro*, A2^r).

acompañar hasta que salgan al mar. Así pues, el Solimán de *La pérdida honrosa*, que manda llevar al Gran Maestre en su propia galera real al final de la obra, es el Gran Turco más magnánimo del teatro áureo español¹⁰⁰. Los demás turcos de la obra, como Mustafá o Bencusir, siguen el ejemplo de respeto y moderación de Solimán.

La obra resulta aún más sorprendente en que los cristianos tampoco son todos virtuosos e intachables: el Gran Maestre llega a mostrarse soberbio, refiriéndose a sí mismo como «el gran Lisladán» y no quiere la ayuda de «ni Dios ni San Juan Bautista;/ que yo me defenderé» (268). No tarda en entender su error, pero es significativo que la figura ejemplar del campo cristiano peque de tal manera. Los rodios tampoco están todos deseosos de luchar contra los turcos y algunos quieren entregarles la ciudad. Entre ellos aparece uno llamado Castro Silaico que prende fuego a Rodas y se pasa al campo otomano. Otro personaje cristiano, Pirro, se vuelve turco por miedo, aunque luego confiese que «está Cristo en el alma/ y Mahoma en el vestido» (286).

Con figuras como una dama cristiana que habla algarabía y trata de padre a un moro o un sultán turco que no es cobarde, descomedido o furioso sino magnánimo, los personajes cristianos y musulmanes de *La pérdida honrosa* no siguen los modelos corrientes de la época. La propaganda imperial y nacional está ciertamente presente, con un número significativo de defensores españoles, pero la obra no se basa en una contraposición fácil y gratuita, y al frente del ejército turco se halla un musulmán honrado que no está dominado por una mujer o el vicio (Figura 5). Por lo tanto, *La pérdida honrosa* ocupa un lugar especial en la descripción de

¹⁰⁰ Tal y como Albert Mas indica (1967 II: 10), el dramaturgo parece haber sido influido por el humano retrato de Solimán que hace Paolo Giovio: «Solimano con somma religion', e humanità seruo la promessa, no toccò le cose sacre del Templo di San Giouanni, il che forse non harebbono fatto e nostri soldati, ho odito dire al Gran Maestro che ne l'entrare che fece Solimano nella città con trenta mila huomini, maisi sentì una parola, parca fossero tanti frati de la osseruanza, e quando sua S. Reuerendissima andò la seconda uolta à pigliarc licenza, disse che fùraccolto con benigna cicra, e che Solimano si uoltò ad Hebrai Bassà suo favorito, qual solo era in quel' luogo e gli disse certamente mi duole che questo pouero ucchio scacciato di casa sua, si uada così mal contento» (Giovio 1535: H4^v).

la figura del turco en el teatro áureo español con su desinterés por pintar a un enemigo diabólico y sirve como ejemplo de una visión no basada en la pura enemistad.

6.1.3. *El valor de Malta*

[...] aunque tienen
muchos turcos principales,
son vencidos, porque vienen
disformes los generales (*Malta*, 202).

Esta obra de autoría incierta se ocupa del cerco de Malta de 1565, en el cual las tropas otomanas intentaron adueñarse de la ciudad, pero fracasaron. *El valor de Malta* está próximo a *El cerco de Rodas* por basarse para su trama en la relación de Francesco Balbi di Correggio y a *La Santa Liga* por recurrir al motivo de la discordia en el bando turco como causa del fracaso del asedio. Al tratarse de una obra de marcado contenido religioso y propagandístico, no me ocuparé de los personajes cristianos, todos ellos caballeros ejemplares con los rasgos habituales. Los personajes turcos tampoco se libran del modelo basado en la antítesis respecto a los malteses virtuosos; entre ellos destaca la princesa Sultana, quien se distingue de la figura común de la mujer turca por su carácter iracundo y vengativo.

Solimán, quien sólo aparece al comienzo de la obra, se presenta como un rey agraviado por Carlos V y Felipe II: en su discurso en el consejo de guerra, enumera las victorias de los habsburgo en Viena, Túnez, Italia y el Peñón de Vélez y expresa su deseo de vengarse. Desde el inicio de la primera jornada, los bajás turcos se muestran soberbios y belicistas, de modo que apoyan la intención de Solimán de atacar Malta. El Gran Turco nombra a Pialí almirante de la escuadra y, al rogarle tal cargo, a Mustafá general del ejército.

A raíz de esta división de la autoridad militar, los bajos turcos se dividen: Piali y Mahomat acusan a Mustafá y Dragut de cobardía, y estos a aquellos de poner en riesgo el éxito de la expedición para ganar fama. En el clímax de la discordia, se atreven incluso a desenvainar las espadas en presencia de Solimán, lo cual contrasta con la obediencia de los súbditos cristianos y la autoridad absoluta del Gran Maestre de Malta. Dos generales turcos, Mustafá y Piali, amenazan con degollarse y quemarse el uno al otro, pero en realidad descargan su crueldad sobre los prisioneros cristianos: Piali decapita a los bailíos que había defendido el fuerte de San Telmo, sin escuchar sus peticiones de clemencia; Mustafá es la figura más cruel e iracunda del bando turco y manda no sólo ahorcar un viejo cristiano cautivo, sino además crucificar a su hijo.

Barbarie, discordia y soberbia son rasgos no ajenos a los varones turcos en las obras turquescas, mientras que las mujeres turcas son más conocidas por su suavidad, lascivia y afán de dominación. Sin embargo, Sultana, la hija del Gran Turco en esta pieza, destaca por su crueldad. «Turca vengativa» es como llama a esta princesa turca un cautivo cristiano (*Malta*, 194) y El Gran Maestre la califica de «tigre» e «insana» (206). Por otro lado, la otra mujer turca de la obra, Celinda, criada de Sultana, se vuelve cristiana y es bautizada durante el cerco de Malta. Cuando decide ir a Constantinopla para intentar que Sultana se convierta al cristianismo, la neófita está segura de que va a ser martirizada. Hacia el final de la obra, Celinda aparece sobre las tablas, «vestida de blanco, atravesada una espada por el cuello» y explica cómo al oírla predicar Sultana, enrabada como una «leona», ha llamado a los genízaros y les ha mandado matarla (224). Esta figura de una sultana turca feroz y furibunda está ejemplificada también en otras obras españolas, como Marbelia en *Lo que hay que fiar del mundo* o Luna en *Dejar un reino por otro*. De forma similar a los casos del caballero Guzmán y del padre e hijo Antonio y Luis Ponce, el dramaturgo se inclina por ejecutar este

lance patético con otro martirio y hace que la hija del sultán ordene acabar con la vida de Celinda¹⁰¹. Aunque poco se dice sobre esa «Soltanesa, hija muy querida del gran Turco», en la relación de Correggio (1568: 18^v), el personaje parece estar basado en Rosa/Roxolana, la «muger mas querida del gran Turco» (19^r), al que ruega con insistencia que destruya Malta. A fin de cuentas, Roxolana fue conocida en toda Europa por su carácter vengativo y Sultana sigue su modelo.

Por último, vemos una vez más la propaganda que se hace del imperio habsburgo en una obra turquesca: la ayuda que presta don García de Toledo es decisiva en la salvación de la ciudad y el Gran Maestre queda obligado hacia Felipe II. Este énfasis en lo español, y también en lo católico por medio de la aparición de figuras religiosas como «Nuestra Señora» y «Fray Juan», es lo que distingue en gran medida las obras españolas de las obras inglesas, las cuales representan historias de personajes de otras nacionalidades o teatralizan piezas con todo el reparto formado por personajes turcos. Esta diferencia es más evidente en obras como *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, que lleva al escenario las hazañas de una figura española ante el imperio otomano.

6.2. Conflictos entre los imperios habsburgo y otomano

Las obras que se analizará aquí toman como su tema principal un conflicto entre el imperio habsburgo y otomano: el primer cerco de Viena de 1529, la jornada de Argel de 1541, la batalla naval de Lepanto de 1571 y el saco de Lango/Longo en 1604. A través de estas piezas

¹⁰¹ Acerca del tono religioso de la obra, Albert Mas dice que «tous les Turcs de cette pièce sont dotés d'un meme défaut : la cruauté. Quelques supplices bien répartis dans chaque acte rappellent aux spectateurs et la vocation du martyr qui doit exister chez chaque chrétien et la haine séculaire que tout musulman porte au Christianisme» (1967 II: 41).

se verá cómo se ha tratado algunos de los mayores conflictos del siglo XVI entre los dos imperios y un acontecimiento más contemporáneo.

6.2.1. *El cerco de Viena por Carlos Quinto y El desafío de Carlos Quinto*

Si hoy no es nuestra toda Hungría,
sus más importantes plazas;
si no me rinde tributo,
reconocimiento y parias
fue porque vino a Viena,
archiducado de Austria,
y con sus armas y gente
hizo retirar mis armas (*Malta*, 186)

La llegada de Süleyman I¹⁰² al frente de su ejército inmenso y ostentoso a las puertas de Viena fue un hecho que haría correr ríos de tinta en Europa. El ejército otomano cercó la ciudad defendida por Fernando I, el hermano de Carlos V, en 1529, pero la tenacidad de los defensores y la llegada del invierno provocaron la retirada de Süleyman, que volvería a atacar Alemania en 1532. El *casus belli* para los otomanos era que los reyes de Austria rechazaban reconocer a Juan Zápolya, vasallo del imperio otomano, como rey de Hungría (Kumrular 2005: 202). Sin embargo, la suntuosidad de la expedición muestra que Süleyman quería exhibir el poder y riqueza de su imperio y humillar a Carlos V, por lo tanto «la campaña, en sí, sería un mundo de contrastes entre dos Emperadores: ofensa y defensa; ostentación y sencillez; soberbia y modestia» (210). Además, Süleyman envió una o varias cartas de desafío

¹⁰² Denomino como primer sultán de tal nombre a Süleymān-ı Evvel, conocido como el *Legislador* (*Kānūnī*) en Turquía y el *Magnífico* en Europa, y no como segundo según hacen las crónicas europeas que consideran a Süleyman Çelebi como primero con ese nombre.

a Carlos V para celebrar un encuentro y que este cumpliera su palabra de que quería luchar personalmente contra los turcos (219-21). El ejército otomano avanzaba cercando castillos a su paso y perdió más tiempo de lo que esperaba en Güns (Kőszeg) por la defensa encabezada por Nicolás Jurišić. Süleyman prefirió abandonar el avance sobre Viena sin batirse con Carlos V, quien permaneció estacionado hasta el inicio de la retirada de Süleyman y luego pasó a Linz y de allí entró en Viena (250). Este reto por parte del sultán otomano y su retirada antes de producirse el enfrentamiento con el emperador habsburgo fueron interpretados como señal de cobardía por los cronistas europeos¹⁰³. Aunque Süleyman simplemente llamaba a Carlos V al campo de batalla, los literatos de la época lo interpretaron como una llamada a un duelo cuerpo a cuerpo entre los dos monarcas que se autoproclamaban emperador de los romanos y aspiraban a ser *rex mundi*¹⁰⁴. El «desafío» y la «fuga» de Süleyman y cómo Carlos V le «hizo retirar» constituyen el trasfondo de dos obras del teatro áureo, *El cerco de Viena por Carlos Quinto* y *El desafío de Carlos Quinto*.

¹⁰³ La «huída» de Solimán se menciona en varias obras turquescas del teatro áureo español. Véase por ejemplo el discurso de Selín en *El esclavo de Venecia* y el del propio emperador en *La mayor hazaña de Carlos Quinto*:

[...] Solimán en Viena
a Carlos Quinto temió,
y tan vergonzosamente
se retiró sin honor, [...]
¡Bien he vengado la afrenta
con que Solimán huyó! (*Venecia*, 332)

hizo huir al Turco de Viena,
y echòlo de Alemania,
contra el, y en su exercito trayendo
treientos mil infantes,
y mas cien mil ginetes,
matando al retirillos,
(grandiosa hazaña) quinze mil cauallos (*Hazaña*, 258^o).

¹⁰⁴ Desde la toma de Constantinopla los sultanes otomanos se autodenominaron *ḳayser-i Rûm*, «césar de Roma», con la aspiración de ser sucesores de los emperadores romanos (İnalçık 2010: 117). Süleyman veía apropiado para sí mismo el título de «césar» y llamaba a Carlos V meramente rey de España (Veinstein 2001: 528). Es también de interés el título *ṣāhib-ḳirān*, que indica un soberano mesiánico guiado por Dios para ser el último emperador del mundo (Fleischer 1992: 165).

El cerco de Viena por Carlos Quinto (que también se publicó bajo el título *El cerco de Viena y socorro por Carlos Quinto*) es una obra atribuida a Lope de Vega¹⁰⁵. Esta pieza, reimprimida varias veces por su popularidad y exaltación de la casa de Austria (Burguillo 2016: 103), nos presenta uno de los ejemplos de Gran Turco más cruel del teatro español, a la vez que muestra su escasa virilidad (Figura 6). La primera jornada se ocupa de la historia de una familia alemana agraviada por Solimán. Juliana, la hija de la familia, consiente ser la reina de Solimán para evitar la muerte de su padre, don Hugo, quien se halla encarcelado en el campo turco por oponerse al sultán. Los dos hijos de don Hugo, Fuerte Braquío e Isidro, lo visitan en la cárcel, éste para alimentarlo y aquél para liberarlo. De las palabras de Isidro se desprende que Solimán encarceló a don Hugo en su afán de controlar a Juliana, quien es «turca sólo en los vestidos,/ y en las costumbres cristiana» (*Viena*, 308). Ante la tenacidad de Juliana, Solimán se muestra desesperado, dominado, rabioso y cruel.

Hasta la llegada de Carlos V, Solimán sigue viviendo en la ociosidad, pasando el tiempo «en regaladas blanduras/ y en amorosos requiebros» (312), aun al frente del ejército con el que ha llegado a Viena para vencer a España (308). El sultán está subyugado por Juliana y muestra su sumisión al arrodillarse ante ella. Su gran visir Abrahín, trasunto del famoso bajá İbrahim de Parga, exhorta a Solimán a seguir los pasos de sus antepasados y salir al encuentro de Carlos V, quien acaba de llegar con su ejército. Como le sucede a otro Mustafá ante Maometto en una novela de Bandello (1560: 67^r), las palabras de Abrahín ayudan a Solimán a calmar su fuego amoroso y a despertarle de aquel «frenesí del alma» (*Viena*, 313). En este momento de entusiasmo, el Gran Turco envía una carta de desafío a Carlos V, del mismo modo que Selín en *La Santa Liga* manda romper la paz con Venecia en un estado de emoción tras concluir un período de ociosidad. Estas decisiones temerarias que

¹⁰⁵ Menéndez Pelayo (1969: 42) es de la opinión de que la obra no es de Lope, aunque se observen huellas de su estilo. En caso de ser suya, Morley y Bruerton (1968: 432-3) la datan entre 1598 y 1603.

ambos acabarán lamentando realzan la imprudencia de los sultanes otomanos y sirven para burlarse de su fervor marcial.

Existen en el teatro español una variedad de obras que representan al emperador Carlos V: *Carlos Quinto en Francia*, *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, *El desafío de Carlos Quinto*, *Ganada de La Goleta por el Emperador Carlos Quinto*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto* y *La mayor hazaña de Carlos Quinto* son las más conocidas del repertorio áureo. De las piezas donde Carlos V se opone a los otomanos, las más propagandísticas son las que le enfrentan con Süleyman I *el Magnífico*. Se puede considerar que *El desafío de Carlos Quinto* es la obra que pinta una imagen más positiva de Solimán, y que la obra más antitética al respecto es *El cerco de Viena por Carlos Quinto*. En una escena donde san Adriano lleva a Isidro sobre una nube a ver el campo de batalla, aparecen «los competidores/ más famosos y mejores/ que hasta hoy se han coronado». La contraposición entre los dos monarcas se señala desde la acotación del dramaturgo: «aparecen Carlos V y el Gran Turco; Carlos con la Fe en el hombro y el Mundo a los pies, y el Turco a la trocada» (318). El Emperador es un cristiano devoto y humilde que ha llegado a Viena no para aumentar sus dominios, sino para defender la fe de Cristo¹⁰⁶. Por otro lado, el Gran Turco, quien «estima la ley mundana,/ despreciando la divina», aspira a ganar más reinos por mera codicia. Lo que estimula a Solimán no es la religión musulmana, sino ambición, cólera, odio y sangre. Blasfema de la fe del árabe, del moro, del turco —como si los tres no creyeran en una misma religión— y del judío, pero aborrece sobre todo al cristianismo. Según sus mismas palabras, el único dios que reverencia Solimán es su propia rabia y lujuria (319). En la escena siguiente, Abrahín lleva la carta de desafío al campo cristiano. Aunque su embajada está marcada por la

¹⁰⁶ «De Salin no quedò otro hijo sino Soliman que oy es señor, el qual fue obedecido y coronado el mismo dia que fue coronado en Aquisgrano el Emperador nuestro señor, ordenado assi y dado por Dios para remedio y amparo de la Christiandad contra el grande poder de tan soberuio y ambicioso tiranno, como la experiencia lo ha mostrado» (Mexía 1553: 43^v-4^r).

arrogancia, no puede ocultar su asombro al ver a Carlos V y lo alaba de ser prudente, manso, franco, discreto y diestro, atributos de que carece Solimán. Hasta el Gran Turco queda bajo la influencia de este gran soldado:

gran espada, gran valor,
gran discreción, gran prudencia,
gran fama, gran valentía,
gran hombre, gran excelencia,
gran valor, gran cortesía,
gran crédito, gran clemencia.
Es franco, es grave, es honrado,
es magno, afable y fiel,
es temido, es adorado (327).

El César acepta el desafío contra la opinión unánime de los estados cristianos y se contrapone otra vez más su valentía a la cobardía de Solimán, quien se pone de rodillas de nuevo, esta vez de espanto al ver al Emperador en su sueño. A causa del creciente temor de Solimán y de la derrota que sufren los quince mil caballeros turcos frente a los mil cristianos, los otomanos se retiran. Se acentúa una y otra vez el pavor que Carlos V evoca en el Gran Turco, a quien Paolo Giovio describe como «boluiendo muchas vezes atras la cabeça a ver si el Emperador le seguya» (1563: 136). Como bien se puede ver en las palabras de los bajás como Abrahín, Escander, Mahomad e incluso del propio Solimán, hay un constante elogio de Carlos V, lo que hace esta obra altamente propagandística.

Además de por su cobardía, soberbia y ociosidad, el Gran Turco destaca por su ferocidad. Solimán abre la puerta de la prisión de un puntapié, manda cortar la mano a Isidro por alimentar a su padre, ordena despedazar a Abrahín e incluso amenaza con decapitar a

Juliana. En otra escena, manda decapitar a Isidro si Juliana no consiente el amor de Solimán. Su tiranía afecta también a su propia gente, cuando ordena ahorcar a su capitán Mahomad por su fracaso militar. Sin embargo, la inhumanidad mayor que comete Solimán tiene por víctimas a seis niños cristianos cautivos: manda golpearlos, apedrearlos, azotarlos y cargarlos de cadenas. Aunque se ve forzado a huir, el Gran Turco toma su venganza con la muerte de los niños cautivos y de Isidro, quien también es de poca edad. Al final de la obra, cuando Carlos V llega al campo abandonado por Solimán, se descubre detrás de una cortina a los seis niños empalados y a Isidro crucificado. En el discurso de los niños e Isidro y la aparición del mártir san Adriano de Nicomedia, se enfatiza el concepto del martirio a manos de un tirano. La cólera de Solimán es otro aspecto a tener en cuenta. Su ira es incitada por la sangre de cristianos y el único dios que venera es su propia cólera. Este Gran Turco furibundo se conforma con los mismos rasgos del «raging Turke», el Gran Turco frenético del teatro inglés contemporáneo que es capaz de hacer todo lo que se le antoja, ejemplificado por figuras tiránicas como los protagonistas de *Selimus* o *Tamburlaine the Great*.

«[E]l imperio de los Otomanos, espantoso à todos los principes por la grandeza de sus exercitos y gloria de la disciplina militar, y por la abundancia marauillosa de sus tesoros, con que auia por largo curso de años estendido los terminos de su potencia» (Herrera 1572: B^r), resultaba ejemplar en su vertiente marcial para muchos estados cristianos, como Inglaterra, que aspiraba a obtener el mismo poderío dentro y fuera de sus tierras. Aun las obras de viaje que criticaban a los otomanos por diversos motivos no podían evitar alabar su belicosidad. Por la misma razón, las obras históricas y literarias inglesas los describen como «couragious», «raging», «warlike» y, sin olvidar que son adversarios de la fe cristiana y probablemente para

moderar su admiración, también como «bloody» y «cruel» (McJannet 2006: 16)¹⁰⁷. El segundo aspecto más notorio de los otomanos era la afeminación y voluptuosidad, en duro contraste con lo anterior. El episodio más conocido que reúne los dos aspectos en el teatro inglés proviene de una historia sobre una cautiva en la corte de Mehmed II. Esta es la versión que cuenta la *Historia turchesca*:

Questo signore [Mehemet] haveva nel serraglio molte donne, tra le quali era una molto formosa, ch'a lui piaceva grandemente, in modo che se n' innamorò tanto, ch'era morto per lei, et per questo mancava da molte imprese, che più ne havria fatte, ancorchè ne facesse assai. Hora riconosciuto il suo errore, deliberò di tuor di mezzo questa donna, ch'altamente non li pareva potesse lasciarla salvo che per morte. Un giorno essendo andato nel serraglio, et stando con questa donna trasse un pugnale, et l'amazzò, et fatto questo hebbe tanto dolore che quasi rimase infermo; pur li passò il fastidio, et a questo modo vinse et perse l'amore che portava a detta donna (Lezze 1910: 122).

Así pues, la imagen del Gran Turco en estado de ociosidad, pero a la postre dispuesto a controlar sus pasiones y marchar contra el enemigo era muy común. Esta historia encuentra también su lugar entre las *Novelle* de Matteo Bandello bajo el título «Maometto Imperador de Tvrchi Crvdelmente Ammazza Vna Sva Donna». Así se presenta el argumento de la novela sobre el fin trágico de Hirenea:

Dimostransi in questa nouella per Mustafa che arguisce Maometto, che per starsi in otio con la bella Greca lascia la militia, e l'estendere i termini del suo imperio in disparte; i ricordi d'un fedel seruidore quanto possano in accendere l'animo del suo signore, riducendogli à mente la passata gloria essergli stimolo à destarlo alla futura.

¹⁰⁷ Richard Knolles, en su *The Generall Historie of the Turkes* (1603), «the first major work on Ottoman history in English» no puede contener su admiración por la cualidad marcial del imperio otomano, llamándolo «magnificent and glorious» y «nothing more dreadfull or dangerous» a la vez (Barbour 2003: 16-8).

Per Maometto che vccide la bella Greca alla presenza de suoi, si nota la grandezza d'un spirito belligero non restare ne per beltà, ne per altro proprio effetto di attendere à fatti eccelsi (1560: 67^r).

La historia que se halla bajo el título «Hyreene the faier Greke» en *The Palace of Pleasure* de William Painter ya incluye todos los detalles que serán la base de varias obras en el teatro inglés (1566: 107^v). Aparte de la pieza perdida *The Turkish Mahomet and Hyrin the Fair Greek*, que supuestamente seguía las pautas de esta historia ya célebre, *The Tragedy of the Unhappy Fair Irene*, *Osmond the Great Turk* y *The Couragious Turk* elaboran este tema del encuentro de Venus y Marte y cómo el sultán otomano temple el fuego del amor al matar a su amante. Por otra parte, el uxoricidio de Desdemona en *Othello* de William Shakespeare funciona a la inversa y por ello el moro de Venecia toma venganza en su propia carne:

According to anti-Islamic tales told in the West, the violence and cruelty of Turks and Moors was enacted in both public and private—on the field of battle and within the palace walls. Shakespeare's tragic hero is a Moorish warrior whose public militarism becomes, in the privacy of his bedroom, a version of the sultan's overprotective absolutism in his imperial harem. By the time Othello murders Desdemona, he has converted to erotic, Islamic evil and conformed to the European stereotype of the irascible, libidinous Muslim (Vitkus 2000: 2).

Por otra parte, la historia sobre Mehmed II se siguió contando de manera similar referida a Mehmed III, quien reinó entre 1595 y 1603. Lazaro Soranzo la cuenta así en su *L'Ottomanno*: «supplicato ne' giardini da vna delle sue donne più care, con lagrime, e con affettuosissimi prieghi, di non vscir' alla guerra, e ciò per vn portentoso sogno, ch'essa hauea hauuto la notte precedente, sdegnato, ch'in cotal modo volesse impedirgli la gloria, anzi, com'egli disse, anco la sicurtà delle cose sue, di propria mano l'vccise» (1598: 4). Vertido al inglés como *The*

Ottoman en 1603, el libro de Soranzo no olvida añadir la siguiente explicación para impedir despertar cualquier simpatía: «Di più è anco verissimo ch'egli ama la pace, percioche quella ferocità, ch'in lui è naturale, & ch'è stata come il ferro dal fuoco de' piaceri, e dalle commodità ammolita, è più tosto inclinatione di Tiranno, ch'ardimento di vero guerriero» (3-4). La observación de Soranzo intenta proporcionar una explicación de la verdadera causa de la disposición a guerrear del Gran Turco, que es un mérito admirable para un monarca. Según sus palabras, los sultanes otomanos aman la paz, esto es, la ociosidad, y su ferocidad innata es más bien la inclinación de un tirano que la audacia de un verdadero guerrero, esto es, un cristiano.

La historia de la cautiva griega no se halla como tal en el teatro español, aunque muchas obras se interesaron por las vidas de cautivas cristianas en poder de los otomanos, por ejemplo, *La gran sultana*, *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La doncella Teodor*, *El esclavo de Venecia*, *Lo que hay que fiar del mundo*, *Los hijos del dolor y Albania tiranizada* y *El príncipe prodigioso*. Entre la producción española sólo *La tragedia de la destrucción de Constantinopla*, *El rey sin reino*, *El cerco de Viena por Carlos Quinto* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* representan a turcos que logran discernir el amor de la guerra, y las demás obras, especialmente *El cerco de Rodas*, *La Santa Liga*, *La Gran Sultana*, *El desafío de Carlos Quinto*, *El príncipe esclavo II*, *Prodigioso príncipe transilvano*, *El esclavo de Venecia* y *Lo que hay que fiar del mundo*, teatralizan a los sultanes como monarcas enervados que viven bajo la influencia de mujeres, viviendo en la ociosidad en sus palacios o llevando a la guerra a sus concubinas. Si el teatro inglés se interesa por el fin trágico de las cristianas a manos de sus amantes musulmanes, el teatro español se centra en la lucha de las mujeres cristianas contra musulmanes lujuriosos.

Aunque *El cerco de Viena por Carlos Quinto* no muestra fascinación sino rencor hacia el poderío otomano, la pieza se alimenta de la historia de Maometto y Hirenea claramente en varios puntos. El primero y el más obvio es la sujeción de Solimán a una cautiva cristiana. Como Maometto, Solimán se convierte en un monarca enervado e incapaz, despreciado por sus soldados, y necesita que alguien le recuerde sus deberes. Allí es donde interviene Abrahín, exhortándole a volver a sus cabales y recordándole las hazañas de sus antepasados. Su discurso se asemeja mucho al de Mustafá en la novela de Bandello:

Credi tu se Ottomanno primo, che la tua famiglia innalzò, hauesse fatto le uita che tu fai, che tu fussi imperadore della Grecia? Non ti souuene hauer letto ne gli annali de i tuoi maggiori, che Ottomanno partito di Gallatia soggiogò la Bitinia, & una gran parte delle prouincie che sono introno al mar maggior; e per dieci anni che regnò, mai non si diede al riposo? Suo figliuolo Orcane imitatore del paterno ualore, & emulo della uirtù bellica, con grandissima felicità domò la Misia, la Licaonia, la Frigia, la Caria, e dilatò i termini del regno fin'all'Hellesponto [...] (1560: 68^v-9^r).

Si el vencedor otomano,
padre de vuestros abuelos,
tronco de vuestro linaje
y milagro de su tiempo,
de los vicios se enviciara,
que pudo también tenerlos,
nunca la Grecia y Galacia
por sus manos fueran vuestros;
ni su hijo, que era imagen
de su retrato y sus hechos,

triunfara de Frigia y Libia,

El Cairo y Peloponeso [...] (*Viena*, 312)

De esta forma sale Solimán, como Maometto, del estado de ociosidad en que estaba. Otro punto de semejanza es la mención del degollamiento. Aunque Solimán no asesina a su amante, amenaza con cortarle la cabeza si no amansa su bravura (311). Más tarde se cuenta que amenaza a la cautiva Juliana con degollar a su hermano Isidro si no se cede a sus requerimientos (329). Esto es al mismo tiempo un aspecto distintivo entre el teatro español y el teatro inglés: las piezas inglesas utilizan la exhortación de Mustafá y el asesinato de Hirenea para enfatizar la belicosidad, determinación y fiereza del Gran Turco, mientras que esta pieza española utiliza la amenaza de Solimán para alabar el coraje de la cautiva cristiana y convertirla en una heroína. El Solimán de *El cerco de Viena por Carlos Quinto* es a fin de cuentas un monarca incapaz de matar a su amante para librarse de la ociosidad y es un sultán tan pusilánime que se acobarda de su adversario aun en sus sueños.

Para concluir con el perfil de Solimán, se debe señalar que el resto de los personajes turcos son reflejos del Gran Turco. El único otomano honesto de la obra, Abrahín, es un cristiano cautivado de mozo y persuadido a renegar que vuelve a su fe antigua. Su historia está influida por la vida de İbrahim de Parga, quien según la descripción de Illescas, «amaua estrañamente nuestra Religion, como aquel que de su nacion era Christiano, y en todas las cosas deseaua desviar el daño de la Christiandad» (1652: 530). Cuando lleva comida a los niños cristianos cautivos, estos no pueden creer que un turco pueda tener tanta piedad. «Soy de los turcos piadosos», dice Abrahín e insinúa que es un renegado y volverá a ser cristiano. La historia del mozo cautivado por los corsarios turcos se repite aquí y se revela que Juliana era la prometida de Abrahín. Al huir Solimán, su ministro Abrahín pasa al bando cristiano

junto con Juliana, y Carlos V lo admite en el seno de su Consejo Real. El teatro áureo deja poco lugar para turcos honestos que no hayan sido o serán necesariamente cristianos.

Esto no es decir que todos los turcos sean desprovistos de todos los rasgos del modelo de caballeridad otorgado a los nobles moros del género morisco. *La pérdida honrosa* es el mejor ejemplo y *El desafío de Carlos Quinto* (o *El desafío del emperador*) se acerca a este perfil hasta cierto punto. Esta obra fue escrita por Francisco de Rojas Zorrilla en colaboración con Cristóbal de Avendaño y representada en 1634, un año antes de la muerte de Lope de Vega (Lobato 2008: 21). Aunque se notan algunas semejanzas entre *El cerco de Viena* y *El desafío de Carlos Quinto*, hay una gran diferencia entre las dos obras: aquélla se desarrolla como una tragedia con varios martirios y sin la figura del gracioso, mientras que ésta busca la comicidad en la huida del Gran Turco y las riñas de la pareja gallega Buscarruido y Mari Bernardo. Además, Rojas presta más atención a la historicidad de su obra al introducir el personaje de Juan Sepusio (Zápolya), quien se reúne con Solimán para adueñarse del reino de Hungría, y mencionar el cerco de Liens (Linz), que obviamente se confunde con el cerco de Güns. Sin embargo, en esta obra no aparecen más que tres personajes turcos: Solimán el Gran Turco, Abraymo su general y Luna su dama.

Algunas de las características de Solimán en *El cerco de Viena* se repiten aquí, como la cobardía, la codicia o la soberbia. Sin embargo, el diálogo y las correspondencias entre Solimán y Carlos V son altamente significativas. Aunque en un primer momento hay más espanto que respeto, Solimán se dirige a Carlos V como «Señor, vuestra Magestad» y el emperador le responde de esta manera:

Solimán, Emperador

generoso, y siempre invicto;

valiente, siendo galan;

sin ser soberbia, atrevido;
sin codicia, poderoso;
y sin avaricia, rico:
señor del Africa y Asia,
horror de Persia y del Indio,
que yo hablo como quien soy,
aunque hablo con mi enemigo (*Desafío*, 13).

Los diálogos entre los cristianos y Abaymo prosiguen en el mismo estilo cuando éste lleva la carta de desafío del sultán al campo cristiano. Carlos V admira el gran valor de Solimán al retarlo, pero todo el séquito del emperador se opone a la salida del emperador por miedo de una emboscada al ser Solimán un tirano infiel. La respuesta de Carlos V a su gente es igualmente sorprendente:

La Fé da merecimiento,
pero nobleza no añade.
Qué importa; pues, que haya sido
cruel, alarbe, y tirano?
no porque no sea Christiano,
dexa de ser bien nacido.
Y esa sentencia no allana,
que el salir es justa ley,
pues yo riño con un Rey,
que es de la Casa Otomana:
y en ley de duda, en razon,
que debo mas, reparad,

inclinarme á la lealtad,
que advertirme á la traicion (19).

Carlos V considera a Solimán como un rey gallardo, aunque al final éste no va a comportarse como debe un caballero. Al ver la audaz respuesta del emperador, Solimán se intimida y la obra se cierra con la huida del sultán con su ejército.

Aunque la traición del Gran Turco al código de caballería sirve para enaltecer la figura del emperador, las consideraciones iniciales de Carlos V son dignas de atención. Por otro lado, es muy probable que las diferencias entre las dos figuras de Solimán en *El cerco de Viena por Carlos Quinto* y *El desafío de Carlos Quinto* y respecto al tono general de las dos obras se deban a la representación de la segunda ante Felipe IV (García 2008: 614). Ambas piezas coinciden en un objetivo apoteósico (Sellés 2001: 120), pero tal y como se ve en los ejemplos de *La Santa Liga* y *El águila del agua*, las obras turquescas llevadas a escena en el palacio se centran en la magnanimidad del caudillo español, mientras que las representadas en los corrales suelen utilizar el antagonismo con los turcos para ensalzar la España cristiana.

6.2.2. La mayor desgracia de Carlos Quinto y El renegado Zanaga

O sagrado mar de España,
hermosa playa y serena,
teatro donde se han hecho
cien mil nauales tragedias (Góngora, en *Romancero general*, 11^o)

*La mayor desgracia de Carlos Quinto*¹⁰⁸ es una obra atribuida a Luis Vélez de Guevara¹⁰⁹ y fue representada por vez primera en el Palacio Real el 28 de mayo de 1623 (Sieber 2002: 13). La trama trata de la jornada de Argel de 1541, uno de los desastres más notorios del reinado de Carlos V. En el año 1538, el imperio otomano había ganado superioridad en el Mediterráneo al conseguir la victoria en la batalla de Préveza y los corsarios berberiscos intensificaron sus actividades en las costas españolas (Braudel 1987: 295). Aprovechando la tregua con Francia, Carlos V decidió dirigir personalmente una expedición para tomar Argel, la capital del corso, poco después de que Süleyman I conquistara Buda en el verano de ese mismo año 1541. La armada se reunió en la bahía de Palma de Mallorca, donde empieza nuestra obra. En esta jornada participaron capitanes renombrados como Andrea Doria, Bernardino de Mendoza, Hernán Cortés y el Gran Duque de Alba (Fernández 1973: 255-6). El plan era hacer la travesía lo suficientemente avanzada la estación para evitar un contraataque turco y lo suficientemente pronto para prevenir la temporada más dura del invierno (Hess 1978: 74). Las fuerzas del sardo Hasan Ağa (Hasán/Asan Aga en la obra), al frente de la plaza por ausencia de Hayreddin Barbarroja, eran muy inferiores a las de la armada de Carlos V, pero una tormenta imprevista hizo imposible el desembarco de todos los efectivos y dejó 150 navíos encallados (Fernández 1973: 257). Presionado por las escaramuzas de los turcos y el mal tiempo, el emperador, «conformandose como Catholico, con la voluntad de Dios» (Sandoval 1604: 366), abandonó la empresa y volvió a España.

Uno no puede evitar preguntarse por los motivos detrás de la composición de una obra sobre un fracaso cristiano en el litoral berberisco. ¿Cuál sería la razón de recordar al público

¹⁰⁸ Los otros títulos de la obra son: *Carlos Quinto sobre Argel*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto y jornada de Argel*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto y hechicerías* (o *hechicera*) *de Argel*, *La primera parte del Emperador* y *La primera parte de Carlos Quinto* (Peale 2002: 39-46).

¹⁰⁹ La obra aparece atribuida originalmente a Lope de Vega y Menéndez Pelayo Pelayo se fío de esta atribución (1969: 52). George Peale no duda de la autoría de Luis Vélez de Guevara en su edición crítica, que se va a utilizar en este análisis (Peale 2002: 49). Además, Peale es de la opinión de que la edición refundida de la obra pertenece a Jiménez de Enciso (85).

una derrota del César dentro de su carrera impecable de victorias? Lo más probable es que Vélez intentara advertir a su público cortesano de que la cuestión de Flandes era más urgente que cualquiera empresa en el Mediterráneo, ya que todavía duraba la paz con Inglaterra (González 2010: 569). Desde finales del siglo XVI, la corona española había comenzado a dirigir su atención al Atlántico y la guerra de las grandes flotas estatales en el Mediterráneo llegaba a su fin (Thompson 2006: 119). Además, las empresas en las costas berberiscas como las de Argel (1601) o La Goleta (1609) terminaron en fracaso, mientras que los problemas en los Países Bajos y Europa Occidental todavía estaban pendientes. Vélez pone como ejemplo la inoportuna decisión de Carlos V de emprender la jornada de Argel en vez de acudir en ayuda del Papa en Italia, lo que también se puede leer como una crítica de la desatención del problema protestante en el norte y una manera de animar a Felipe IV a aprovechar la situación y no perder tiempo y dinero como Carlos V en una jornada infructuosa que acabo siendo su mayor desgracia.

A diferencia de la otra pieza de derrota frente a los turcos en el teatro áureo, *La pérdida honrosa*, donde los defensores cristianos logran humillar al Gran Turco, *La mayor desgracia de Carlos Quinto* presenta un ataque cristiano encabezado por las figuras más ilustres del imperio español contra una ciudad defendida por el renegado eunuco Hasan Ağa y sus soldados, considerablemente inferiores en número a sus adversarios. Aunque la pieza muestra gran atrevimiento desde el título hasta el final, con el propio Carlos V anunciando la jornada de Argel de 1541 como su mayor desgracia, Vélez compensa el fracaso del César echando la culpa a la traición de un espía morisco y las hechicerías de los turcos. Además, introduce el personaje del famoso corsario Dragut, probablemente para tener un adversario más conocido¹¹⁰ y digno de contraponer a un emperador, aunque en realidad Turgud Reis se

¹¹⁰ Aunque Hasán Ağa ganó fama como lugarteniente de Barbarroja y vencedor sobre las fuerzas del emperador (Fernández 2014: 78), es cuestionable hasta qué punto pudo ser conocido por el público del siglo XVII, mientras

encontraba bajo cautiverio por aquel entonces. Por último, consuela a su público con un par de anacronismos que restituyen la pompa y grandeza de Carlos V: además de adelantar la participación del César en la guerra de Esmalcalda de 1546, Vélez no le permite regresar a España vencido, sino que le hace conquistar Túnez, una plaza en realidad ya tomada en 1535. Después de la huida de Barbarroja, queda aún una victoria más que servirá de venganza contra los turcos: la llegada de Carlos V en Viena y la notoria retirada de Solimán¹¹¹. El César acepta el desafío del Gran Turco que le llega con su embajador y parte a «buscar al Turco» (*Desgracia*, 402).

Hamete es el primer personaje musulmán que se introduce en la obra. No es turco¹¹², sino un cristiano nuevo de padres moriscos que llega con el ejército de Carlos V como mochilero. Hamete sirve a los otomanos como espía y escapa de Mallorca a Argel en un bergantín turco; este morisco aragonés se adapta a la sociedad argelina con facilidad. Las referencias a los espías en la primera jornada manifiestan la realidad del espionaje en el Mediterráneo y su importancia para los imperios habsburgo y otomano tanto para defender una ciudad como para cercarla¹¹³. Además, la identidad morisca del espía Hamete demuestra

que Dragut mantuvo su notoriedad en obras de varios autores, dramaturgos y poetas de la literatura áurea (Martín 2014: 60).

¹¹¹ Aunque al principio se expresa que Solimán está marchando hacia Hungría y al final de la obra éste invita a Carlos V a dicho país, el rey destituido de Túnez menciona que «el fiero Solimán, que ya de Hungría/ por vos se retiró, rayos arroja/ de cólera inmortal» (*Desgracia*, 374). El César también quiere que «acuérdesse de Viena/ porque mi desgracia acabe/ en esta pompa y grandeza» (403-4). No está del todo claro si se refiere al sitio de Viena (1529) o a la expedición de Alemania (1532-3), pero lo importante para la trama es que ambas ocasiones, anacrónicas, fueron conocidas en aquella época por ser victorias en que Carlos V hizo huir a Solimán.

¹¹² Juan Matas sugiere tres categorías de moros en el teatro de Vélez: el moro andalusí, el moro norteafricano y el moro oriental, en concreto, el «moro turco» (2005: 326-7). Aunque Matas insiste que Vélez no hace una distinción entre ellos, el uso del habla morisca en esta obra por el personaje morisco Hamete frente al castellano puro de los famosos renegados Dragut y Hasán señala la diferencia específica entre el morisco y los turcos de profesión. Además, el papel de traidor vil asignado a Hamete y su carácter burlesco se comparan con la soberbia y los cargos importantes de Dragut y Hasán. Se designa a estos dos con el título de agá (*aga/ağa* en turco) que llevaban los oficiales del imperio otomano y que les distingue del morisco plebeyo en la obra. Por otro lado, el rey tunecino Muley y su hijo Abderramén, tributarios de Carlos, son buen ejemplo de moros bien dispuestos, frente a la fiera de los turcos que se refleja por medio de la figura de Barbarroja.

¹¹³ Emrah Safa Gürkan menciona, por ejemplo, la correspondencia del virrey de Argel con soldados de origen morisco de los habsburgo, así como moros que trabajan para cristianos (2012: 134-5, 390-2). Aparte del espía Hamete que llega a Argel para informar al virrey Hasán y el arráez Dragut, el ejército español obtiene información de las cosas «de algonos moriscos» en Zaragoza (*Desgracia*, 214) y el Duque de Alba da una larga

el peligro que representan los moriscos para España, tal y como relata Sosa: «La quarta manera de moros, son los que de los reynos de Granada, Aragon, Valencia, y Cataluña se passaron a aquellas partes, [...] y todos en general son los mayores y mas crueles enemigos que los christianos en Berueria tenemos, porque nunca jamas se hartan, o se les quita la hambre grande, y sed que tienen entrañable de la sangre christiana» (Haedo 1612: 9^o). Como el «Morisco Español, de quien el Emperador confiaua», enviado a Túnez como espía, pero que descubrió a Barbarroja las intenciones de Carlos Quinto (Sandoval 1606: 176), Hamete traiciona al bando español al informar al enemigo sobre los planes del emperador.

Cuando Hamete llega a Argel, se encuentra con los turcos más eminentes de la ciudad: Hasán Aga, Dragut Aga y su esposa Lela Silene. Estos serán acompañados por la hechicera Axa, un cadáver morabuto y un embajador turco. Los agás Dragut y Hasán se nos presentan como los defensores de la ciudad. Se indica que Hasán Aga es el virrey de Argel, mientras que Dragut Aga es designado por el Gran Turco para dirigir las tropas auxiliares y llega con su esposa Lela Silene, la «hija del Gran Señor/ y de la divina Rosa/ Solimana» (*Desgracia*, 212)¹¹⁴. A pesar de la larga relación que se da acerca de la ciudad de Argel, hay poca acción en el bando turco para una obra que representa una derrota cristiana, pues se podría esperar la descripción de una gran resistencia por parte de los turcos y que estos fueran vilipendiados. Además, los personajes turcos de esta pieza no son imprudentes ni temerosos, sino atrevidos y soberbios, rasgos a los que escapa el gracioso morisco Hamete. El bando cristiano, por otro lado, muestra señales de que el cerco va a acabar mal por la discrepancia entre Hernán Cortés

explicación sobre la situación de Argel que ha obtenido «por cautivos, por espías» (168). De la misma manera, un espía que llega de Milán informa al rey argelino Zanaga de la empresa de Carlos V en *El renegado Zanaga*. Los espías aparecen en otras varias obras del teatro áureo, como Bairán en *El gallardo español* de Cervantes o Pimienta en *La manganilla de Melilla* de Alarcón.

¹¹⁴ Se ve otra vez una confusión sobre la identidad del Gran Turco en la utilización de los nombres Selín y Solimán de manera intercambiable. Aunque se expresa con exactitud que es Solimán quien avanza hacia Viena durante el curso de la operación, Lela afirma que su padre se llama Celín (*Desgracia*, 242) y Carlos V se refiere a él también con este nombre (206). Por otro lado, se señala con acierto que un bajá se casó con la hija de Selim II, aunque no era Dragut (Turgud) sino Pialí (Piyale).

y el Duque de Alba. Tal y como los bajás que riñen delante de Selín en *La Santa Liga* (Liga, 253) o delante de Solimán en *El valor de Malta* (Malta, 188), la discordia habitualmente atribuida a los turcos divide esta vez el campo habsburgo. Sin embargo, ello no significa que los cristianos fracasen únicamente por error propio o que los turcos salgan vencedores por su valentía, aunque el duque reconozca que «los turcos no son soldados/ tan cobardes o tan necios» (*Desgracia*, 272), «son tan diestros/ como nosotros» (294). El fracaso del asedio de Carlos V se explica por la hechicería que ejercen los turcos, la cual sirve de excusa al revés del bando cristiano frente a un poder sobrehumano.

El episodio de la hechicería no es del todo invención de Vélez, pues está basado en algunos cuentos que aparecieron en las relaciones acerca del sitio. Prudencio de Sandoval, a quien cita Vélez con frecuencia (Menéndez 1969: 53), relata que corrían en el campo cristiano rumores sobre el ejercicio de la hechicería por los turcos: «[Azan Aga] hablaua mucho con vna vieja hechizera, que auiendo adiuinado la perdicion de Diego de Vera, y de don Hugo de Moncada, agoraua tambien la del Emperador, y en ella no la engañò el demonio, si bien padre de mentiras, la fama de lo qual anduu entre los Españoles, y Campo Imperial, mayormente quando començo y anduu la tormenta» (1606: 361-362)¹¹⁵. Esta hechicera es representada por el personaje de Axa, una mujer mora o turca¹¹⁶, cuya fama era bien conocida por el papel que tuvo al manchar la carrera del emperador invictísimo¹¹⁷. Axa no actúa por sí sola, sino

¹¹⁵ Sandoval (1606: 214) menciona hechiceras moras también durante la jornada de Túnez de 1535.

¹¹⁶ No está clara en el texto la etnicidad exacta de la hechicera, pero se entiende que es mora o turca. Aunque nuestra hechicera no está incluida en su análisis, Alberola nota que «[s]olo en el caso de moriscas y judías (o mejor conversas) se da el hechizo nocivo, el maleficio» (2010: 154).

¹¹⁷ Son abundantes las referencias a este personaje en el teatro español, «echizera famosa» como es llamada en *Los cautivos de Argel* (Cautivos, 233). Véase por ejemplo la solicitud de Fátima a la hechicera turca Dalifa en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*:

Si ya viene, remedia esas cosas todas,
con tus encantos Dalifa,
mueue el humedo elemento,
aya entre el mar, y el viento
notable contienda, y rifa,
que yo se que vna hechizera,

que lleva a Hamete y Lela por la noche a un cementerio, donde se encuentran con el cadáver de un morabuto. Este episodio, por su parte, viene de la relación de la *Topografía e historia general de Argel*, otra fuente que en gran parte utiliza Vélez (Menéndez 1969: 53). Según el autor de este tratado, la visita a los sepulcros de los morabutos es una de las siete cosas en que se les va el tiempo a las mujeres argelinas, junto con «hazer hechizerias, de que son grandes maestras: y para esto llaman otras a sus casas, que lo saben hazer, o van a consultar con ellas, y con los Morabutos, que de ordinario no professan otra cosa» (Haedo 1612: 29^v). Vélez une la tradición sobre la hechicera argelina con el relato sobre el morabuto Cid Butica (Cide Butica de la obra), ambos notorios por llevar la armada del emperador Carlos V a perdición¹¹⁸. Siguiendo las instrucciones del morabuto resucitado, la hechicera Axa se baña en la sangre de cuatro becerros y seis ovejas y hace sus conjuros para impedir el paso al emperador¹¹⁹.

Junto a las representaciones de su encuentro con Solimán en Viena, esta pieza es uno de los mejores ejemplos de la imagen del «rey soldado» de Carlos V, monarca católico que toma la cruz y lucha a la vanguardia de sus tropas contra los infieles. En la víspera de la invasión de Italia por Francisco, el emperador decide por «el amor de España» emprender el asedio de Argel para extirpar «los cosarios de esta ladronera» (*Desgracia*, 164, 166). «El ser

quando Carlos intentò
passar a Argel, leuantò,
tal tormenta en su ribera,
que dio con el derrotado
en Cartagena de España,
que fue la primera hazaña,
en que anduuo desdichado (*Marqués*, 218).

¹¹⁸ «[...] Carlos V. De gloriosa memoria, aquel año 1541. día de san Simon y Iudas a 28. de Octubre, estando con su campo sobre Argel, y afirman que el dicho Cid Butica (auiendo algunos años antes que era muerto) aquella noche precedente, se leuanto del sepulcro, y que se puso en oracion de rodillas, pidiendo a Dios aquella merced, y coligen esto, porque como la lampara de su sepulcro estuuiesse todo el día y noche antes muerta, que aquella noche fue hallada encendida, y alumbrada» (Haedo 1612: 33^v).

¹¹⁹ Aunque la explicación de un fracaso cristiano a causa de la hechicería practicada por los infieles puede sonar extraña, se creía en la época que las vías de Dios para castigar los pecados de los creyentes eran muy variadas, como el azote de un infiel o los estragos del diablo (Alberola 2008: 158). Como el emperador Constantino en la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, Carlos V de la pieza asume él mismo la culpa: «¿Mas por qué aumento las voces/ cuando las aguas se aumentan?/ ¿Con quién peleo, a quién culpo?/ ¿Contra quién busco defensa?/ ¡Señor, pecados son míos,/ castigo es de mi soberbia,/ que aun para poder quejarme/ no puedo alzar la cabeza!» (*Desgracia*, 314).

soldado es, en mí,/ la mayor honra que alcanzo./ No estimo los dos imperios/ ni todos mi reinos tanto» (190), dice en otra ocasión. Carlos V, quien cuida de sus súbditos y les consulta en los asuntos de guerra, participa también en la batalla y persigue con la espada desnuda al arráez Dragut hasta las puertas de Argel (308). Cuando se tiene que retirar por los maleficios de «las hechiceras africanas» (376), su siguiente destino no es España, sino Flandes para luchar contra los herejes, pasando por Túnez primero. Carlos V se toma el desquite de su mayor desgracia al castigar al fiero corsario Barbarroja¹²⁰. La yuxtaposición de los cercos de Argel y Túnez y la huida de Barbarroja llegan como un *deux ex machina* que salva la corona, la cristiandad y la reputación del César, que se fortalece aún más en la obra *La mayor hazaña de Carlos Quinto*¹²¹.

Esta jornada de Argel, que fue «tan sabida y la escriuieron mil autores» (Haedo 1612: 62^r), es también representada en la obra *El renegado Zanaga*, atribuida a Bernardino Rodríguez¹²². El personaje de Zanaga que da nombre al título es el Hasán Aga de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, esto es, el rey de Argel durante el asedio. Esta pieza difiere mucho de la anterior por su alta religiosidad y la intervención divina con que se explica el fracaso del cerco. Desde la aparición de la Virgen de Guadalupe, quien lleva sobre una nube al esclavo Dionisio desde Argel hasta Milán, donde se están preparando el ejército de Carlos V para la empresa, hasta la repetida entrada y salida de Cristo de una peña, los milagros marcan el destino del cerco y de los personajes participantes en *El renegado Zanaga*, a diferencia de la de *La mayor desgracia* donde no se mencionan y sólo hay hechicería africana.

¹²⁰ El tema de la venganza por lo sucedido en Argel se repite varias veces para dejar patente que la desgracia de Carlos V no era duradera: «primero quisiera/ vengarme en África de esto» (*Desgracia*, 330); «Yo me vengaré de Argel» (330); «¡Si yo encuentro a Barbarroja,/ tomaré venganza en él!» (338); «Quizá dejaré mi furia/ bien vengada y satisfecha/ en el fiero Barbarroja» (378); «¡Qué vengamos tu desgracia! / ¡Qué el perro cosario muera! » (380); «Carlos Quinto no repara/ en su peligro y pelea/ para vengarse de Argel» (392) etc.

¹²¹ Sobre la conexión entre las obras *La mayor desgracia* y *La mayor hazaña de Carlos Quinto*, o en otras palabras, *La primera y segunda parte del emperador Carlos Quinto*, véase Peale 2002: 85-112.

¹²² La pieza aparece incluida en la colección *Doce comedias de varios autores* del año 1638 y fue dada a imprenta varias veces a lo largo del siglo XVIII.

La llegada de Santiago hacia el final de la obra a comunicar la muerte —o mejor dicho, el martirio— de Zanaga y la voluntad de Dios de que no sea conquistada la malvada ciudad de Argel es la explicación que da el dramaturgo sobre la retirada del ejército habsburgo. Los milagros aparte, la obra en sí participa de un tema que gozaba de tanta popularidad que puede considerarse una subcategoría dentro de las obras moriscas, turquescas o hagiográficas: el tema de los renegados. Zanaga, el renegado sardo, quien vende su hermana a los corsarios y pretende beber la sangre de su padre, acaba bebiendo la sangre de Cristo y muere garrochado por los moros como mártir. Por otro lado, su hermana, tras crecer como mora, ignorante de su pasado cristiano, vuelve a su antigua religión. Así como el bautismo de Muley Xequé, el príncipe de Marruecos, excusa el desastre de la empresa del rey portugués Sebastián en *El bautismo del príncipe de Marruecos*, el fracaso de la jornada de Argel se convierte en una victoria para Carlos V gracias a las almas perdidas que salva durante su transcurso: «Mis trabajos me ha pagado/ oy la fortuna cruel,/ aunque no se gane Argel,/ pues basta auerte ganado» (*Zanaga*, 162^v), «pues con vn alma ganada,/ no siente vn Principe nada/ vna vitoria perdida» (162^v), «que en lleuarte a España, lleuo/ la vitoria desta guerra» (172^v). El bando musulmán tiene más espacio en esta pieza, pero los defensores son privados de sus identidades turcas y se les denomina a todos como moros, incluso a Dragut y Uchalí. Éstos fueron dos de los renegados más conocidos del Mediterráneo, pero el dramaturgo los convierte en moros para resaltar el caso del abandono de la fe cristiana por Zanaga y su vuelta final a ella. Tampoco se menciona la vinculación de Argel a Constantinopla, probablemente para evitar la interpretación del fracaso como una victoria por parte del imperio otomano, y las únicas referencias al Gran Turco aluden a su derrota a las puertas de Viena.

Aunque el desastre más conocido del siglo XVI de las tropas españolas ante el imperio otomano fue sin duda el de los Gelves, la jornada de Trípoli (y la consiguiente batalla de los

Gelves) no tuvo tanta resonancia como la jornada de Argel en la mente del público español del Barroco, pues esta fue especialmente notoria por la participación del propio emperador Carlos V y el protagonismo del imperio habsburgo. Las dos piezas aquí analizadas son excepcionales en que representan una desgracia tan sonada que conmovió a Cervantes a su llegada a Argel (Gonzalo 2007: 207), aunque, a fin de cuentas, los dos dramaturgos consiguieron desarrollar sus propias interpretaciones para justificar la retirada y glorificar a España (Mas 1967 II: 32).

6.2.3. *La Santa Liga y El águila del agua*

Oy con su perdicion establecemos
En todo el mundo el credito Christiano
Que quiere nuestro Dios, que quebrantemos
El orgullo y furor Mahometano (Ercilla, *La Araucana*, 222^v).

La batalla naval de Lepanto de 1571 donde la liga formada por España, los Estados Pontificios y Venecia consiguió una victoria aplastante contra el imperio otomano se convirtió en uno de los temas más populares de la literatura española. La resonancia de este triunfo fue espectacular en toda la cristiandad y hasta Jacobo I de Inglaterra publicó un poema en 1603 acerca de la victoria de los príncipes cristianos sobre los turcos crueles, aunque tuvo que aclarar en un prefacio que no lo escribió para alabar a los «papistas» (James 1603: A2^r). En «la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros» (Cervantes 2010: 51), «[l]a memoria del qual successo, singularmente dino de ser celebrado en todas las edades» (Herrera 1572: B^{r-v}), la flota otomana fue totalmente destruida, salvo por unos pocos barcos que Uchalí pudo llevar a Constantinopla, y perecieron algunos de los

mejores capitanes del imperio otomano. Dado el liderazgo de España en esta expedición, la mayoría de las obras españolas sobre Lepanto se centran en la figura de don Juan de Austria y, por lo tanto, suelen ignorar las relaciones otomano-venecianas y los antecedentes de la batalla naval, es decir, la ruptura de la paz por parte de los otomanos y el fracaso de la expedición de 1570 para impedir la caída de Nicosia (Setton 1984: 974). También callan, por razones obvias, sobre el establecimiento de la paz entre La Signoria y los otomanos después de Lepanto y la pérdida total de Chipre. *La Santa Liga*¹²³ de Lope de Vega manifiesta una aproximación original al tema al representar el comienzo de la guerra otomano-veneciana que fue causa de la formación de la Santa Liga. Se muestra en la obra el estado de la corte otomana antes de la guerra, la ruptura de la paz con Venecia, el cerco de Nicosia, la asamblea de la liga y la batalla de Lepanto. *El águila del agua* de Luis Vélez de Guevara, en comparación, se centra en la formación de la liga y la figura de don Juan de Austria y los turcos quedan en segundo plano.

Tal y como Elizabeth R. Wright afirma, en *La Santa Liga* «la cadena de enfrentamientos entre los otomanos y las principales fuerzas marítimas de la Europa católica que empezó con la invasión de Chipre en 1570 y culminó con la batalla de Lepanto en octubre de 1571 se articula en un enredo de amor, cautiverio y conversión religiosa afín al primer teatro cervantino» (2012: 149). El estado de la corte otomana es probablemente lo más llamativo en esta pieza, aún más que la batalla naval. Selín, quien representa al sultán Selim II¹²⁴, es un Gran Turco que vive «en ocio, amor y sueño sepultado,/ su vida pasa, cual Nerón o Cómodo» (*Liga*, 245). La obra empieza con Selín saliendo del baño y empezando a vestirse

¹²³ La obra es datada entre 1598 y 1603 por Morley y Bruerton (1968: 235-6)

¹²⁴ Mustafá lo introduce a los venecianos como «Selín, Sultán Solimán de la gran casa otomana» (*Liga*, 245) y al final de la obra se canta «Muera el perro Solimán» (278). Como se observa con el nombre de Rosa Solimana, se utiliza Solimán como un título al estilo de sultán/sultana. Nótese, por ejemplo, la carta del Gran Turco «Selín Soliman» en la *Historia de las guerras civiles de Granada* (Pérez 1619: 6^v) o cómo se alude a Mehmed II como Mahometo Solimán en la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* (*Constantinopla*, 75).

en escena. Este primero cuadro que se nos presenta de un sultán otomano desnudo y relajado es un nuevo ejemplo de principio impactante y da las primeras señas sobre su vida hedónica. Un criado presente critica abiertamente su debilidad como monarca, pero no recibe ningún castigo. De igual manera, la flaqueza de Selín es motivo de reproche por parte de sus bajás principales: aunque se enoja cada vez más y amenaza con la muerte a Pialí y Uchalí, su ineptitud para castigarles y su deseo de seguir en ese estado de indolencia refuerza aún más su falta de virtud. Pero lo que realmente da cima a su perfil pasivo y rendido es su dominación por parte de las mujeres. Selim II fue descrito como lujurioso por los embajadores venecianos de su época (Peirce 1993: 92) y en *La Santa Liga* se le representa como un sultán desocupado siempre rodeado de mujeres. Selín, además de tener trescientas concubinas en su serrallo (*Liga*, 241), divide su atención entre dos, Fátima y Rosa Solimana, de las cuales tiene «una el cuerpo/ y otra el alma» (253). Aunque, tras ser visitado en sueño por su padre por no seguir el ejemplo de sus antepasados, rompe la paz con Venecia y ataca Chipre, Selín nunca deja la compañía de las mujeres, antes bien las consulta sobre asuntos militares. Rosa, que se muestra más sensata sobre los deberes del sultán, critica la actitud de Selín con estas palabras:

[M]uy cobarde guerra harás
por consejo de mujer [...]
Olores, música, juego,
manjares, preciosos baños,
son tus guerras, y tus daños
éstos, y Fátima luego (250).

No obstante, Selín sigue los consejos de Rosa Solimana y Fátima, quienes favorecen el ataque contra la flota cristiana, y la armada otomana sufre una gran pérdida por dejarse Selín dominar por mujeres.

Selín, al pedir a la Signoria que le envíe al pintor veneciano Tiziano para hacer el retrato de Rosa Solimana, actúa contra los preceptos de su propia religión. Además, aparte de cometer el pecado de no hacer guerra contra los cristianos¹²⁵, no se abstiene de expresar en varias ocasiones que adora a Rosa Solimana como a Alá («sois mi Alá,/ dondequiera estáis conmigo» [233]; «[Rosa] es otro Alá santo» [249]). Aparte de la confusión respecto a la supremacía de Alá o Mahoma, quien aparece adorado de la misma manera, representar el Gran Turco abiertamente como ateo no era extraño en las obras de la Europa occidental. Por ejemplo, el Mehmed II de la crónica *Historia turchesca* carece de fe («et disse il detto Baiasit che suo padre era padrone, et che non credeva in Maccometto, et in effeto era cosi per quello dicono tutti questo Mehemet non credeva in fede alcuna» [Lezze 1910: 121]), y tal descripción es reiterada en la *Coronica turquesca* en castellano. Otro ejemplo en el ámbito del teatro es Süleyman I en la pieza *El cerco de Viena por Carlos Quinto*: sólo reverencia a su propia rabia y lujuria como dios (*Viena*, 319). Como estos sultanes, Selín también es un Gran Turco depravado en diversos aspectos. Uchalí hace una observación importante cuando dice que Selín hizo paz con los venecianos para vivir una vida de ociosidad sin honor (*Liga*, 236). Selín se espanta cuando en sueño se le aparece su padre y jura que va a dejar su vida ociosa. Sin embargo, la próxima vez que aparece en escena está de nuevo con Fátima y Rosa. Mustafá, a su vuelta a Constantinopla después de romper la paz con Venecia, expresa su desilusión:

Cuando pensé que te hallara

formando mil escuadrones,

previniendo municiones,

¹²⁵ Como se expresa en varias obras españolas e inglesas de la época, se creía en Europa que luchar con los cristianos para «extirpar» la fe cristiana era un mandato religioso para los musulmanes, aunque el islam realmente prohíbe todo conflicto bélico sin causa y ejercer otra religión no se considera como una causa justa para la guerra.

llena de polvo la cara; [...]

¡estás entre dos mujeres! (252)

Ni siquiera el sueño de Selín y la declaración de guerra a Venecia pueden alterar su estado de ociosidad, lo que le hace el Gran Turco menos viril y más disoluto del teatro español del Siglo de Oro. Esto no es ninguna coincidencia, porque Selim II, eclipsado por su padre guerrero Süleyman, fue visto por muchos como un sultán débil, incapaz de viajar más allá de Estambul salvo para cazar en Edirne (Finkel 2005: 154). Los embajadores europeos le describieron como un monarca hedonista (Necipoğlu 2005: 230-1), opinión compartida por los tratados españoles¹²⁶, que debieron suministrar al dramaturgo la base con que construir su figura.

Selín no es el único en la obra en caer bajo la influencia de las mujeres: Alí y Mustafá, los bajás principales del sultán, también riñen por una mujer cristiana y se difaman el uno al otro ante el sultán por los celos que se tienen (Figura 7). La discordia entre los personajes turcos, nacida de la envidia y la jactancia, contrasta con la concordia y modestia del bando cristiano. Selín reparte los generalatos del mar y de la tierra entre Mustafá y Alí respectivamente, según el consejo de Fátima y Rosa, y luego se entrega a sus mujeres. Como dicen los versículos bíblicos, «donde hay celos y contención, allí hay confusión y toda obra perversa» (Santiago 3:16). Esto, en contraste con el liderazgo singular de don Juan de Austria, causa la derrota de Lepanto y también hace fracasar a los otomanos en *El valor de Malta*. Mientras que Mustafá y Alí, los generales soberbios de la tierra y del mar respectivamente, menosprecian los consejos de Uchalí, don Juan de Austria pregunta la opinión de todos los capitanes y juntos llegan a un acuerdo sobre el ataque.

¹²⁶ *La crónica y recopilación de varios sucesos* empieza con la subida al trono de Selin con «no poca esperanza de ser Príncipe muy quieto y pacífico» por darse a «deleytes y plazer de caça, y banquetes contra los preceptos de Mahoma, beuiendo vino inmoderadamente, no curando de su religion» (Torres 1579: 1^v). Se menciona incluso entre las razones de su deseo de poseer a Chipre la gran riqueza de animales de caza y deleitosos vinos que hay en la isla (3^v).

El papel de Rosa Solimana tiene otro tipo de importancia para el teatro español. Rosa no es otra persona que la famosa Roxolana; conocida como Hürrem Sultan en la corte otomana, fue en la realidad la madre de Selim II. Se conocía el retrato encargado a Tiziano en la pieza, pues fue también llevado a España (Yermolenko 2010: 173). Lope hace mención de este retrato también en *La Dorotea*, así como Quevedo en su poema «El pincel» (Pinto 2011: 378). Es evidente la influencia del retrato sobre el dramaturgo, pero no hay duda de que sabe también más sobre la figura de Roxolana por el predominio que ejerce sobre Selín. A pesar de su fama en las demás literaturas europeas, en el teatro español no hace otra aparición más — bajo el nombre de Rosa Solimana, por lo menos— que en un caso de metateatro en *La gran comedia del Saladino* que figura dentro de *La Baltasara*, una obra de colaboración entre Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas (García 2005: 116). Por otra parte, el personaje que se acerca más a la imagen notoria de Roxolana como mujer influyente, centro de conspiraciones e intrigas cortesanas, es la Marbelia de *Lo que hay que fiar del mundo*, que se analizará en su lugar.

La Santa Liga no deja de presentar la crueldad y la opresión de los turcos. Aun Mustafá, quien se muestra amable hacia la cautiva Constancia al querer ayudarla a ir a Nicosia, la fuerza a volverse musulmana para casarse con ella: «Podrá vencerte mi espada/ si no te vence mi amor» (*Liga*, 248). Además, manda circuncidar a su hijo Marcelo para hacerlo turco¹²⁷. Uchalí, para reconciliar a Alí y Mustafá, entrega a Constancia y Marcelo a Leonardo, el capitán de Nicosia. Al caer la ciudad, Mustafá salva las vidas de esta familia cristiana y la envía a Italia. Sin embargo, este acto de compasión queda ensombrecido por la crueldad de Mustafá, quien promete salvoconducto a los supervivientes del asedio de Famagusta, pero

¹²⁷ Se da a entender que se lleva a cabo la circuncisión, porque conducen al niño afuera del escenario y pasan varias escenas hasta que sale de nuevo, ahora vestido de turco. Su madre habla así: «Según le martirizaron,/ le hirieron y maltrataron,/ pense tenerle en el cielo;/ que de mártir a Marcelo/ poca distancia dejaron» (*Liga*, 258).

después ordena matarlos, según nos relata el marqués de Santa Cruz (271)¹²⁸. El belicoso Mustafá no deja lugar a la diplomacia al expresar con rotundidad que en Turquía no tienen «letrados de ropas largas,/ ni se han de revolver libros,/ sino en la mar las armadas» (246).

El componente religioso y político es esencial en las obras lopescas. Aparte de lo que ocurre en la corte otomana, la obra concede mayor atención a la Santa Liga, como se señala en su título, que a la batalla naval de Lepanto, contada por las figuras alegóricas de España, Roma y Venecia. Los otomanos tienen superioridad militar y los dos bandos se muestran igualmente valientes, pero la liga sale victoriosa por su devoción, especialmente la de don Juan de Austria y el Papa Pío V, quien reza detrás de una cortina durante el enfrentamiento. Lope abrevia los detalles de la batalla, que ya era muy conocida por el público español gracias a composiciones como los tratamientos poéticos de Alonso de Ercilla y Juan Rufo, y presta más atención al aspecto religioso, es decir, la santidad de la liga. Por otra parte, la propaganda política de España se realiza a través de los otomanos. La impracticabilidad de representar la derrota turca en escena se compensa con la huida de Uchalí en tierra, pero lo que resulta todavía más imponente es la cabeza de Alí puesta en una pica llevada por los cristianos que salen a escena arrastrando las banderas turcas. Los bajás otomanos señalan a Carlos V, Felipe II y don Juan de Austria como ejemplos a seguir y la ilegitimidad de la causa otomana justifica la expedición cristiana, encabezada por el hermano del rey de España, lo que hace más evidente la cualidad de Selim como incompetente rey tirano (Figura 8).

La obra de Luis Vélez de Guevara titulada *El águila del agua* se centra únicamente en el bando cristiano y nos permite observar las dos caras de la propaganda imperial. Según

¹²⁸ Se habla de la crueldad de Mustafá también en otros libros de la época: «Firmaron i juraron el acuerdo con gran contento i liberalidad desvsada de Mustafa, porque nada tenie en el animo de cunplir. Mandò que el Bragadino i el Ballon le viesen, Andrea Martinengo i Quirini. Matolos luego, burlò del Bragadino, cortole las orejas, desollole vivo, colgole en la punta de vn entena, hizo grandes crueldades en los naturales, i en los soldados restantes de los quatro mil Italianos, i dos mil Albaneses que defendieron a Famagusta» (Cabrera 1619: 679).

George Peale, esta pieza fue probablemente representada alrededor de 1634 en las festividades de la inauguración del Palacio del Buen Retiro (2003: 26). En *El águila del agua* se ignora en gran medida el poderío otomano y la caída de Nicosia y Famagusta. La razón por la que se forma la liga en la pieza es hacer frente a la intención de los turcos de hacer incursiones en las costas italianas en el verano (*Águila*, 173). Los únicos turcos que aparecen en la obra son Luch Alí (Uchalí) y una compañía de soldados turcos que aparece hacia el final de la tercera jornada. Las dos ocasiones en que Luch Alí toma la palabra son cuando hace un discurso de guerra antes de la batalla y cuando va a acometer el barco en que va don Juan de Austria. Se enfrentan los cristianos y los turcos sobre el escenario, y estos son forzados a retirarse a palos y cuchilladas. Pronto se anuncia la victoria y los dos hijos del bajá quedan presos: aun así, se sienten honrados de ser cautivos del rey de España (229). Si bien el foco de atención de *El águila del agua* no es la batalla naval, la ausencia de un adversario antitético sobre la escena —Luch Alí tiene un papel muy limitado para poder corresponder al modelo de turco de las obras turquescas— en una obra tan panegírica nos permite apreciar la función de espejo que hay en el antagonista. La presencia del personaje turco que reúne en sí todas las características negativas no se debe entender como un mero odio hacia el imperio otomano o el islam, sino como una manera de reflejar por contraste el esplendor de la imagen imperial:

In England, the enemy is within and the subject is conflict. Spain is the opposite: the English define themselves by what they are, the Spanish by what they are not. All appearances to the contrary, the Hispanic nation is internally harmonious; it has exported its problems. The late-sixteenth-century Golden Age national history play, regardless of its temporal or geographical setting, tends to emphasize the struggle between Catholic Spain and its infidel, external foes» (Cohen 1985: 226-7)

Tal es el caso en las dos obras sobre el cerco de Viena por las tropas turcas de Süleyman I durante el reinado de Carlos V que hemos visto y tal es el caso en la pieza siguiente sobre la expedición de Lango/Longo de 1604.

6.2.4. *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*

[...] que en tocando al Gran señor,
no ay voluntad reservada (*Marqués*, 219)

La acción de esta obra de Lope de Vega, escrita poco después de la batalla de 1604 que la inspiró y conservada en un texto no del todo fiable (Morley, Bruerton 1968: 85), se desarrolla en gran parte en la isla de Lango/Longo, más conocida con el nombre de Cos. La isla se presenta bajo el poderío del imperio otomano y casi la mitad de los personajes que intervienen en la obra son turcos. El protagonista de la obra es el marqués de Santa Cruz, con cuya familia Lope mantuvo lazos estrechos. Esta circunstancia apoya la idea de que esta pieza pudo ser resultado de un encargo según ha propuesto Teresa Ferrer (2012: 42). La isla de Cos fue tomada por los otomanos después de la rendición de Rodas (Uzunçarşılı 2011: 315) y saqueada en 1604 por las galeras de Nápoles dirigidas por Álvaro de Bazán, hijo del Almirante de Castilla del mismo nombre (Bazán 2016: 3). Así pues, la obra representa un hecho contemporáneo y parece basada en una de las relaciones publicadas sobre el asalto¹²⁹.

Tal y como su título indica, esta comedia trata de una victoria española atribuida al marqués de Santa Cruz. Este éxito contra el Turco llevado a las tablas sirve para exaltar a la

¹²⁹ Menéndez Pelayo hace mención de dos: «Notable vitoria, alcançada por don Alvaro Baçan, en vna de las islas del Arcipielago en Leuante, llamada isla de Longo y como la saqueo, y pego fuego a la Iuderia, y la muerte de Fatima nieta de Alí Baxá, general del gran Turco, que se perdió en Lepanto». Sevilla: Alonso Rodríguez, 1604. Biblioteca de Salvá, II. n.º 3108; «Relacion de lo sucedido al Marqués de Santa Cruz, general de las galeras de Nápoles, en la jornada que hizo á Levante» *El Gran Duque de Osuna y su marina: jornadas contra turcos y venecianos (1602-1624)*. ed. Cesáreo Fernandez Duro. Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1885, pp. 252-7» (1902: xvii).

familia de Bazanes y, por medio de las hazañas del marqués, el reino de España. El turco, por otro lado, sirve de escabel una vez más para este fin. A lo largo de la obra se enfatiza que el marqués lucha por España y en nombre de la religión con las galeras que le dio Felipe III y, como su ilustre padre en Lepanto, está determinado a humillar a los turcos. Esta resolución se expresa desde la primera aparición de Álvaro de Bazán «a ombros de dos Turcos de Galera, en piernas, con sus grillos al pie» (*Marqués*, 200). Más adelante, cuando la Religión y la Victoria visitan al marqués en su sueño, le encomiendan un objetivo muy específico: asolar las costas de Asia y hacer temblar al Turco fiero (209). Después de tener que abandonar suplan de capturar la caravana con los tributos para el Gran Turco, los cristianos desembarcan en la isla de Lango para cumplir con el mandato que ha recibido el marqués y consiguen una victoria aplastante contra los turcos.

La pieza empieza con la llegada del nuevo gobernador Aradín a Lango, enviado por el Gran Turco para sustituir a Cariadeno. Aradín está encargado de defender la isla, «vna de las mas importantes del Archipielago» (184), contra las galeras de Nápoles y Malta. Los tipos turcos más recurrentes de las obras turquescas están presentes aquí: los isleños son gente incumplida, destemplada, lasciva, soberbia, vengativa, etc. Además de Aradín y Cariadeno, figuras principales del bando turco, las dos mujeres Fátima y Dalifa/Darifa ofrecen cierto interés. Se explica que Fátima es nieta de Alí Bajá, muerto en Lepanto. Éste es trasunto de Müezzinzade Ali Paşa, el almirante de la flota otomana (los españoles llegaron a poner su cabeza en una pica y hacer cautivos a sus hijos)¹³⁰. Fátima culpa a Álvaro de Bazán, por cuyo consejo los cristianos emprendieron aquella empresa. Movida por su odio a la familia Bazán, pide la muerte de «tres Caualleros Bazanes» para conceder su mano en matrimonio a Aradín (188). Lope no hace que la dama turca muera en su obra, como en la relación histórica antes

¹³⁰ La *Crónica y recopilación de varios sucesos de guerra* contiene una carta de Fátima Cadem, «la hija de Aly Baxa», a don Juan de Austria para el rescate de sus hermanos cautivos (Torres 1579: 91^v-4^r).

mencionada, sino que le hace admitir la grandeza del marqués y considerar «bien empleada/ la muerte de Ali y la mía» (230). Por otro lado, la otra figura femenina, Dalifa, es una hechicera que da noticias de los movimientos de las galeras españolas mediante la práctica de la geomancia y se puede considerar parte del nutrido grupo de hechiceras árabes o turcas del teatro áureo¹³¹.

Dos puntos destacan en el comportamiento de los personajes turcos de la obra: la discordia que brota entre Aradín y Cariadeno por una cautiva cristiana y la concordia a que llegan ante el inminente ataque cristiano. Aunque la lucha entre dos turcos por una mujer cristiana es un tema muy común en el teatro áureo, la decisión de Aradín de entregarla a Cariadeno con tal de que éste lo ayude a defender la ciudad es digna de señalar. Un cautivo cristiano interpreta este motivo simplemente como «temor», pero el turco Selín luego explica en más detalle que se debe al temor hacia el Gran Turco Selín Sultán Solimán. Nada es más importante para un turco que la obediencia al sultán otomano y no hay más voluntad que la suya:

Piensa Leonor,
que en tocando al Gran señor,
no ay voluntad reseruada,
si el gran señor en Turquía
dixesse a vn Turco, se echasse
de vna torre, o se matasse,
sin replicar se echaria,
y assi Aradin se ha quitado

¹³¹ Además de por esta arte mágica, se puede considerar a Dalifa una hechicera celestinesca (según la categorización de Eva Lara Alberola 2010: 99) por saber «el arte/ de ablandar vn coraçon» (*Marqués*, 227) y ofrecer a Fátima el amor del marqués (218).

su gusto, por que imagino,
que le sirue (219).

Aunque la sumisión total al Gran Turco es un tema elaborado por casi todos los dramaturgos de la época, este comentario sincero refleja con exactitud el aspecto tiránico del estado turco. Sin embargo, la voluntariosa intrepidez de Aradín y Cariadeno no está acompañada de la necesaria prudencia y las cabezas de estos dos turcos temerarios acaban en sendas picas al final del día.

De este modo, la expedición de Lango acaba en victoria para el marqués, quien hace gala de que ha frenado al Turco (230). Teresa Ferrer indica que «por estos años pintura y teatro confluyen en la exaltación de acontecimientos bélicos contemporáneos, a veces de no tanto éxito para España como pretendía la propaganda oficial» (2012: 53). *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* se nos presenta de la misma manera al interpretar una correría en las costas del mar Egeo como una gran victoria contra el Gran Turco.

6.3. El cautivo cristiano en la corte otomana

Estas piezas se centran en las vidas de cautivos cristianos que se hallan de una manera u otra en la corte otomana de Constantinopla. El conflicto otomano-safávida constituye el fondo de las tres primeras obras, *La doncella Teodor*, *El esclavo de Venecia y amante de su hermana* y *Lo que hay que fiar del mundo*, y el cautivo cristiano que llega a ser el favorito del Gran Turco se marcha a la batalla como su caudillo principal. En *La doncella Teodor* y *Lo que hay que fiar del mundo* el protagonista cristiano consigue este título de adulto, mientras que en *El esclavo de Venecia* entra en el palacio otomano de niño. En *Los mártires de Madrid* y *Dejar un reino por otro*, piezas intercaladas temáticamente, el protagonista cristiano tiene que

ocultar su identidad y fingir para sobrevivir en la corte otomana. Por último, en *El rey por trueque* la sede del Gran Turco se convierte en una parada para el cautivo cristiano y muestra la popularidad de este motivo entre los dramaturgos áureos.

6.3.1. *La doncella Teodor*

No es Africano,
sino vn Español Christiano,
Cauallero de Toledo,
hombre a quien tuuiera miedo
de solo verle el Persiano.
Plugiera Ala que tuuieras
tal Capitan contra el,
que yo sè si le vencieras (*Teodor*, 48^r).

Esta versión de Lope de la famosa historia de la doncella Teodor muestra a los turcos en la corte de Constantinopla, a sus súbditos moros en la corte de Orán y a sus enemigos persas en la corte de Persia. A diferencia del relato tradicional, la protagonista no se halla en el reino de Túnez, sino en España, y es raptada junto a otras mujeres españolas por orden del rey Manzor de Orán. A través de una serie de desventuras, Teodor va a parar a Constantinopla, donde se salva de ser vendida, sólo para naufragar en su viaje de vuelta a España y llegar a la corte del sultán de Persia, lugar donde se produce el desenlace de la pieza. Por otra parte, don Félix, el amante de Teodor, en busca de su amada, llega a ser candidato al trono de Orán, lucha como capitán al mando del ejército oranés contra las fuerzas llegadas de Constantinopla y por su valentía es llevado a la corte de Selín, donde es nombrado capitán para dirigir el ejército

contra Persia. Al final, don Félix consigue hacer las paces entre los dos sultanes y se reúne con su amada Teodor.

Se han analizado en varios estudios las posibles fuentes de la famosa historia de Teodor en que esta pieza está basada, como el relato de Abu al-Husn y su esclava Tawaddud en *Las mil y una noches* (González Barrera 2006: 16), y algunos elementos como el viaje, esencial en esta versión lopesca, se han relacionado con las tramas de otras obras suyas como *El peregrino en su patria* y *La desdicha por la honra* (Madroñal 2011: 186). Junto a características de la novela bizantina como raptos, naufragios, separaciones y reencuentros presentes en piezas de tema amoroso del teatro áureo, el motivo del caballero cristiano que cae cautivo de un rey infiel y llega a alcanzar un puesto importante en su corte tiene una función crucial en algunas de estas obras. La novela *La desdicha por la honra* y las piezas *El esclavo de Venecia* y *amante de su hermana* (de autoría dudosa), *Lo que hay que fiar del mundo* y *La doncella Teodor* son algunos ejemplos que se pueden citar dentro de la producción lopesca¹³². En el caso de esta última, el galán don Félix se halla en las cortes de tres diferentes reyes orientales donde es respetado por su identidad cristiana y española.

El primero de estos reyes es Manzor, el rey de Orán (se entiende que tiene también dominio sobre Tremecén y Túnez), quien realmente es un virrey sujeto al Gran Turco Selín de Constantinopla. Manzor expresa su aborrecimiento por «el vso sangriento, y feo» (*Teodor*, 33^r) del fratricidio entre los reyes tiranos de Asia y quiere dejar el trono a su hermano Celindo. Sin embargo, influido por las palabras de su sobrina Jarifa sobre la posibilidad de un regicidio por parte de su hermano, decide enviarlo a Constantinopla, de donde no podrá ya volver. Aunque se alaba a Manzor por ser un rey piadoso al tener a los españoles como ejemplo por

¹³² A éstas se puede añadir *Los Ponces de Barcelona*, donde tras caer cautivo un cristiano es comprado por el sobrino del Gran Turco y llega a servir a Barbarroja. Por curar la obesidad del corsario se le concede la libertad (*Ponces*, 221^v). Dentro del subgénero berberisco hay aún varias obras más de esta índole, como *Jorge Toledano* o *La pobreza estimada*.

proximidad geográfica, muestra que no es así al mudar su palabra y procurar dar muerte a su hermano «con cartas engañosas» que éste ha de transmitir a Selín (41^o). Con Celindo despachado, Jarifa pretende casarse con don Félix y hacerse la reina de Orán y se lo comunica a través del rey de Orán. Don Félix acepta la oferta de Manzor con tal de que envíen Teodor a España, pero él no cumple su palabra por segunda vez y ordena llevar Teodor a Constantinopla y venderla allí. Por lo tanto, se nos presenta Manzor como un rey deshonrado que no vacila en dar muerte a su propio hermano bajo la influencia de una mujer.

Al llegar Celindo a Constantinopla y enterarse de la conjura de su hermano, pide al Gran Turco tropas para volver al Norte de África a castigarlo. Celindo vuelve a la capital otomana derrotado por don Félix y visita la corte de Selín, a quien se ve por vez primera en la obra. En esta escena se nos comunican dos puntos importantes: Persia se prepara para hacer la guerra al imperio otomano y a Selín le falta un capitán capaz de dirigir su ejército. Al oír de Celindo la fama de don Félix, Selín pide al rey de Orán sus servicios. Manzor no tiene otra opción que cumplir porque el Gran Turco es el «supremo emperador» de las «barbaras riberas» de la Berbería (48^o). Es significativo que ni Celindo ni Zaro —quien se entiende que es el capitán general del Gran Turco— ni tampoco Selín sean capaces de capitanear las tropas otomanas y que resulte necesario un cristiano español para cumplir este deber. Las riñas entre Celindo y Zaro recuerdan a la disputa entre los bajás en *El valor de Malta*, que también tiene lugar en presencia del Gran Turco y muestra tanto la discordia en la corte otomana como la falta de autoridad de Selín. Don Félix no es el único que recibe un cargo importante en palacio, pues los nombramientos alcanzan a su compañía: se designa bajá a Leonelo, el sobrino de don Félix, y capugi (*kapucu*) —«el gran portero/ de la camara, y cortina/ del señor» (50^o)— a su criado, el gracioso Padilla. Como el genovés Leandro en *Lo que hay que*

fiar del mundo, don Félix y sus compañeros aceptan los puestos y marchan a Persia para luchar en nombre del Gran Turco.

El tercer rey oriental que aparece en la obra es el sultán de Persia. Cuando la barca del mercader griego en que iba Teodor naufraga y los dos se presentan en la corte del sultán persa, éste les recibe con gran hospitalidad. Además, cuando don Félix llega a su corte disfrazado, le trata como a un amigo y acepta inmediatamente su oferta de hacer las paces con Selín. El episodio en Persia es ante todo un pedestal para que la doncella Teodor muestre su ingenio y se produzca el desenlace de la trama, en el que el sultán persa dispone que ella se case con don Félix, y Leonelo y Padilla con las hijas de dos sabios persas con cincuenta mil ducados como dote. En líneas generales, aparte de la orden de Manzor de llevar a la protagonista a Constantinopla y venderla allí, los personajes cristianos no sufren agravios a manos de moros y turcos, antes bien son rescatados y dotados de cargos importantes. *La doncella Teodor*, al ser una comedia que sigue las pautas de la novela bizantina, está llena de acción y movimiento, con poco lugar para el desarrollo de los personajes secundarios, especialmente después de que los protagonistas don Félix y Teodor abandonen la corte de Orán. Por lo tanto, los turcos —me refiero a los personajes de la corte de Constantinopla— tienen una función muy específica y relativamente pasiva en la trama.

Como se ha explicado, *La doncella Teodor* comparte una serie de elementos con otras obras de la época, como la guerra otomano-safávida como telón de fondo o el motivo del caballero cristiano que llega a tener un cargo importante en una corte oriental. Estos favores de que gozan los personajes cristianos en tales piezas no tienen siempre buenas consecuencias para ellos. Las dos obras que ahora vamos a analizar, *El esclavo de Venecia* y *Lo que hay que fiar del mundo*, se desarrollan en la corte otomana e introducen en sus tramas intrigas palaciegas que resultan en desgracias para los caballeros cristianos.

6.3.2. *El esclavo de Venecia y amante de su hermana*

Subí al cielo de Selín,
tocó mi mano su esfera;
mas soy a su fuego cera
y derretiréme al fin (*Venecia*, 336).

Esta obra atribuida a Lope de Vega¹³³ tiene como fondo de su trama el ataque otomano a Chipre y la batalla de Lepanto. Celidoro, general del ejército turco en Chipre y favorito del Gran Turco Selín, toma la ciudad de Famagusta, pero perdona la vida de su general y lo envía a Venecia. Camila, la hija del general Astor Balón (Baglione), viaja a Constantinopla en hábito de moro con Celidoro, quien le promete proteger su honra. Gran parte de la trama se desarrolla en Constantinopla y la pieza se basa en un caso de anagnórisis aplicado a la vida de un bajá ilustre en la corte otomana.

El protagonista Celidoro es un cristiano secuestrado de niño por piratas turcos y llevado a la corte otomana, donde es educado en la religión musulmana y llega a ser general y favorito del Gran Turco. Este galán corresponde a un tipo de personaje característico de las obras turquescas: un niño de padres cristianos cautivado por los turcos y llevado a Constantinopla para servir al sultán. Tal figura refleja una realidad histórica del sistema otomano llamado *devşirme*, en que cristianos reclutados de niños eran convertidos al islam y constituían un alto porcentaje de los círculos políticos y el ejército. Aunque se trataba principalmente de un sistema de leva bien establecido y aplicado en los Balcanes, los niños cautivados en batallas o razias en otras tierras y alta mar podían ser educados de la misma manera. Tal fue el caso de İbrahim de Parga, quien fue llevado por corsarios a Anatolia y tras

¹³³ Cotarelo (1918: xix) no duda de esta atribución, aunque cree que la obra fue retocada por Francisco de Rojas por su tono altamente religioso.

una imprevisible evolución de acontecimientos llegó a ser un gran visir con un poder igual al del sultán Süleyman. No todos los niños cristianos que entraban en el sistema *devşirme* se hacían jenízaros, sino que su educación podía llevarles a carreras como ministros y podían llegar a ocupar incluso el puesto del gran visir: «At the height of the *devshirme*, between the mid-fifteenth and mid-seventeenth centuries, only five grand viziers out of forty-seven were of Turkish origin; the others were of Albanian, Greek, or Slavic origin and had risen from the *devshirme*» (Barkey 2008 :124). La desventura de ser cautivado y renegado, por un lado, y la fascinación de llegar a tener un cargo tan importante que de otra forma no sería posible, por otro, causaban sin duda la admiración de los europeos. La mayoría de las obras que teatralizan la vida de estos hombres en la corte otomana no los critican, marginan o ignoran por renegar y servir a un enemigo infiel, antes bien los dotan con cualidades cristianas y los tratan como ovejas descaminadas, pero no perdidas. Sus pasados cristianos los convierten en caballeros egregios, razón por la cual alcanzan puestos tan cruciales en la sociedad otomana. Por el contrario, los verdaderos culpables son los turcos, en especial el Gran Turco, quien prepara el camino de ascenso y caída de estos personajes atrapados en una maraña de engaños.

Desde su primera salida a escena, Celidoro es descrito como un «turco piadoso» que «con ocultos impulsos» se aficiona al general cristiano, quien, como será descubierto al final de la pieza, es su padre natural (*Venecia*, 325). Como tendencia general, los turcos benévolos en las obras turquescas son en su mayoría conversos de padres cristianos que volverán a la fe cristiana; en otros casos, son musulmanes que se convertirán al cristianismo. Por lo tanto, la inclinación inexplicable de este tipo de personajes hacia el cristianismo y los cristianos es un motivo común. Así son el príncipe *devşirme* Escanderbec en la primera parte de *El príncipe esclavo*, quien expresa que «me deven/ una inclinacion piadosa/ los Christianos por secretas/ causas que no alcanço aora» (*Esclavo I*, [A2^v]), y Arminda en *El príncipe prodigioso*, la hija

perdida del emperador Rodolfo, quien salva la vida de los cristianos en la corte otomana y nada más conocer el secreto sobre su pasado vuelve a observar la ley cristiana (*Príncipe*, 132). Celidoro pasa por el mismo camino y después de su anagnórisis se escapa de Constantinopla a Venecia, su país natal.

El esclavo de Venecia es una de las piezas de mayor contenido religioso del género turquesco de la producción española. Dos personajes abrazan el cristianismo en escena y tres toman el hábito al finalizar la obra. Zara, una mujer turca, se convierte por el amor que siente hacia un cristiano cautivo: «Pues, Ricardo, no resisto;/ tú eres mi dueño y mi rey:/ di cuál es la mejor ley» (*Venecia*, 331). En un discurso bastante largo, Camila predica la fe cristiana a Celidoro, empezando con la historia de Adán y Eva hasta llegar a Jesucristo. La restitución religiosa de Celidoro al cristianismo es aún más abrupta que la conversión de Zara: «me agrada lo que dices del Rey;/ la de Mahoma no es ley,/ sino seta mal fundada./ Desatino y barbarismo/ es seguirla» [353], asegura nada más escuchar las palabras de Camila. La aparición de María con el niño Jesús ante Celidoro o la figura de Nuestra Señora que manda a Astor fundar un convento franciscano refuerzan el tono evangelizador de la obra. Cotarelo nota que «en esta larguísima y poco oportuna escena se ve que anduvo una mano que no fue la de Lope, que era muy breve y gráfico en esos cursos de religión para uso de moros de buena voluntad. Probablemente sería alguno como el clérigo Rojas, que enmendó varias obras del gran poeta» (1918: 353). Que todo esto sea una manera de excusar la vida deshonrosa del protagonista, que antes «pone/ terror a todas las costas,/ desde Roma hasta Mesina/ y desde Venecia a Rodas» (*Venecia*, 325), es un punto que merece considerarse. En todo caso, aunque al final Celidoro no es absuelto de sus pecados como perseguidor de la Iglesia, se le descarga por su determinación en hacer penitencia y por haber sido de buen carácter y cristiano de corazón.

Por otra parte, el Gran Turco Selín se nos presenta como un sultán típico en su soberbia, pero su gran afición a Celidoro es la primera cosa que llama la atención. «Tuyo es aqueste Imperio más que mío,/ pues eres dueño tú de mi albedrío» (333) le dice en una ocasión y añade:

¡Tú has de dar y quitar leyes!

Mi Imperio has de gobernar,

que así se debe estimar

hombre que sujeta a reyes (334).

Un apego de este tipo a una mujer es algo muy común en un Gran Turco, sin necesidad de otra razón que la belleza. Cuando se trata de un varón, son cualidades como la lealtad y el valor lo que le permiten llegar a ser el favorito del sultán. El hecho de que éste muestre tanta afición hacia un general de origen cristiano parece aún menos sorprendente cuando se considera que incluso los cristianos llegan a ser «iguales» de los reyes orientales en obras moriscas y turquescas, como el protagonista de *Jorge Toledano* («eres, aunque eres mi yqual,/ mi Capitan General/ y el mejor de tu linage» [*Toledano*, 278^r]) o un cautivo cristiano en *Los tres diamantes* («Manda en mi Reyno a mi lado,/ como si fueras mi yqual» [*Diamantes*, {li6^r}]). No obstante, Celidoro no es un turco cualquiera, sino un *devşirme* como he discutido antes. Lo que sorprende al resto de los ministros de la corte, Muley en concreto, es la subida de un mero «esclavo» a la privanza del Gran Turco: «¿A un esclavo tal favor?/ No hay privado sin traidor,/ que es la privanza invidiosa,/ y yo no puedo sufrir/ estas honras y favores,/ veneno en pechos traidores» (*Venecia*, 334). Al igual que Escanderbey es tratado por los bajos turcos de «mal nacido extranjero» (*Jenízaro*, A2^v), Celidoro es despreciado y envidiado a la vez por los «nobles turcos» (*Venecia*, 337). Esta alienación que sufren los «extranjeros» en la corte otomana llega a indicar que nunca serán completamente aceptados

por la sociedad turca, aun cuando abracen el islam y disfruten de la privanza del sultán, y esto sirve de advertencia para cualquier persona tentada por los privilegios que se pueden obtener al renegar. El sufrimiento del cristiano no acaba allí, porque «[n]o hay privado sin traidor» (334), tal y como afirma Lope de Vega con un aforismo en *La desdicha por la honra*: «si el señor os ama, los criados os aborrecen» (Vega 1624: 110^v). Manipulado por Mahamet y Muley, Selín interpreta las acciones de Celidoro como traición y se convierte en un sultán cruel y furioso hacia su favorito.

Mientras Celidoro está luchando en Persia, Selín trata de gozar a Camila por la fuerza; confirma su talante tiránico cuando muestra que no está actuando por pura venganza contra Celidoro al intentar violar a Camila y mandar empalar a su padre. Por otra parte, a pesar de su ferocidad, Selín está dispuesto a rendirse a la dama cristiana si acepta su amor, como Solimán en *El cerco de Viena por Carlos Quinto*. Esta «afeminación» del Gran Turco se reafirma aún más cuando se acobarda en sueño ante don Juan de Austria, de la misma manera que Solimán se amedrentaba con su visión de Carlos V. El dramaturgo remata la última escena de Selín con la noticia que le llega de la derrota en Lepanto. El sultán se enfurece y da a entender que va a matar a Mahamet por comunicarle el suceso. Aunque el retrato de Selín empieza trazando el perfil moderado de un sultán que respeta a su adversario y reconoce las virtudes de sus súbditos, no puede evitar acabar en el cliché de un sultán cobarde, cruel, desenfrenado, lujurioso y soberbio¹³⁴, conforme a la idea general en las obras turquescas de que no es posible fiarse de la sinceridad de un turco.

El esclavo de Venecia forma parte de las obras turquescas que teatralizan la vida de los cristianos y *devşirme* en la corte del Gran Turco. Como Abrahín en *El cerco de Viena por*

¹³⁴ Los demás turcos de la corte son Mahamet, Muley y un soldado. Mahamet y el soldado sirven de mensajeros y Muley, aparte de unas escenas donde manipula a Selín por los celos que tiene de Celidoro, tiene poca participación en la trama y acaba muerto por éste.

Carlos Quinto, Celidoro vuelve a sus raíces religiosas gracias a una dama cristiana con quien huye y deja atrás su vida turca. Sin embargo, no todos logran escapar a la furia del Gran Turco, como muestran la novela *La desdicha por la honra* y la pieza *Lo que hay que fiar del mundo*.

6.3.3. *Lo que hay que fiar del mundo*

Hago juramento a Alà,
[...] De mientras tuuires vida,
no te baxar del lugar
donde te he puesto, ni dar
ocasión a tu cayda (*Fiar*, 207^r).

Esta obra turquesca escrita hacia 1610 (Morley, Bruerton 1968: 349) se puede considerar una de las más apreciables de la producción española por la falta de interés que muestra en hacer propaganda nacional o utilizar un tono obviamente predicante. El único personaje español sobre el escenario es un cautivo llamado Gonzalo y el fondo de la obra no lo constituye un enfrentamiento cristiano-musulmán, sino la guerra otomano-safávida, que no deja mucho lugar a una antítesis propagandística. Aparte del Gran Turco Selín, aparecen varios personajes turcos en la obra: Afir, Ali, Amurates, Celimo, Zidan, Feniso, Lidarte, Mami, Mustafá, Xafer, Xarife y Zaide son los hombres turcos; Celinda, la hija de Amurates, y Marbelia, la esposa de Selín, son las mujeres turcas. Con este nutrido reparto, esta es una de las obras españolas con más personajes turcos sobre las tablas. Además, intervienen en la obra el soldán de Persia y los persas Darino y Fidoro, enriqueciendo el aspecto oriental.

La trama se construye sobre una historia que se repite en varias obras turquescas del teatro español y que es también compartida por el teatro inglés en *Soliman and Perseda* de Thomas Kyd. En términos simplificados, se trata de un Gran Turco que ensalza a un caballero cristiano y luego lo asesina para gozar a su amada. A pesar de las semejanzas que tiene esta obra con *El esclavo de Venecia* —como el galán, favorito del Gran Turco Selín, que lucha en Persia mientras éste intenta violar a su dama o como la envidia que tienen los bajás de la corte al protagonista—, *Lo que hay que fiar del mundo* no recurre a ningún *deus ex machina* para dar un final feliz a la historia, antes bien termina de manera trágica con el asesinato del protagonista Leandro.

En la primera escena se refiere el fracaso de un intento de huida por mar de cien cautivos cristianos y dos personajes turcos, Amurates Baxà y Zidan, discuten cómo hay que castigarlos. Ni Amurates ni Zidan piensan «ser crueldad quitar/ a todos ciento la vida», pero Amurates decide no matarlos para no perder las ganancias que pueden obtenerse de los esclavos, aunque él ya es uno «de los Baxaes/ mas ricos, y entronizados» (*Fiar*, 189^f). Al final, los dos deciden empalar sólo a uno de los cautivos como escarmiento y el elegido es Leandro. Así pues, nada más comenzar la primera jornada, se nos presenta a dos turcos crueles y codiciosos, lo cual no promete mucho sobre el perfil del resto de los turcos de la obra. Sin embargo, las damas turcas Celinda y Marbelia tienen compasión de Leandro y, gracias a la intervención del Gran Turco Selín, el genovés salva la vida y es llevado a la corte.

Leandro Espinola cuenta a Selín cómo intentaba regresar a Génova para casarse con su dama Blanca, pero fue cautivado y llevado a Constantinopla por el corsario otomano Caracosa. El acuerdo entre el prisionero y su captor y el permiso que Selín otorga a Leandro para que se case en Génova con tal de que vuelva a su cautiverio muestran la influencia de la novela morisca, concretamente de *El Abencerraje*, sobre la trama de la pieza. A fin de cuentas, Lope

de Vega, quien había adaptado esta novela en *El remedio en la desdicha*, utiliza esta historia del captor magnánimo para enfatizar tanto la perfidia y vileza de Selín al decapitarlo como el honor y valentía de Leandro, cuyo convencimiento es tal que «aunque fuesse a cortarme la cabeça,/ boluiesse, y la pusiesse en essas manos,/ por cumplir con mi sangre, y mi nobleza» (193^r). La magnanimidad del Gran Turco resulta aún más sorprendente cuando nombra a Leandro capitán del ejército turco a su regreso de Génova con Blanca y no pide, en un primer momento, nada contra los preceptos de su fe a cambio de tal favor:

Si quieres dexar tu ley
Espinola, creer puedes,
que sabre hazerte mercedes;
dignas del pecho de vn Rey.
Sino que no he de forçarte (200^r).

Selín permite a Leandro profesar el cristianismo y sólo le pide cambiar de nombre e indumentaria para que el ejército lo acepte como general suyo. Su esposa Blanca y su amigo Gonzalo también continúan siendo cristianos en la corte otomana, una tolerancia sólo aparente según se verá más adelante. Además, el sultán le hace favores hasta llegar a decir «que eres el mismo Selin» (203^v) y está dispuesto a arrodillarse ante él (207^r). Sin embargo, toda esta compasión por parte de Marbelia y caballerosidad por parte de Selín se quiebran muy pronto y se da a entender que nunca hay que fiarse de la supuesta bondad de un turco.

Selín es un Gran Turco que vive bajo la influencia de su esposa Marbelia, por lo cual se lo considera un monarca afeminado. Además, es un sultán soberbio y furioso que vive afrentado por los persas y eclipsado por sus antepasados. Los rasgos más destacados de Selín son la crueldad y la lujuria. Al entrar en su corte la esposa de Leandro, se propone gozarla y reconoce que su intención al enviar a Leandro a Persia era en parte para poder acercarse a

Blanca. Este argumento secundario está obviamente inspirado en la historia del rey David y Betsabé. El sultán espía a las mujeres en los baños; allí trata de ganar por la fuerza a Blanca, pero ésta opone una tenaz resistencia. Al no lograr poseerla, decide pedir a Leandro que se la entregue y, cuando éste rechaza su petición, decide matarlo él mismo. Por otro lado, la reina turca Marbelia, codiciosa de «amistades secretas» como es habitual en las mujeres turcas, desea a Leandro y está dispuesta a hacerse cristiana para ganar su amor. Sin embargo, ni Selín ni Marbelia entienden el concepto del matrimonio tal como lo practican los personajes cristianos y los dos buscan vías de cometer adulterio como las parejas musulmanas del teatro cervantino. Sobre las mujeres turcas, Blanca hace esta observación:

Soys barbaras, soys sugetas,
y tras ser mas amorosas,
andays siempre codiciosas
por amistades secretas (203^r).

Marbelia confiesa su amor a Leandro, pero cuando éste la rechaza y le hace reproches, se convierte en su mayor enemiga. Esta mudanza de los personajes turcos durante el desarrollo de la trama se ve en la mayoría de las obras turquescas que representan la estancia de cristianos en tierras otomanas, Constantinopla en concreto.

El modo de vida de los turcos es considerado extraño y bárbaro por los cristianos y se hace varias comparaciones entre «acá» y «allá» a lo largo de la obra. Aunque Lope permita a los musulmanes expresar sus propias razones, el modo de vida cristiano nunca deja de ser ejemplar e incluso los turcos lo admiten y admiran. Sin embargo, los «bárbaros» insisten en vivir en su «error»; Selín, por ejemplo, reconoce lo dañino de su comportamiento hacia Blanca y Leandro, pero no deja de seguir el camino de la depravación y sus súbditos turcos lo califican de «vicioso, y cobarde» (209^r). Por lo tanto, la sociedad otomana es un mundo de

apariencias, engaños y labilidad donde nadie cumple su palabra y toda bondad es falsa, incluso entre los turcos. Al afecto que se muestran Marbelia y Selín al principio de la obra siguen una serie de escenas donde los dos persiguen el amor de otros. Cuando no consiguen sus deseos, se transforman en figuras tiránicas. Marbelia, quien se muestra benévola al salvar la vida de Leandro, trama su caída y muerte. Selín, quien enaltece a Leandro y le promete protección, pretende gozar a su amada y le corta la cabeza con sus propias manos.

A diferencia de los ingleses, los dramaturgos españoles se interesaban mucho por las historias de cristianos en la corte otomana. La historia de İbrahim de Parga, el favorito de Süleyman I, era uno de aquellos sucesos que tuvo mucho eco por tratarse de un cristiano cautivado por corsarios de niño que llegó a ser gran visir del Gran Turco¹³⁵. De las obras españolas, *El cerco de Viena por Carlos Quinto* y *El desafío de Carlos Quinto* representan a İbrahim en el puesto de gran visir en la corte de Süleyman I. En *Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado* se nos presenta como el valido del Gran Turco Solimán. Abraín, un caballero español quien se cautiva en los Gelves y es llevado a Constantinopla, se convierte en el favorito de Solimán, quien quiere casarle con su hermana. Su amada Leonor y su padre caen cautivos de Barbarroja y son llevados a la corte del Gran Turco, donde al final se reconocen los amantes y se deciden casar. *Lo que hay que fiar del mundo* se desarrolla durante el reinado de un Gran Turco llamado Selín, a cuya corte llega Leandro, no como un niño por *devşirme*, sino ya como adulto. Aquí se cuenta cómo en poco tiempo asciende en la escala social Leandro, a quien Selín pone como nuevo nombre Brahín, de esclavo a general del ejército otomano, de cadí a gran bajá y por fin a favorito del Gran Turco. Del mismo modo que İbrahim contrajo matrimonio con Hatice Sultan, hermana de Süleyman I, Selín ofrece darle la mano de su hermana si se vuelve turco (203^v). Süleyman mandó estrangular a

¹³⁵ Albert Mas menciona tres obras teatrales francesas acerca de la figura de İbrahim: *La Rhodienne ou la Cruauté de Soliman* (1643) de Pierre Mainfray, *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1643) de Georges de Scudéry y *La Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa* (1644) de Desfontaines (1967 I: 407).

İbrahim por la gran influencia que llegó a tener en la política otomana, pero Selín da muerte a Brahín por su propia lascivia. A diferencia del teatro inglés, es raro ver en las obras españolas un Gran Turco que ejecuta personalmente a su víctima; aquí Selín corta la cabeza de Leandro mientras duerme en escena. Este episodio está claramente sacado de la *Historia pontifical*, que Mas indica como una de las fuentes principales de la pieza (1967 I: 407). En esta versión de Illescas, Solimán corta la cabeza a Habraín con sus propias manos cuando éste se queda dormido (1652: 532). Aunque esta decapitación no sea invención del dramaturgo, su inclusión en la trama crea la imagen de un sultan sangriento y terrible. Además, su motivo en dar muerte a Brahín no es por su consejo sobre la expedición de Persia, que acaba en fracaso, ni su favor hacia el príncipe Mustafá, razones por las cuales Roxolana manipula a Solimán en la *Historia pontifical*, sino por su negativa a entregarle a su esposa: «tu me has de dar tu muger,/ pues que yo te he dado el ser» (*Fiar*, 211^v). Así pues, no es la furia por una reciente derrota, ni el miedo al poder alcanzado por Brahín en la corte lo que le hace tramar su muerte, sino la pura lascivia.

Solymannidae, una pieza anónima del año 1581 que pertenece al género de obras llamadas *academic* o *university plays*, producidas mayormente en latín en las universidades de Cambridge y Oxford con fines educativos y moralizadores, representa también la pérdida del favor real de Hybrachimus y su asesinato. Esta pieza, que tiene la importancia de ser la primera obra turquesca del teatro inglés, comparte un punto esencial con *Lo que hay que fiar del mundo* en cuanto a la muerte de İbrahim: el famoso juramento de Süleyman de que no hará daño a su favorito durante toda su vida. En la pieza inglesa, para evitar romper su palabra, Solymannus sigue el consejo del sacerdote turco Moftis, es decir, el muftí, y ordena matar a Hybrachymus mientras duerme, porque el sueño «[i]mago mortis stupidae est» (*Solymannidae*, v. 701). El Mufti de la tragedia *Ibrahim the Illustrious Bassa*, una adaptación de *Ibrahim ou*

l'Illustre Bassa de Scudéry, da un consejo similar: Solyman debe estar dormido cuando matan a İbrahim (Settle 1677: 51). Lope transfiere la función del muftí a Marbelia, basada en la temible Roxolana; según sus palabras, «mientras que duerme/ vn hombre en sueño profundo/ no viue, porque vn dormido,/ es imagen de vn difunto» (*Fiar*, 212^v). Aunque Marbelia no actúa movida por la sucesión de su hijo, como es el caso en *Solymannidae*, es igualmente una sultana vengativa que ejerce una gran influencia sobre el sultán otomano. Con esta imagen manipuladora, Marbelia es una figura del teatro español que se acerca a la figura notoria de Roxolana en las literaturas europeas (Figura 9).

Lo que hay que fiar del mundo mantiene un punto de vista original sobre el tema turco y se asemeja a las obras turquescas del teatro inglés en que demoniza al Turco sin recurrir a una antítesis flagrante. El desprecio por lo turco no se transmite de una manera verbal y manifiesta como suele suceder en muchas obras turquescas españolas, sino que llega al público a través de la conducta de los personajes turcos. Aunque la trama se sostiene sobre la presencia de unos personajes cristianos en un ambiente turco, donde a veces tienen que luchar para mantener la fe cristiana, no se ven ni apariciones milagrosas ni conversiones ni martirios. En la escena de tono más religioso de la pieza, en que la culpa del intento de fuga cristiano recae sobre la cabeza del protagonista Leandro y éste está a punto de ser empalado, el héroe no se presta a morir como mártir, sino que trata de detener su ejecución descubriendo a un turco el secreto sobre unas joyas. Además, en la escena final en la que es asesinado en su sueño, Leandro no muere en un estado de desafío contra el Gran Turco, sino como súbdito fiel de Selín. Así pues, el Gran Turco no es tan sólo un «infel»: es un bárbaro inhumano que mata por lujuria y un pérfido que traiciona a su vasallo más leal; lo asesina no por su incompetencia o por motivos religiosos, sino por su propia maldad que recuerda a los turcos del teatro inglés.

En conclusión, como hemos visto en *La doncella Teodor*, *El esclavo de Venecia* y *Lo que hay que fiar del mundo*, el caballero cristiano que lucha al mando del ejército del Gran Turco contra el sultán de Persia era un tópico famoso en esta época (Figura 10)¹³⁶. Como se ha discutido a propósito de *La gran sultana* de Cervantes, este interés repentino en el ámbito del teatro por la guerra otomano-safávida fue en parte resultado de la embajada persa de 1599, aunque España siempre había tenido noticias de conflictos entre los otomanos y los estados orientales como los timúridas, mamelucos y safávidas y había tratado de aprovecharse de tales situaciones. Lope también sigue la moda al utilizar este conflicto entre dos poderes orientales como fondo de sus obras. Un tema central de estas tres piezas es la vida de los súbditos cristianos en el imperio otomano. La historia del cautivo en una corte oriental venía de una tradición más antigua, pero, al colocar a sus personajes cristianos en las cortes orientales, y la otomana en particular, los dramaturgos analizan de manera implícita las vidas de los *devşirme* y los renegados que llegaban a tener cargos importantes dentro del imperio otomano. Los turcos son asociados a la crueldad, el desenfreno, la envidia, la falsedad, la hipocresía, la ira, la lujuria y la tiranía, y las vidas de los miembros de la corte otomana, especialmente los de origen cristiano por *devşirme* o renegados, corren peligro mientras se arriman al Gran Turco.

¹³⁶ Se deben mencionar las obras que representan a Escanderbec luchando contra los persas; su vida como favorito en la corte otomana se asemeja mucho a las de los protagonistas de *El esclavo de Venecia* y *Lo que hay que fiar del mundo*. *El jenízaro de Hungría*, que goza de la misma fama que esas obras, también presenta la historia de un cristiano desconocedor de su pasado que asciende al puesto de general en el ejército turco y resulta victorioso contra los persas. En *Dejar un reino por otro* (o *Los mártires de Madrid*) el protagonista Enrique, que finge ser sobrino del Gran Turco Amurates, lucha también contra Persia. Por otra parte, *Los tres diamantes* de Lope de Vega, obra datada en el periodo 1599-1603 por Morley y Bruerton (1968: 50, 83), también contiene algunos elementos en común con *La doncella Teodor* y *Lo que hay que fiar del mundo*, como el naufragio en Persia, el importante cargo asignado por el rey oriental a un cautivo cristiano o la licencia concedida a éste para volver a su país para casarse. No obstante, aquí no se hace mención del imperio otomano y el único elemento turco de la obra es el disfraz de un personaje cristiano, quien se viste de turco para salir de Persia con más seguridad.

6.3.4. *Los mártires de Madrid y Dejar un reino por otro*

Enrique amigo,

fingir, ò morir (*Dejar*, 93)

Los mártires de Madrid es el título de al menos tres obras distintas. Una se atribuye a Lope de Vega y aparece con este título entre las *Doce comedias de Lope de Vega* (parte XXIX). La otra, que se halla en la colección *Comedias nuevas escogidas* (parte XLIV), lleva como título *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* y es atribuida a Jerónimo de Cáncer, Sebastián de Villaviciosa y Agustín Moreto (la misma obra, pero bajo el título *Los tres soles de Madrid*, lleva el nombre del dramaturgo Cristóbal de Monroy y Silva). La última, *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid* es también conocida como *El parecido de Túnez* y se atribuye igualmente a esos «tres ingenios» (y en al menos una ocasión a Cáncer, Matos y Moreto). Esta última pieza se acerca mucho a la trama de *Dejar un reino por otro*, con la que comparte numerosos elementos: la huida del protagonista de Madrid por haber matado a alguien en defensa de su propia honra; su fingimiento de ser el general de la armada mora cuando éste muere en batalla y su consiguiente nombramiento como rey de Túnez; el amor que le muestra la infanta tunecina, a quien se ve obligado a rechazar por no ser cristiana; el cautiverio de la esposa del protagonista y la reunión de los dos en la corte, que, observada por la infanta tunecina, resulta en la muerte del héroe. Se trata de una pieza más bien berberisca que turquesca, pues no hay personajes turcos y tiene lugar en Berbería, por lo cual me limitaré a analizar las dos primeras, que se desarrollan en Constantinopla¹³⁷.

¹³⁷ Existen al menos dos obras más, *El mártir de Madrid* de Antonio Mira de Amescua y *La fianza satisfecha* atribuida a Lope de Vega, que comparten con las tres piezas mencionadas algunos puntos como la disputa familiar, el cautiverio en la corte de un rey musulmán y el martirio. Sin embargo, el fingimiento, tan central en estas tres obras, se convierte en un cambio de fe voluntario y las muertes se limitan al martirio del villano arrepentido, mientras que los demás cristianos logran la libertad.

Los mártires de Madrid, pieza datada entre 1602 y 1606 en caso de ser de Lope por Morley y Bruerton (1968: 500-1), y *Dejar un reino por otro*, obra publicada en 1678, tienen por protagonista a un personaje llamado Enrique que mata por celos a un pretendiente de la mano de su amada, por lo cual se ve obligado a desterrarse de Madrid. El galán es hecho prisionero en el mar por unas galeras turquescas y sirve en ellas como galeote hasta que se descubre su semejanza con el difunto sobrino del Gran Turco y es llevado a la corte otomana para tomar su lugar. Aquí las tramas de las dos obras difieren en un punto importante. Por un lado, el Enrique de *Los mártires de Madrid* finge ser el sobrino del Gran Turco muerto en África y, tras presentarse ante él, se convierte en el general más importante de la corte otomana, donde tiene que esquivar las exigencias ilícitas de Sultana, la esposa del Gran Turco. Esta historia se asemeja mucho a la de Leandro en *Lo que hay que fiar del mundo*, quien llega a ser capitán general de Selín, aunque sin fingir y sin volverse turco, y es acosado por la sultana Marbelia. Por otro lado, el Enrique de *Dejar un reino por otro* finge ser el sobrino perdido por el Gran Turco en una expedición contra Hungría, a quien éste había prometido su trono con tal de que se casara con su hija Luna. Así pues, Enrique llega al puesto de capitán general con su fingimiento y después, a la muerte de Amurates, se convierte en el primer Gran Turco cristiano y español del teatro áureo. Aunque es un hecho extraordinario, este puesto es nada más que una prueba de fe para el cristiano que ha de elegir entre el reino de este mundo y el reino de Dios.

El fingimiento es un recurso utilizado con mucha frecuencia en el teatro áureo y se manifiesta sobre todo en formas de locura y bobería en el teatro lopesco (Sáez 2013: 272). Es igualmente común la disimulación de la identidad propia de un personaje a través de un disfraz —como los criados Persio y Tadeo, que «vienen de abito de Tur[co]s» en *El piadoso veneciano* (*Piadoso*, 73^v), o Rosardo en *El Argel fingido*, quien manda pintar su galera de

manera «que parezca Morisca galeota» (*Fingido*, 96^v)—, el lenguaje —Trigueros al utilizar la jerga morisca en *El mártir de Madrid* (*Mártir*, 195)— o la imitación de la vida y costumbres del otro —Hamete bebiendo vino en *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (*Desgracia*, 154). Junto a estos enmascaramientos, hay personajes que asumen la identidad de otro y se convierten en su doble, como Astolfo en *El favor agradecido* —quien se hace pasar por el hermano, secuestrado de niño, del rey argelino Muley— o doña Isabel en *La pérdida honrosa* —quien se presenta como sobrino del Gran Turco Solimán, es decir, hijo de su hermano difunto—. De la misma manera, el personaje de Enrique en *Los mártires de Madrid y Dejar un reino por otro* llega a ser el doble del sobrino del Gran Turco. Lo más notable en estas piezas donde los cristianos fingen ser turcos y otras en que los cristianos abiertamente se vuelven turcos es la facilidad con que se llega a asumir la identidad turca. Aparte de mudar de nombre, el requisito imprescindible en la conversión fingida o real es el cambio de vestido. Así pues, en la mayoría de los casos es lo único necesario para volverse turco, aunque algunas veces se puede ver una profesión de fe en la mezquita que culmina con la declaración del prosélito. Las didascalias no especifican los detalles del hábito turco ni cómo se viste «a la turquesca», si eran suficientes un turbante sobre la cabeza y una cimitarra en la mano o si se utilizaban barbas postizas, las cuales son lo que se necesita para hacer el papel de turco en *The Spanish Tragedy* (*Spanish*, K¹). Con todo, se puede suponer que la imagen del turco en la escena española ya estaba bien fijada en el siglo XVII. El hecho de que la única verdadera condición para volverse turco era vestirse y comportarse como tal muestra en un primer momento la facilidad con que los personajes cristianos podían mudar de identidad sobre las tablas y aun convertirse en el doble de un turco, sin que ello significara necesariamente renegar de la fe cristiana.

El traje tiene un significado importante en todas las obras turquescas. Desde la *Representación imperial* —donde los tres embajadores se visten «al natural de su tierra con barbas y ropas de turcos» (*Imperial*, 12) — y la *Farsa Turquesana* —en que el Gran Turco «entrará muy sobervio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa, e su espada ceñida» (*Turquesana*, 1)—, los turcos están marcados por su apariencia física antes que su presencia verbal como es propio del ámbito teatral. Salvo por algunas didascalias excepcionales, el turco se describe como vestido con un hábito turquesco o morisco, los detalles del cual habían de ser determinados por cada compañía. Sabemos que en algunos casos se utilizaban grabados corrientes sobre los turcos para elaborar la apariencia del turco sobre las tablas, como en *El prodigioso príncipe transilvano* que se analizará más adelante. En otras ocasiones el traje turco está descrito dentro de la obra, como en *La doncella Teodor*:

esse talle ilustre
viste de telas de oro, seda, y grana,
ponte vn gran dulipan en tu cabeça,
ciñe vn dorado alfanje Damasquino,
en tanto que de casa, y de criados
adorno tu persona (*Teodor*, 41^v).

Lo que hay que fiar del mundo proporciona indicios sobre el traje de los personajes femeninos turcos, que se visten de manera más atrevida de acuerdo con la imagen sexual del Oriente en Europa: «Es el traxe mas lasciuo,/ mas pues con vosotras viuo/ No aya diferencia en mi» dice la cristiana Blanca (*Fiar*, 202^v). No obstante, mudarse de vestido nunca es un simple hecho y tiene implicaciones importantes para la trama. Un personaje puede cambiar de traje sin volverse turco, como Abraín en el *Cosario Barbarroja*, aunque es un hecho bien establecido

que dejar el hábito cristiano supone un paso hacia la apostasía, como se explica en *La doncella Teodor*, donde el galán cristiano primero deja su traje y promete dejar su ley después cuando tenga descendencia con su mujer musulmana. Cervantes es el primero en utilizar este motivo en el género turquesco, donde el cambio de vestido es visto en general como un acto despreciable y conservar el hábito cristiano como un acto loable. Así es en *El trato de Argel*, donde se comenta que con el vestido moro «le an muerto» a Juan (*Trato*, 12^r), y así es en *La gran sultana*, donde doña Catalina lleva su vestido cristiano con orgullo. Los turcos visten a los niños que quieren volver turcos con su indumentaria:

què trage es este, Amurates?
por què deslustrar deseas
esclarecidas linages? [...]
mandaselos desnudar,
que yo les darè vestidos,
con que se pueden honrar (*Hijos*, 8).

Quitarse el traje turco también tiene una significación importante, porque equivale a liberarse del yugo del Turco. En *El príncipe esclavo II*, Escanderbec, después de pasar toda su vida con traje turco, se lo quita antes de ser coronado en Acroya:

[...] vaya fuera
la Turca aljaba, que ha sido
nube del valor, que encierra
este Albanès coraçon,
no estè el Leon de las selvas
de Albania con piel de Lobo,
de la Catolica Iglesia (*Esclavo II*, 10).

Además, *Los baños de Argel*, *Los cautivos de Argel* y *El mártir de Madrid* tienen escenas donde hay personajes que se despojan de vestiduras turcas ante los espectadores, lo cual muestra la importancia del traje en las obras turquescas tanto para entrar en el mundo turco como para salir de él. En estas dos piezas la semejanza facial, el conocimiento del «lenguaje turquesco» y el «traje de Turco» son suficientes para engañar a toda la corte otomana, lo cual es la parte fácil de la tarea. El verdadero desafío para el «cristiano turco» es mantenerse en la fe de Cristo y no entregarse al sinfín de tentaciones que ofrece el mundo oriental.

Enrique se convierte en estas dos obras en el general más valiente del ejército del Gran Turco, Solimán y Amurates respectivamente, como sucede con otros cristianos que llegan a servir en la corte otomana en varias otras obras de la época. Aparte de tratar de una realidad como la presencia de hombres de origen cristiano en los puestos de poder en el imperio otomano, el cristiano que llega a ser general y favorito de un rey musulmán, siempre que procure no oponerse a los creyentes o ir contra los preceptos de su antigua religión, recuerda a la figura del mercenario fronterizo que aparece en otros lugares de la literatura española. Sin embargo, no se debe olvidar que en el teatro áureo esta servidumbre bajo el poder de un rey pagano es en la mayoría de los casos forzada: unos utilizan esta oportunidad para liberarse del cautiverio o salvarse de la pena de muerte y otros se convierten en sirvientes de la Sublime Puerta desde muy corta edad, mientras que los que adoptan la religión islámica por voluntad propia escarmientan o sufren una muerte miserable al final. El personaje de Enrique en estas dos piezas es un galeote en las galeras turcas y a través de los intermediarios (un moro viejo en *Los mártires de Madrid*, el favorito de Amurates en *Dejar un reino por otro*), quienes proponen «un alto y raro embeleco» que le va a liberar de la esclavitud a que está sujeto, se encuentra en la corte otomana desempeñando el papel de sobrino del Gran Turco (*Madrid*, 141). El Enrique de *Los mártires de Madrid* toma el nombre de Numen y el Enrique de *Dejar*

un reino por otro se llama Solimán. Numen pasa mucho tiempo en fingimiento luchando por los turcos y venciendo al «Persa, Scita y Griego,/ Al Armenio, al Altracano,/ Hasta el Indio contrapuesto» (*Madrid*, 142), pero —como el famoso jenízaro Escanderbey, que busca todo tipo de artimañas al servicio del ejército de Amurat para no matar a cristianos (Ochoa 1597: 12^v), o Felisardo/Silvio Bajá, que asola las costas mediterráneas con las galeras turcas pero nunca las playas españolas (Vega 1624: 117^v) —, el dramaturgo evita que derrame sangre católica y a la hora de ponerse frente a frente con el ejército húngaro hace que se encuentre con su padre y su hermano y vuelva a sus orígenes antes de cometer graves errores. Además, en la primera escena en que se nos presenta a Numen se expone que dio muerte a un alcaide turco, sin explicar las razones porque lo hizo, pero este acto refuerza la imagen de Enrique como cristiano que no vacila en matar a turcos y que no está sometido a la voluntad del Gran Turco, lo cual queda reflejado en su discurso «¿tan gran delito es,/ Si el uno y otro combate?/ Reinos te sujeto á ti» (*Madrid*, 126). Por otra parte, cuando el padre, el hermano y la esposa de Enrique caen prisioneros de los turcos y son llevados a la corte otomana, son tentados de varias maneras por el sultán y su mujer, quienes no pasan de ser turcos estereotipados marcados por deslealtad y lascivia: Sultana, la reina otomana, ofrece su amor al hermano de Enrique, Ricardo, mientras que el Gran Turco Solimán trata de gozar a Flora, la prometida de Enrique. Cuando se ofrece a Ricardo y su padre Feliciano la posibilidad de renegar, ambos prefieren el martirio y Enrique anuncia que «ya Numen se acabó» (143), lo cual resulta en el empalamiento de los tres delante del palacio (Figura 11).

De la misma manera, el Enrique de *Dejar un reino por otro* lucha contra Persia, pero nunca contra cristianos y muere mártir. El episodio del fingimiento es más elaborado en esta obra, que empieza en la corte otomana con el sobrino heredero del Gran Turco a punto de salir contra los húngaros. Cuando aquél desaparece en una tormenta, Enrique toma su lugar y,

en consecuencia, allana su camino hacia el trono otomano. Aunque el favorito del Gran Turco Amurates le asegura que puede profesar en secreto su religión, el testamento del sultán deja claro que debe casarse con su hija. El criado, el hermano, el padre y la esposa de Enrique llegan cautivos a la corte otomana. El peligro más grande para ellos es la abjuración forzosa, mientras que Enrique se encuentra dividido entre su prometida y la hija del sultán, es decir, entre su identidad cristiana y su identidad fingida:

Lun. Sabes que has de ser mi esposo?

Flo. Sabes que eres mi marido?

Lun. Tu a vna Christiana la mano?

Flo. Tu la mano a vna infiel?

Enr. Pena estraña! mal cruel!

Flo. Eres Turco?

Lu. Eres Christiano? (*Dejar*, 104)

Al conocerse su fingimiento, la infanta trata de convencerle de que reniegue, pero él, con el resto de los cristianos, prefiere el martirio y queda empalado al final de la obra. La decisión última de Enrique, conforme a lo que se espera de él como buen cristiano, es muy previsible, pero la escena de su coronación como nuevo Gran Turco es única entre las obras turquescas del teatro español. Es un caso tan extravagante que el propio Enrique queda perplejo:

Què engaño es este en que estoy?

Yo Emperador Otomano?

Yo Turco siendo Christiano?

De mi mismo enigma soy (98).

No obstante, el cetro del imperio otomano no es nada más que una prueba para Enrique en su vía al martirio. Su verdugo es la infanta turca Luna, quien en una escena lo amenaza con una espada en la mano y ordena matarlo junto con su familia. Celín, el favorito del Gran Turco que introduce a Enrique en la corte otomana, lo hace movido por interés personal para evitar su propia muerte y cuando se descubre el engaño, intenta apuñalar a Enrique y ejecuta la orden de Luna para ser coronado él mismo como nuevo Gran Turco.

En conclusión, estas dos obras no introducen elementos nuevos en el perfil de los turcos, asociados aquí con la crueldad, la deslealtad, la lujuria y la malicia. Es central el tema del peligro en que viven los cristianos en tierras turcas, especialmente en la corte de Constantinopla donde todo es engaño y falsedad. Es un punto a tener en cuenta que ninguno de los turcos escarmienta al final de las piezas, pues los martirios no evocan emociones en ellos, sino que utilizan las muertes para fines políticos. En contraste, el Zelín de *No hay reino como el de Dios* —un moro noble de Túnez con el mismo papel que el Celín de *Dejar un reino por otro*— hace todo lo posible para salvar al protagonista don Luis («pues todo es respeto aquí,/ [...] vn noble debe quedar/ sin vida, y no sin honor» [*Dios*, {D3^r}]) y, cuando matan a este, expresa su intención de pasar a España y ser bautizado. Los turcos de nación no sólo son firmes en sus creencias consideradas erróneas, sino que también son arteros y pérfidos, mientras que los cristianos corren peligro de ser víctimas de sus intrigas.

6.3.5. *El rey por trueque*

¿ Dó está mi cautivo en quien
tengo puesta mi memoria?
Sólo el mirarlo me es gloria;
su ausencia me quita el bien (*Trueque*, 533).

Esta obra atribuida a Lope de Vega¹³⁸ se desarrolla en gran parte en la Inglaterra del siglo XIV. Amalgama diversos elementos de los reinados de Eduardo II y Eduardo III teatralizados en dos piezas inglesas de finales del siglo XVI, *The Troublesome Reign and Lamentable Death of Edward the Second* de Christopher Marlowe y *The Reign of King Edward the Third*, atribuida a varios dramaturgos entre los cuales figuran Thomas Kyd y William Shakespeare. La descripción de Eduardo en *El rey por trueque* como un monarca ocioso que causa la derrota en la batalla contra el rey escocés Roberto (Robert the Bruce) y su consiguiente destronamiento se parecen al reinado de Eduardo II, quien fue forzado a abdicar por su mujer Isabella de Francia y su amante Roger Mortimer. Por otro lado, Eduardo se asemeja al histórico Eduardo III en que está casado con la reina Felipa (Philippa de Hainault) pero pretende los favores de Isabela, la condesa de Salisberia (Catherine Montagu), a pesar de su privanza con su esposo Guillermo (William Montagu), tal y como se representa en *Edward the Third*. Así mismo en la pieza inglesa la condesa de Salisbury defiende el castillo de Rocksborough contra el ejército escocés, mientras que en *El rey por trueque* la condesa de Salisberia defiende el castillo de esta ciudad. Sus respectivos padres también ostentan el mismo título: *Earl of Warwick*, es decir, conde de Vanubio.

A pesar de estos paralelismos con cierta veracidad histórica, Guillermo, el galán de esta comedia palatina, se halla en un episodio turco más bien gratuito. La obra empieza con las noticias de una guerra anglo-turca en la que Guillermo es derrotado y cautivado por los turcos. El barco que lo transporta se hunde en una tormenta, lo que hace pensar a los ingleses que el conde ha muerto, cuando en realidad es llevado al palacio del Gran Turco Amurates. Allí se encuentra con la hija del sultán, Fátima, a quien entrega su amor después de llegar a la conclusión de que su esposa Isabela le habrá sido infiel en su ausencia. Eludiendo la orden de

¹³⁸ Morley y Bruerton (1968: 549) indican que es una falsa atribución. Emilio Cotarelo es de la misma opinión (1916 II: xiii). Los manuscritos existentes de la obra apuntan como periodo de redacción al siglo XVII.

Amurates de que se case con su favorito Solimán, Fátima huye con Guillermo a Inglaterra, donde él se reencuentra con su esposa y ella se casa con el rey Roberto.

Los turcos que aparecen en la obra son Amurates, Fátima, Solimán, Ameto y Musa. Los criados Musa (que sólo tiene dos líneas) y Ameto (que no habla) sólo sirven para llamar a Fátima y a Solimán. El Gran Turco no dialoga con Guillermo y la relación entre éste y Solimán se limita a una escena muy breve. Así pues, el episodio turco sólo sirve para alejar de Inglaterra al protagonista e introducir al personaje de Fátima para crear el enredo de la obra. La relación amorosa entre el cristiano Guillermo y la musulmana Fátima podría haber sido un punto de interés, pero el dramaturgo se muestra reacio a hablar del cristianismo de los personajes ingleses y la hija del Gran Turco está demasiado dispuesta a mudar de religión y se comporta como una cristiana en cuestiones del honor. Así pues, los turcos tienen un papel muy limitado y la intervención de los turcos, en lugar de franceses como en la pieza inglesa *Edward the Third*, se puede explicar por el exotismo que ofrecen desde el naufragio en las costas orientales y por la popularidad del tema turco en el siglo XVII¹³⁹.

6.4. Tres obras balcánicas

«[...] no parecia el reyno de Vngria sino vn traslado del infierno, pues todos hazian lo que sus enemistades o malas inclinaciones les aconsejaua.» (Pineda, *Monarchia ecclesiastica*, 1588 II, 436^r)

¹³⁹ Emilio Cotarelo habla de la posibilidad de que la pieza original fuera refundida, lo que explicaría la simplificación excesiva del episodio turco y el silencio de Ameto, quien es descrito como el gracioso en el reparto (1916 II: xiii). Por otra parte, la ausencia de España en la obra salvo por unas alusiones insignificantes es un punto que llamó la atención de Albert Mas, quien considera que se trata de un aspecto original, mientras que juzga superficiales las escenas turcas (1967 II: 93).

El avance otomano en los territorios balcánicos fue otro elemento de inspiración para las obras turquescas de la producción española. Además de la teatralización de las vidas de Báthory Zsigmond y Skënderbeu, quienes encarnan la resistencia contra los turcos (Hunyadi János, un *athleta Christi* como Skënderbeu, tiene un papel importante en *El rey sin reino*, aunque no sea el protagonista de la pieza), hubo obras que se ocuparon de las intrigas palaciegas en reinos como Albania y Hungría. Las comedias palatinas de esta índole, como las tres piezas lopescas *El cuerdo loco*, *Ello dirá* y *El rey sin reino*, no dejan de incluir a las fuerzas del imperio otomano en sus tramas. Aunque se trate de argumentos secundarios, la presencia de los turcos en estas obras muestra la inmensidad del conflicto habsburgo-otomano y refleja una realidad histórica de la época: la influencia del imperio otomano sobre los estados cristianos.

6.4.1. *El cuerdo loco*

El cuerdo loco, conservado en un manuscrito autógrafo con fecha 11 de noviembre de 1602 (Morley, Bruerton 1968: 80), transcurre en la ciudad de Buda, aunque la trama gira en torno a la corte albanesa. Dinardo, el duque de Iberia y general del ejército albanés contra los turcos, y Rosania, madrastra del príncipe Antonio, conspiran para hacerse con el trono. Sus planes de desposarse y alzarse con el ejército albanés son frustrados cuando el príncipe nombra como nuevo general al conde Próspero, de cuya hermana está enamorado. Mientras los dos cómplices de la conjura plantean la idea de dar a Antonio una poción para que enloquezca, Próspero sale a encontrarse con Sultán Bajá, general del ejército otomano y único turco de la obra, con quien hace las paces como un nuevo don Julián, pues se siente agraviado por el príncipe al sospechar que mantiene una relación con su hermana. Con el consentimiento de los soldados albaneses, Próspero se alía con Sultán y acepta ser vasallo leal del Gran Turco.

Más adelante, un grande del príncipe cuenta esta escena de camaradería entre soldados cristianos y musulmanes en un largo pasaje descriptivo:

pues quando a la frente llego
de la vanguardia veo juntos,
Albanos, y Turcos fieros,
danme paso, y voy entrando
por el cuerpo del Exercito
mirando por todas partes
caso tan notable, y nueuo,
alli miraua vn Christiano
con espada, arnes, y yelmo,
alli vn Turco Belerbey,
turbante, y alfange Persio,
alli vn Infante cargado
de horquilla, y mosquete, y luego
de la otra parte vn Turco
en el arco, y flechas diestro,
alli vanderas Christianas
llenas de lirios del cielo,
y alli Turcos estandartes
de lunas menguantes llenos [...] (*Cuerdo*, 285^v).

El pacto al que llegan los dos bandos es un buen ejemplo de la influencia del imperio otomano en los asuntos políticos de los estados cristianos. A fin de cuentas, una de las políticas de la casa otomana para mantener su hegemonía sobre estados competidores era enfrentarlos unos a

otros o favorecer a uno sobre otro si así le convenía. Aunque el teatro español prefiera mantener silencio sobre las alianzas cristiano-musulmanas, como la notoria alianza franco-otomana, no se abstiene de representar figuras como el conde Próspero o Zápolya János (representado en *El desafío de Carlos Quinto*), capaces de utilizar el poderío otomano para conseguir sus objetivos¹⁴⁰, con tal de que al final se arrepientan de sus errores.

Los dos villanos de *El cuerdo loco*, Dinardo y Rosania, se ven también obligados a aceptar la soberanía del imperio otomano. Además, acceden a enviar cada año cincuenta mil ducados y cincuenta «muchachos bellos» para ser jenízaros. El príncipe Antonio, informado de este trato, dirige una arenga a sus soldados en la que enfatiza la esclavización de los niños cristianos a través del sistema de *devşirme*:

Pues como que vuestros hijos
aueys de dar pequeñuelos
siendo Christianos al Turco
esclauos en alma, y cuerpo?
vuestras haziendas tambien,
que auuque esto parece menos,
q el ver que los que days niños
boluerân, siendo mancebos,
a echaros de vuestras casas,
y a caso en los mismos lechos

¹⁴⁰ En la *Hungría restaurada* se incluye una larga lista de ocasiones en que los húngaros habían hecho tratos con los turcos: «O quantas vezes los Sultanillos del Turco han comprado las mas preciosas joyas de la Corona Real de Ungria; aviendose vendido al Otomano las mas importantes Plaças; donde se hallava el Oro en abundancia? Quantas Plaças, ò se han perdido, ò se han conquistado por embidia, por discordia de Cabos; [...] Y si la curiosidad quiere averiguar de que manera fuè? Serà preciso responder que Soliman II. se hizo dueño de Buda, à ocasion de aver sido llamado de Isabel Reyna de Ungria, à su ayuda: de suerte, que introducidos los Turcos en la Ciudad, los mismos Ungaros la entregaron en manos del Tyrano. [...]» (Bizozeri 1687: 229-31).

a gozar sus propias madres,
y matar padres tan buenos? (290^r)

Esta repetida mención de los jenízaros en una obra que se ocupa del principado de Albania se debe a la figura del albanés Skënderbeu, cuya historia fue conocida en toda Europa. Aunque los niños cristianos eran reclutados por todas partes de los Balcanes, su fama como jenízaro que liberó Albania dio lugar a la idea de que este cuerpo de soldados estaba formado mayormente por albaneses. Por otro lado, la referencia a la belleza de los muchachos es una alusión a la tendencia sexual del Gran Turco que los solicita.

Al recuperar el apoyo del ejército, el príncipe albanés derrota a los desprevenidos turcos y se presenta enmascarado en las fiestas de coronación. Recobrado el cetro, perdona a Próspero por ser su cuñado y a su vez el conde pide el perdón para Rosania, Dinardo y también Sultán Bajá, «porque se buelua/ a Costantinopla como/ el lo pidiere, y su honor,/ que es Capitan valeroso» (292^r). Antonio accede y Sultán, derrotado, vuelve a su patria sin honra al final de la obra. Aunque el conde interviene para salvar la vida de este «Capitan valeroso», lo que cuenta no es la opinión del conde, quien da oportunidad a un general turco para cumplir su propósito oculto de avasallar Albania, sino la decisión del poder legítimo que vence a este «Barbaro perro» y le deja ir para que recoja «los despojos/ de su campo al gran Celin» (292^v). Los turcos, pues, sirven de «cabeza de turco»: los soldados albaneses y el conde, aunque pretendan cometer alta traición, son excusados por malentendidos y por sus relaciones consanguíneas y correligionarias, mientras que los turcos expían los errores del bando cristiano al padecer por ambos lados.

6.4.2. *Ello dirá*

La otra obra palatina *Ello dirá*, datada entre 1613 y 1615 por Morley y Bruerton (1968: 319-20), se desarrolla en gran parte en Székesfehérvár, ciudad también conocida como Alba Real bajo el dominio del «Imperio de Alemania», con personajes que se denominan alemanes. La trama se sitúa en una época indeterminada de enfrentamiento entre el sacro imperio romano y los turcos. En la primera jornada, Audalla, el «gran Baxà de Selín», llega a la corte del emperador Otón para comunicarle que el Gran Turco tiene la intención de romper las paces por las incursiones de los soldados alemanes en sus tierras. Otón lo interpreta como un pretexto por parte de Selín para declararle la guerra, pero no niega la acusación. Se dispone, pues, a la guerra como los turcos, y envía a Teodoro, su capitán general, a quien concede el condado de Rusia y la alcaldía de Buda y Alba Real, a castigar «el arrogancia que cobra/ Selín» y cortar «los cuellos Turcos,/ Que en nuestra ausencia blasonan» (*Ello*, 8^r). La manera en que se rompen las paces es un punto a considerar, porque, aunque es Selín quien pone fin a la tregua, Otón es el provocador y no está exento de culpa. El incumplimiento de las condiciones de la tregua y la perturbación de la paz por parte de un monarca cristiano es un tema importante en *El rey sin reino*, que acaba en castigo divino y a favor del rey musulmán.

Poco después, Teodoro cae en una emboscada, un acto en el que no tiene culpa el emperador. En el campo turco, los bajás Alí y Audallá discuten si deben cortarle la cabeza. Alí no quiere hacerlo porque no quiere parecer cobarde, mientras que Audalla prefiere lo contrario para acabar con la amenaza que constituye Teodoro. La verdadera razón de sus acciones resulta ser una lucha de poder. Audalla, quien reconoce que fue vencido por Teodoro cinco veces, quiere llevar su cabeza a Selín para ser galardonado. Alí, por otro lado, quiere impedir esto y los dos generales del imperio otomano se ponen a pelear hasta que Fátima, una mujer turca, interviene para separarlos. Los motivos de la dualidad en el gobierno del campo

militar y la influencia que tiene una mujer («[...] vuestros bastones dadme,/ Que yo regire la gente,/ y bolued como cobardes» [11^r]) se enfatizan en esta escena, y son tanto señales claras de la falta de autoridad en el bando turco como ejemplo de la intromisión de las mujeres en la política otomana, ya sea en la corte o en el campo militar.

De este modo, los turcos son vencidos y hechos prisioneros por las tropas auxiliares alemanas. Otón trata bien a los generales para envidia del Gran Turco, y Fátima, «que de Coron/ yua a Persia con intento/ de ser muger de Selin» (13^r), es regalada como cautiva a la amada de Teodoro. Terminada esta escena, estos personajes turcos cumplen sus funciones argumentales y no reaparecen durante el resto de la pieza¹⁴¹. El rapto de Fátima, por otro lado, provoca que Gran Turco se apreste a tomar las armas: «con desseos desde Persia vengo/ de ver el mayor Rey de los Christianos» (21^v). Sin embargo, Otón sale al encuentro con Selín, y éste, temeroso del emperador, abandona la jornada, «con perdida/ y con afrenta/ de su gente, y su valor» (23^r).

Albert Mas opina que «Lope, sans nécessité absolue, introduit des Turcs dans cette *comedia*, se plaît à les suivre dans des intrigues particulières qui se rattachent mal à celles des héros chrétiens, s'engage trop loin dans la turquerie et doit brusquement lui mettre un terme» (1967 I: 420). Los turcos no carecen de funciones dentro de la trama: Audalla sirve para alejar al protagonista de la corte; Alí crea un conflicto que ennoblece al cristiano y pone en tela de juicio al bando turco; Fátima, la dama raptada, causa la salida al campo del Gran Turco, quien a su vez se intimida ante el emperador y, por tanto, se enaltece la figura de este. Aunque algunas de estas acciones sirven para guiar la trama principal, la observación de Mas es correcta en lo que respecta a la intervención de los personajes turcos para ejecutarlas. Selín,

¹⁴¹ Aparte de estos personajes turcos, hay otro que aparece en el elenco con el nombre de Celín, quien también es capturado y llevado delante del emperador Otón. Además, en la última jornada sale un personaje llamado Zelin al lado de Selín el Gran Turco. No está claro si se trata del mismo personaje, y si lo es, cómo se ha escapado de Alba Real. El hecho de que dos personajes que salen a la escena a la vez tengan casi el mismo nombre es otra señal del descuido del dramaturgo en lo que respecta a los personajes turcos de esta pieza.

por ejemplo, aparte de su obvia contraposición al monarca cristiano, tiene la simple función de sufrir el enojo del emperador causado por Teodoro, por quien siente traicionado. Aunque el Gran Turco está inclinado a retirarse por la superioridad del ejército alemán y la llegada del invierno, Otón lo ataca y lo obliga a retirarse por mar «con perdida, y con afrenta/ de su gente, y su valor,/ la fiera Turca soberuia» (*Ello*, 23^r) antes de salir a escena a aclarar el malentendido sobre cual está basado la pieza. El enfrentamiento nos llega en forma de noticia y Selín aparece sobre las tablas sólo para anunciar su intimidación. Cuando se considera que la veracidad histórica de la pieza no va más allá del conflicto entre un monarca germánico y el sultán turco, la relevancia de los otomanos para la trama parece aun más débil. Hay que recordar que el último emperador romano llamado Otón fue Otto IV, quien reinó entre 1209 y 1215; la selección de este nombre parece deberse a su popularidad, ya que Otto I fue quien restauró el título del emperador y alcanzó fama como un nuevo Carlomagno por sus luchas contra los invasores del Este (Lope tiene otra pieza titulada *La imperial de Otón*, pero este Otón corresponde a Otakar II de Bohemia). Por otro lado, el Selín en guerra contra los persas sólo puede referirse a los sultanes Selín I o II, pero, como es sabido, Selín es un nombre genérico en el teatro español que se puede aplicar a cualquier rey otomano. Así pues, Lope no se preocupa por la veracidad histórica en esta pieza, cuya ubicación temporal es más vaga que la de *El cuerdo loco*.

6.4.3. *El rey sin reino*

A diferencia de las dos piezas anteriores, *El rey sin reino*, datada entre 1597 y 1612 por Morley y Bruerton (1968: 389-90), se basa en hechos históricos y los turcos tienen un papel

más central en el argumento¹⁴². Las intrigas palaciegas son aún más complejas en esta pieza, que tiene lugar en varias cortes. Acerca de las guerras de sucesión que suceden a lo largo de la obra, uno de sus personajes dice estas palabras: «En estas variedades han andado,/ sacro señor, los Vngaros, haciendo/ cada vno el Rey que tiene imaginado» (*Reino*, 231^r). Aunque esta opinión sólo expresa el punto de vista de la corte alemana, cuyo emperador no carece de culpabilidad en el interregno en el reino húngaro, refleja con exactitud el clima de inestabilidad en los reinos balcánicos que constituye un tema central en las obras situadas en esta región¹⁴³. Mientras los alemanes, húngaros y polacos están luchando entre sí, los turcos prosiguen su expansión en Europa. No obstante, Hunyadi János, el héroe común de los pueblos balcánicos¹⁴⁴, gana fama como «el terror de los Turcos» (235^r) y logra parar durante muchos años el avance del ejército otomano en Transilvania. Esta lucha de János, el Juan

¹⁴² Aunque Menéndez Pelayo sugiere la *Historia Imperial y Cesárea* de Pero Mexía como posible fuente de la trama (1896: cxxxii), la entrada sobre Federico III es demasiado corta, tal y como confiesa el propio autor en las varias ediciones publicadas a lo largo del siglo XVI. La *Historia pontifical y católica*, aunque sea más detallada que la obra anterior, no incluye los pormenores que se muestran en la pieza teatral. Además, la *Historia pontifical y católica* mantiene la opinión de que la ruptura de la paz con los otomanos fue idea del Papa y se perdió la batalla por la cobardía de Huniades (Illescas 1573: 78^v-9^r). De hecho, la *Monarchia ecclesiastica* parece ser la fuente primaria de *El rey sin reino*, a juzgar por la versión de los acontecimientos y los detalles compartidos por ambas obras, como el virreinato de Huniades durante ocho años, la queja de Amurates en la batalla de Varna, el destierro y muerte de Ulrico o la elección de Matias como nuevo rey. Esto no contradice la opinión de Zoltán Korpás, quien propuso que las fuentes principales fueron *Rerum hungaricarum* de Antonio Bonfini y la *Chronica hungarorum* de Johannes Thuróczy (1999: 126), ya que estos autores —«Bonfinio Historico Vngaro» y «Juan de Turocz»— fueron fuentes consultadas por la *Monarchia ecclesiastica* (Pineda 1588 I: [†8^r]-††2^r).

¹⁴³ Después de la muerte de tres monarcas a lo largo de la obra y pendiente la elección de un nuevo rey para el reino de Hungría, se hace esta observación:

Carlos el Rey de Francia la pretende,
y Guillermo, gran Duque de Saxonia,
pues Federico Emperador ya piensa,
que la corona en la cabeça tiene:
pues que diràs tambien del Casimiro
Rey de Polonia? Alberto, y Sigismundo
quieren llamarse con las armas Reyes,
Obispos, y Arçobispos los conciertan,
mas no ay remedio de concierto alguno (*Reino*, [2]51^v).

¹⁴⁴ El hecho de que el dramaturgo le llame «Medio Español por su madre» (*Reino*, 235^v) no es un mero intento de establecer un lazo con el público español. Este argumento se halla en la *Monarchia ecclesiastica*, donde se le atribuye una ascendencia española: «Nascio su padre en vna aldea llamada Coruino en aquella tierra donde se auezindaron antiguamente los Romanos, y del nombre del pueblo reduzian su linage a los Coruinos valerosos Romanos y grandes guerreros: y con la sangre de su madre Griega se daua por de la casa del emperador Theodosio, y como Theodosio fuesse de sangre Española, podriamos dezir los Españoles que es nuestro, y que nos deue Vngria parte de lo mucho que Iuan Huniades hizo por ella» (Pineda 1588 II: 435^v).

Huniades de la obra, es uno de los argumentos secundarios de *El rey sin reino*, que culmina en la batalla de Varna de 1444 donde pereció el rey Vladislao¹⁴⁵.

Después de la muerte del rey Alberto y la proclamación de Vladislao como rey de Hungría, éste nombra a Huniades capitán general y gobernador de Transilvania para que luche contra los turcos. Más adelante llegan noticias de que Amurates (Murad II) abandonó la guerra de Albania después de ser vencido por Escanderbec (Skënderbeu), con quien hizo una tregua de un año y entró por tierras transilvanas. En la segunda jornada, el hijo de Huniades nos cuenta que su padre venció a un tal «Bayaceto de Albania» y que Amurates ha enviado a Meceto (Mezid Bey) con un ejército. Sin embargo, Meceto y Alibeyo (Ali Bey), «Los Baxaes de Amurates», llegan a la corte trayendo «las juradas treguas» (240^r), aunque no se explica cómo se ha llegado a tal acuerdo. Firmada esta tregua de diez años con fecha de 1412 con el juramento de los dos reyes en nombre de sus religiones respectivas, los turcos vuelven a Asia en paz. Lo importante en este episodio de la tregua que trata del acuerdo de Edirne-Szeged de 1444 es el juramento del rey cristiano y la violación del acuerdo por su parte más adelante. Las opiniones de Vladislao, Matias y Huniades sobre si se debe mantener la palabra dada a un infiel o sobre si el propósito del Gran Turco con esta paz era recobrar fuerzas eran aspectos disputados y todavía se siguen discutiendo entre los historiadores modernos (Setton 1976: 79-80). En todo caso, Vladislao dice que no piensa mantener su palabra por ser Amurates un bárbaro, mientras que Huniades le recuerda que «No està la calidad en el sugeto» (*Reino*, 242^r) y le aconseja que no viole el acuerdo dada su condición de cristiano. El perjurio es fundamentalmente un vicio característico de los turcos en el teatro áureo, como ejemplifica el Gran Turco Selín en *La Santa Liga* y *Ello dirá*. Aunque no sea invención de Lope (ni tampoco sea el único en llevarlo a escena, pues Marlowe hace lo mismo en la segunda parte

¹⁴⁵ Aunque no se mantiene siempre, la obra hace una ligera distinción entre los nombres de Władysław, hermano del rey de Polonia Kazimierz, y el joven Ladislaus, hijo de Albrecht II, llamando a éste Ladislao y a aquél Vladislao; voy a seguir la misma fórmula, que también se utiliza en la *Monarchia ecclesiastica*.

de su *Tamburlaine the Great*), es notable que incluya tal episodio en una obra donde un rey cristiano rompe su palabra y ofende a Dios, mientras que el rey infiel llega a invocar a Cristo para que envíe contra su rival un castigo divino:

Iesu Christo, aquestas son
las pazes que tus Christianos
firmaron tener conmigo,
y que por tu ley juraron?
Tus Euangelios, tu nombre,
tu Madre, que antes del parto,
en el y despues fue Virgen,
todo qual vès lo han firmado.
Pues si eres Dios, como dizen,
y nosotros ignoramos,
venga tu injuria y la mia
de quien la vengança aguardo
Contra los que siendo tuyos
perjuran tu nombre santo (244^r).

Esta queja de Amurates está tomada de fuentes anteriores, muy probablemente de la *Monarchia ecclesiastica*:

El Turco Amurates que dende su puesto vio al Rey Vladislao andar esforçando los suyos, y justificando su causa, saco de su seno el papel de los capítulos de las pazes tan confirmadas por juramentos, y leuantando los ojos al cielo dezia. Iesu Christo estas son las pazes que tus Christianos assentaron conmigo y las juraron por tu sancta diuinidad, y con perfidia quebrantaron, en lo qual tu diuinidad por ellos confessada

renegaron. Pues si tu eres Dios (como se dize, y nosotros no sabemos) venga tus injurias y las mias, y muestra la vengança de tal perjurio a los que no han conocido tu sancto nombre (Pineda 1588 II: 443^v).

La inclusión de este episodio en la obra produce una de las escenas turquescas más curiosas de la producción española.

Al sufrir el castigo del cielo por la mano del Gran Turco, «a quien tomais/ por instrumento en mi daño» (*Reino*, 244^v), en palabras del propio Vladislao, el rey cristiano perece en el campo de batalla, con lo cual termina la segunda jornada. Sin embargo, como observa Mas, «[l]’optique théâtrale de l’époque ne permettait pas de laisser le public sur une impression de victoire turque» (1967 I: 415). Por ello, la tercera jornada empieza con una explicación de que Huniades, quien ha servido como virrey durante el interregno de ocho años, mantuvo a raya a los ejércitos de Amurates y el autor se olvida de los turcos durante el resto de la obra. Lope tampoco deja a la imaginación del público el perfil del Gran Turco y nos lleva a la corte de Amurates antes del estallido de la guerra. El sultán se halla en un jardín al lado de su amada Solimana, pero en cuanto se oyen cajas de guerra Amurates deja el «ocio, descanso, y amor» (*Reino*, 243^r). Con esta escena Lope logra expresar al mismo tiempo la ociosidad y belicosidad del Gran Turco. Teniendo esto presente, resulta claro que Vladislao es castigado por ofender a Dios al ir contra su propia palabra, aunque tuviera la buena intención de ensalzar la fe cristiana y no dejar en paz a los turcos, mientras que Amurates sale vencedor no por tener cualidades cristianas, sino porque Dios se lo ha permitido y lo ha utilizado como su instrumento, tal y como había sucedido con los demás azotes de Oriente.

Hay que notar, sin embargo, que el interés de esta obra no reside sólo en el retrato variopinto del bando turco, sino también en su representación de los cristianos. Aparte de Juan Huniades, quien dedica su vida a proteger a la grey de Cristo, casi todos los personajes

tienen otras preocupaciones. El emperador germánico Federico quiere el trono húngaro para sí mismo y es un monarca hipócrita que, bajo el pretexto de proteger al rey niño, planea hacerse con el reino de Hungría, aunque no lo logra por sus conflictos con los austriacos y abandona sus pretensiones contra su voluntad. Cuando Ladislao es coronado, Ulrico, el conde de Cilia, y Jorge Pogebrazio lo manipulan para que mate a los dos hijos de Juan Huniades. Bajo esta influencia y con el asesinato de su tío Ulrico por Ladislao Huniades, el rey quebranta la promesa que había dado a la mujer de Juan Huniades de que no se vengaría y decapita a Ladislao. Como el anterior rey Vladislao, el joven Ladislao muere por cometer perjurio, esta vez hacia su correligionario, con lo que el estado se sume una vez más en la turbulencia. La muerte que sobreviene al rey a causa del remordimiento es una reinterpretación por parte del dramaturgo, quien se detiene sobre este tema a lo largo de la obra. Según las crónicas citadas, la causa del fallecimiento de Ladislao fue un dolor de estómago, probablemente causado por un envenenamiento llevado a cabo por los «herejes», a saber, por Jorge Pogebrazio (Pineda 1588 II: 452^r).

El personaje más complejo del bando cristiano es sin duda Jorge Pogebrazio. Históricamente, Poděbrady fue un hombre muy influyente que llegó a ser rey de Bohemia. Aunque fue el líder de los husitas, Lope de Vega prefiere permanecer en silencio sobre sus tendencias «heréticas» y culpa al conde villano Ulrico de ser «apostata, herege fiero» (*Reino*, 247^v)¹⁴⁶. La razón de ello es el papel que se le confiere a Jorge como *kingmaker*, pues casa a su hija con el futuro rey Matias conforme a la narración de la *Monarchia ecclesiastica* y así se da un final aparentemente feliz a la tragicomedia. Sin embargo, el dramaturgo no deja de retratarlo como a un personaje maquiavélico. En la corte del emperador, para ganar su favor

¹⁴⁶ Aunque no se le llame hereje, las últimas palabras de Ladislao antes de expirar parecen referirse a Jorge, quien está presente: «Herejes sacramentarios/ andan agora en Vngria,/ a quien Roqueçana guía/ y otros enemigos varios» (*Reino*, 250^v). Esto coincide con la observación que aparece en la *Historia pontifical* de que «[...] las heregias, que con el fauor de Pogiebracio y Roquezana estauan mas viuas que nunca» (Illescas 1573: 89^v).

habla mal de Vladislao al «rey sin reino» y le acusa de ser usurpador y tirano. Aunque acepta el valor de Huniades, el bohemio tiene envidia de él desde el principio de la obra por los favores que el rey le hace. Más adelante, se alía con Ulrico para matar a los hijos del héroe húngaro. Todos estos personajes cristianos y sus luchas de poder trasladan la dualidad entre fieles e infieles a un segundo plano y se desdibuja la línea del antagonismo aún más cuando se presenta al Gran Turco como azote divino, que guarda su palabra e invoca a Cristo en el campo de batalla. Esta historia describe el estado de caos en los Balcanes con más veracidad que las otras dos, aunque estas también logren mostrar hasta cierto punto que las cosas en las fronteras de la cristiandad no eran tan simples.

En resumen, aunque los turcos tienen una parte limitada dentro de estas tramas en torno a las luchas de poder en las cortes cristianas, la presencia turca afecta directamente al argumento principal al haber uno o más representantes del imperio otomano que intervienen en la acción, aunque sus caracteres sean poco desarrollados. *El rey sin reino* destaca entre las tres por su suma atención a la historia balcánica y reflejar con maña la realidad política de la época teatralizada, que no era tan diferente de la situación de la región durante los años de producción de la obra. Las piezas sobre otro héroe balcánico, Báthory Zsigmond, desarrollan aún más este tema del caos político con hechos contemporáneos.

6.5. Las comedias sobre Báthory Zsigmond

y quien, sino Sigismundo

vence al Turco facilmente? (*Transilvano*, 388)

Entre los héroes balcánicos del teatro áureo español, Báthory Zsigmond se distingue por ser una figura contemporánea. Después de asumir el poder en 1588, el príncipe Zsigmond siguió

los pasos de su tío István, quien apoyó a los católicos en Transilvania, estableció lazos con la Santa Sede y fundó un colegio jesuita en Kolozsvár (Keul 2009: 117). Con la ayuda del jesuita español Alfonso Carrillo, llegado a la corte transilvana en 1591, el nuevo príncipe mantuvo buenas relaciones con el emperador Rodolfo II y el Papa Clemente VIII (Domínguez, O'Neill 2001: 667). Sin embargo, la política de tolerancia religiosa en las tierras transilvanas y de treguas con los otomanos de István cambió drásticamente durante el reinado de Zsigmond. El joven príncipe, que abdicó en 1594 y volvió al trono unas semanas después, castigó con la decapitación a doce nobles proturcos, todos ellos protestantes (Keul 2009: 128, 139). Al año siguiente, Zsigmond se casó con Maria Cristierna, nieta del emperador Fernando I, y se unió a la Santa Liga para participar en la Guerra de los Trece Años habsburgo-otomana¹⁴⁷.

Esta serie de acontecimientos nutre la trama de al menos dos comedias: *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*, también conocida como *El prodigioso príncipe transilvano*, y *El príncipe prodigioso*¹⁴⁸. La primera, atribuida a Luis Vélez de Guevara y a Lope de Vega¹⁴⁹, parece haber sido escrita poco después de 1595 si se tiene en cuenta el énfasis sobre esta fecha dentro de la obra, que termina con alusiones a la actualidad de los hechos (Cotarelo 1916 I: viii). González Cuerva sugiere que la pieza debió de componerse en el verano de 1596 (2006: 290-1), pues la llegada de los avisos sobre el príncipe transilvano a España no se produjo antes del mes de junio de ese año y por la omisión de los acontecimientos posteriores. Aunque la selección de sucesos de cara a la representación está

¹⁴⁷ Lo que las obras teatrales no mencionan son las diversas ausencias de Zsigmond entre los años 1596 y 1602 (Keul 2009: 142-50), su matrimonio fracasado con Cristierna, no consumado (Bireley 2014: 15), su coalición con el príncipe ortodoxo Mihai Viteazul (Keul 2009: 144) y por último su alianza con sus enemigos los otomanos (143).

¹⁴⁸ Emilio Cotarelo menciona otra obra titulada *Amar sin favorecer*, de Román Montero, que tiene también a Segismundo como protagonista (1916 I: ix), pero que carece de personajes turcos.

¹⁴⁹ Impresa a principios del siglo XVII, Adolf Schaeffer publicó esta pieza en 1887 atribuyendo su autoría a Vélez de Guevara (Cotarelo 1916 I: viii). Emilio Cotarelo la editó en el primer tomo de las *Obras de Lope de Vega*. La edición de Schaeffer tiene algunos errores graves de lectura y omite versos, por lo cual se va a seguir la edición de Cotarelo para el análisis.

ligada en principio al carácter propagandista de la obra, el reto final del príncipe después de la muerte del gran visir Sinán —quien de hecho murió en abril de 1596— para que «[b]aje en persona a la Hungría/ el Turco, que con la mía/ le estaré aguardando yo» (*Transilvano*, 421) parece demasiado audaz si se considera que a principios del verano de 1596 Mehmed III salió en persona al frente de su ejército y, tras conquistar la ciudad de Eger, derrotó a los ejércitos encabezados por el archiduque Maximiliano III y Báthory Zsigmond en la batalla de Keresztes.

Basándose en relaciones de sucesos (González Cuerva 2006: 277), *El prodigioso príncipe transilvano* destaca por su veracidad histórica en el manejo de datos contemporáneos que hábilmente mezcla con ficción. El episodio turco con que se abre la obra muestra que el ámbito de conocimientos del dramaturgo no se limita a la corte transilvana¹⁵⁰. La primera escena presenta una carnicería en la corte otomana sin par entre las obras turquescas españolas. La ejecución de los diecinueve hermanos de Mehmed III, una medida tan notoria y extrema que llevó a su sucesor Ahmed I a abrogar esta tradición de fratricidio (Imber 2002: 109-10; Vatin, Veinstein 2003: 185-92), constituye el comienzo de esta pieza. En este primer episodio se enfatizan las cualidades tiránicas de Mahometo, cuyo gusto, no sujeto al raciocinio de sus súbditos, es la ley del Estado que se debe seguir incondicionalmente. Del mismo modo que Solyman en *The Tragedy of Mustapha* de Fulke Greville, asesinaba a su hijo porque «*It mortal is, when Kings do say they feare*» (*Mustapha*, [A4^r]), «un miedo injusto» (*Transilvano*, 373) del nuevo sultán hace que acabe con las vidas de sus hermanos; se trata de una desconfianza común a todo tirano, basada en el recelo de que «todos quieren derribarlo»

¹⁵⁰ Para el análisis de algunos pasajes donde es evidente el conocimiento del dramaturgo sobre las relaciones transilvano-otomanas en el siglo XVI, véase Sâmbrian 2016: 106.

(Aristóteles 1988: 349)¹⁵¹. De los treinta hermanos de Mahometo mueren tres en escena y los otros salen huyendo de sus perseguidores. Selín, «herido mortalmente», y Amurates, «atravesado de una lanzada», expiran juntos como ejemplos de la crueldad del nuevo sultán. Solimán, quien anima a los bajás verdugos Ferrad y Sinán para que ejecuten la sentencia de Mahometo sin saber que significa su propia muerte, parece acuchillado por ellos dos. Aunque estas primeras escenas parecen lo suficientemente patéticas, el carácter sanguinario del nuevo sultán se vuelve a mostrar enfáticamente cuando más adelante sus hermanos —los que «se pudieren poner»— se exhiben «con el género de muerte que le fué dado» (*Transilvano*, 377). Este estado caótico de la corte otomana aumenta cuando los bajás Ferrad y Sinán riñen y envainan sus espadas. Aunque este tipo de escenas que acentúan la falta de autoridad y orden es muy común en las obras turquescas, el dramaturgo puede haber sido consciente de la notoria enemistad entre las figuras históricas de Serdar Ferhad y Koca Sinan Paşa.

Aunque las escenas de crueldad en las obras turquescas del teatro español no se pueden comparar con las carnicerías de las obras inglesas, los turcos en general suelen aparecer como sanguinarios y vengativos. Los asesinatos y matanzas en la corte otomana y la práctica del filicidio, el fratricidio y el parricidio en la casa de Osmán atrajeron gran interés en Europa, tal como se desprende de la abundancia de los avisos e historias acerca de tales hechos¹⁵². El más famoso de estos acontecimientos fue probablemente el asesinato del príncipe Mustafá por su padre Süleyman. Abundan las relaciones que circularon en Europa después de este suceso (véanse, por ejemplo, la relación de Moffan, pronto vertida a idiomas vernáculos, o los avisos de la embajada habsburga en Venecia [Sola 2011: 12]), que fue

¹⁵¹ Este episodio recuerda el viaje nocturno del Diablo Cojuelo «a Constantinopla a alborotar el Cerrallo del Gran Turco, y hazer degollar doze, o treze hermanos que tiene por miedo de que no conspiren a la Corona» (Vélez 1641: 37^o).

¹⁵² Véase, por ejemplo, la descripción de Selim como sultán filicida, fratricida y parricida: «aviendo Selim oprimido a Bayaceto su padre, con fuerças y con veneno, al Acomat y Corcut hermanos del mismo Selim, mandò degollar todos los nietos Otomanos. Pensó tambien matar a Soliman hijo y sucesor suyo, con veneno, embevido en una Ropa. Si bien, aunque se la presentò su padre, no se la quiso vestir, sospechoso de la fraude» (Argensola 1630: 282).

adaptado al teatro en Francia por Gabriel Bounin (*La Soltane*, 1561) y en Inglaterra por un autor anónimo en 1581 con el título *Solymanidae*, por Fulke Greville (*Mustapha, A Tragedy*, 1609) y Roger Boyle (*The Tragedy of Mustapha, The Son of Solyman the Magnificent*, 1665). Influidos por el teatro senequista, las obras turquescas de la producción inglesa se centran principalmente en las intrigas palaciegas y las muertes que acarrearán en la corte otomana. El motor de la acción en estas obras no es un conflicto cristiano-musulmán, sino una intriga palaciega urdida y sufrida por los turcos. No obstante, se explica en versos o epílogos que las tragedias representadas son en último término de utilidad a la causa cristiana gracias a la providencia divina y por medio de la acefalia y el tumulto imperantes en la corte del adversario. Así se regocija John Foxe en sus *Actes and Monuments* al tratar del asesinato de Mustafá por su padre Süleyman:

Wherein notwithstanding is to be noted the singular prouidence and loue of the Lord toward his afflicted christians. For this Mustapha as he was couragious & greatly expert and exercised in all practise of warre: so had he a cruell hart, maliciously set to shed the bloud of christians: Wherefore great cause haue we to congratulate, & to geue thanks to god, for y^e happy taking away of this Mustapha (1583: 755).

El gran interés por este tipo de historias y por las noticias de intrigas y turbulencias en la corte otomana proporciona la razón por la cual fueron escritas obras como *The Raging Turk*, *The Tragedy of Mustapha* o *Selimus*. España también se interesaba por las escenas de debilitamiento y convulsión en la casa otomana según se ve en obras como *El tirano castigado*, *La Santa Liga* o *El prodigioso príncipe transilvano*. En efecto, el asesinato de treinta príncipes otomanos en esta pieza y la subida al trono de un Gran Turco endeble proporcionaban un punto de regodeo. Además, son varias las noticias que hablan de horribles

y prodigiosas visiones que profetizaban la muerte violenta del sultan y el fin de la casa otomana¹⁵³. Así acaba, por ejemplo, una noticia de 1621 sobre la muerte del Gran Turco:

En este estado estan las cosas de Costantinopla, el Turco muerto, el sucessor de año y medio, los Baxaes divididos y enemistados, la plebe inquieta, y los Turcos matandose vnos a otros, y enpleandose en quitarse las fuerças, permita Dios que peorando el estado destas cosas, ellos entre si se acaben, para que assi el poder de la Cristiandad no siendo tan necessario para resistir los golpes de aquel contrario, se emplee en otra parte, onde sea de mas efeto (Rojas 1621: [2^v]).

Aunque algunas obras dramatizan el fin trágico de la nobleza turca, no se debe ignorar la satisfacción que daba al público español e inglés este tipo de asesinatos y turbulencias en la corte otomana.

Volviendo a la obra, una vez muertos todos sus hermanos y allanado el camino real con sus cuerpos, Mahometo sale a la escena «en medio de sus mujeres con zarcillos en las orejas» y llevan para él «un arco y una corona armada sobre un turbante» (*Transilvano*, 372).

Esta descripción del nuevo sultán se parece a un retrato de Mehmed III ya en circulación en

¹⁵³ Estas son algunas de esas noticias accesibles al lector español e inglés: *Copia de vna carta qve vn sacerdote, vezino, y natural de la Ciudad de Seuilla, y que al presente está cautiuo en Constantinopla, escriuió a vn amigo suyo, dandole quenta de la violenta muerte de el Gran Turco Bayaceto, y de la grande y magnifica pompa con que fue enterrado. Su fecha en Constantinopla a 20. de Mayo de 1622.* (Lisboa: Por Pedro Craesbeeck, 1622); *Verissima relacion, de vna prodigiosa vision, que tuuo en Constantinopla el Gran Turco Celin Soliman viniendo de ver partir su Armada que embiaua contra Persia y otras tierras, y le profetizaron la destruycion de su Imperio, y restauracion de la casa Santa de Christo N. Redentor por el Serenissimo Principe Don Carlos* (s.a., Barcelona: Por Sebastian y Iayme Matevat, 1625); *Extraordinary nevvies from Constantinople, November the 27. 1641. Being a Letter sent from thence to the Lord Dominicco, Mugliano, Florantino, dated the second of September. 1641. Conteyning a most certaine and true Relation of the late and strange visions, with the aspects of two Commets or blazing Starres with forked Tayles. Appearing to the great Turke, and perpendicularly hanging over his Seraglio in Constantinople, as also his incredible dreames, together with their Interpretation by the wisest of his Divines, Astrologers, and Magicians* (Londres: Printed for Francis Constable, and Iohn Thomas, 1641); *Relacion nveva de vna carta venida de Constantinopla, en la qual se refieren los grandes prodigios, y espantosas señales aparecidas en dicha Ciudad, y por todo aquel Pays circunvezino. Con algvnas horribles visiones que le aparecieron al Gran Turco; es à saber, Saetas, Vientos, Tempestades, Trueos, y aparicion de Cometas, y grande rebelion. Y la interpretacion, y declaracion de aquello hecha por los mas doctos Astrologos de su Imperio* (Don Fraciscus de Pons Cancellarius, Barcelona: por Antonio Lacavalleria, 1665).

1596¹⁵⁴. El zarcillo visible en la oreja, la corona al estilo europeo sobre el turbante, los bigotes levantados y la perilla son los rasgos más característicos de este retrato (Figura 12).

De la misma manera, las descripciones de Sigismundo parecen sacadas de un retrato suyo (Figura 13). El bajá de Temesvar envía a la corte un retrato del príncipe que provoca que Mahometo y Sinán Bajá se admiren de su barba brava. A su vuelta del enfrentamiento con Sigismundo, éste es descrito así:

Furioso, ancha espalda, aspeto
y proporción de gigante;
grandes ojos, revelada
frente, cabello enrizado,
luenga nariz afilada,
cejijunto, [mal] barbado¹⁵⁵,
color pálida y tostada (419)

El retrato referencial de esta descripción debe de ser el grabado que lleva los nombres de Egidius y Marco Sadeler¹⁵⁶. Estos pasajes son importantes porque el retrato enviado al Gran Turco y las palabras de Sinán como quien ha visto al príncipe en persona afectan directamente la representación visual del personaje de Segismundo. Además, la acotación sobre Mahometo

¹⁵⁴ El retrato grabado por Jean-Jacques Boissard aparece en la *Historia Chronologica Pannoniae* de 1596 (Lonicer: 150) y en la esquina del mapa de Johan Bussemacher de 1596 titulado «Thracia et Bulgaria cum viciniis» (Brummett 2015: 181-2), los cuales parecen ser una reproducción de un retrato anterior, posiblemente de la pintura atribuida a Cristofano dell' Altissimo. Otras copias se incluyen en *Effigies regum ac principum* de Crispijn van de Passe (1598) y *Vite degl' imperatori de Turchi* de Pietro Bertelli (1599: 54). La misma estampa aparece en la colección *Atrium heroicum* de Dominicus Custos, donde se la describe como Sah Abbās I, rey de Persia (1600: Oo^r). Curiosamente, hay otro retrato de un sultán otomano que lleva un zarcillo en una oreja y una corona sobre su turbante asignado tanto al sultán Selim I como al rey persa Sah Ismā'il.

¹⁵⁵ En la edición de Emilio Cotarelo se lee «poco barbado», que está en contradicción con lo dicho anteriormente y con el verso siguiente: «No se afeite ni arrebola» (*Transilvano*, 419). Adolf Schaeffer lee «mal barbado» (Vélez 1887: 256).

¹⁵⁶ Las copias existentes de este grabado en varias bibliotecas europas (se conserva una en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid bajo la signatura VIII/M/19 [169]) llevan la fecha 1607, pero, si se considera que el príncipe ya había abandonado en 1602 su lucha por el trono, es posible que el original fuera más temprano. No se asemejan tanto a esta imagen ni su retrato de perfil en *Sybenbürgische Chronica* (s.a. 1596: 8), grabado en las monedas acuñadas durante su reinado, ni la versión incluida en *Atrium heroicum* (Custos 1601: E^r).

señala que el aspecto de los turcos sobre la escena española podía basarse en los materiales visuales corrientes en Europa, sueltos o incluidos en obras como *La cosmographie universelle d'André Thevet* (1575), *Chronicorum Turcicorum* (1578), *Habitus variarum orbis gentium* (1581) o *Vitae et icones sultanorum Turcicorum* (1596).

El perfil del Gran Turco es el de un sultán temeroso desde el comienzo de la obra. Mahometo asesina a sus hermanos por miedo y durante su ejecución no sale a escena. Aunque en su coronación se muestra como un monarca belicoso al tomar la decisión de luchar contra el emperador Rodolfo y enviar a su ejército contra el príncipe rebelde, no tarda en enviar su bajá Ardaín a Sigismundo para que negocie las paces, un acto «muy ajeno/ de la soberbia otomana» (387) que es interpretado por el bajá como temor hacia el transilvano (389). Por otro lado, el estado otomano se encuentra en vías de deterioro porque «no se trata en tu tierra/ sino de cosas de amor» (376). Aunque acusa a su padre Amurates de afeminamiento, Mahometo está rodeado por sus mujeres ya en su primera aparición y antes de que pronuncie palabra alguna, una de ellas, Celima, le reprende por sus actos horribles e injustos. Es ésta la mujer ante quien se postra el nuevo sultán, como él mismo admite, y con quien se casa. La debilidad del Gran Turco ante Celima y la frialdad entre los dos se notan otra vez en las últimas escenas, en marcado contraste con la relación entre Cristerna y Sigismundo.

Las dos obras tratadas enfatizan el carácter prodigioso del príncipe transilvano desde sus mismos títulos y entre los numerosos agüeros que se mencionan en sus tramas algunos afectan directamente al estado otomano. Aunque Maquiavelo pensaba que los augurios eran cosas propias de la Antigüedad y que los hombres ya no eran tan supersticiosos (2011: 218), el público finisecular español continuaba recibiendo su dosis de presagios y vaticinios. Además de mantener la esperanza —aunque fuera falsa— entre el pueblo cristiano frente a los acontecimientos infaustos de cada día, se trataba de un medio importante de propaganda:

A good deal of western prophecy, however, which foretold the Christian repossession of Constantinople and the destruction of the Ottoman empire was contrived for publicist purposes, and some of these (later) *vaticinia* and *prophetiae* were probably produced in the chanceries of Charles V and his brother Ferdinand I. They were in fact deliberately manufactured as crusading propaganda, and some of them were destined to enjoy a long life (Setton 1992: 16-7).

Algunos augurios fueron reintroducidos o reinterpretados en diferentes periodos como *De eversione Europae prognosticon* de Antonio Torquato, mencionado por Setton (25-7). Publicado en 1534, es un texto supuestamente dirigido al rey Hunyadi Mátyás, hijo de Hunyadi János, que lleva la fecha de 1480 y presagia algunos hechos de la primera mitad del siglo XVI. Las reimpresiones posteriores, como las de los años 1544 y 1552, aunque mantienen *grosso modo* los mismos vaticinios, omiten las fechas presagiadas. Sin embargo, en el año 1596, cuando el conflicto entre los estados cristianos y el imperio otomano conoce una nueva escalada en los Balcanes, vuelven los presagios de Antonio Torquato, pero sus fechas son adaptadas a la nueva actualidad: el año del desmoronamiento de la casa otomana ya no es 1536, sino 1596 (Horst 1596: 148). La *Historia Chronologica Pannoniae* de 1596 se abre con el mismo *prognosticon*, aunque se limita a comunicar el estado de caos causado por el imperio otomano antes del surgimiento del príncipe transilvano. A esto sigue un *vaticinium turcarum* escrito en turco y latín que indica que la derrota de los otomanos que vendrá después de un periodo de victorias suyas; en sustancia, es el mismo que se había publicado bajo el título de *Prognoma Sive Praesagium Mehemetanorum* hacía unas décadas (Georgievitz 1547), pero con una adición importante: ahora las fechas señalan el reinado de Mehmed III (Lonicer 1596: A3^r-A4^r). Así pues, con la reinterpretación de estos vaticinios se entreteje una propaganda que encuentra su lugar en estas dos obras cuya acción se desarrolla

durante los reinados de Mehmed III y Báthory Zsigmond. Aparte de los prodigios que protegen al príncipe transilvano de varios atentados contra su vida, la aparición de un águila y un cometa en el campo de batalla en contra de los turcos consolida el apoyo divino e imperial¹⁵⁷. Por otro lado, los vaticinios relacionados con los turcos señalan la destrucción del imperio otomano. Las dos láminas en una caja que «se guarda/ para Mahometo el tercero/ y postrero de su casa» dan nuevas de que surgirá en 1595 un príncipe prodigioso en Levante que se opondrá al tirano de Oriente y en 1603 se pondrá fin con Mahometo a la casa otomana¹⁵⁸, ciento cincuenta años después de la toma de Constantinopla por otro Mahometo (*Transilvano*, 374)¹⁵⁹. Estos vaticinios apocalípticos acerca del imperio otomano a finales del siglo XVI eran compartidos hasta cierto punto por los turcos, pues el año 1591 marcaba el fin del primer milenio del calendario de la hégira (Blake 2013: 141). Como en la época de su supersticioso padre (Hammer 1837: 282-3), en el reinado de Mehmed III la popularidad de la adivinación fue creciendo en la corte y algunos libros relacionados con esta práctica fueron traducidos del árabe y el persa (Faroqhi 2006: 413). Nuestra pieza teatral refleja este interés en los presagios en varios pasajes, como cuando Sinán reprocha al sultán que derroche tiempo

¹⁵⁷ Estos augurios tampoco son invención del dramaturgo; los libros publicados después de la batalla de Giurgiu mencionan con gran interés cómo un águila «supra castra aduolauit, & in principis tentorio ita descendit» (Lonicer 1596: 111) y un cometa «ardens supra castris Transylvanicis astitit» (113).

¹⁵⁸ Mehmed III murió precisamente en 1603, lo que plantea la cuestión de si este pasaje se debe a un *vaticinium ex eventu* que afectaría a la datación de la obra. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el vaticinio que aparece en las obras de Georgievitz y sobre el que se dice que «Habent Mauometani multa vaticinia, sed nullum est apud ipsos tam celebre» (s.a. 1596: 79) fue incluido en varias publicaciones finiseculares con la fecha de 1602 como fin de la casa otomana (Lonicer 1596: A3^r). El dramaturgo podría estar refiriéndose a este vaticinio cuando dice que en 1603 se va a perder Constantinopla y «la casa otomana vendrá en total ruina y declinación» (*Transilvano*, 376).

¹⁵⁹ Estos augurios son también algunos de los más famosos del fin del siglo. Lazaro Soranzo, por ejemplo, empieza su libro *L'Ottomano* con este presagio: «Conciosia cosa che temano grandemente, che si come la Città di Costantinopoli hebbe il suo secondo principio, e augumento da vn Costantino, e che poi fù persa, e distrutta sotto vn'altro Costantino, ambi figliuoli di due Elene; non altrimenti che l'Imperio di Roma, che principiò in vn'Augusto, e in vn'Augusto lo terminò; così si a per perdersi di nuouo sotto vn Mehemento, si come da Mehemento II. fù conquistata con l'armi» (1598: 1). Más adelante hace estas observaciones mencionando un vaticinio sobre el surgimiento de un príncipe húngaro: «Egli è anco molto temuto da' Turchi per certe lor predittioni popolari, le quali, benche leggieri, fanno però molta impressione ne gli animi barbari, e uili, e massime de' Mahometani, i quali credono assolutamente il Fato. Stimano grandemente trà cotai lor' indouinamenti quello che dice, che da dirupi de' monti della Trasiluania vscirà vn giorno un Prencipe, il quale vincerà, e ridurà in niente l'Imperio Ottomanno: così dice Flauio V opisco nella vita dell' Imp. Floriano, che ne' suoi giorni si fosse vaticinato d'vn Prencipe Onghero, che sotto porrebbe con il tempo tutti i Barbari al suo commando» (99).

y dinero en consultar hechiceros y su consiguiente pérdida de reputación (*Transilvano*, 376). Este mismo bajá menciona la premonición del fundador de la casa otomana, quien en sus encantamientos halló que su linaje iba a durar trecientos años, algo teatralizado más adelante con una escena de sueño. Otomán aparece «con túnica, máscara y cabellera negra» con el «medio cuerpo en una tumba y dos hachas encendidas a dos lados» (377) para pronunciar un discurso marcado por el conocimiento del dramaturgo sobre la dinastía otomana que confirma la premonición del fin de su imperio.

A pesar de todo, Mahometo no pierde su soberbia y decide movilizar a sus soldados contra el emperador Rodolfo, por lo cual ordena a Sigismundo dejarles pasar por sus tierras. Contra los consejos de los ministros de su corte, el príncipe rechaza la demanda del sultán y se opone abiertamente a él con el fin de liberar a sus compatriotas «de abatida servidumbre» y «juntar/ la Iglesia griega y latina» (386-7). A partir de este momento la trama se centra en la lucha entre Sigismundo y los cortesanos proturcos. Aunque no se vuelve a la corte de Mahometo hasta las últimas escenas, las intervenciones de sus embajadores y de sus partidarios en la corte transilvana mantienen la presencia turca a lo largo de la pieza. El príncipe católico está luchando contra las dos cabezas de una misma fiera: el otomano infiel en la frontera y el transilvano hereje en casa. Para estos cortesanos, el Gran Turco es el «protector de estos reinos» y lo que pretende el príncipe transilvano es «injusta guerra» (392). Traidores a la causa cristiana por ser calvinistas y luteranos, esto es, herejes, por levantarse contra el príncipe católico y por someterse al tirano de Constantinopla, son decapitados y sus catorce cabezas se convierten en la corona de Sigismundo¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Aunque la dualidad entre los católicos y «cismáticos» es un punto enfatizado en estas obras por el respaldo español, imperial y papal a Segismundo, se da a entender que la auténtica causa de la muerte de los cortesanos transilvanos fue el desacato y la alta traición. Como señala Adolf Schaeffer, se recurre a la misma sentencia en *La campana de Aragón*, donde se deja claro que «el Rey, ò en bien, ò en mal/ ha de ser obedecido» (*Aragón*, 234^v).

El prodigioso príncipe transilvano se cierra con la batalla de Giurgiu y la derrota de los otomanos. Sinán, después de ser arrastrado sobre las tablas, huye a Constantinopla. Ferrad muere y su cabeza es puesta en una pica. Cuando Sinán vuelve a la corte de Mahometo, éste sale a recibirle con su esposa Celima, pero, en vez de castigarle, se dispone a escuchar sus desgracias. Sin embargo, la conversación pronto se convierte en una alabanza del príncipe transilvano y más adelante se comunica que Sinán murió de enojo (421). La originalidad de esta pieza radica en su uso de todo tipo de información disponible en la época y su forma de introducir estos datos en la trama. Son varios los pasajes en prosa al estilo de los avisos corrientes en Europa. Se mantienen tales pautas hasta la última escena, donde se lee una carta de los cautivos de Constantinopla muy parecida a una de las relaciones publicadas por Rodrigo de Cabrera; en ella se describe una gran hambruna en la ciudad, el temor de los turcos que han abandonado sus casas y los ruegos del Gran Turco a Mahoma para que mejoren las cosas (s.a. 1596: [2^r]). El hecho de que la obra teatralice un hecho contemporáneo de tanto interés la distingue de la mayoría de las obras turquescas españolas.

La otra pieza, *El príncipe prodigioso*, también titulada *La defensa* (o *El defensor*) de la fe y publicada bajo el nombre de diferentes autores, como Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto y Juan Pérez de Montalbán, es una refundición de la obra anterior¹⁶¹. La diferencia principal consiste en la reducción del elenco y la extensión de la pieza. Todo el episodio del asesinato de los hermanos del nuevo sultán se ha descartado y es ahora Mahometo quien sale a escena «con el alfange desnudo ensangrentado» (*Príncipe*, 93). Aunque toda la carnicería se ejecuta fuera de escena, el Gran Turco es presentado como un tirano impetuoso y sanguinario en sus actos y palabras e interviene más en la trama. Con los bajás Ferrad y Sinán suprimidos,

¹⁶¹ Su primera publicación en *El mejor de los mejores libros* en 1651 va acompañada de una nota que indica que la mitad de la obra fue escrita por Juan de Matos y la otra mitad por Agustín Moreto. Esta edición contiene otra obra de colaboración titulada *El príncipe perseguido*, la cual es una refundición de *El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido* de Lope de Vega y cuenta la historia de la huida forzada del príncipe Demetrio (Menéndez 1896: cxxxiii).

Mahometo visita en persona la corte transilvana y se pone él mismo al frente de su ejército. Aunque sea tan arrogante para llegar a decir que mataría al mismo Alá si le ofendiera (100), este reajuste significa aún mayor humillación para el sultán porque sufre las afrentas y desgracias él mismo, sin intermediarios. Por otro lado, la introducción de los personajes de la dama y del gracioso suaviza el tono grave de la obra anterior. La imagen del sultán enamorado vuelve en esta versión con la presencia de Arminda en la corte otomana. Esta dama alemana, que desconoce su nobleza, es hija del emperador Rodolfo y esposa de Sigismundo y su verdadero nombre es Cristerna. Raptada de niña por piratas, llega al harén de Mahometo, quien quiere casarse con ella. Esta trama se asemeja en algunos puntos a la primera parte de *El príncipe esclavo*, a su vez refundición de *El jenízaro de Albania*, por ejemplo en la anagnórisis de Arminda a través de una canción —el poema famoso de Góngora «criábase el albanés/ en las cortes de Amurates» se cambia con «En la Corte de Mahometo,/ esquivo imán a sus ojos» (131)— o la defensa por Cristerna de su esposo Sigismundo con la espada en la mano al final de la obra, que recuerda a otra Cristerna luchando de la misma manera por su amado Escanderbec. Aunque todas estas modificaciones disminuyen la originalidad de *El prodigioso príncipe transilvano*, debían de ser una manera de rescatar la obra en una época en la que los datos presentados ya habían dejado de ser contemporáneos y aquellos vaticinios ya no tenían el efecto deseado sobre el público.

En conclusión, la comedia de *El prodigioso príncipe transilvano* destaca entre las piezas que se basan en hechos contemporáneos por su uso de diversos tipos de información disponible en la época para componer la obra, tanto textual como visualmente. Aunque utiliza los mismos argumentos al trazar la dualidad entre cristianos y musulmanes, introduce un tercer elemento sobre el que se suele guardar silencio en las obras turquescas. En el resto de las obras balcánicas analizadas la Reforma y la Contrarreforma no constituyen un tema

porque teatralizan hechos históricos del siglo XV, mientras que las obras sobre el príncipe transilvano se sitúan en el centro de este conflicto y el dramaturgo refleja hábilmente la alianza entre protestantes y otomanos. Por otra parte, *El príncipe prodigioso* nos permite observar elementos recurrentes reutilizados a la hora de refundir obras anteriores, como la concubina turca celosa, el gracioso español delante del Gran Turco o la cristiana cautiva que desconoce su pasado. Además, la reintroducción de la figura del príncipe católico aun después de la destrucción de las esperanzas puestas en Báthory Zsigmond prueba la popularidad del tema turco y de los héroes antiturcos dentro de la labor general de refundición llevada a cabo por los dramaturgos de la escuela de Calderón.

6.6. Las comedias sobre Escanderbey

Criauase el Albanes

en las cortes de Amurates (Góngora, en *Romancero general*, 188^v)

Entre todas las figuras de los reinos balcánicos del siglo XVI cuyos nombres se convirtieron en símbolos de la resistencia contra los turcos (Báthory Zsigmond, Hunyadi János, Vlad Drăculea, etc.), Gjergj Kastrioti Skënderbeu, conocido como Escanderbec o Escanderbey en España, fue probablemente el que mayor fama alcanzo en el teatro del Siglo de Oro (Figura 14). Existen por lo menos cuatro comedias relacionadas entre sí que se ocupan de la vida de este héroe albanés: *El jenízaro de Albania*, la primera y segunda parte de *El príncipe esclavo* y *El gran Jorge Castrioto* (o *El príncipe Escanderbey*)¹⁶². Todas se atribuyeron a Luis Vélez de Guevara en un primer momento, aunque la autoría de *El príncipe Escanderbey* resulta más problemática que las otras (Vega 1997: 362). Además, existe un auto sacramental de Juan

¹⁶² Germán Vega menciona otra versión de *El gran Jorge Castrioto*, conservada en el ms. 82.635 de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, que se asemeja más a la primera parte de *El príncipe esclavo*, aunque contenga varias anomalías (1997: 360).

Pérez de Montalbán titulado *Escanderbech*. Salvo ésta y la segunda parte de *El príncipe esclavo*, las obras siguen más o menos las mismas pautas, que se pueden resumir en la envidia de los cortesanos otomanos hacia Escanderbec, los varios intentos de Amurates de asesinarlo, el descubrimiento por el albanés de sus propios orígenes, su alianza con un rey cristiano y su venganza final. Así pues, las tramas principales de las primeras tres comedias mencionadas se ocupan de la vida de Escanderbec en la corte del Gran Turco y no de su levantamiento, que no tiene lugar hasta las últimas escenas de las obras, mientras que la segunda parte de *El príncipe esclavo* se centra en su venganza como príncipe albanés contra la injusticia otomana. Además, existe otra pieza titulada *Los hijos del dolor y Albania tiranizada* que introduce una nueva perspectiva sobre el tema al centrarse en las vidas del resto de la familia Castriota bajo el yugo otomano.

La cuestión de los jenízaros tiene un papel importante en este grupo de obras. Estos eran hijos de padres cristianos llevados a Constantinopla bajo el sistema de leva llamado *devşirme* (Figura 15). Diego Galán los llama «mestizos de griegos y turcos, renegados, que para nuestra vergüenza los había y hay de todas las naciones» (1913: 159). El término aparece en el diccionario de Covarrubias con un sentido similar («el que es nacido de padre Christiano, y madre Turca, o al reues de padre Turco, y madre Christiana. [...] En Italia llaman Genizaro, al que es nacido de Español, y de Italiana, o al reues, finalmente el que es hijo de padres diferentes en nacion» [1611: 434^r]), y se ha conservado con aproximadamente el mismo significado en el diccionario moderno de la RAE. Sin embargo, la acepción más corriente estaba marcada por la ascendencia cristiana de los niños y el bautismo que habían recibido (Figura 16). Así se introducen los caballeros cristianos disfrazados de turcos ante la reina Sultana en las *Guerras civiles de Granada*: «nosotros no somos Moros, sino Turcos de nacion, Genizaros y hijos de Christianos» (Pérez 1619: 221^r). Miguel Ángel de Bunes explica de esta

manera la diferencia entre los jenízaros y los renegados según la opinión española de los siglos XVI-XVII:

Aunque los jenízaros y mamelucos pueden ser considerados como renegados, la historiografía norteafricana diferencia perfectamente a los primeros de los segundos. Establece la puntualización en el grado de adoctrinamiento en el cristianismo que tienen estos tornadizos. Los jenízaros y los mamelucos fueron circuncidados cuando eran muy pequeños, por lo que desconocían los fundamentos de la fe en la que habían sido bautizados. Esta es la razón por la que no conservan ningún resto de su antigua religión, sobre todo los jenízaros. Aunque sus padres son cristianos, los turcos han conseguido borrar de ellos su estigma y convertirlos en musulmanes de pro (1989: 184).

Este cuerpo especial del sultán que atemorizó a los europeos durante siglos no sólo despertaba admiración y rencor sino también compasión, porque sus componentes eran considerados como niños raptados y forzados a renegar. Aunque se habían vuelto turcos, algunas piezas españolas, en particular las obras balcánicas, los ven como cristianos potenciales por el bautismo que habían recibido al nacer. Son varias las menciones de la demanda de niños cristianos por parte del Gran Turco para ser llevados a Constantinopla, pero como personaje teatral el jenízaro más conocido es el albanés Skënderbeu, quien cuenta con la ayuda de otros jenízaros en su lucha por la liberación de Albania. Diez mil niños «hechos jenízaros ya» son rescatados en otra obra, en la que se enfatiza que habían sido bautizados (*Transilvano*, 418).

El jenízaro de Albania, pieza probablemente compuesta hacia 1608-10 (Vega 1997: 353), se considera la primera comedia de este grupo y establece las pautas mencionadas para obras posteriores, eligiendo la envidia como tema central, como sucede en la segunda parte del romance «Criábase el albanés» de Luis de Góngora según la versión incluida en el

Romancero general (1600: 189^r). Escanderbey es un jenízaro que goza de la privanza del Gran Turco Amurates y es admirado por las damas Rosa y Sultana. Aunque se volvió turco de niño, son las cualidades cristianas heredadas de sus padres las que le llevan a ser una víctima entre los musulmanes, tal y como se explica en una de las posibles fuentes de la pieza, la *Crónica de Iorge Castrioto* (a su vez basada en *De vita et gestis Scanderbegi* de Marin Barleti): «y assi al cabo su demasiada virtud le vino a engendrar muchos enemigos» (Ochoa 1597: 13^v). Molestos por los grandes favores que recibe «un mal nacido extranjero» (*Jenízaro*, A2^v), los bajás Celin y Ceylan persuaden a Amurates de que asesine a Escanderbec contándole mentiras sobre los supuestos acuerdos secretos que ha hecho con príncipes cristianos para alzarse con el reino. El Gran Turco parece estar dispuesto a acabar incluso con el más mínimo indicio de daño que le pueda llegar y acepta muy presto el plan de asesinato, que se ejecutará durante las fiestas para celebrar las victorias alcanzadas por Escanderbey contra los persas¹⁶³. Aunque sospecha que puede ser la envidia lo que ha movido a los bajás a proponer este plan, Amurates decide que para Escanderbec «ya es fuerça el morir» (B2^r). Durante el encuentro del sultán y su favorito, ambos quedan dormidos y salen las figuras alegóricas de Albania y Asia a escena, una mostrando a Escanderbec, «Principe de Albania», las cabezas de su padre y hermanos cortadas por el «tirano», y la otra atacada por un león criado por Amurates en su corte ([B3^{r-v}]). En una escena que se repite en las otras dos comedias, Amurates se despierta y ve con una daga en la mano a Escanderbec, quien en realidad sólo quiere proteger su amo. Confirmadas sus sospechas, Amurates lo dirige por una puerta donde Celin y Ceylan lo están esperando con cuatro moros para acabar con su vida. Es

¹⁶³ La descripción de Amurates en la *Crónica de Iorge Castrioto* sugiere una explicación para la predisposición del Gran Turco a creer fácilmente en las teorías de conspiración de sus bajás: «demas que aquella vejez, y ser de naturaleza flaco, y de poco animo, le obligaua a atribuir las mas cosas à lo peor: demanera que no solo començo entresi a rezelar la perdida del Reyno de Albania, mas tambien de todo su Imperio: y por ventura la misma conciencia, combatida de sus propias maldades, y el sollicito amor del Reyno mal adquirido, le hazian tener todas las cosas (aunque fuessen entre sus mismos criados mas domesticos y priuados) por enemigas, y de poca, o ninguna lealtad» (Ochoa 1597: 13^v).

el primero de los varios atentados contra Escanderbec que acaban en fracaso. Cada conspiración sirve para exaltar su lealtad y valentía, mientras acentúa la deslealtad, injusticia y otras cualidades tiránicas de sus perseguidores.

La siguiente amenaza a la vida del albanés llega por la mano de un bárbaro de nación tártara «sediento de sangre humana» ([C3^r]). Este episodio también está sacado de la crónica mencionada, donde se cuenta la historia de «vn soldado muy esforçado, natural de Scitia, que con gran soberuia desafiò toda la gente de Amurat, diziendo si auia alguno entre ella, que se quisiesse matar con el en vn lugar muy estrecho, desnudos, con solas espadas cortas» (Ochoa 1597: 10^r). Escanderbey acepta el desafío y mata al tártaro, quien colgando de su cuello lleva una lámina con un presagio: «Rey mancebo, y generoso,/ que fiera muerte me das,/ tu patria restauraras» (*Jenízaro*, D2^v). En las otras dos versiones Escanderbey mata al bárbaro, esta vez etíope, arrojándolo al mar (esto es, al paño) mientras éste transmite su parte del augurio gritando: «Mas eres de lo que piensas» (*Esclavo I*, C4^v; *Castrioto*, 250). Sin embargo, el bárbaro en *El jenízaro de Albania* es no sólo un instrumento en la ejecución de la anagnórisis, sino también un peón en manos de los turcos que arreglan el duelo entre el albanés y tártaro.

En el tercer atentado, que revela otro presagio, Amurates suelta un león para que mate a Escanderbey. La lucha con el león parece estar inspirada en un romance de Góngora, en el que el sultán sugiere al bajá celoso que compita con el albanés en matar un león si quiere «parte de su honor quitarle», como dice la versión incluida en el *Romancero general* (1600: 189^r). El bajá queda despedazado por la fiera, pero el albanés la mata como otro Hércules o Sansón. En *El jenízaro de Albania* el león no quiere ofender a su semejante y se marcha sin atacar al albanés. Esta escena está más elaborada en las otras dos comedias, donde se enfatiza la amistad que Escanderbey halla en el animal porque «fieras los hombres se àn buelto» (*Esclavo I*, C^v). El aislamiento que sufre el albanés entre los turcos como extranjero es el

tratamiento habitual que reciben la mayoría de los cristianos en la corte otomana en las obras españolas; la única solidaridad que recibe proviene de sus correligionarios¹⁶⁴. La identidad de los jenízaros en esta pieza merece atención, porque el propio Escanderbec se identifica como jenízaro de Albania, mientras que en las demás comedias se alude a él como visir, probablemente para subrayar su estado de privanza. Un jenízaro, por ser un *devşirme* de padres cristianos, está dotado de más virtudes que cualquier turco de nación y es de notar que varias obras de la época, tanto históricas como literarias, distinguen entre turcos y jenízaros, especialmente cuando se refieren al ejército otomano. Por tanto, los jenízaros en esta pieza ven a Escanderbey como uno de ellos. Cuando sale al campo de batalla, los demás jenízaros no reconocen la autoridad del bajá Ceylan y sólo obedecen al albanés, diciendo «Que de ser tus soldados nos preciamos/ mas que de ser bajaes ni bisires/ pues con tu sombra al mundo espanto damos» ([E3^r]). A la hora de rebelarse, Escanderbey cuenta con el apoyo de la mayoría de los jenízaros en su intento de rescatar a su patria cautiva, lo que no sólo ensalza el valor del albanés, sino también muestra que los *devşirme* se hallan ligados a la causa cristiana.

Por otra parte, los personajes turcos están marcados por la cobardía, la crueldad, la envidia, la hipocresía y la traición. La dicotomía que se establece entre cristianos y musulmanes desde el comienzo de la pieza se mantiene hasta la última escena, donde el ejército otomano es derrotado y tres turcos piden ser bautizados. Las dos damas turcas, como «las dos mas bellas Turcas» mencionadas en el poema gongorino (1600: 188^v), constituyen la prueba del amor que inspira Escanderbey, héroe de origen cristiano, entre los personajes femeninos musulmanes. Amurates, por su parte, se une a los sultanes otomanos que se hallan bajo la influencia de sus bajás. Además de su falta de autoridad y su credulidad, el temor a la

¹⁶⁴ Como se ha discutido en el análisis de *El esclavo de Venecia*, los personajes *devşirme* y aun a veces los renegados se consideran cristianos por haber nacido de padres cristianos y recibido el bautismo. Aunque Escanderbec crece según las leyes musulmanas (*El gran Jorge Castrioto* menciona incluso su circuncisión [Castrioto, 259]), vive como un cristiano y siente una inclinación favorable hacia los cristianos.

muerte que le hace tramar la caída de Escanderbey después de elevarlo a puestos supremos es una característica natural de los tiranos.

La primera parte de *El príncipe esclavo* amplía y desarrolla los temas y motivos introducidos en *El jenízaro de Albania*¹⁶⁵. *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbec*, por otra parte, es probablemente una refundición de *El príncipe esclavo I*, pieza con que comparte pasajes enteros (Vega 1997: 354). En esta pieza la relación entre Amurates y Escanderbec está más elaborada: la afición que tienen el uno al otro es mayor, mientras que las semillas de sospecha se plantan en Amurates con más lentitud. Esta vez toda la corte siente envidia y odio hacia Escanderbec, incluso Fénix, Luna, Rosa y Sultana, las mujeres del Gran Turco. Los dos bajás antagonistas se aglutinan en un personaje único, Ceylan. Además, se introducen nuevos personajes, como la dama húngara Cristerna y el gracioso español Laín. Con tales cambios se altera tanto el perfil de los turcos como el tono de la obra.

En *El jenízaro de Albania* hay dos damas turcas que vacilan entre el amor de los dos bajás y Escanderbec y que se convierten al cristianismo al final de la obra. *El príncipe esclavo I* reinterpreta el papel de las damas turcas, quienes ahora hacen evidente un rasgo principal del Gran Turco, la lujuria. La incontinencia del bajá Celin al intentar poseer a la hija de un albanés se atribuye aquí a Amurates, quien quiere gozar a la húngara Cristerna aun teniendo un serrallo repleto de mujeres. La segunda escena de la pieza sirve también para remarcar la idea de un sultán lascivo y ocioso:

En este salon ordena
el Eunuco, que pongamos
el estrado, y prevengamos
en los jardines la cena.

¹⁶⁵ Germán Vega sugiere el año 1628 en su datación de esta bilogía (1998: 15).

Despues que aya descansado
del baño, aqui el gran señor
con sus mujeres (*Esclavo I*, [A3^r]).

En una escena similar a la que se nos ofrece en el comienzo de *La Santa Liga*, Amurates sale del baño y lo acompañan sus mujeres «Rosa, Luna, Sultana y Fenix, vistiendo al gran señor, y cantan los musicos» (A4^r). Según los cautivos cristianos, que sirven en estos espacios, el Gran Turco tiene ciento noventa mujeres. La autoridad y poder del sultán son constante objeto de burla por medio del gracioso español Laín, quien lo critica por ser un «gallo» rodeado de «gallinas» en su «gallinero». Todas estas indicaciones deslegitiman aún más al Gran Turco injusto de *El jenízaro de Albania*. Por otra parte, esta comedia tiene sólo una alusión a España, mientras que el gracioso toledano tiene un papel muy importante en las tramas de *El príncipe esclavo I* y *El gran Jorge Castrioto*. Cuando Escanderbec se abstiene de criticar a su amo como buen vasallo durante la mayor parte de la pieza, Laín asume el cargo de reprender al Gran Turco, además de establecer un vínculo cultural con el público español.

Como en *La gran sultana*, aquí se hace mención de los eunucos que guardan el harén, los «capones del gallinero» ([B4^r]) en palabras de Laín. El bajá persa Ceylan es el capitán de los eunucos, es decir, «el Eunuco mayor». Es posible que en el retrato de este personaje haya influido el famoso eunuco persa Bagoas, el favorito de Alejandro Magno (el dramaturgo se muestra consciente de que Escanderbec recibió su nombre de él), o el eunuco persa de la historia de los mártires de Nicomedia. En todo caso, Ceylan es una de las raras apariciones de eunucos en el teatro áureo español. En *El gran Jorge Castrioto* desaparecen las referencias a los eunucos, salvo en una ocasión donde se alude a Ceylan como capitán de los eunucos. Aunque Laín sigue burlándose del sultán y su serrallo, las referencias sexuales también son atenuadas y el episodio del baño es omitido.

En la segunda parte de *El príncipe esclavo* los temas de lascivia y ocio en la corte pasan a ser la crueldad e injusticia en el campo de batalla, aunque no se olvide Amurates de llevar a sus mujeres consigo. Vencido por el albanés en la obra anterior, el bajá Ceylan paga la deuda de su fracaso militar en la primera jornada de esta pieza, pues Amurates ordena a Laín ejecutarlo. El Gran Turco no cesa de buscar medios para asesinar a Escanderbec, quien se ha coronado rey de Albania. En dos diferentes ocasiones envía a asesinos para acabar con él, pero fracasan a causa de prodigios: Mostafa, al intentar apuñalarlo, es tragado por la tierra; Celin y Dragut el Africano, que esperan matarlo durante su sueño, son imposibilitados por la visión del padre de Escanderbec. Todas estas escenas pintan una imagen infame y taimada de Amurates, que contrasta de nuevo con el coraje y sinceridad de Escanderbec. Además, ha crecido el tono religioso de la obra, con el nuevo rey albanés nombrado defensor de la Iglesia por el propio Papa, mientras que el Gran Turco sobresale como persecutor de los cristianos. Curiosamente, presenciamos en esta pieza el fin de Amurates, quien enferma y muere por su rabia y deseo de venganza.

Aún más interesante es la representación de Mehmed II, el Gran Turco de la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* y *El cerco de Rodas*. En *El príncipe esclavo I* se menciona a un heredero de Amurates llamado Solimán, convertido en Mahometo en esta pieza. En su primera escena, Mahometo nos cuenta cómo se encontró con un jabalí que tomó la forma de su abuelo Otoman y le anunció sus futuras derrotas contra Escanderbec. Mahometo desjarreta a la fiera por su cobardía y promete a su padre victorias. En el enfrentamiento entre los dos ejércitos, el joven príncipe se ve rodeado por los albaneses y cae cautivo de Escanderbec, quien para sorpresa de todos lo trata como a un amigo:

Albaneses, deteneos,
que es Mahometo Otomàn,

de Amurates heredero;
señor, vuestra Alteza assi;
tome essa alfana en que vengo,
que no es justo que este a pie
vn sucessor del Imperio
Oriental (*Esclavo II*, 21).

El humilde rey albanés no pide a Amurates más que los restos de su padre difunto y los prisioneros de guerra a cambio de Mahometo. El sultán no cumple su parte del acuerdo; antes bien, confiesa que «fuy siempre pretendiendo/ el no cumplirlo» (27) para tramar su venganza y hace detener a Alberto, prisionero albanés que canta las hazañas de Escanderbec. Sin embargo, Mahometo promete al príncipe albanés que hará todo lo posible para su liberación, incluso dejarse cautivar de nuevo o utilizar el ejército. Además, se opone a su padre calificando de injusto su intento de vengarse y le reprocha no cumplir su palabra. Así pues, el príncipe parece digno de ser llamado «magno», título que quiere llevar según sus propias palabras: «soy Mahometo, y espero,/ que me ha de llamar el Magno/ el mundo» (21)¹⁶⁶. No obstante, su magnanimidad dura poco, pues en los últimos momentos de Amurates, poco antes de expirar, le promete que vengará su muerte. Por tanto, no se llega a una representación positiva del futuro Gran Turco y se conserva la imagen vengativa de los otomanos.

El auto sacramental *Escanderbech* de Juan Pérez de Montalbán, publicado en 1632, va un paso más allá, según las exigencias del género, y le da el papel del Vicio a Amurates, hijo de Luzbel, «porque del Vicio no puede/ ser padre sino el demonio» (*Escanderbech*, 73). El Gran Turco es acompañado por Rosa, la Culpa. Cristerna, que es la personificación de la

¹⁶⁶ Como Constantino Magno, esto es, el título con que aparece en la medalla de MAGNVS PRINCEPS que lleva el primer retrato de este sultán. Era creencia general entre los europeos que Mahometo fue el primer sultán que «gano el renombre de Magno, y no sin razon, pues el gran Constantino edifico a Constantinopla, y el la gano, y dende este heredaron sus sucessores el nombre de grandes, llamandose cada qual el gran Turco, aunque no aya ceñido espada, y por otro language es llamado el gran señor» (Pineda 1588 IV: 193).

Iglesia, intenta liberar del yugo del Vicio a Escanderbec, que encarna a Adán. Cuando Amurates es informado del propósito de Cristerna, teme que influya sobre su esclavo y prepara su ejército para hacerle la guerra. Pronto la lucha se convierte en un enfrentamiento verbal entre la Iglesia y el Vicio que termina con la vuelta del albanés al seno de Cristo y el castigo del Gran Turco. El Amurates de *Escanderbech* se diferencia de sus otras representaciones en las obras escanderbecas por su deificación personal, que lo pone en contraste con la Iglesia. Sin embargo, gran parte de la pieza se reserva al adoctrinamiento de Cristerna y ni el Vicio ni la Culpa tienen muchas oportunidades de expresarse. A pesar de su intrigante nombre, Trucimán¹⁶⁷, el tercer personaje turco es músico de oficio y sólo tiene una línea.

Los hijos del dolor y Albania tiranizada, atribuida a Francisco de Leiva, se desvía del resto de las comedias escanderbecas al no seguir las mismas pautas con que estas desarrollaban el tema de la anagnórisis de Escanderbec. En esta pieza, más trágica que las demás, el protagonista ya no es Gjergj, sino más bien su padre Gjon, el rey Castrioto. Este protagonismo es compartido por los demás miembros de la familia Castriota: Repósito, el mayor de los cuatro hermanos y virrey de Albania, su mujer Ursina, los hermanos rehenes Estanico y Constantino y Jorge Castrioto «Escanderbey». Esta nueva aproximación utiliza hábilmente la muerte de la familia de Jorge, contada con brevedad en las crónicas y otras versiones teatrales, para intensificar el sufrimiento de los albaneses a manos del tirano Amurates, quien con la desaparición de sus concubinas y Ceylan ya no comparte su malicia con ningún otro turco.

¹⁶⁷ Conservado en la forma truchimán en el diccionario de la RAE con el significado de «intérprete» (*tercüman* en turco actual), el uso de este nombre por Montalbán es interesante porque no aparece en las demás obras escanderbecas; tampoco lo he encontrado en otras obras turquescas.

En la primera escena se ve al sultán enlutado por la muerte de una dama que se arrojó al mar huyendo de él. Después de terminar el rito funerario, Amurates ataca Albania, pero al ver que el rey Castrioto quiere hacer las paces, lo trata con fingida magnanimidad y le pide un tributo razonable. Sin embargo, no tarda en desvelar su verdadera identidad, escondida bajo un «cuchillo de amistad» (*Hijos*, 5), y demanda llevarse a sus hijos Estanico y Constantino como rehenes contra su voluntad para estar seguro de su lealtad. Confiesa a su capitán Feri que piensa obrar con los niños a su gusto, no según la palabra que ha dado a padre de estos. Aquí interviene el futuro Escanderbey, quien solicita ir a Turquía para proteger a sus hermanos. Como se puede ver, Jorge ya no desconoce su identidad, ni es el más joven de los hermanos. Además, desaparece durante gran parte de la pieza para dirigir la lucha contra Persia, así que la trama gira en torno al resto de una familia Castriota amenazada por un Gran Turco lascivo y sanguinario.

La lujuria de Amurates es señalada desde la primera escena mencionada, en que se nos cuenta que una esclava se echó al mar, seguramente para evitar ser violada. Luego llegamos a saber que esta esclava era en realidad Ursina, la esposa de Repósito que ahora sirve en la corte otomana. Disfrazada de hombre, Ursina embarca en una nave turca en busca de su marido. Cuando Amurates se da cuenta de este disfraz, le encarga del puesto de camarero para «dormir casi à mi lado,/ à dormir en mi aposento,/ y desnudarme, y vestirme» (22). Hacia el final de la obra, Amurates persigue a Ursina «medio desnudo» pidiéndole que se deje gozar. Cuando ve su determinación, pronuncia estas breves pero significativas palabras, que revelan a todas luces la tiranía del Gran Turco: «Ursina, amar, ò morir» (27).

La gran crueldad de Amurates se revela en otro hecho, que da título a la obra. Cuando el hijo de Repósito y Ursina lleva nuevas de que el rey Castrioto ha tomado el hábito y jurado lealtad al Gran Turco, éste le promete la corona albanesa y los dos procuran deshacerse de

Constantino y Estanico. Rompiendo la paz, el sultán manda matar a los dos hermanos, «los hijos del dolor», quienes son descubiertos por Castrioto, el uno «empalado, y sangriento», y el otro «encarnado, y algunas saetas, y sangriento, y una soga quebrada al cuello» (16-7). En una escena patética, muere el padre con sus hijos maldiciendo a Amurates, quien en otra ocasión desea que muera Ursina por recordarle de su esclava ahogada antes de conocer su verdadera identidad. Pero la barbarie del sultán se eleva a otro nivel cuando se descubre que por temor a un regicidio encarceló seis años atrás a su propio hijo Mahomad, a quien mantiene en la oscuridad y miseria de las mazmorras pensando en darle muerte¹⁶⁸. Ursina libera a Mahomad y éste a su vez la rescata de manos de su padre, a quien apuñala con una daga. A diferencia de la segunda parte de *El príncipe esclavo*, la obra acaba con Mahomad tomando venganza por parte de la familia Castriota y quedando en buenos términos con ella.

En conclusión, estas comedias son testimonio de la fama de que gozó la historia de Skënderbeu en el teatro áureo español¹⁶⁹. El elemento común en todas las obras escanderbecas es el antagonismo con los personajes turcos, el Gran Turco en especial, pero este antagonismo

¹⁶⁸ Esta hostilidad de Amurates hacia Mahomad (Murad II y Mehmed II) se parece a la de otro Amurates hacia otro Mahomad (Murad III y Mehmed III), quien levantó sospechas en su padre por dedicarse al arte militar y mantener contactos íntimos con los ministros de la corte: «venne in cotal sospitione presso al Padre, [...] pensò di tenerlo non solamente meglio custodito, ma di leuarlo anco di vita, se non mutaua proponimento» (Soranzo 1598: 2). La siguiente observación de Lazaro Soranzo cuadra también con el perfil tiránico de Amurates: «che gl'Imperatori Ottomani sono così zelosi della propria salute, che e per la commune ambitione de gli huomini, e molto più per la lor particular fierrezza, nè anco perdonano al proprio sangue» (2).

¹⁶⁹ Entre las varias obras inspiradas en las piezas escanderbecas está *El jenízaro de Hungría*, cuya atribución a Juan de Matos Frago es confirmada en sus últimos versos. Esta comedia, que se halla en la primera parte de la colección de comedias de Matos publicada en 1658, fue representada el 25 de enero de 1682 en el palacio por la compañía de Matías de Castro (Shergold, Varey 1982: 242). Su trama secundaria es protagonizada por Corayde, el hijo del emperador Frederico cautivado por los turcos en las orillas de Danubio. Como se sugiere ya en el título de la obra, que recuerda a *El jenízaro de Albania*, la historia de Corayde, quien lucha contra los persas como el general y jenízaro de Amurates, disfruta de la popularidad de Escanderbec. Se le llama incluso en algún momento «Genizaro el mas valiente/ que ha visto el Planeta roxo,/ emulacion, si no afrenta,/ del Albanès Castrioto» (*Hungría*, 23). Por otra parte, hay otra pieza de Álvaro Cubillo de Aragón inspirada en la historia de los siete infantes de Lara que claramente esperaba aprovechar el éxito comercial de las comedias escanderbecas con el título *El rayo de Andalucía y jenízaro de España*. Es obvio el anacronismo de aplicar el término *jenízaro* a la época andalusí y la obra se refiere con esta denominación al bastardo Mudarra sólo en tres ocasiones, en una de las cuales se establece una conexión con el jenízaro albanés: «Genizaro valeroso,/ nuevo Alexandro de España,/ que en Arabigo es lo mismo/ Alexandro, que Mudarra,/ como en Griego Escanderbes [sic]» (*Rayo*, [D4]). Además, algunos pasajes como el enfrentamiento entre Doña Elvira y Mudarra recuerdan a *El príncipe esclavo I*.

no es igual que el existente entre dos monarcas rivales como Carlos V y Solimán, sino más bien de una naturaleza más insidiosa. En este sentido, la historia de Escanderbec y Amurates se asemeja mucho a las historias de Celidoro y Selín en *El esclavo de Venecia* y Leandro y Selín en *Lo que hay que fiar del mundo*. El asesinato, el complot, la hipocresía y el peligro constante de muerte son los componentes que definen a estas piezas y son compartidos por obras inglesas. Además de la desconfianza del Gran Turco, que crece por sí misma o es sembrada por algún cortesano envidioso, y su falsedad, que no sólo afecta a sus adversarios sino también a sus súbditos más próximos, el peligro que representa el Gran Turco en estas obras es resumido de la siguiente manera por su propio hijo al acabar con su vida para el bien público:

tu eres el fiero Amurates
à tus iguales sobervio,
intratable à los vasallos,
cruel à los forasteros,
malquisto à tus Ciudadanos,
aborrecible à tus deudos,
desleal à tus amigos,
peligroso à tus Imperios;
aborrecente los hombres,
cansados de tus excessos,
por sus agravios los nobles,
por su temor los plebeyos:
niegas servicios, ingrato,
libre atropellas respetos,

desleal rompes palabras,
y perjuro juramentos:
eres corsario en los mares,
en las Ciudades violento,
sacrilego en las Mezquitas,
salteador en los desiertos,
mal Capitan en la guerra,
mal Soldado en los consejos,
mal Ciudadano en la paz,
y mal Rey en tus gobiernos (27).

La existencia misma del Gran Turco constituye una amenaza para el estado, sus súbditos, su corte y su círculo íntimo al buscar obsesivamente «satisfacción de su propia ambición, venganza, avaricia o cualquier otra pasión irregular» (Locke 1801: 457).

6.7. Las comedias sobre Timur

TV DEVES DE PENSAR que yo soy hombre como los otros? muy engañado estás enello,
que no soy sino yra de Dios, y destruycion del mundo (Mexía, *Silva de varia lección*, 191^v).

Timur-e Leng, más conocido como Tamerlán o Tamorlán en España¹⁷⁰, fue considerado por su popularidad y por los logros en su vida «un hombre que con qualquiera delos antiguos se puede ygualar, y aun hazer uentaja a algunos dellos» (Mexía 1553: 187^v). Hasta su muerte en

¹⁷⁰ Aparece como Zagatai Temir Assac (del turco Çağatay Temir Aksak, «Timur el chagatai cojo») en la *Relación de la guerra de Chipre* (Herrera 1572: [B7]^v). En la *Crónica turquesca* se le describe así: «fue llamado tanborlan porque hera coxo y en lengua persica temir quiere decir fiero y lan coxo de manera que temirlan quiere dezir el fiero coxo y nosotros corronpiendo el bocablo llamamosle tanborlan» (s.a. s.f.: xxvi).

1405, llegó a reinar sobre vastos territorios en Asia Menor y Central e hizo temblar los cimientos del imperio otomano hasta hacerlo entrar en un periodo de interregno. Este soberano turco-mongol llegó a alcanzar gran notoriedad en toda Europa por haber causado el fin del cerco de Constantinopla por los otomanos y su avance en los Balcanes. Además, infligió una derrota humillante al sultán otomano Bayezid I en la batalla de Ankara de 1402 y lo llevó después consigo por doquier como prisionero (Figura 17). Así pues, Tamerlán llegó a ser conocido en un principio por tres cosas: su origen humilde, «siendo hijo de un hombre que guardaua ganado» (188^r), su gran poderío que «llegò a ser tan grande en señorío y uictorias, como aquel gran Alexandre, o muy poco menos que el» (187^v) y su humillación de Bayezid, quien «fue uencido y preso enla batalla, y padescio las mas amenguada y triste prision que nunca se uio, porque el Tamorlan lo trahya en su exercito en una jaula de madera y cada uez que caualgaua le ponía el pie en sus espaldas para subir en su cauallo, y quando comia lo hazia estar debaxo de su mesa, y que solamente se mantuuiesse delo que el le echaua como a un lebrel» (38^v). La embajada de Ruy González de Clavijo a la corte de Tamerlán y la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, un *best-seller* en su época, ayudaron a popularizar la imagen de este monarca oriental en España. Por consiguiente, llegaron a escribirse al menos tres obras sobre él en el siglo XVI: *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, *El villano gran señor y gran Tamerlán de Persia* y *El vaquero emperador*.

La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia, atribuida en la *Parte treinta y tres de doce comedias famosas* (Valencia, 1642) a Lope de Vega, pero también publicada a nombre de Vélez de Guevara, debió de ser compuesta entre 1622 y 1628 según Maria Grazia Profeti (González 2004: 922). Esta obra encierra gran interés porque representa al Gran Turco Bayaceto bajo una luz positiva y aun como amigo de los cristianos por estar enamorado de la princesa bizantina Aurelia. Al principio de la obra sale a escena en hábito cristiano y corteja a

la princesa durante el cerco de Constantinopla. Más adelante el emperador acepta darle a su hija por esposa, aunque a disgusto, y así enlazan las dos casas por matrimonio. En cambio, Tamorlán es un «pastor,/ hijo de villanos padres» (*Ira*, 96^r), que desafía a Bayaceto en su aldea situada entre Valaquia y Moldavia. Tamorlán es un rey que no respeta leyes y no tiene ninguna religión en concreto; frente a él, Bayaceto sobresale como emperador desdichado, pues el Gran Turco no es particularmente cruel o engreído, sino un amante sincero. Por el contrario, Tamorlán se presenta como un rey criado por las fieras quien se denomina «la nueva ira de Dios» (99^r), aunque desprecia los cielos y comete crueldades. Como rey tirano, muere a manos de sus súbditos al final de la obra, mientras que Bayaceto ya se había suicidado en su presencia a causa de la desesperación.

Considerado que los Grandes Turcos del teatro áureo español son en general incapaces de amar, el amor entre Bayaceto y Aurelia adquiere gran importancia. El amor que siente Bayaceto no está provocado por la lujuria y los dos amantes prometen unirse en matrimonio. Además, el emperador bizantino hace todo lo que puede para rescatar a su yerno Bayaceto y cristianos y moros colaboran hacia este fin. Así, aunque la obra empieza en los tres días de tregua durante el cerco de Constantinopla, la relación entre cristianos y musulmanes es muy amistosa y llegan a un acuerdo de paz con la promesa de matrimonio entre Bayaceto y Aurelia. Quien quiebra este momento de paz es Tamorlán, el cual, aunque se alía con los valacos cristianos para liberar al pueblo persa y se fía del Dios cristiano más que del Alá o Mahoma islámicos, se comporta como un rey tiránico desde su llegada al poder hasta su muerte. Se trata de una interpretación curiosa cuando se considera que en general Bayaceto es representado como tirano, enemigo de los cristianos, y Tamerlán como salvador, intencionado o no, de estos.

El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia es justamente una de aquellas obras donde Bayazeto es representado como sultán tiránico. Escrita en 1635, esta pieza fue producto de la pluma de tres dramaturgos: la primera jornada, de Francisco de Rojas; la segunda, de Jerónimo de Villanueva; la tercera, de Gabriel de Roa. En esta comedia Bayazeto mata a su hermano Solimán en su lucha por el amor de la mora Zelinda, y como se sabe más adelante, también quiso dar muerte a otro hermano suyo llamado Amurates. En su coronación exhibe la cabeza del degollado Solimán para asombro de todos. Aun Tamorlán, quien está presente, concluye que «esta es la mayor crueldad/ deste barbaro» (*Villano*, I, 13^v). Además, el Gran Turco quiere poseer a Zelinda contra la voluntad de esta. Frente a este tirano fiero, Tamorlán se presenta como un héroe que exhorta a sus compatriotas persas a liberarse del yugo otomano: «seguid mis pasos persianos/ la yra de dios me nonbro/ a libertar boy mi patria/ guardaos de mi furia todos» (I, 15^v). Por esta razón quiere derribar a Bayazeto y, en alianza con el sultán de Egipto, asedia Damasco. Cuando el Gran Turco llega para socorrer la ciudad, los dos se encuentran de nuevo y Tamorlán rescata a Zelinda del amor tiránico de Bayazeto. Al final, éste cae prisionero del persa, «terror del mundo» (III, 9^v), padece las calamidades que menciona Mexía en su libro y finalmente se suicida como en la obra anterior.

El asesinato de Solimán está probablemente influido por lo que cuenta Mexía: «Quedaron deste Amurates dos hijos llamados Soliman y Bayazeto, el Bayazeto matò al Soliman, y quedó el solo por señor del reyno de su padre» (Mexía 1553: 37^v). Además, tampoco es muy extraña la teatralización de Tamerlán bajo una luz positiva, dado que fue considerado como un aliado potencial de España por las relaciones que con él estableció Enrique III. Así se menciona en la obra:

Solo a enrique de castilla

a quien el enfermo nonbran

tengo por amigo, y solos
sus enbajadores gozan
de esa lizenzia, y les doy
asiento en mi rejia alfonbra
singular blason que España
conserbara en sus memorias (*Villano*, III, 8^v).

El Tamorlán de esta obra tampoco es musulmán, sino «azote de mahoma» (III, 8^r), es decir, azote para Bayazeto y los turcos otomanos. La caída y prisión desoladora del Gran Turco hace que esta pieza se denomine al final una tragedia y, por hacerlo sufrir, Tamorlán es descrito esta vez por los personajes como cruel y tirano; sin embargo, Timur, a fin de cuentas, fue tanto admirado por castigar a Bayezid como detestado por ser un tirano. Lope de Vega lo coloca entre las figuras tiránicas y admirables a la vez, como Semíramis, Cleopatra y César, justo antes de Andrea Doria:

Açote, y rayo del cielo,
fue por el mundo mi nombre,
que entre los hombres fui vn hombre,
castigo eterno del suelo.
Sugetè prouincias tantas,
que a exemplo de aqueste efeto,
los ombros de Bayazeto
reconocieron mis plantas (Vega 1611: [139^r]).

Bayezid, por otra parte, aunque es un fraticida y enemigo de los cristianos, es alabado por Mexía por ser un «principe de singular prudencia y esfuerço, muy ualiente de fuerças, hombre de muy grande consejo y diligencia en la guerra» (1553: 37^v). Por esta razón, en esta pieza es

teatralizado como tirano y como emperador poderoso, que por sus desventuras es humillado hasta rebajarse a servir de escabel a Tamorlán.

La tercera obra se titula *El vaquero emperador* y fue escrita por Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez en 1672. Esta pieza constituye la primera parte de una obra en dos, pero la segunda probablemente nunca se llegó a completar. La trama empieza con la coronación de Tamorlán y la llegada de los turcos al valle donde viven los persas para reclutarlos para la guerra. Tamorlán y sus compañeros los derrotan y se adueñan de una nave turca, con la cual empiezan a piratear por el mar y llegan a alcanzar un gran poder. Con el paso de tiempo, Tamorlán se convierte en rey de Persia y domina extensos territorios. El emperador Bayaceto, por otro lado, es un monarca que vive en la ociosidad rodeado de músicos con su dama Rosa Sultana. Además, es un amante desleal, porque siempre busca nuevos amores. Después de dedicar gran parte de la obra a la captura de la persa Ismenia y al repudio de Rosa Sultana por Bayaceto, esta primera parte conservada acaba con la humillante derrota de este. Juzgando por las otras dos obras, la segunda parte trataría de los tormentos padecidos por el Gran Turco y su muerte final. *El vaquero emperador* hace uso de algunos elementos de obras turquescas anteriores, por ejemplo, la entrada de un león albanés en escena como en *El jenízaro de Albania* o el pronóstico de la caída del Gran Turco por un tío suyo astrólogo como en *El tirano castigado*, y la trama en sí coincide en varios puntos con las dos obras sobre Tamerlán.

Es un punto interesante que estas tres obras se refieran a Bayezid como emperador de los turcos, casi como si se tratara de la época más espléndida del imperio otomano, para enfatizar el significado de su caída. Su representación varía de una obra a otra: en la primera es un amante fiel y monarca honrado, en la segunda es un tirano cruel y en la tercera es un sultán ocioso y desleal. Por otro lado, Tamerlán, aunque mantiene en gran medida su perfil

como hombre humilde de nacimiento que llega a reinar sobre vastos territorios y humillar al final al sultán otomano Bayezid, se convierte en un tirano al final de la primera obra, es un patriota desinteresado en la segunda y es un amante leal en la tercera. El contraste entre Bayezid y Tamerlán no llega a la altura de la dualidad entre Carlos V y Süleyman, porque Tamerlán, aunque valeroso, no deja de ser un tirano (Covarrubias 1611: 38^v). En cualquier caso, es de resaltar que la historia de estos dos reyes orientales alcanzó tanta popularidad como para llegar a ser representada en tres obras distintas.

6.8. Las comedias sobre Barbarroja

En la firmeza montaña,
en las pazes la hidalguia,
en las batallas hazaña,
el temido de Turquía,
y el temeroso de España (*Ganada de La Goleta*, 101^r)

Hayreddin Paşa, conocido más comúnmente por su apodo Barbarroja, fue uno de los personajes más formidables del mar Mediterráneo (Figura 18). Después de su nombramiento como *beylerbeyi* de Argel, llegó a ser *kapudan-ı derya* (capitán general del mar) de la flota otomana e infundió terror en los corazones de la gente de su tiempo. A pesar de ser enemigo de la cristiandad, fue considerado como un capitán valeroso por haber llegado, a pesar de su nacimiento humilde, «a tanto que se tomó con el Emperador y fue rey de Argel y de Túnez, y cabeza de todos los corsarios, [...] señoreó nuestros mares, haciendo tantos males en Italia y en España, y porque los hiciese mayores le hizo el Turco su general en la mar, y su bajá, que

es lo que más puede dar» (López 1989: 132). Francisco López de Gómara le describe con estas características:

Era bermejo, como tenía en nombre, de buena disposición, si no engordara mucho; tenía las pestañas muy largas, y vino a ver poco. Ceceaba, sabía muchas lenguas y preciábase de hablar lo castellano, y así, casi todo su servicio era de españoles. Fue muy cruel, más que otro algún corsario de su tiempo; avariento sobre manera por llegar al estado que tuvo, y muy lujurioso en dos maneras. Y dicen que se consumió con la hija de Diego Gaetán, que hubo en Rijoles. Fue decididor con agudeza, y aun malicia, soberbio y libre de lengua, especial enojándose. Suplía estos vicios con disimulación y gracias, y con el sucederle todas sus cosas prósperamente. Era esforzado y cuerdo en pelear y acometer, proveído en la guerra, sufrido en los trabajos y muy constante en los reveses de fortuna, porque jamás mostró flaqueza ni miedo notable (132-3).

Así pues, Barbarroja ganó popularidad como adversario tan valiente como tiránico. A pesar de esta fama que duró aún mucho después de su muerte, aparece con poca frecuencia en el ámbito del teatro. Esto se debe, además de la dificultad de representación de batallas navales, a su carrera exitosa, que conoció pocas derrotas. El teatro español era naturalmente cuidadoso en su elección de argumentos para la representación y el tema principal que se podía teatralizar sobre la vida de Barbarroja era el revés que sufrió en la jornada de Túnez de 1535. Así se produjeron dos obras sobre esta jornada, *Cerco de Túnez y gana de La Goleta por el emperador Carlos Quinto* y *Cerco de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto*; esta pieza fue continuada por una *Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado*, la cual trata de otra jornada, en concreto la llevada a cabo por Süleyman I en 1541 en Hungría.

Cerco de Túnez y gana de La Goleta por el emperador Carlos Quinto, atribuida a Juan Sánchez de Castro y Miguel Sánchez de Piedrahita, se conserva en un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España (mss/16832). El *terminus ante quem* de la obra debe de ser 1598 a juzgar por una referencia al reinado de Felipe II (*Gana de La Goleta*, 44^v), lo que lleva a descartar la atribución a Juan Sánchez (Williamsen 1980: 803-4)¹⁷¹. Con un reparto muy numeroso, esta pieza se desarrolla mayormente en el campo cristiano, dirigido por Carlos V. A lo largo de la obra se enfatiza una y otra vez la cualidad de rey soldado del emperador, tal y como se hace en *La mayor desgracia de Carlos Quinto*: se le ve cuidando de sus soldados y al frente de su ejército. Es un modelo perfecto que imitan sus súbditos. Se le contrasta con Barbarroja, quien es un capitán «supersticioso, maligno, avaro, taimado, injusto y cruel» (804). Al inicio del primer acto, se cuenta la vida de Ariedeno Barbarroja, esto es, Barbaros Hayreddin Paşa, y de su hermano Orucio (Oruç). El parlamento del marqués del Vasto concluye con la última acción de Barbarroja: la usurpación del reino de Túnez «con traycion, y sin derecho/ quitandole a muleaçes/ que hera su Rey verdadero» (*Gana de La Goleta* 6^v). Carlos V se prepara para la jornada de Túnez para «castigar esse perro/ y a vengar las sin raçones» (6^v).

El campo turco se compone principalmente de Barbarroja (Barbaros Hayreddin), Sinan Judío (Sinan Reis), Saleco (Salih Reis), Aydino Cachidiablo (Aydın Reis) y Zafer; no obstante, estos personajes tienen poco papel en la trama. En la primera salida de Barbarroja a escena, se ve cómo maltrata a la mujer del rey tunecino que ha sido depuesto. Después manda ahorcar a un cristiano cautivo por haber dado información errónea sobre la llegada de Carlos V. En el segundo acto, se le ve durmiendo durante la batalla por La Goleta y se le aparece el emperador en sueño. Esta escena se parece a las oníricas ya descritas de *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, donde el emperador espanta a Solimán, y *El esclavo de Venecia*, en que don

¹⁷¹ Vern G. Williamsen la atribuye a Miguel Sánchez *el Divino* por la misma razón (1980: 804).

Juan de Austria atemoriza a Selín. Lo que estas escenas tienen en común es la cobardía que muestra el protagonista turco ante la aparición en sueño del caudillo español, aunque en un primer momento Barbarroja sea introducido como un corsario que produce espanto en el mundo. El hecho de que el capitán turco duerma durante la batalla se pone también en contraste con la conducta de Carlos V, quien está luchando junto a su séquito. Además, la aparición de unos pronósticos sobre la derrota de Barbarroja recuerda a *El prodigioso príncipe transilvano*, donde los vaticinios tienen un papel importante. Como se puede ver, Barbarroja se nos presenta como un capitán tiránico, cruel, irresponsable y pusilánime.

Con las primeras noticias que llegan del campo de batalla indican que los musulmanes han perdido La Goleta. La siguiente ocasión en que se ve a Barbarroja es cuando lucha con el propio emperador. Este encuentro acaba con la huida humillante del corsario, primero a la ciudad de Túnez, de donde es echado luego por cautivos cristianos. La obra acaba con las capitulaciones entre el emperador y Muleaças, quien besa la mano de aquél y acepta ser su vasallo. Es de notar el contraste entre este rey moro y el corsario turco: Muleaças, o Muley Haçen según aparece en la lista de personajes, es introducido como un moro noble respetado por Carlos V, porque «Conmigo, basta sauer/ que heres Rey, y que heres noble» (55^v). Barbarroja, por otro lado, es un corsario «vill y de humilde nacimiento» (3^v). Es el gran enemigo de los cristianos y un usurpador que no merece el trono de Túnez y por consiguiente es derrocado de él.

La segunda pieza, *Cerco de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto*, que se halla dentro de la colección *Doce comedias de varios autores* de 1638, lleva como autor el nombre de Juan Sánchez, natural de Piedrahita. En esta obra el reparto es mucho más reducido, pero el papel de Barbarroja se ha ampliado considerablemente y la trama es más compleja en comparación con la obra anterior, cuyo único fin era la alabanza del

emperador. Aquí Barbarroja comienza la pieza contando su vida a los espectadores. La primera cosa que llama la atención es que se llame a sí mismo «el perseguidor de Christo,/ y el defensor de Mahoma» (*Ganada de La Goleta*, 97^r), el «mas famoso cosario/ qve ha visto el mar hasta aora», bebedor de «Christiana sangre,/ y vale mucho vna gota» (98^r). Según sus palabras, Barbarroja lleva «destreza/ fama, y valor, osadia,/ resolucion, valentia,/ temeridad, y nobleza./ Pecho para acometer,/ braço para atormentar,/ fuerça para pelear,/ ventura para vencer» (100^r); así pues, es un capitán engreído, «el mas soberuio pagano/ que despues del primer hombre/ nacio de discurso humano» (109^r). Sin embargo, pronto se alborota durante su sueño cuando ve a Carlos V y su séquito, pues, como explica de nuevo acerca de sí mismo, «[c]on vna estrella naci,/ que temo al Emperador,/ aunque en mi vida le vi» (101^r). Por lo tanto, emprende la jornada de Túnez Barbarroja con el temor de Carlos V en su corazón.

En esta trama Barbarroja no usurpa simplemente el reino de Túnez. Roselo, príncipe tunecino, pide al capitán al servicio del Gran Turco que le ayude a recuperar el trono al que ha subido su cruel hermano Muley. Sin embargo, Barbarroja lo manda arrojar al mar porque quiere el trono para sí mismo. Esta trama secundaria entre los dos hermanos y su padre se entrelaza con la de la conquista de Túnez: Roselo es salvado por la Virgen de una muerte segura para ponerse luego de parte de Carlos V, mientras que su hermano Muley es depuesto por Barbarroja y expulsado de la ciudad, aunque no antes de haber ordenado la muerte de su padre Mahomat. La trama de la obra anterior sobre el moro noble que se pone de parte del emperador magnánimo contra el turco malvado se enreda aquí, porque Muley es un moro noble y parricida, mientras que un corsario compañero de Barbarroja llamado Caramano Cachidiablo pide el bautismo al final de la obra. Así pues, el dualismo no funciona de manera simple en esta pieza. Se complican aún más las cosas cuando Barbarroja, quien acaba de crucificar a un muchacho cristiano, es contrapuesto al emperador y Fernando Álvarez, el Gran

Duque de Alba, porque ellos lo reciben como un adversario digno y con cierta simpatía. El capitán otomano saluda al emperador de esta manera: «[...] despues que naci/ muero por ver tu presencia./ Ya gracias a Dios, te veo,/ ya gozo deste fauor,/ ya me admira tu valor,/ ya se cumplio mi desseo» (117^v). Entonces el emperador y Barbarroja empiezan a elogiarse el uno al otro:

Emp. No é visto en tierra Africana

mas noble semblante moro:

Bar. No sé como no le adoro.

Emp. Notable aficion me gana.

Bar. Que venerable semblante!

Emp. Que robusta gentileza!

Bar. Que soberana nobleza! [...] (117^v)

Más adelante, cuando el Duque de Alba obliga a rendirse a Barbarroja, se refiere a él como el «[m]as invencible, y valeroso moro,/ rayo del mundo, espejo de Turquía» (109^r) y deja escapar a este «terror del mundo» (109^v) porque no quiere «descomponelle» (109^v). Esta descripción de Barbarroja remite a su perfil habitual de rival formidable. El dramaturgo muestra esta complejidad de carácter en los personajes también en la segunda parte de esta obra en su retrato del Gran Turco Solimán, como más adelante veremos.

A diferencia de la obra anterior, esta pieza tiene un aspecto religioso más significativo. La Virgen interviene para salvar al príncipe tunecino Roselo, quien a cambio promete bautizarse. Cuando el muchacho cristiano don Francisco es crucificado, aparece también Jesucristo para desclavarlo de la cruz y bendecirlo. El moro Caramano se bautiza durante la conquista de Túnez y se casa con la esclava española Elvira al final. Además, se tratan temas como la vida de los cautivos cristianos, su redención y la abjuración. Estos elementos

añadidos, ausentes de *La gana de La Goleta*, muestran algunas tendencias populares relativas a asuntos como el cautiverio, el bautismo y la representación de figuras religiosas a la hora de reescribir un tema turco.

En la segunda parte de esta obra reaparecen algunos de estos temas y motivos. Barbarroja, quien ha huido de Túnez, vuelve en la «famosa comedia» *Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado*, pero ahora en un entorno totalmente distinto. En esta obra, que se halla en la misma colección que la obra anterior, el escenario cambia del Norte de África a Constantinopla, la sede del imperio otomano. Aquí Barbarroja se presenta «como destroçado de la guerra» ante el Gran Turco (*Barbarroja*, 173^r). Solimán, quien está acompañado de Abraín (İbrahim de Parga) y Mahomete, no se encoleriza cuando oye sobre la pérdida de Túnez, al contrario de lo que cabría esperar de él. El personaje de Solimán, como el Barbarroja de la primera parte, es una figura compleja. Fray Antonio, el embajador de Hungría, se refiere a él como «[r]ey universal del mundo» (175^r). Este emisario está presente para pedir la ayuda de Solimán, pues el rey don Juan (Zápolya János) ha muerto y Fernando I, hermano de Carlos V, ha conquistado Buda. La reina Isabel (Jagelló Izabella) y su hijo huérfano de seis años (János Zsigmond) han escapado de la ciudad. Como eran vasallos del imperio otomano, la reina pide venganza:

siempre de tu casa ha sido
respetada la biuda,
y el guerfano defendido.
Y agora en esta ocasión
sé yo que has de defendellos
con tu altivo coraçon,

que en fin eres justo, y ellos
biuda y guerfanos son (176^r).

Solimán jura ayudarles y emprende una jornada contra Buda, pero pronto muda de intento y expresa que «a Vngria ganarela,/ mas ganarela para mi, que es mia» (181^v). Así que Solimán se convierte de «[r]ey universal del mundo» (175^r) a «tirano del mundo» (182^r), porque manda encarcelar a la reina y empalar al rey niño. Esta escena en que se ve a la reina afligida y su hijo a punto de morir empalado cuando llega Solimán con su séquito después de tomar la ciudad de Buda resulta en extremo interesante, porque se muestra en el Gran Turco un gran cambio de actitud que lo iguala en magnanimidad al Carlos V de la obra anterior:

quitalde Turcos perjuros,
que no soy hecho de azero.
Para que no me enternesca
de ver tan grande crueldad,
para que mi fama cresca,
al rendido perdonad,
y muera quien lo meresca.
Poneldo libre, en los braços
de su madre (183^v).

Así manda Solimán y luego otorga el reino de Hungría al rey niño, de modo similar a como Carlos V había entregado Túnez a Roselo. Además, no sólo perdona la vida de Abraín, a quien pensaba matar por no convertirse, sino que también le regala como dote ciento y veinte mil ducados. Esta mudanza de Solimán es significativa, porque, aunque fue en la realidad histórica un sultán justo y magnánimo también según las fuentes europeas (y así es en *La pérdida honrosa*), no lo es durante gran parte de esta pieza. Su perfil se transforma a lo largo

de la obra, algo poco común en las demás obras turquescas, y Barbarroja queda en un segundo plano en comparación. El aspecto político de esta pieza también merece tenerse en cuenta. Se dirige cierta crítica hacia Fernando I por su conquista de Buda, por expulsar de allí a la reina y su hijo huérfano, cuyas angustias en este proceso son uno de los motivos centrales de la obra. En cambio, los húngaros traicionan a los alemanes y españoles durante el asedio de Buda y abren las puertas de la ciudad al ejército turco. Los húngaros prefieren el vasallaje de Solimán al de Fernando I y, cuando el Gran Turco se comporta como una figura magnánima, se hace más clara aún la crítica hacia el hermano del emperador. Esto hace recordar a la crítica del emperador alemán en *El rey sin reino*, quien detiene al rey niño para adueñarse de Hungría. Como se puede ver, los movimientos políticos en los Balcanes, aunque sean a favor de la corona española, fueron a veces recibidos con críticas. De todas maneras, se muestra cuidado en que la crítica se halle claramente dirigida hacia los alemanes y no hacia los españoles¹⁷².

En conclusión, Barbarroja, uno de los enemigos más conocidos y formidables de la monarquía española es representado de manera variada en estas tres piezas: en la primera pieza se le ve como la antítesis de Carlos V, cobarde, cruel y desmesurado; en la segunda aparece como un adversario que merece respeto. En esta última pieza Barbarroja destaca sólo al inicio de la obra y cuando dirige el asedio de Buda, pero hereda de la obra anterior su bravura. A pesar de su fama como rey de Argel y capitán general del imperio otomano, no aparece en ninguna otra obra turquesca. Además, cuando se considera la popularidad del tema de la subida al poder de personas de nacimiento humilde en el teatro español, habría sido de esperar que se hubieran producido más obras sobre esta figura, «el que de vn cosario pobre/ es ya Rey de tres Coronas» (*Ganada de La Goleta*, 97^r). Esto debe de ser en buena parte por su

¹⁷² Son los «traidores Alemanes» (*Barbarroja*, 180^r) quienes usurpan el trono de Hungría: los Alemanes son «Temerosos» y los españoles «temerarios». Es de notar que vuelven a ser los alemanes en *Gana de La Goleta* quienes salen a escena borrachos cuando todo el ejército sufre de sed (60^r).

carrera exitosa contra las fuerzas españolas, lo cual dice mucho sobre los criterios de elección de temas para este tipo de obras.

6.9. *El tirano castigado*

[...] el mundo
tome en Osman escarmiento,
que en esto para vn tirano,
y este es el acto postrero,
donde Alà nos representa
la tragedia mayor de nuestros tiempos (*Tirano*, 133)

El tirano castigado es una comedia publicada en 1671 con el nombre de Juan Bautista Diamante como autor dentro de la serie *Comedias escritas por los mejores ingenios de España*. No se debe confundir con la pieza del mismo título de Lope de Vega. Según Mas, se trata de la obra turquesca más importante de la segunda mitad del siglo XVII y marca la declinación de la *turquerie* (Mas 1967 II: 142). La trama se desarrolla durante la época de Osmán II (aludido como Osmán I), conocido como Genç Osman (Osmán *el Joven*) a causa de haber sido asesinado en 1622 a la edad de dieciocho años. Por su condición de primer regicidio oficial del imperio otomano (aun sin olvidar los rumores acerca del envenenamiento de Bayezid II y de Mehmed II), la muerte de Osmán alcanzó gran resonancia en Europa y se produjeron varias obras de teatro sobre su trágico fin, cada una de las cuales introduce un nuevo aspecto sobre el tema (Ajdinović 2016: 9-13)¹⁷³. Albert Mas sugiere que la

¹⁷³ Albert Mas hace mención de *L'Exécrable Assasinat perpétré par les Janissaries en la personne du Sultan Osman Empereur de Constantinople* (1623) de Denis Coppée y *Osman* (1647) de Tristan l'Hermite (1967 II: 144). Irena Ajdinović estudia otras obras como *Osmanščica* (1631) de Ivan Tomko Mrnavić, *Droeff-eyndich*

interpretación de Diamante se centra en la aspiración al triunfo universal del cristianismo (Mas 1967 II: 143). Se puede ver claramente en la obra la representación de los cambios en el equilibrio de poder en los Balcanes a través del aumento de la influencia de la mancomunidad de Polonia-Lituania y el debilitamiento de la casa otomana. Sin embargo, la tiranía, el regicidio y el fatalismo son sin duda los temas principales de *El tirano castigado*. En cuanto a la atribución de la pieza a Diamante, hay que tener en cuenta que es una revisitación de la historia, porque los tres Grandes Turcos representados —Osmán, Mustafá y Murad— habían muerto ya en el momento de su redacción. Entre los años 1657, que marca el comienzo del periodo de mayor actividad literaria de Diamante (Cotarelo 1916 III: 290), y 1671, la fecha de publicación de la obra, ocupaba el poder Mehmed IV, cuyo reinado por aquellos años distaba de ser tan tumultuoso como la primera mitad del siglo XVII, que vio dos monarcas con trastornos mentales, dos regicidios y varias revueltas populares. Es probable que el dramaturgo tuviera en mente la guerra de Cataluña para mostrar las posibles consecuencias de una sublevación contra la persona del rey, cualquiera que fuera su conducta. Por otra parte, la muerte final de un monarca acusado de gobierno tiránico recuerda al regicidio de Carlos I Estuardo de Inglaterra, un acontecimiento relativamente reciente (Lauer 1988: 74). En cualquier caso, el dramaturgo mezcla los datos históricos a que tuvo acceso con motivos recurrentes en las obras turquescas para contar la historia del fin trágico de Osmán.

El tirano castigado, cuya fuente primaria parece ser la *Historia pontifical y católica*¹⁷⁴, empieza con las noticias de la victoria contra el ejército turco en la batalla de Chocim de 1621 y el consiguiente tratado, que estableció entre otras cosas la restitución del alcázar de Chocim

Spel van de moordt van Sultan Osman (1623) de Abraham Kemp en su tesis doctoral titulada «Five Osmans: The Ottoman crisis of 1622 in early seventeenth-century literature» (UvA, ASCH, Facultad de Humanidades, 2014).

¹⁷⁴ Albert Mas sugiere como fuente principal de Diamante dos manuscritos que se conservan en la BNE incluidos entre los *Sucesos del año 1622* (mss/2353) y *Sucesos del año de 1623* (mss/2354) (1967 II: 144). Ambas relaciones carecen de algunos detalles que se hallan en el drama. La quinta parte de la *Historia pontifical* (capítulo XI del libro XVIII en especial) contiene una versión detallada de los acontecimientos que incluye aquellos detalles como el cometa en forma de alfanje o el sueño azaroso de Osmán.

a los polacos y el envío de embajadores por ambas partes¹⁷⁵. El general Carlos es designado por el rey Sigismundo como embajador en la corte turca. El dramaturgo utiliza el personaje histórico de Jan Karol Chodkiewicz (Carlos Chodquieuitz en la fuente mencionada), el famoso general que detuvo el avance del ejército otomano en la fortaleza de Chocim y murió durante su defensa, para convertirlo en el galán de la obra. En la siguiente escena se introducen todos los elementos esenciales del episodio turco. El Gran Turco, aunque deshonrado en el campo de batalla, se entrega a la ociosidad y sólo tiene ojos para Celima, la supuesta prima del visir, a su vez inclinada a favor de los cristianos. Hali y Baxà están descontentos con la privanza del visir y el gobierno de Osmán, quien según ellos usurpó el trono a su tío Mustafá, «Sol de la casa Otomana» (*Tirano*, 99). El papel de Celima no es insólito. Hija del embajador de Enrique IV de Francia, Isabel de Valois en realidad, escapa a la furia del Gran Turco Hamete, padre de Osmán, gracias a su madre, quien la cambia por la hija de la hermana del visir. Convertida en doncella de belleza singular, Osmán trata de gozarla durante toda la obra a escondidas del visir. La anagnórisis final permitirá su casamiento con Carlos, además del enlace de sus criados Ramón y Leonor. Por otro lado, la presencia de Carlos en la corte otomana es de gran interés, porque su cargo de embajador le permite moverse libremente por el palacio gracias al sello real concedido por el Gran Turco¹⁷⁶. Tampoco es molestado por los cortesanos durante su estancia, porque su comunicación con Mustafá sirve a sus propósitos de derrocar a Osmán. Aunque los personajes cristianos tendrán que ocultar sus intentos en varias ocasiones con discreción y disfraces, Celima, quien desconoce su pasado cristiano hasta las últimas escenas, es la única en ser acosada. Así pues,

¹⁷⁵ Los artículos de este tratado y los detalles sobre el desarrollo de la batalla se hallan en el capítulo XI del libro XVII de la *Historia pontifical* (1630: 506).

¹⁷⁶ Aunque la presencia de cristianos en la corte otomana se ve con frecuencia en las obras turquescas españolas, son mayormente *devşirme*, esclavos, renegados o cristianos disfrazados de musulmán. El papel del embajador cristiano de Carlos es en este sentido importante y la fuente de inspiración para su visita para confirmar las paces debe de ser el pasaje en la *Historia pontifical* sobre la misión del «Duque de Barroqui, Embaxador extraordinario del Rey de Polonia, para confirmar la paz acordada entre el Rey Sigismundo, y el Sultan Osman» (Guadalajara 1630: 551).

el joven sultán se descuida de tomar venganza sobre los cristianos por la humillante derrota, embelesado por la hermosura de la «bella Turca» (99).

Osmán, «inconstante/ en sus dichos, y en sus hechos,/ poco dichoso en las guerras,/ y en la paz cruel, y fiero» (133), es un monarca considerado por sus propios súbditos un tirano incapaz de gobernar. «Desde que rompió el Christiano/ sus esquadrones, le afligen/ melancolicos cuydados» (110), explica el visir. Por lo tanto, busca consuelo en los brazos de Celima, a quien piensa hacer sultana. Mientras que Osmán está ocupado con este asunto, el visir se muestra determinado a buscar maneras de vengar la injuria de la derrota pasada, de la cual culpa a los «aspaquios» (*sipahi* en turco, cuerpo de caballería) y jenízaros. Su intención es mudar «esta milicia/ en naturales vasallos», porque son de poca confianza y «juzgan/ al Principe como estraño» (110); para prevenir una sublevación, planea trasladar la corte a El Cairo bajo el pretexto de ir a La Meca para cumplir la peregrinación¹⁷⁷. El visir hace partícipes de sus intenciones a Hali y Baxà; ambos consideran que se trata de un acto motivado por interés propio y se muestran preocupados por las futuras repercusiones de tal proceder sobre sus propios cargos:

él quiere conseguir algo
de parte del Gran señor.
Que no aya considerado
que es Capitan de la guarda
de Genizaros, y Aspaquios

¹⁷⁷ «Escriuen los Autores Septentrionales que las desobediencias y motines de los Genizaros y Aspachios (permitiendolo assi Dios) fue causa, que no saliesse el Turco en aquella guerra, como pretendia, para gloria de su soberuia Casa Otomana. Considerando el primer Vizir el Baxà Dilauer, la audacia y poco respeto que los Genizaros y Aspachios tenian al Sultan, y su Consejo, fue de parecer, que Osman erigiesse vna nueua milicia, y mudasse la antigua, y para hazerlo con mayor seguridad, trasladasse su Corte a la gran Ciudad del Cayro, o Damasco, que para deslumbrar en esta accion los altiuos desinios de sus enemigos (dezia) que era acertado corriesse fama por la Corte, de que su Alteza auia hecho voto de yr en peregrinacion a la Casa de Meca» (Gudalajara 1630: 546).

el Baxà, y si los reforma,
como ya se ha murmurado,
él quedará sin el puesto,
y yo que soy del Serallo
Alcayde sin ejercicio!
mas si los dos nos juntamos,
no saldrà con sus disignios (109).

Así, Hali y Baxà, los personajes que más critican a Osmán, apoyan a Mustafá y desbaratan los planes del visir. Aparte de sus razones más patentes, como el rencor que guardan hacia el joven sultán por su conducta tiránica y su incompetencia en el gobierno del estado, obran movidos por el interés personal y por su envidia hacia el visir. Sus intenciones ya a primera vista poco nobles quedan todavía aún más empañadas cuando les alienta además la sed de venganza. Aunque son conscientes de que con ello cometen traición, promueven un motín de los súbditos contra el sultán que culminará con la muerte del soberano y su visir.

Un aspecto obvio en la obra, como su mismo título indica, es la tiranía de Osmán. Además de intentar gozar a Celima, si es necesario cometiendo por fuerza «lo que no ha podido el ruego» (114), condena a morir de hambre a su tío Mustafá, cuyo trono ha usurpado como su padre Hamete, y encarcela a Amurates, su propio hermano. Sin embargo, la cuestión de si es justificable el derrocamiento de Osmán a causa de su tiranía es capital y tan complicada como la de su relativa ilegitimidad. Como queda dicho, Baxà y Hali traicionan a su rey más por interés propio que público. Hali, en especial, al incitar al capitán Baxà, se muestra dispuesto a hacer lo que sea para mantenerse en su puesto, según se desprende de la pregunta capciosa y retórica que formula —«Y si quitarnos quisiesse/ los cargos que poseemos,/ Serallo, y guarda, que haremos?» — y la respuesta inmediata con que prosigue:

«Si es este,/ Baxà, el premio que nos dan,/ no será mucho que a Osman/ Imperio, y vida le cueste,/ mas no saldrà con su intento» (121). Por más que Baxà asegure que «aunque nacieron/ Christianos, nunca le fueron/ traydores a su Corona,/ le [*sic*] Genizaros» (121), Hali les paga con el tesoro que saca del panteón para facilitar la sedición. Tal y como se manifiesta en diferentes ocasiones, el pueblo que constituye la otra parte del plan está a favor de Mustafá. Instigados por Baxà y Hali, los jenízaros, «gente/ sediciosa, y estrangera (130), y la plebe de poca confianza deponen a «su mismo señor» y proclaman a su tío sultán (131). Aunque el «tirano» llega a ser «castigado» de esta manera, todos son conscientes de que se trata de una traición, porque, a pesar de todo, Osmán «fue enefeto, Gran señor» y «cabe la piedad/ aquí, aunque no lo merezca» (130, 133).

Lauer indica que los involucrados en el derrocamiento son representados según la mentalidad de la época, como perniciosos por trastornar el orden establecido (1996: 132). El concepto de traición es visto por todos como un acto reprensible en sí, independientemente del monarca en cuestión, en este caso un sultán infiel y tirano. La *Historia pontifical*, que no traza un perfil necesariamente positivo de Osmán II, reprueba también de forma explícita su asesinato: «Dios que encomienda a los subditos el respeto, amor, y obediencia al soberano Principe, parece que mouio su yra contra Constantinopla despues de la muerte de Osmán, afligiendola con peste y hambre, dexando sus mares en poder de cosarios, [...] Todas estas desuenturas, y las que despues se siguieron fue causa la muerte de Osmán» (Guadalajara 1630: 553). Por tanto, se plantea la cuestión esencial de si Mustafa es igualmente un traidor en *El tirano castigado*, como se sugiere en la *Historia pontifical* al notar que es quien firma el mandato «en que condenaua a muerte su sobrino» (553). En su primera salida a la escena Mustafa se halla en una prisión rodeado de libros, alhajas, esferas, cuadrantes, globos y astrolabios. Es un hombre culto, cuya única culpa según sus propias palabras ha sido ayudar a

los cristianos y permitir la construcción de un convento franciscano. Más adelante se apunta que su afección es más profunda y de hecho llega a considerar adoptar el cristianismo. Cuenta con el apoyo del rey Sigismundo para volver a reinar para que sean «tan vnos/ en el Imperio, y las leyes» (*Tirano*, 106). Según el punto de vista general de las obras turquescas, ya sólo por estas razones debería de considerarse un personaje intachable. No obstante, Mustafá tiene varios defectos que ensombrecen su figura. Se insinúa a lo largo de la obra que es un monarca demasiado débil para la condición beligerante del imperio otomano: además de ser un pacifista, tal como refleja tanto su crítica del islam por fundarse en las armas como su ansia de mantener las paces con Segismundo, es un sultán que había sido destituido por el diván y sus «tiranos ministros» (103). Tampoco puede confiar en la lealtad de su pueblo, porque sus súbditos no son cristianos «que a su Rey siruen, y adoran/ como a deidad en el suelo» (133). Su inclinación por el cristianismo, razón por la cual fue derrocado en un principio, hace aún más precaria su posición, porque, como indica Sultana, «no puede durar mucho/ quien tan de parte se ha puesto/ de la ley de los Chrianos [sic]» (133)¹⁷⁸. La historiografía del siglo XVII enfatiza igualmente su debilidad y mal gobierno: «pusillanime, & di giuditio si debole, che come che ei non era capace di concepir pensieri guerrieri, lo fù molto meno nel gouerno dello Stato» (Saulnier 1662: 175). Pero no son estos los rasgos que más ponen en duda que se trate de un monarca destituido injustamente. Mustafa está demasiado involucrado en ciencias ocultas; es, conforme a su descripción en la *Historia pontifical*, un sultán que se caracteriza «mas como Astrologo, que Politico» (Guadalajara 1630: 391). El gracioso Ramón le toma por «medio brujo, y aun entero», «hechizero, ù estrellero» a primera vista (*Tirano*, 104). Luego cuando Osmán lo consulta para que interprete su sueño, se muestra como un adivino

¹⁷⁸ Así se cuenta este detalle en *La desdicha por la honra* de Vega: «Llamauase el Turco Sultan Amath, hombre en esta sazón de treynta y tres años: tenía preso vn hermano suyo llamado Mustafa, de edad de treynta, a quien deseando matar) fiera costumbre de aquellos Barbaros) [...] Tenia tanto gusto [Mustafá] de ver imagenes, y retratos de Christianos, que embiaua por ellos a los Embaxadores y mercaderes; y en auiendolos visto se los boluia» (Vega 1624: 116).

fervoroso, algo obviamente poco apropiado para un buen cristiano¹⁷⁹. Aunque dice en un primer momento que no da completa credibilidad a su adivinación de la muerte de su sobrino y la subida al trono de un pariente suyo, volverá a repetir una y otra vez que son verdades lo que halla en su «ciencia,/ de futuros contingentes» (113-5). Lo que resulta aún más intrigante es el hecho de que la adivinación de Mustafá no contiene ningún secreto en sí misma, porque desde el principio conoce que el pueblo está a su favor «y vn aplauso popular/ puede abatir y aun cortar/ los buelos al Gran señor», ocasionando «su ruina, y fin violento» (103). En las palabras que dirige al cabecilla de los traidores, Hali, quien le promete venganza, se ve claramente la postura de Mustafá ante la inminente sedición:

Si ha de ser essa vengança
contra mi sobrino, llueua
sobre mi todo el castigo,
que mi constancia no espera
el remedio en su ruina;
pero si de aquel cometa,
y deste sueño coligen
los Sabios tan gran tragedia,
del Supremo Autor se cumplan
los decretos, y oy se vea
mi verdad acreditada,
y abatida su soberuia (114).

¹⁷⁹ Como afirma Pedro Ciruelo, «el que por los sueños adeuina las cosas que acaecieron, o acaeceran a los hombres, es vano, supersticioso, y tiene secreto pacto con el diablo como Christiano apostata: porque los sueños no tienen virtud natural, ni sobrenatural de Dios para hazer aquellos efetos a que los aplican los adeuinos» (1628: 79).

Aunque Mustafá declara que no busca venganza personal y considera la sedición «vn trato aleue» (112), muestra su consentimiento tácito al someterse a los hados para que se realice lo que ya había previsto mucho antes. Por esta causa es criticado por Carlos hacia el final de la obra al permitir la ejecución de Osmán, porque «en vn Rey la permission/ ya es voluntad manifesta» (131). Mustafá no impide la traición y la muerte de su sobrino porque no ejerce su libre albedrío, cuando «en la libre voluntad del hombre està, y no en la virtud de las estrellas, querer bien, o mal a otro, serle buen amigo, o hazerle traycion» (Ciruelo 1628: 63-4). Aunque la encarcelación de un miembro de la familia real, la astrología y la interpretación de los sueños, el favor del pueblo hacia el príncipe encarcelado y la sedición de los soldados y el pueblo son temas y motivos comunes con *La vida es sueño* de Calderón, han sido sacados claramente en primera instancia de la historiografía contemporánea en la que figura la *Historia pontifical y católica*. No obstante, coincide con el drama calderoniano en el énfasis sobre algunos de estos puntos como el libre albedrío. Diamante trabaja con los temas de la pasividad y sumisión frente a los acontecimientos que son considerados actos del destino. Así ocurre con la actitud fatalista de Mustafa a lo largo de la obra, cuando espera que otras fuerzas externas (el ejército de Segismundo) e internas (los sediciosos) derroquen a Osmán y le suban otra vez al trono. Se insinúa que su postura tendrá consecuencias fatales, porque el hermano de Osmán, Amurates, querrá vengar su muerte. Las palabras de este último —«mi vida guardan los cielos» (*Tirano*, 132) dice, como Mustafa, quien estaba seguro de que su «vida el cielo conserua» (114)—, su estado de prisionero, encerrado en el mismo lugar de donde salió su tío «a ocupar el puesto/ en que oy te ves, y quizà/ saldré yo para lo mesmo» (132) y su sumisión ante una posible sedición —«Testigos/ hago a todos, que obedezco/ por si matan a mi tio» (132)— son muestras de que Amurates seguirá los pasos de Mustafa en un círculo vicioso¹⁸⁰.

¹⁸⁰ La edición de 1630 de la *Historia pontifical* termina con el derrocamiento de Mustafá por los miembros del

En conclusión, la utilización de información por Diamante sobre la historia otomana no está limitada al episodio del regicidio. Aparte de las referencias a otros acontecimientos vinculados a la historia contemporánea, como la batalla y el tratado de Chocim, la conquista de La Mamora (Mehdí) y El Larache o la victoria del Duque de Osuna contra las galeras turcas¹⁸¹, las escenas en el panteón y la relación de Mustafá de la historia de la casa otomana contienen numerosos detalles no inventados. No obstante, el aspecto que más distingue a esta obra es sin duda la representación de las turbulencias en Constantinopla y la declinación del poderío otomano. Entre las pocas obras españolas cuya acción se desarrolla en la corte turca en el siglo XVII, *El tirano castigado* es la que mejor capta los cambios en los fundamentos del estado otomano a través de la historia de Osmán el *Joven*. Aunque había habido antes varios levantamientos en Turquía, ninguno había acabado en regicidio y había dejado maltrechos quebrantado los cimientos de la casa otomana. Octavio Sapiencia, quien vivió en Constantinopla hasta 1616, afirma una vez más la naturaleza despótica del imperio otomano en su tratado publicado en 1622, el año en que murió Osmán: todos los súbditos del Gran Turco «son como sus esclavos, y le tienen tan grande obediencia, que le adoran como a Dios, y el es señor dellos, y de todo lo que tienen. Y aunque los Virreyes que los Turcos llaman Baxaes sus Gouernadores, les hazen muchos agrauios, porque son pueblo sin cabeça, nunca se alborotan contra su Rey» (1622: 17^v-9^r). Las fuentes posteriores a esta fecha iban a notar el impacto del «mayor parricidio, que se cometio en el Imperio de los Turcos, despues de sus principios» (Guadalajara 1630: 553). Este acontecimiento hizo cuestionar a muchos la obediencia absoluta del pueblo turco a su señor que había apuntado Maquiavelo (2011: 15).

diván y la entronización de Amurates como nuevo sultán. Como se ha explicado, es muy probable que Diamante conociera no sólo este hecho, sino también la muerte de Murad IV, el nombramiento de Ibrahim como sultán y su ejecución, otra vez por cortesanos y jenízaros amotinados, y la subida al trono de Mehmed IV en 1648.

¹⁸¹ Este suceso mencionado por Mustafá está documentado en la relación de Sebastián de Aguirre: *Verdadera relacion de la batalla naval y gran vitoria que cinco galeones y un patache del duque de Osuna tuvieron sobre el cabo de Celidonia, y contra cinquenta y quatro galeras, y la real del turco escrita por carta del fin de setiembre deste presente año de 1616*. Sevilla: Francisco de Lyra, 1616.

Diamante va más allá con esta pieza y polemiza acerca de la ilegitimidad de derrocar un monarca, aunque sea tirano y acerca de la legitimidad de un monarca, aunque aspire a ser cristiano, subido al trono por medio de una traición. A causa de esta razón, *El tirano castigado* destaca como una de las piezas más importantes entre las obras turquescas de la producción española.



7. LA FIGURA DEL TURCO EN EL TEATRO ESPAÑOL EN COMPARACIÓN CON EL TEATRO INGLÉS

La presencia del turco en el teatro inglés es un tema estudiado en gran detalle y las obras turquescas llamadas «Turk plays» ya se consideran un género en sí mismo según se ha establecido entre los estudiosos de ese campo. En este breve estudio procuro comparar la percepción del turco en los teatros español e inglés.

La Inglaterra del siglo XVI tenía algunas diferencias esenciales con España que afectaron a la representación de los turcos en el ámbito del teatro en varios aspectos. En primer lugar, la divergencia religiosa que dio paso a la ruptura con la Iglesia católica y la formación de la Iglesia de Inglaterra permitió ver a los otomanos desde una perspectiva muy diferente a la española. Los «papistas», es decir, «*Idolaters and false Professors of the Name of CHRIST dwelling among the Christians*» según se les describía en la carta de Elizabeth al sultán Murad (Hakluyt 1599: 192), se convirtieron en el mayor enemigo del estado inglés, mientras que surgía un espacio de entendimiento mutuo con los otomanos. Los intentos de enfatizar valores comunes como el rechazo de los iconos e ídolos eran un medio tanto de excusar internamente el trato con los infieles¹⁸² como de establecer un diálogo con el exterior para conseguir una alianza militar y comercial:

The shared acquisitive (mercantile) drives of Ottomans, Italians and Portuguese brought these territories together in light of a shared political and commercial goal which the official state narratives were happy to allow, but not to sanction publicly. What these exchanges emphasize is that there was a centre of commercial interest which we need to imagine as inhabiting a space to the *east* of our contemporary

¹⁸² Los otomanos no tenían inconvenientes sobre tal asunto, porque ya habían firmado acuerdos de paz y privilegios con «most excellent kings and princes» como «the French king, the Venetians, the king of Polonia and others» (Hakluyt 1599: 143).

notions of Europe. Within this account, the Ottoman Empire becomes a politically sensitive, problematic point of mediation between Europe and the markets to the east, rather than the shadowy limit at the bounds of Europe (Brotton, Jardine 2000: 60).

Con el establecimiento de una «inuiolable amitie, peace and league» (Hakluyt 1599: 143) entre la reina y el emperador del *Musulman*, los intereses comunes de los dos estados se consolidaron con firmeza. El comercio, además de dar lugar a una alianza más firme contra los poderes católicos en el futuro, «would strengthen the navy's role in national defence and international commerce, allow merchants to export English goods direct into Turkish markets rather than through costly middlemen, and enable the importation of duty-free Turkish goods which could then be sold across Europe» (Brotton 2016: 87). Los ingleses no tenían inconveniente en llamar César al sultán otomano y seguirle el juego para conseguir privilegios comerciales, algo impensable para los españoles. Después de la fundación de la Turkey Company en 1581 y el establecimiento del «order of trafique» (Hakluyt 1599: 192) floreció el comercio con el imperio otomano y éste llegó a tener un papel imprescindible para la economía inglesa. La comunicación e interacción que fomentó estos tratos con los musulmanes del Norte de África y Levante es algo que aproxima Inglaterra a estados como Francia y Venecia y que la distingue de España. En este trato recíproco «[n]o other non-Christian interacted more widely with Britons than the Muslims of the Ottoman Empire, the Eastern Mediterranean, and the North African regencies of Tunisia, Algeria, and Libya, along with Morocco (which was not under Ottoman domination)» (Matar 1999: 3). Esto permitió a los ingleses ver a los turcos desde otra perspectiva.

Por otra parte, la distancia geográfica alejaba a los ingleses de una amenaza directa de los turcos. Los tratados de paz y comercio establecidos con Venecia no eran suficientes para que esta república tuviera garantizada su seguridad dada la proximidad de sus dominios con

importancia estratégica a las tierras otomanas, a lo que había que sumar su carácter católico; por ello, las relaciones entre estos dos estados siempre fueron inestables. Inglaterra, por otro lado, estaba a salvo de una guerra directa con el imperio otomano y se consideraba segura, aparte de la amenaza de las incursiones otomanas en las islas británicas y los ataques corsarios en el Mediterráneo. Esta lejanía geopolítica de la corte inglesa y su discrepancia religiosa con Roma crearon también un distanciamiento respecto a las guerras entre las potencias católicas y el imperio otomano en el Mediterráneo y la Europa continental, algo que se puede observar especialmente en la literatura inglesa. Las grandes victorias y derrotas católicas contra los turcos que tienen tanto peso en el teatro español son ignoradas en su mayor parte por el teatro inglés. Por esa misma razón se presta atención a la representación de sultanes como Selim I, quien es más conocido por sus conquistas en Oriente. Aun las piezas que teatralizan las cortes de sultanes en lucha contra potencias católicas ven los acontecimientos bajo otra luz que la producción española, que se centra en gran parte en los movimientos de los personajes cristianos.

Así pues, los turcos sobre la escena isabelina eran productos de las negociaciones iniciadas por la reina Isabel: «Moors on the Elizabethan stage were not, therefore, just a product of literary invention, the European legacy of race discrimination, or biblical denunciations of the sons of Ham; they were a direct result of England's diplomatic initiative into Islamic affairs and of the negotiations and collusions that took place between Queen Elizabeth and Mulay Ahmad al-Mansur» (Matar 2005: 13). Es así significativo que una de las primeras piezas que representan a un turco en escena, *Three Ladies of London*, probablemente escrita en 1581, tome como su tema principal el comercio (Dimmock 2005: 95-6). Aparte de criticar la importación de «trifles» desde Oriente, así como mostrar cierta preocupación «about both the nature and quantity of this trade and its dubious purveyors» (97), en esta obra

hay mayor simpatía por un cadí, o «Judge of Turkie», y un judío que por un mercader católico italiano, quien traiciona a su patria y religión y se vuelve turco, aunque en fingimiento, para escapar al castigo de la ley. Así pues, no son realmente los turcos quienes amenazan Inglaterra, sino los otros extranjeros hipócritas que explotan esta nueva vía de comercio.

Claro está que no todas las obras representan a los turcos bajo una luz positiva: la tragedia universitaria en latín *Solymannidae* del año 1581, que se puede considerar la primera obra turquesca de la producción inglesa, teatraliza el asesinato del príncipe Mustafa por su padre Süleyman I. La única línea de conexión que se puede trazar entre el comercio floreciente y esta tragedia es la fundación de la Turkey Company ese mismo año. La pieza en sí sigue las pautas senequistas para contar una historia ocurrida casi treinta años atrás, contada por Nicholas de Moffan en su relato *Soltani Solymani, Tvrcarum Imperatoris, horrendum facinus, scelerato in proprium filium [...]* (1555) y recogida y popularizada por William Painter bajo el título «A cruell facte of Soltan Solyman» en el segundo tomo de su *The Palace of Pleasure* (ca. 1580). Aunque el perfil de Solymannus es el de un villano pérfido, sus dos hijos, Mustapha y Ganger, muestran nobleza de carácter. Esta pieza temprana ofrece algunas características que se repetirán en obras inglesas posteriores y presentan un marcado contraste con las obras españolas áureas.

Un reparto formado íntegramente por personajes turcos es el aspecto que llama más la atención en el teatro inglés al compararlo con el español: muchas obras turquescas inglesas no representan a cristianos, mientras que no hay casi ninguna obra de la producción española donde los turcos sean los únicos actores sobre la escena. El teatro español hace uso de la presencia cristiana para establecer un vínculo entre lo representado y el espectador, mientras que el teatro inglés está influido por el teatro clásico donde el desarrollo de la trama por medio de personajes de una única nación ajena al mundo grecorromano era posible. En *Los*

persas de Esquilo el triunfo griego sólo aparece como trasfondo y todos los personajes son *persas* y así son las tragedias españolas del siglo XVI como *La gran Semíramis*, en que se representa los acontecimientos en la corte asiria. La nueva comedia española, por otro lado, tiene cuidado como mínimo en introducir puntos de referencia al *corpus christianum* o a la identidad española en sus tramas cuando se desarrollan en tierras ajenas a España. Además, el teatro senequista ejerce una gran influencia sobre las tragedias turquescas de la producción inglesa. Las escenas de sangre y venganza abundan en estas obras, donde se presentan desde una perspectiva estoica historias de personajes turcos impulsados por pasiones. Son estas en su mayoría historias domésticas que teatralizan filicidios, fraticidios, parricidios y otras matanzas en la corte otomana. Aunque esto se debe más que otra cosa a los géneros respectivos en que fueron escritas las obras españolas e inglesas —«what are tragedies but acts of death?» (*Solyman*, A2^r), pregunta retóricamente la Muerte en *Solyman and Perseda*—, la historia contemporánea también ejerce su influencia en esta preferencia del teatro español por los conflictos entre los estados cristianos y el imperio otomano, además de por las historias de cautivos en la corte del Gran Turco en Constantinopla. Aun una pieza como *El tirano castigado* de Juan Bautista Diamante, que teatraliza un regicidio, no puede dejar de introducir en su trama personajes cristianos, tanto caballeros cristianos como cautivas cristianas. Esto se explica por la popularidad del tema del cautiverio en España, motivada por lo que era una realidad cotidiana del Mediterráneo Occidental, además de ser un recurso literario para acercar al público a acontecimientos que se desarrollan en tierras extranjeras.

El otro elemento a tener en cuenta es el papel de la religión en sí en las obras turquescas en cada una de las dos tradiciones teatrales. El carácter religioso de las obras teatrales en España afecta también a las piezas de tema turco y en ellas abundan las comparaciones, tanto directas entre las religiones cristiana e islámica como indirectas a través

de las cualidades de los personajes cristianos y musulmanes. Éstos últimos creen en la fe islámica, es decir, en un dios único, Alá, y en su profeta Mahoma, aunque no sin confusiones sobre el papel de éste. Las obras inglesas, por otro lado, beben de piezas clásicas y conceptos medievales y vinculan a los turcos con deidades clásicas o creencias paganas. Al fin y al cabo, «Christian perceptions of Islam were filtered through a combination of the biblical and the classical, so that in the end they came to be based less on Islam itself than Christian preconceptions of divine history and antiquity» (Toner 2013: 50). Los personajes turcos invocan a varias deidades de la Antigüedad clásica, además de a la trinidad pagana de Apolo, Mahoma y Termagante (51). Tampoco se hallan «Hee and Shee Saints» (James 1603: A2^v) en las obras turquescas del teatro inglés, conforme a la fe protestante del público, mientras que la aparición de santos, profetas, Jesucristo o la Virgen María es algo muy común en las obras españolas.

La obra maestra de Christopher Marlowe *Tamburlaine the Great* es la pieza que realmente pone en movimiento la escritura de obras sobre temas orientales en el teatro inglés: «In fact, after Marlowe's *Tamburlaine* there seems to be an outburst of plays on Turks. Almost every outstanding Tudor dramatist wrote a play taken from the Turkish history» (Aksoy 2003: 201). Escrita alrededor de 1587 e inspirada en la vida del conquistador Timur, retratado como un guerrero pastor escita, *Tamburlaine* cuenta sus campañas «Hoping (misled by dreaming prophesies)/ To raigne in Asia, and with barbarous Armes,/ To make himselfe the Monarch of the East» (*Tamburlaine*, A3^v). En realidad, las aspiraciones de Tamburlaine son todavía mayores: tiene la intención de ser «a terrour to the world» ([A6^v]). Es cosa sabida que eran los turcos a quienes se solía denominar con este título¹⁸³, los que «from a small beginning become the greatest terror of the world» (Knolles 1603: [Aiiii^v]). El escita tiene dos

¹⁸³ «Thus, although the phrase 'terror of the world' was common parlance and could be applied across a number of contexts, in sixteenth and seventeenth century England it was most often applied to Timur or the Ottomans» (Ingram 2009: 4).

objetivos principales en la mitad inicial de la primera parte de la pieza: subyugar a los turcos y liberar a los cristianos del dominio de los otomanos y los renegados a su servicio:

I that am tearm'd the Scourge and Wrath of God,
The onely feare and terroure of the world,
Will first subdue the Turke, and then inlarge
Those Christian Captiues, which you keep as slaues,
Burdening their bodies with your heauiue chaines.
And feeding them with thin and slender fare,
That naked rowe about the Terrene sea.
And when they chance to breath and rest a space,
Are punisht with Bastones so grieuously,
That they lie panting on the Gallies side.
And striue for life at euery stroke they giue,
These are the cruell pirates of Argerie,
That damned traine, the scum of Affrica.
Inhabited with stragling Runnagates,
That make quick hauock of the Christian blood.
But as I live that towne shall curse the time
That Tamburlaine set foot in Affrica (*Tamburlaine*, [C6^r])

Así se convierte Tamburlaine, el dueño de Asia, en un héroe que espera deponer al Gran Turco Baiazeth, el dueño de Africa. Su asociación con el reino de Africa está directamente relacionada con las preocupaciones inglesas sobre el tráfico de esclavos cristianos en el Mediterráneo Occidental. Los corsarios y renegados de Argel eran un gran problema también

para Inglaterra¹⁸⁴. Aunque no se puede limitar la obra entera a la dualidad entre Tamburlaine y Baiazeth y sus hijos, los turcos ocupan una gran parte de la trama. Baiazeth es visto como un monarca engreído: es musulmán y enemigo de los cristianos¹⁸⁵. Tamburlaine, por otra parte, cree en otro dios que Alá, «a God full of reuenging wrath,/ From whom the thunder and the lightning breaks,/ Whose Scourge I am, and him will I obey» (K4^v). Su orden de quemar el «Turkish Alcaron» lo confirma, y así se presenta como un monarca no musulmán y defensor de los cristianos¹⁸⁶. Aunque el uso adicional del episodio de la ruptura de la paz entre el monarca cristiano Sigismond y el musulmán Orcanes dificulta aún más el establecimiento de una dicotomía maníquea, ya imposible con un protagonista antihéroe como Tamburlaine¹⁸⁷, los turcos no dejan de ser derrotados y subyugados por éste, un deseo compartido por todo cristiano auténtico. Así en otra pieza de Marlowe, *The Jew of Malta*, se escenifica el fin de los turcos, cercadores de la ciudad de Malta. Aunque en un primer momento el gobernador cristiano pretende rescatar al turco Selim-Calymath de la trampa urdida por el judío Barrabas, utiliza la oportunidad para aniquilar al ejército turco y apresar a Selim y su séquito a fin de negociar la libertad de Malta. No obstante, es importante la utilización de una figura como el judío maquinador por acercarse a la contraposición entre cristianos y musulmanes desde otra perspectiva: a sus ojos, son iguales los «Damn'd Christians, dogges, and Turkish Infidels» (*Jew*, K2^r).

¹⁸⁴ Sobre el cautiverio en el Norte de África desde la perspectiva de los ingleses, véase Vitkus 2001.

¹⁸⁵ Aunque Linda McJannet argumenta que Baiazeth carece de la mayoría de los rasgos propios de los turcos como la lujuria y ello no le daría características suficientemente negativas (2006: 88), pienso que su presentación como enemigo de los cristianos en todos los frentes, especialmente en el Norte de África, manifiesta con claridad su actitud y naturaleza.

¹⁸⁶ La diferencia entre Baiazeth y Tamburlaine no se detiene allí: «By contrast, after his defeat of Bajazeth, he does not appropriate the title of the Great Turk, though he distributes Bajazath's tributary kings' crowns among his generals. Thus, Tamburlaine is a early example of the tendency to contrast the Ottoman and Persian empires, casting the former as the Islamic enemy to be humbled, and the latter as the custodians of an ancient empire to be emulated and converted, politically, if not otherwise» (McJannet 1999: 247).

¹⁸⁷ Marlowe escribió la segunda parte de la obra debido a la popularidad de la primera (Aksoy 2003: 200). Además, «[o]f the events and episodes available to Marlowe when he wrote the first part of *Tamburlaine*, very few had been omitted. There was, consequently, little left of the original legend when a second part was to be written» (Ellis-Fermor 1966: 41). La adición del episodio de Orcanes parece forzada por esta razón, pero muestra con claridad el interés por el tema turco, aunque no se halle directamente vinculado a las campañas de Tamburlaine.

The Comical History of Alphonsus, King of Aragon, escrita alrededor del año 1587, representa las guerras entre el rey aragonés Alphonsus y el Gran Turco Amurack. Lo interesante de esta obra es el lugar que los turcos ocupan en la trama: «the stage is most spectacularly filled by the Great Turk Amurack and his people», mientras que el protagonista no aparece durante gran parte de la obra (Niayesh 2016: 57). Además, «despite the Aragonese promise of the play's title, Ottoman land becomes the main locale and the centre of attention» (58). Es muy probable que su autor, Robert Green, quisiera aprovechar la popularidad de *Tamburlaine the Great* y dar mayor importancia al episodio turco en su obra. Sin embargo, como se ha notado antes, la religión turca, «[t]he one and only specifically Turkish characteristic that is foregrounded in the portrayal of Amurack and his followers» (62), es verdaderamente «mahometana»: los turcos adoran a Mahomet/Mahound como dios y tienen sacerdotes que celebran ritos paganos. Es, pues, un punto diferenciador entre los teatros español e inglés el conocimiento de la religión islámica: los dramaturgos ingleses suelen repetir las concepciones medievales sobre la naturaleza idolátrica de las creencias de los musulmanes, que no sólo se hallan en las obras de ficción como los poemas épicos, sino también en los tratados religiosos e históricos renacentistas en Inglaterra, mientras que los españoles tienen mayores conocimientos de primera mano sobre el islam gracias al pasado islámico de España y la presencia morisca en la Península.

McJannet, en su libro *The Sultan Speaks*, dice que el estereotipo peyorativo occidental más común sobre los otomanos era «the raging Turk» y que la definición primaria del término «raging» para el público de la Edad Moderna era «raving», o «furious madness» en el sentido de emoción extrema e incontrolable—ira, pena, frustración o una combinación de los tres— que lleva al sujeto a la violencia e incluso a la autodestrucción (2006: 17-8). En las obras teatrales sobre los turcos de la Edad Moderna existen varios tipos de «lust», es decir,

concupiscencia, que es una de las cuatro pasiones en el estoicismo (Gagin 2006: 198). Uno de estos se denomina «rage» o *excandescencia*, y consiste en algún tipo de ira que se despierta de repente como furia. Se puede dar como ejemplo el doble fratricidio que se comete en un instante en *Solyman and Perseda*: durante una discusión acalorada entre los dos hermanos de Solyman, Amurath mata a Haleb, y Solyman a aquel. El asesinato de Haleb es provocado por la furia, y el de Amurath por la ira con deseo de venganza. Otros tipos de «lust» que se manifiestan son la codicia y la lujuria: unos enloquecen por amor, o más bien, lujuria, como bien se puede ver en *Amurath the First: The Courageous Turk* o *Osmond the Great Turk*, mientras que otros se entregan al delirio por codicia del poder, como en *Selimus* o *Bajazet the Second: the Raging Turk*. McJannet da como posibles influencias dos ejemplos clásicos, Herodes y Hércules, pero además de los modelos antiguos, el propio siglo XVI ya proporcionaba una gran variedad de personajes que podían servir de ejemplo. El amor que conduce a la furia presenta dos tipos principales: el amor por una mujer inalcanzable por el protagonista y el amor por una mujer encantadora a su alcance, pero que le deja sin poder ni seso. El primer tipo de amor se ve en el protagonista de *Orlando furioso* (1532), el paladín de Carlomagno, quien se enamora de Angélica y enfurece hasta la locura al darse cuenta de lo acontecido entre ella y el sarraceno Medoro. Don Quijote también menciona a don Roldan, a quién quiere imitar, que «se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chotas, derribó casas, arrastró yeguas, y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura» (Cervantes 2015: 235). El motivo de la dama encantadora, por otra parte, aparece continuamente en la tradición literaria europea desde Calipso en *Odisea* hasta Armida en *Gerusalemme liberata*. El tipo de amor dañino a través de un rechazo o malentendido produce en el amante una vorágine que le hace dañarse a sí mismo o a la amada —suponiendo que el afectado sea el varón—, o si ésta es la enamorada, a su amado. Un buen ejemplo de este tipo de amor se halla en *Solyman and*

Perseda, donde Solyman mata primero a Erastus, el amante de Perseda, y luego a esta, aunque sin saberlo, y, al matar a los villanos de la obra, muere envenenado por los labios de Perseda. Hay que advertir, sin embargo, que el amor que Solyman siente por Perseda no se puede equiparar al amor de los héroes mencionados aquí. Lo que siente Solyman no es amor puro, sino lujuria. Solyman acepta que su «filthie lust» por Perseda es lo que causará la muerte de ese «honest loue» que siente por Erastus (*Solyman*, H^v). Tanto en el teatro español como en el inglés los personajes turcos son en su mayoría incapaces de amar de la misma manera que los personajes cristianos.

Louis Wann, en su influyente artículo «The Oriental in Elizabethan Drama», indica tres historias famosas que fueron utilizadas como base de varias obras: «The Murder of Mustapha», «Mahomet and Hiren the Fair Greek», y «Bajazet and the Iron Cage» (1915: 434). Es una tendencia de las obras turquescas tanto del teatro español como del inglés el uso de relatos históricos y literarios célebres como los que se hallan en las novelas de Bandello o el tratado de Knolles. Uno de ellos era la historia de la sucesión de Bayezid II y las luchas por el poder entre sus hijos, especialmente Selim, quien era notorio por ser «marueilous cruel» (Georgievitz 1569: Biiiii^v). Existen dos piezas que se ocupan de esta historia, *The Raging Turk, or, Baiazet the Second* y *The Most Tyrannical Tragedy and Reign of Selimus, Emperour of the Turks*. Ambas obras están marcadas por escenas de complot en la corte otomana y los interesados mienten, sobornan, traicionan y eliminan a oponentes para llegar al trono o permanecer en él. La temática central es la corrupción, la crueldad y la tiranía turca. Estas obras contrastan con el teatro español no sólo por su gran precisión al seguir sus fuentes sobre la historia otomana y por su reparto formado casi únicamente por personajes turcos, sino también por basarse su trama en historias domésticas. La única pieza que se acerca a este tipo de obras en el teatro español es *El tirano castigado* de Juan Bautista Diamante, la cual toma

excepcionalmente por tema central las luchas de sucesión otomanas. Además, los únicos regicidios en el corpus de obras turquescas se hallan en esta pieza y en *Los hijos del dolor*, mientras que *El prodigioso príncipe transilvano* teatraliza el gran fratricidio cometido por el sultán Mahometo; en cambio, el teatro inglés está obsesionado con las matanzas en la casa otomana. Aunque los Grandes Turcos de la producción española lleguen a estar igualmente furiosos, un punto mayor en el que difiere su rabia en los teatros español e inglés es el resultado: en el teatro español son los personajes cristianos los que sufren la calamidad que acarrea la furia del Turco, mientras que en el inglés, la furia consume al sultán y a su serrallo, como es el caso en *The Raging Turk* y *Selimus, Emperour of the Turks*.

Los teatros español e inglés tenían mucho en común en cuanto a la estructura: el teatro público posibilitó la fusión de materias tanto populares como clásicas, lo cual distingue a estas dos tradiciones (Cohen 1985: 19). Las obras también tenían en común su renuncia a la forma clásica, caracterizada por la unidad temporal y espacial (18), aunque la producción inglesa, al seguir la tradición de tragedia, se nutrió de los clásicos en mayor medida que el teatro español, que encontró su lugar más bien en la tradición de la comedia:

The Spanish theater before 1575 preferred comedy to serious secular drama far more than did the English stage. The early plays of the Spanish public theaters were primarily tragedies, however, partly because of the literary interest at the time in imitating Senecan drama. [...] To some extent this bold innovation met with only limited success precisely because it lacked a strong stage heritage of the kind that had developed in England. Beginning in the late 1580s, the works of Marlowe, Kyd, and early Shakespeare tended toward tragedy. Before the late 1590s, Lope's plays grew out of a largely comic tradition» (135).

Por esta misma razón las obras turquescas de estas dos tradiciones tienen tendencias tan diferentes respecto a sus temas y la ejecución de sus tramas. Alimentándose de la tragedia, el teatro inglés se interesa por turcos con rasgos senequistas y escenas de sangre y venganza, mientras que el teatro español busca maneras de burlarse de los turcos en sus comedias aun en medio de sus tragedias. En cuanto a la construcción de los personajes, se pueden enumerar algunas de sus características del turco en el teatro inglés: «aggression, lust, suspicion, murderous conspiracy, sudden cruelty masquerading as justice, merciless violence rather than ‘Christian charity’, wrathful vengeance instead of turning the other cheek» (Vitkus 2000: 2). Por otra parte, la etopeya del turco del teatro español se resume en estos rasgos: «Orgueil, jactance, lascivité, cruauté, couardise, rien ne manque au légendaire portrait d’un Grand Turc» (Mas 1967 I: 402). Como el Gran Turco era un modelo a seguir para los demás personajes turcos, se pueden aplicar las mismas características a ellos. Como se puede notar, el perfil del turco no es tan diferente a primera vista en ambos teatros. Era, al fin y al cabo, la tendencia europea desde la antigüedad conceptualizar los habitantes del Oriente como «defeated, luxurious, emotional, cruel, and always as dangerous» (Toner 2013: 15). La Biblia ya contenía suficientes adjetivos para calificar a estos personajes, que son asociados a malas acciones como «[a]dulterio, fornicación, inmundicia, lascivia, idolatría, hechicerías, enemistades, pleitos, celos, iras, contiendas, disensiones, herejías, envidias, homicidios, borracheras, desenfrenos, y cosas semejantes a estas» (Gálatas 5:19-21). Aunque hay que recordar una vez más que hay excepciones a esta regla, como Solimán en *La pérdida honrosa* (donde se le representa como un adversario honrado) o Corcutus en *The Raging Turk* (quien es un turco de alta moral), los dos teatros tienen sus preferencias y tendencias al construir tramas y en este aspecto se aprecian diferencias entre ellos. Por ejemplo, no sería exagerado decir que los dramaturgos ingleses están más interesados en crear turcos furibundos que los dramaturgos españoles, pues estos atribuyen a los sultanes otomanos no simplemente un gran

recelo, lo cual es una característica de todo tirano, sino también con miedo al adversario. Esto se debe a que éste no es en la mayoría de los casos un enemigo doméstico, es decir, un bajá o un miembro de la casa otomana, como es el caso en el teatro inglés, sino un enemigo externo, esto es, un héroe cristiano.

Hay que recordar que la tradición teatral en el caso inglés y el conflicto habsburgo-otomano en el caso español no son los únicos factores que afectan directamente a las obras turquescas. Se tiene que tener en cuenta también el papel que juega la identidad nacional de ambos países en la escritura de estas obras. El hecho de que dos *best-sellers* del Siglo de Oro, *La Araucana* y *La Austriada*, sean sobre un conflicto entre la corona española y el «otro» no cristiano dice mucho sobre la autopercepción de los españoles, a pesar de las varias lecturas, a veces contradictorias, que pueden hacerse de estos textos (Davis 2000: 20). El caso inglés, por otro lado, es más complicado por la búsqueda continua de una identidad nacional durante los siglos XVI-XVII, pues la «Englishness» no era un concepto bien definido y estable siempre (Kermode 2009: 8). Aunque está claro que los ingleses también se veían en el espejo del otro y los turcos no eran los únicos «otros» sobre la escena inglesa —los españoles eran representados, al igual que los otomanos, como «a corrupt nation of devilish assassins, cruel parricides, and deceitful traitors and tyrants» (López-Peláez 2009: 32)¹⁸⁸—, participan menos que los españoles en tales obras. Los dramaturgos españoles incluso tuercen la realidad histórica para introducir personajes de su propia nacionalidad en cualquier pieza, especialmente a través de la figura del gracioso, para enfatizar la identidad nacional y

¹⁸⁸ Los ingleses veían a los españoles como soberbios y consideraban el gobierno español una tiranía:

The Gouernment of Spaine is Tyrannie,
as doo his ympreze and his words declare,
His Page is Terror; for a Tyrant feares
His death, in diet, in his bed, in sleepe,
In conscience: Spight the Spanish Tyrannie
Hath shed a sea of most vnguilty blood (Wilson 1590: G3^v).

Para más sobre este tema, véase Griffin 2009.

promover la empatía del público con los acontecimientos y personajes representados. En el teatro inglés, por otro lado, es muy difícil ver la participación inglesa en las obras turquescas de una manera u otra.

Por otra parte, la carencia de personajes ingleses elimina la posibilidad de establecer un lazo directo con la corona inglesa, mientras que la propaganda imperial es un aspecto importante en las obras españolas. Algunos de estas piezas teatralizan conflictos entre los imperios habsburgo y otomano, como *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto* o *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*. Si los baluartes no son españoles sino otros estados cristianos, se introducen referencias a España a través de personajes españoles, como sucede en *El cerco de Rodas*, *El valor de Malta* o *La pérdida honrosa*. Las obras inglesas, por otro lado, no se basan en la mayoría de los casos en conflictos cristiano-musulmanes con veracidad histórica. El desinterés por las guerras católicas se debe a la discrepancia religiosa, mientras que la distancia geográfica del estado inglés no facilita que se introduzcan asuntos del imperio otomano en la producción dramática. Esto también se debe a que el estado inglés llegó a ser un imperio mucho más tarde que el estado español (Vitkus 2003: 6). La monarquía hispánica, por otra parte, se alimenta de esta dualidad, porque, a fin de cuentas, necesitaba al imperio otomano, la otra superpotencia en la Europa de su tiempo, para poder afirmar su papel en la cristiandad¹⁸⁹.

En cualquier caso, los turcos otomanos, como superpotencia del siglo XVI, la época en que se sentaron los cimientos de los teatros español e inglés, llegaron a ser representados con frecuencia sobre las tablas. Es importante analizar con qué ojos veían estos dos teatros el imperio otomano, los temas y motivos que eligieron para construir sus tramas y las

¹⁸⁹ Esto se nota también en las relaciones entre la clase dirigente de ambos estados, como en la carta de don Juan de Austria a Uluç Ali (Uchalí), según la cual rezaba por su alma cada día porque gracias a él Felipe II tenía enemigos y don Juan podía demostrar su proeza militar y grandeza (Gürkan 2015: 71).

características que prefirieron para adornar sus personajes. Este tipo de estudios comparatistas nos ayudarán a entender mejor el porqué de estas tendencias. En este caso, la situación política de ambos estados occidentales en relación con el imperio otomano, las discrepancias religiosas, la tradición teatral y el gusto del público afectaron en principio la imagen del turco en los teatros respectivos. A la luz de estas observaciones, veremos las conclusiones extraídas sobre el tema turco en el teatro español en el apartado siguiente.





8. CONCLUSIÓN

Desde la salida del embajador turco a la escena española en la *Representación imperial*, la imagen de los turcos va evolucionando con el paso del tiempo, aunque conserva algunos rasgos esenciales desde aquellas primeras obras. El tono de la *Representación imperial* no es de alarma y el único papel del turco es ser burlado en presencia del público, aunque su audacia al enviar una embajada para prevenir la elección de Carlos de Gante merece tenerse en cuenta. Además, con esta primera representación ya tenemos un elemento primordial de las obras turquescas: la burla. Las obras turquescas de la producción española nunca pierden una oportunidad para burlarse del turco de una manera u otra. Así, la razón que nos ofrece Hernán López de Yanguas como materia de su *Farsa Turquesana* es, como propio de una farsa, la burla de la soberbia del Gran Turco, aunque no se busque en ella la pura comicidad para el público (como expresa el propio dramaturgo, se intenta ensalzar el ánimo del emperador Carlos, además de alabar al Papa y sublimar la religión cristiana a través de la burla). Yanguas expresa con claridad una faceta importante de las obras turquescas: la burla funciona de forma antitética y degrada al Turco a la vez que ensalza a su oponente, el Emperador. Aunque aquí se hace mofa del enviado de Süleyman, es realmente el sultán el objeto de la comicidad, a través de quien se burla de todo un imperio.

La amenaza del «Gran Turquí» en tierras de Hungría resultaba muy real y viva en la época de la representación de la *Farsa Turquesana*, escrita por los años del primer cerco de Viena en 1529. A pesar de los enfrentamientos en el Mediterráneo desde que Hayreddin Barbarroja se había consolidado como gobernador de Argel en 1519 y de la muerte del rey Luis II, cuñado de Carlos V, en la batalla de Mohács en 1526, fue la expedición de Süleyman I contra Viena en 1532 lo que realmente convirtió a los turcos en enemigos de los habsburgo y los españoles (Asuero 2010: 93-8). Con la *Farsa Turquesana* suben al escenario algunas de

las cualidades esenciales del Gran Turco como su crueldad y su soberbia, su religión islámica y su poderío imperial. Süleyman *el Magnífico* ya es considerado el gran adversario del emperador Carlos V. Aunque esta pieza no incluye la huida del sultán, la notoriedad del hecho hace probable que hayan existido obras hoy desconocidas sobre este fracaso de los turcos antes de la representación de *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, datada entre 1598 y 1603 en caso de ser de Lope por Morley y Bruerton (1968: 432-3). No obstante, salvo por la llamada *Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan*, se encuentra un gran vacío de obras turquescas desde la representación de la *Farsa Turquesana* hacia 1529 hasta la publicación de la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* en 1587. Esto no se puede deber a falta de materia histórica, pues, a pesar de las grandes derrotas que sufrió el imperio español ante el imperio otomano en batallas como las de Préveza y los Gelves, el siglo XVI vio victorias como las de Malta y Lepanto susceptibles de ser transformadas en representaciones teatrales. Es posible que hayan existido farsas sobre estos temas que no han llegado hasta nosotros, pero también hay que tener en cuenta el nivel de desarrollo alcanzado por el teatro en España hasta el último cuarto del siglo para representar hechos épicos como una guerra o un cerco. Gabriel Lobo Lasso de la Vega lo logra con su tragedia sobre la caída de Constantinopla, pero toma como tema un acontecimiento infausto para el mundo cristiano.

Las grandes obras turquescas del teatro español fueron escritas después de la firma de la tregua entre los imperios español y otomano en 1578, cuando el conflicto entre los dos estados ya había disminuido en gran medida (Floristán 2003: 227). Esta tardanza se debe como queda dicho al estado de desarrollo del teatro español, así como al nuevo interés por el tema turco por parte de los dramaturgos. Miguel de Cervantes escribió su primera obra teatral de tema turco, *El trato de Argel*, en una fecha comprendida entre 1577 y 1583. No trataba de una batalla como Lepanto en que fue testigo o un sitio como el *Cerco de Numancia* que iba a

describir unos años después. Cervantes prefirió escribir sobre una realidad cotidiana, el cautiverio en el Norte de África que se había convertido en una pesadilla para muchos cristianos de la época. Llevó al teatro un tema que estaba ganando creciente popularidad con obras como el *Viaje de Turquía* (1557) y la *Selva de aventuras* (1565) y con ello influyó en los dramaturgos posteriores, como Lope de Vega, que lo desarrollaron aún más utilizándolo en casi todas las obras turquescas de una manera u otra. El cautiverio es el tema principal de las tres piezas turquescas de Cervantes que nos han llegado y sólo en *El gallardo español*, una obra más morisca que turquesca, se incluye un enfrentamiento militar entre los turcos y españoles. Se trata de un dato de gran interés para los estudios cervantinos si se considera que el corpus de obras turquescas del Siglo de Oro está basado en enfrentamientos entre el imperio otomano y los estados cristianos. Tal es el caso de la segunda gran obra turquesca y primera tragedia, *La destrucción de Constantinopla* de Lasso de la Vega. Publicada en 1587, es una pieza excepcional entre las obras turquescas porque representa la toma de Constantinopla por los turcos, es decir, la victoria otomana por antonomasia contra la Europa cristiana. Esta obra comparte con *La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan*, sobre la toma de Rodas, la representación de un triunfo militar por parte de los otomanos. Además, como el Gran Turco Solimán de esta última obra, el Gran Turco Mahometo de *La destrucción de Constantinopla* está dotado con las cualidades de un verdadero monarca, aunque al final de la trama los sitiadores turcos son descritos como destructivos y sanguinarios. Esta pieza no tiene ningún personaje español y la única referencia que se establece con el imperio español se halla en el prólogo. Estas son algunas de las obras que ofrecen mayor complejidad, mientras que la mayoría presentan un fracaso militar otomano, un Gran Turco incapaz o tiránico y la sublimación de la cristiandad y los estados cristianos a través de la burla del poderío otomano en sus tramas. Justamente una obra de esta índole es una de las piezas turquescas escritas con seguridad por Lope de Vega, *La Santa Liga*, compuesta en fecha

incierto pero relativamente temprana, probablemente entre 1598 y 1600 según Morley y Bruerton (1968: 236-7). Las primeras escenas en la corte otomana representan la incapacidad del Gran Turco Selín, mientras que el asedio de Chipre muestra la crueldad de los turcos. La consiguiente batalla naval de Lepanto sirve para degradar a los turcos y enaltecer a los cristianos. *La Santa Liga* añade algunos motivos más al tema turco como la lascivia de los turcos y la discordia que hay entre ellos por la influencia de las mujeres en la corte otomana.

Desde las primeras obras turquescas que surgieron en el último cuarto del siglo XVI se ven algunas tendencias comunes que se pueden categorizar de varias maneras. Albert Mas divide las obras lopescas en cuatro categorías: *Episode turc important en dehors de la Berbérie*, *Episode turc en Berbérie*, *Personnages turcs épisodiques*, *Allusions à des Turcs* (1967 I: 389). Como avanzaba en la introducción, no considero obras turquescas algunas de las obras mencionadas por Mas. Su segunda categorización es temática: *Les événements historiques*, *Les héros étrangers anti-turcs* (Tamerlan, Scanderbeg, Sigismond de Transylvanie), *Turqueries épisodiques* (Martyres chez les Turcs, *Personnages turcs épisodiques*) (II: 7-95). Se puede proponer otro tipo de categorización con las obras analizadas aquí: obras de cautiverio (*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *La doncella Teodor*, *Lo que hay que fiar del mundo*, *Los mártires de Madrid*, *Dejar un reino por otro*, *El rey por trueque*), obras de conflicto entre el imperio otomano y la monarquía española (*La Santa Liga*, *El águila del agua*, *El esclavo de Venecia y amante de su hermana*, *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, *El desafío de Carlos Quinto*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *El renegado Zanaga*), obras de conflicto entre el imperio otomano y otros estados cristianos (*La destrucción de Constantinopla*, *El cerco de Rodas*, *La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan*, *El valor de Malta*, *El cuerdo loco*, *Ello dirá*, *El rey sin reino*, *El príncipe prodigioso*, *Prodigioso*

príncipe transilvano, El tirano castigado), las comedias sobre Skënderbeu (*El jenízaro de Albania, El príncipe esclavo I-II, El gran Jorge Castrioto, Escanderbech, Los hijos del dolor y Albania tiranizada*), las comedias sobre Timur (*De la nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia, El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia, El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*) y las comedias sobre Barbarroja (*Cerco de Túnez y gana de La Goleta por el emperador Carlos Quinto, Cerco de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto, Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado*). Aunque hay obras que se pueden encuadrar en más de una categoría como las obras sobre Barbarroja que se basan en conflictos militares concretos entre los dos imperios o como *El tirano castigado*, que podría considerarse que constituye una categoría por sí misma a causa de su originalidad, no deja de ser evidente que hay una unidad temática entre las diversas obras turquescas.

Las obras de cautiverio se pueden dividir en dos clases: unas representan a los cristianos en estado de cautividad en manos de los otomanos (*El trato de Argel, Los baños de Argel, El rey por trueque, El cerco de Viena por Carlos Quinto*) y otras representan la llegada a un puesto importante de los cautivos cristianos en la corte otomana (*La gran sultana, La doncella Teodor, Lo que hay que fiar del mundo, Los mártires de Madrid, Dejar un reino por otro*). Hay otro tipo de cautivos que se puede considerar dentro de esta segunda categoría, aquellos que han sido reclutados por el sistema de *devşirme* como Celidoro en *El esclavo de Venecia* y Escanderbey en las comedias escanderbecas. Existe también otra categoría de cautivos que se hallan atrapados en un estado de fingimiento en la corte otomana, como el Enrique de *Dejar un reino por otro* y *Los mártires de Madrid*. Estos son las obras donde el cautiverio constituye el tema central, mientras que hay muchas obras centradas en otros temas donde se representa adicionalmente la prisión de los cristianos, como *El tirano castigado, La Santa Liga* o *El príncipe prodigioso*.

Las obras que toman como trama un conflicto entre el imperio otomano y la monarquía española teatralizan batallas y cercos concretos que tuvieron lugar entre los dos estados. El cerco de Viena de 1529 (*El cerco de Viena por Carlos Quinto, El desafío de Carlos Quinto*), la jornada de Túnez de 1535 (*Cerco de Túnez y gana de La Goleta por el emperador Carlos Quinto, Cerco de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto*), la jornada de Argel de 1541 (*La mayor desgracia de Carlos Quinto, El renegado Zanaga*), la batalla de Lepanto de 1571 (*La Santa Liga, El águila del agua, El esclavo de Venecia y amante de su hermana*) y la empresa de Longo de 1604 (*La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*) son acontecimientos representados por varios dramaturgos. Al menos en tres de estas obras el cautiverio es central para la trama (*El esclavo de Venecia, El cerco de Viena por Carlos Quinto, La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*), pero la base de sus respectivos argumentos es un hecho histórico concreto como indicador espacio-temporal.

Las obras sobre los conflictos entre el imperio otomano y los estados cristianos también suelen representar acontecimientos concretos como la batalla de Varna de 1444 (*El rey sin reino*), la toma de Constantinopla de 1453 (*La destrucción de Constantinopla*), el cerco de Rodas de 1480 (*El cerco de Rodas*), el cerco de Rodas de 1522 (*La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan*), el cerco de Malta de 1565 (*El valor de Malta*), los enfrentamientos entre Báthory Zsigmond y Mehmed III que culminaron con la batalla de Giurgiu de 1595 (*El príncipe prodigioso, Prodigioso príncipe transilvano*) y la batalla de Chocim de 1621 (*El tirano castigado*). *El cuerdo loco* y *Ello dirá* ofrecen indicaciones temporales más débiles, aunque se desarrollan en lugares concretos, con el conflicto entre los estados balcánicos y el imperio otomano como telón de fondo de ambas piezas. *El tirano castigado* sobresale entre todas las obras turquescas de la producción española porque no sólo se ocupa del enfrentamiento entre la mancomunidad de Polonia-Lituania y el imperio

otomano, sino que también representa los conflictos internos de la casa otomana en gran detalle.

Las demás obras giran en torno a Gjergj Skënderbeu (*El jenízaro de Albania*, *El príncipe esclavo I-II*, *El gran Jorge Castrioto*, *Escanderbech*, *Los hijos del dolor y Albania tiranizada*), Timur (*De la nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*, *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*) y Hayreddin Barbarroja (*Cerco de Túnez y gana de La Goleta por el emperador Carlos Quinto*, *Cerco de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto*, *Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado*), tres personajes históricos que alcanzaron gran popularidad en la literatura española.

Hay que notar que sólo *El prodigioso príncipe transilvano* (1596) y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604) representan hechos contemporáneos. Las demás obras se basan en hechos históricos del siglo XV y XVI — salvo *El tirano castigado* (1671), que teatraliza los acontecimientos de 1621-22— o historias sin una exactitud temporal. Esto se debe principalmente a la disminución de conflictos entre los imperios español y otomano después de la tregua de 1578. Aunque los turcos continuaron sus luchas con otros estados cristianos en la Guerra Larga en que intermitentemente participaron los españoles, las grandes batallas del Mediterráneo ya habían cesado hacia finales del siglo. Esto no significa, sin embargo, que la amenaza turca hubiera desaparecido por completo: los turcos seguían su avance por los Balcanes y el litoral español no se encontraba a salvo de los estragos de la piratería argelina. Por tanto, los dramaturgos españoles tenían varias razones para seguir escribiendo sobre los turcos, sin olvidar, desde luego, un siglo de conflictos entre los imperios español y otomano. La mayoría de las obras turquescas coinciden con el reinado de Felipe III, marcado por el Siglo de Oro español y la llamada *Pax Hispanica*. El interés hacia los turcos

acumulado durante el siglo XVI encontró su lugar en el teatro áureo porque la *turquerie* era una corriente en la Europa de aquel tiempo y España no era una excepción. Además, aunque España luchara relativamente poco con los otomanos durante el reinado de Felipe III, eso no significa que desapareciera la necesidad de hacer propaganda del imperio español. Conmemorando las grandes batallas del siglo pasado, se mantenía vivo el esplendor de la España de los Austrias mayores. Esa misma propaganda debió de servir como una advertencia respecto al problema morisco en España a principios del siglo XVII, porque «con la expulsión de los moriscos de España entre 1609 a 1614 el corso tuvo consecuencias funestas para los intereses españoles en este espacio. Muchos de estos deportados se enrolaron en las tripulaciones de los corsarios y facilitaron regencias de lugares que podían ser atacados por estos marinos» (Bunes 2011: 101). Así pues, el tema turco en el teatro español ofrece diversas facetas tanto literarias como políticas.

Cuando se analiza cronológicamente el conjunto de las obras, se notan algunas tendencias generales. Desde 1595 hasta alrededor de 1610 las obras teatralizan mayormente conflictos famosos entre el imperio otomano y los estados cristianos y la imagen del turco está marcada por una animadversión que conlleva características como la crueldad y la lujuria. *Los mártires de Madrid* (1602-1606), aunque se incluye bajo la misma categoría por tener una guerra como fondo y quedar los turcos definidos por la crueldad, la lujuria y el engaño, introduce el motivo del fingimiento y presenta las dificultades que atraviesa el cristiano en la corte otomana. Dentro de este marco temporal, *El cerco de Viena por Carlos Quinto* (1598-1603), *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604) y las obras cervantinas *La gran sultana* (1601-1608) y *Los baños de Argel* (1605-1614) representan también los sufrimientos de los cautivos cristianos en la sociedad musulmana. Con *Lo que hay que fiar del mundo* (1608-1612) y *La doncella Teodor* (1610-1615) se amalgaman temas moriscos y españoles

con obras turquescas. Estas dos obras, escritas alrededor del año 1610, indican un momento en que la producción teatral se diversifica temáticamente, al mismo tiempo que aparecen las primeras refundiciones de tramas utilizadas por los autores de comedias entre 1595 y 1610. Con *Lo que hay que fiar del mundo* y *La doncella Teodor* se introduce la figura del cristiano que sirve al Gran Turco en sus guerras y *El jenízaro de Albania* (1608-1610) se ocupa con mayor detalle de la vida de los reclutados por el sistema de *devşirme*, un asunto presentado por primera vez en *El cerco de Viena por Carlos Quinto* (1598-1603). *La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan* (1610-1615) y *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (1623) muestran dos fracasos distintos de la cristiandad ante el poderío otomano, destacando por mostrar a Süleyman bajo una luz positiva. La mayoría de las obras escritas después de 1610 reciclan con adiciones y modificaciones otras anteriores. *El tirano castigado* (1671), «la turquerie la plus importante de cette période de déclin» (Mas 1967 II: 142), sobresale entre todas las obras turquescas por su interés en la política interior del imperio otomano y es un buen ejemplo del desarrollo alcanzado por el tema turco en la segunda mitad del siglo XVII por su uso de casi todos los elementos anteriores, como una base histórica para el conflicto entre el imperio otomano y los estados cristianos, el cautiverio de los cristianos en la corte otomana, un Gran Turco tiránico y lujurioso, etc. A partir de este panorama resulta comprensible que los dramaturgos se ocuparan entre los años 1595 y 1610 de la enemistad aún muy viva entre el imperio otomano y los estados cristianos. Las obras posteriores a 1610, aun sin perder de vista completamente este conflicto, volvieron su atención hacia nuevos temas, como las guerras otomano-safávidas de 1603-1618, las vidas de héroes anti-turcos como Skënderbeu y Timur o los fracasos cristianos, mientras que las demás piezas, como *El príncipe prodigioso*, *El desafío de Carlos Quinto*, *El renegado Zanaga*, *El príncipe esclavo* o *Dejar un reino por otro*, refundían obras anteriores modificando la estructura y el tono de las originales.

Volviendo a las razones de escritura de las obras turquescas, nos hallamos con la burla, como se mencionó antes, lo cual apoya también el fin propagandístico de algunas de estas piezas. Con el paso del tiempo va evolucionando el tipo de burla observable en las obras turquescas, pero el Gran Turco está casi siempre en el centro de la burla de una manera directa o indirecta. Las dos primeras farsas, la *Representación imperial* y la *Farsa Turquesana*, ejecutan la burla a través de los súbditos del sultán. La primera sitúa lo cómico en el habla morisca del embajador turco y el miedo que muestra ante la posible elección de Carlos de Gante como emperador, mientras que la segunda se burla de la religión islámica de los turcos. Con la introducción del gracioso en las obras turquescas, éste empieza a encargarse de la burla del Gran Turco, como sucede con Laín en *El príncipe esclavo I-II*. El gracioso ejecuta las escenas burlescas en la corte otomana desafiando las reglas y tradiciones establecidas y al renegar fingidamente de la religión cristiana, como hacen Pipote en *Dejar un reino por otro* o Yepes en *El príncipe prodigioso*. Las burlas giran en general en torno a la liviandad y falta de perspicacia del Gran Turco. También es objeto de mofa por sus tendencias sexuales, por ejemplo, en *La gran sultana*, y su afeminación, como en *La Santa Liga*. Pero lo que realmente constituye el mayor objeto de burla es su mezcla de poderío y cobardía, según ilustran obras de conflicto entre el imperio otomano y los estados cristianos como *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, *El desafío de Carlos Quinto*, *El esclavo de Venecia*, *Ello dirá* y las obras sobre Báthory Zsigmond y Skënderbeu.

La imagen del Gran Turco se desarrolla también con el tiempo. Su primera aparición como un sultán tiránico en la *Farsa Turquesana* continúa en la mayoría de las obras turquescas posteriores. Su entrada en escena con espada en la mano se ve también en *El príncipe prodigioso* y consolida su imagen tiránica. Su manifestación de soberbia a la hora de enumerar sus varios títulos en la carta que envía a Carlos V se repite en la *Tragedia de la*

destrucción de Constantinopla y *El prodigioso príncipe transilvano*¹⁹⁰. El Gran Turco de la *Farsa Turquesana* es un sultán atrevido y poderoso, rasgos que van a cambiar con el tiempo. Se alude a él tan sólo como «el gran vencedor turquí», mientras que pronto todo el mundo iba a conocer de memoria los nombres de los sultanes otomanos más famosos. La siguiente salida de un Gran Turco en la *Destrucción de Constantinopla* afianza aún más la potencia de los monarcas otomanos y su «infernál soberuía» (Rufo 1584: 180^r): Mahometo es quien toma Constantinopla mostrando valentía y tiranía a partes iguales, pero son sus herederos quienes están asentados allí «hasta oy día con el poder que se sabe» sin importar cuáles son sus nombres actuales (*Constantinopla*, 78). De hecho, hay una confusión general sobre los nombres de los sultanes tanto en las obras de ficción como en las históricas. El fenómeno es sobre todo notable con los nombres Selín y Solimán, que se utilizan de manera intercambiable, lo que permite también que sus características sean transferidas entre uno y otro.

Del Mahometo de esta tragedia, que saquea la ciudad de Constantinopla, hereda el Mahometo de *El prodigioso príncipe transilvano* su crueldad, pues mata a treinta hermanos suyos, pero no su soberbia. En las obras turquescas posteriores a 1595 el Gran Turco se representa frecuentemente con pusilanimidad frente a la valentía de los monarcas cristianos, quienes invocan terror en los corazones de los sultanes, como en *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, *El desafío de Carlos Quinto*, *El esclavo de Venecia*, *Ello dirá* y *El príncipe prodigioso*. *El valor de Malta*, *El cerco de Rodas*, *La pérdida honrosa* y *El rey sin reino* son excepciones a esta regla, especialmente las últimas dos piezas, donde el sultán se comporta con las cualidades de un monarca cristiano. Esta descripción tanto de Süleyman I como Murad II como sultán austero, magnánimo y honrado tiene que ver con sus personalidades históricas respectivas, aunque el porqué de tales representaciones es un asunto más delicado.

¹⁹⁰ Octavio Sapiencia lo indica también en su libro con un capítulo «Para que se vea la vanidad, soberuía, y superstición de Titulos de que vsa el gran Turco en sus prouisiones, y patentes» (1622: 18^r).

Aunque el oponente de Süleyman, el Gran Maestre de Rodas, es igualmente un gobernador justo, lo que facilita la interpretación de esta trama como una historia de confrontación de dos oponentes honrados, la quiebra de la paz en *El rey sin reino* por parte del monarca cristiano podría ser tanto una crítica específica de la expulsión en curso de los moriscos de España como una crítica general del estado de la cristiandad en aquella época.

Volviendo a la imagen del Gran Turco en las obras turquescas, la mayoría de estas piezas representan al Gran Turco con su mujer o mujeres, a veces arrodillándose frente a ellas como en *La gran sultana* y *El cerco de Viena por Carlos Quinto*, lo cual es una señal clara de su debilidad. El sultán más afeminado de todos es sin duda el Selín de *La Santa Liga*, quien vive entregado al ocio, dividiendo su atención entre dos mujeres. Asimismo, hay sultanes lascivos que persigue a mujeres cristianas en la corte otomana en diversas piezas, como en *Los hijos del dolor*, *Lo que hay que fiar del mundo* y *Los mártires de Madrid*. Junto con la cobardía, es la afeminación y la entrega a los placeres mundanos los rasgos que más distinguen a los sultanos otomanos de los monarcas cristianos. A pesar de que ello sea muestra de escasa perspicacia, el engaño también se convierte en una característica esencial del Gran Turco en obras como *La gran sultana*, *El jenízaro de Albania* y *Lo que hay que fiar del mundo*. El sultán otomano engaña sobre todo a sus súbditos cristianos con regalos y mentiras, y si incurren en su desfavor en algún momento, busca la forma de acabar con sus vidas. El Gran Turco es así un monarca hipócrita y todo el mundo que vive cerca de él está constantemente en peligro a merced de su capricho.

Como acabamos de ver, la crueldad y soberbia por un lado y la lascivia y cobardía por otro constituyen la imagen más común del Gran Turco, tal y como afirma Albert Mas: «Orgueil, jactance, lascivité, cruauté, couardise, rien ne manque au légendaire portrait d'un Grand Turc» (Mas 1967 I: 402). He tratado de mostrar en los análisis de las obras turquescas

que los dramaturgos hicieron uso abundante de las fuentes históricas a su disposición a la hora de construir sus propias figuras de sultanes otomanos. Aunque hacían sobresalir algunas cualidades presentes en estas descripciones históricas más que otras, resulta difícil afirmar que los personajes elaborados fueran puramente creaciones de su imaginación. No hay que perder de vista tales referencias, así como el hecho de que tampoco solían ser estrictamente factuales, y evaluar cómo se desviaron de ellas los dramaturgos para crear sus propias interpretaciones. Por tal razón, no he tratado de exponer a cada paso la descripción «veraz» de los sultanes según las fuentes otomanas. La fidelidad a la historia no era la preocupación primordial de los dramaturgos, quienes consultaban las fuentes disponibles con varios propósitos, unas veces para hacer uso de una imagen que podía ser popular, otras veces tan sólo para tener algún punto de referencia a la hora de redactar sus obras. Además, los dramaturgos debieron de influirse entre sí en este punto, por lo cual he insistido en la observación del conjunto de los sultanes otomanos representados en las obras turquescas a la hora de analizar un Gran Turco en particular, como por ejemplo el Amurates de *La gran sultana*.

Los súbditos del Gran Turco también se parecen el uno al otro. La fidelidad que muestran hacia su monarca es un punto que sobresale en la mayoría de las obras turquescas. Como todo gobierno tiránico, los súbditos no tienen «voluntad reservada» (*Marqués*, 219) y todo el mundo tiene que seguir los órdenes del sultán sin ninguna cuestión. Así son sus vasallos en obras como *El cerco de Rodas* y *Lo que hay que fiar del mundo*. No obstante, la tiranía conlleva un poder absoluto que puede llegar a provocar admiración. Para suprimirla, los dramaturgos suelen representar a los sultanos como tiranos violentos, por ejemplo, el Solimán de *El cerco de Viena por Carlos Quinto* o el Mahometo de *El cerco de Rodas*. En otras ocasiones, el Gran Turco es representado con una debilidad que choca con su poder tiránico. En tales escenas tienen un papel importante los miembros de su séquito, quienes

riñen en presencia de su señor ignorando su autoridad. Otras veces se dirigen a él poniendo en cuestión su vida de ocio o sus mismas órdenes. Sin embargo, tan sólo en una pieza, *El tirano castigado*, llegan a tramar una conjura contra su monarca que acaba en regicidio. Es de notar que mueren sultanes en *El cerco de Rodas*, *Los hijos del dolor*, *El príncipe esclavo II*, *De la nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*, *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*, *El tirano castigado* y *Dejar un reino por otro*, pero únicamente tan sólo *Los hijos del dolor* y *El tirano castigado* representan regicidios. Como se ha señalado en su lugar, es posible que *El trato de Constantinopla y muerte de Selín* de Cervantes también tratara de un regicidio. Aun así, tan sólo dos o tres piezas dentro del nutrido corpus de obras turquescas resultan relativamente pocas cuando se considera que otros teatros europeos como el inglés mostraron gran interés en los magnicidios dentro de la casa otomana, como la muerte de Bayezid II a manos de su hijo Selim.

Como se ha avanzado al principio en la introducción, el perfil del turco nunca ha sido unidimensional y esto se nota también en el ámbito del teatro. Tenemos, por ejemplo, el virrey argelino Hazán Bajá en *Los baños de Argel*, que hace la vista gorda ante la huida de algunos cautivos cristianos. El Mahometo de la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* es un monarca valiente, que no duda en ponerse al frente de su ejército. El Solimán de *La pérdida honrosa* deja asombrados a todos los personajes cristianos con su magnanimidad. El Mahometo de *El prodigioso príncipe transilvano* aprendió el latín en su niñez e interpreta los vaticinios con facilidad en dicha lengua. El Amurates de *El rey sin reino* implora a Jesucristo que castigue a los cristianos que no cumplen su palabra. Mahometo Magno en *El príncipe esclavo II* se enfrenta con su padre Amurates para cumplir la palabra dada a los cristianos y en *Los hijos del dolor* mata a su padre en defensa de una cristiana. El Bayaceto de *La nueva ira de Dios* está enamorado de la princesa bizantina Aurelia y se comporta como cualquier

amante cristiano. El Solimán de la *Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado* perdona la vida del rey niño y le devuelve su reino. El Mustafá de *El tirano castigado* aborrece la ley musulmana y favorece el cristianismo. Estos y otros ejemplos demuestran que la imagen del Gran Turco no siempre estaba fundada en una dicotomía entre cristianos buenos y turcos malos y que abundaban las excepciones.

Casi todas las obras turquescas de la producción española contienen personajes cristianos. Son tres los modos en que son representados: adversarios, cautivos y súbditos de los turcos. En la primera ocasión luchan contra el poderío otomano en varios frentes, desde el Mediterráneo Occidental hasta los Balcanes. Cuando aparecen como cautivos la atención se centra en las adversidades y desgracias que sufren en tierras otomanas. A diferencia del turco belicoso que se enfrenta a sus adversarios cristianos, los cautivos se encuentran con otro tipo de turcos que es difícil de encajar en una sola categoría. En algunas ocasiones son víctimas de la violencia de sus amos, en otras se ven en peligro a causa de la lujuria desenfrenada de los musulmanes. En cualquier caso, la idea general entretejida en estas tramas es la amenaza que encierra el mundo turco para el cautivo cristiano. Estos mismos temas y motivos son desarrollados en el tercer modo de representación de los cristianos. Aunque en la mayoría de los casos desconocen su pasado, los súbditos cristianos fieles al Gran Turco corren el peligro de resultar aniquilados por el capricho de éste o las envidias de su séquito musulmán. Del mismo modo que el imperio otomano es una amenaza para los estados cristianos, la sociedad otomana es peligrosa para todo cristiano tanto física como espiritualmente.

En conclusión, este estudio ha intentado apreciar las obras de tema turco como un género denominado turquesco: aunque las obras turquescas coinciden en varios puntos y comparten temas y motivos comunes con otros géneros, esta distinción nos permite considerar las obras de tema turco bajo otra luz y nos ayuda a precisar la imagen general del turco en el

teatro español. Albert Mas fue quien estudió con mayor amplitud el tema de *turquerie* en la literatura española y su estudio *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or* estableció un marco de referencia para todo aquel que se aproxime a la presencia turca en la literatura española áurea en general. Por mi parte, me he limitado al ámbito teatral para poder profundizar un poco más, tal como se ha hecho en los estudios literarios ingleses con la investigación de las *Turk plays* como género específico. A diferencia de Mas, quien incluye dentro de la corriente de *turquerie* todas aquellas obras que contienen alguna referencia a los turcos, el género turquesco que propongo está limitado a obras donde intervienen los turcos con identidades relativamente claras y importancia significativa en la trama. De este modo, se pueden discernir con mayor facilidad obras turquescas, con sus propios parámetros, de obras moriscas. Las obras turquescas que he analizado como piezas mayores y principales de este género introdujeron y consolidaron la corriente de la *turquerie* en España, y los tratamientos posteriores del tema turco no pueden ser comprendidos sin tener en cuenta su popularidad.



9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Fuentes primarias

9.1.1. Fuentes teatrales

s. a. (s.f.). *Cerco de tenez y gana dela goleta por el emperador Carlos quinto*. s.l.: s.n., BNE, mss/16832.

s. a. (2007). *Representación (anónima) sobre la elección imperial de Carlos V*. ed. Javier Espejo Surós. Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo. <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0075.pdf> Fecha de acceso: 04/05/2014.

Cáncer y Velasco, Jerónimo de; Agustín Moreto; Juan de Matos Fragoso (1730). *Comedia famosa. No ay reyno como el de Dios, y martyres de Madrid*. Madrid: en la Imprenta de Antonio Sanz.

Cáncer y Velasco, Jerónimo de; Agustín Moreto; Sebastián de Villaviciosa (1678). «Dexar vn Reyno por otro, y Martires de Madrid». *Parte qvarenta y qvatro de comedias nvevas, nvncá impressas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: por Roque Rico de Miranda.

Cervantes Saavedra, Miguel de (s.f.). *Comedia llamada Trato de Argel hecha por Miguel de Zerbantes que estuuu cautiuo enel siete años*. s. l., BNE, mss/14630.

—— (1615). «Comedia famosa del Gallardo español». *Ocho comedias, y ocho entremeses nvevos, Nunca representados*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin.

—— (1615). «Comedia famosa de Los baños de Argel». *Ocho comedias, y ocho entremeses nvevos, Nunca representados*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin.

- (1615). «Comedia famosa intitulada La gran sultana, doña Catalina de Ouiedo». *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, Nunca representados*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín.
- Daborne, Robert (2000). *A Christian Turned Turk: or The Tragical Lives and Deaths of the Two Famous Pirates, Ward and Dansiker*. ed. Daniel J. Vitkus. Nueva York: Columbia University Press.
- Diamante, Juan Bautista (1671). «El tirano castigado». *Parte treinta y seis. Comedias escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: Por Ioseph Fernandez de Buendia.
- Grajales, Juan (1616). *El bastardo de Ceuta*. Barcelona: en casa Sebastian de Cormellas al Call.
- Jiménez de Enciso, Diego (1642). «La mayor hazaña de Carlos V. Comedia famosa». *Parte treinta y tres de doze comedias famosas, de varios avtores*. Valencia: Por Claudio Macé.
- Kyd, Thomas (1592). *The Spanish Tragedie, Containing the lamentable end of Don Horatio, and Bel-imperia: with the pittifull death of olde Hieronimo*. Londres: by Edward Allde.
- Lobo Lasso de la Vega, Gabriel (1983). *Tragedia de la destruycion de Constantinopla*. ed. Alfredo Hermenegildo. Kassel: Kassel Edition Reichenberger.
- López de Yanguas, Hernán (2002). *Farsa de la concordia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz565>
Fecha de acceso: 27/12/2012.
- (2002). *Farsa dicha Turquesana contra el turco muy galana. Obra nuevamente compuesta por Hernan Lopez y Yanguas llamada Turquesana. Sobre la carta que*

escriuio el soberuio Turco a nuestro muy sancto padre Clemente septimo. eds. Javier Espejo Surós; Julio F. Fernando. Valencia: Universitat de València, Revista electrónica *Lemir*,
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/FarsaTurquesana/FarsaTurquesana.pdf> Fecha de acceso: 04/06/2014.

Marlowe, Christopher (1590). *Tamburlaine the Great. Who, from a Scythian shepheard, by his rare and woonderfull conquests, became a most puissant and mightye monarque. And (for his tyranny, and terroure in warre) was tearmed, the scourge of God*. Londres: Printed by Richard Ihones.

—— (1633). *The famous tragedy of the rich Ievv of Malta*. Londres: Printed by I[ohn] B[eale].

Matos Fragoso, Juan de (1751). *El genizaro de Ungria*. Madrid: en la Imprenta de Antonio Sanz.

Matos Fragoso, Juan de; Agustín Moreto (1651). «El príncipe prodigioso». *El mejor de los meiores libro qve ha salido de comedias nvevas*. Alcalá: en casa de Maria Fernandez.

Milán, Luis (1874). *Libro intitulado El Cortesano*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau y C^a.

Mira de Amescua, Antonio (1990). «El mártir de Madrid de Mira de Amescua: estudio crítico y edición». ed. Miguel González Dengra. Universidad de Granada, Departamento de Filología Española. Tesis doctoral.

Pérez de Montalbán, Juan (1994). *Escanderbech, auto sacramental de Juan Pérez de Montalbán*. ed. Ayensu Tumanyi Amos. Ottawa: Université d'Ottawa.

Rodríguez, Bernardino (1638). «Famosa comedia del Renegado Zanaga». *Doce comedias de varios Avtores. Los titolos delas quales van en la siguiente oja*. Tortosa: en la Emprinta de Francisco Murtorell.

Rojas Zorrilla, Francisco de (s.f.). *El desafio de Carlos Qvinto*. s. l.: s. n., BNE, U/11221.

Rojas Zorrilla, Francisco de. Jerónimo de Villanueva (1635). Gabriel de Roa. *La gran comedia del villano gran señor y gran tamorlan de persia*. s. l.: s. n., BNE, mss/14997.

Sánchez de Piedrahita, Juan (1638). «Famosa comedia del Cerco de Tvnez y ganada de la Goleta por el emperador Carlos Qvinto». *Doce comedias de varios Avtores. Los titolos delas quales van en la siguiente oja*. Tortosa: en la Emprinta de Francisco Murtorell.

— (1638). «Famosa comedia, y segvnda parte del Cosario Barbarroia, y hverfano desterrado». *Doce comedias de varios Avtores. Los titolos delas quales van en la siguiente oja*. Tortosa: en la Emprinta de Francisco Murtorell.

Settle, Elkanah (1677). *Ibrahim the Illustrious Bassa. A Tragedy*. Londres: Printed by T. M.

Shakespeare, William (1622). *The Tragoedy of Othello, The Moore of Venice*. Londres: Printed by N[icholas]. O[kes].

Tárrega, Francisco Agustín (1608). «La famosa comedia del Cerco de Rodas». *Doze comedias famosas, de qvatro poetas natvrales de la insigne y coronada civdad de Valencia*. Valencia: por Aurelio Mey.

Vega y Carpio, Lope de (s.f.). *La fianza satisfecha*. Sevilla: por Francisco de Leefdael, BNE, R/21572(9).

— (1611). «Comedia famosa Los tres diamantes». *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Barcelona: en casa Sebastian de Cormellas al Call.

- (1611). «Comedia famosa del Mayorazgo dudoso». *Segvnda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Barcelona: en casa Sebastian de Cormellas al Call.
- (1617). «Comedia famosa del Argel fingido y renegado de amor». *El felix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio, Octava parte de sus comedias*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin.
- (1617). «Comedia famosa de la donzella Teodor». *Doze comedias de Lope de Vega* (IX). Madrid: por la viuda de Alonso Martin de Balboa.
- (1617). «Comedia famosa de Los ponces de Barcelona». *Doze comedias de Lope de Vega* (IX). Madrid: por la viuda de Alonso Martin de Balboa.
- (1618). «Comedia famosa del Bautismo del principe de Marruecos». *Doze comedias de Lope de Vega Carpio. Onzena parte*. Barcelona: Por Sebastian de Cormellas.
- (1619). «Comedia famosa de Ello dira». *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Por la viuda de Alonso Martin.
- (1619). «Comedia famosa de Lo que ay que fiar del mundo». *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin.
- (1620). «El cuerdo loco». *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Por Iuan de la Cuesta.
- (1620). «El remedio en la desdicha». *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin.
- (1622). «Lorge Toledano». *Decimaseptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la viuda de Fernando Correa.

- (1623). «La pobreza estimada». *Decima octaua parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por Iuan Gonçalez.
- (1623). «La campana de Aragon». *Decima octaua parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Por Iuan Gonçalez.
- (1624). «La desdicha por la honra». *La Circe con otras rimas y prosas*. Madrid: en casa de la biuda de A. Martin.
- (1625). «El rey sin reyno». *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la vivda de Alonso Martin.
- (1638). «El piadoso veneciano». *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid: Por Maria de Quiñones.
- (1642). «La nveva ira de Dios, y Gran Tamorlan de Persia». *Parte treinta y tres de doze comedias famosas, de varios avtores*. Valencia: Por Claudio Macé.
- (1647). «La gran comedia de Los cavtivos de Argel». *Parte veintecinco, perfeta, y verdadera, de las comedias del fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*. Zaragoza: Por la Viuda de Pedro Verges.
- (1647). «Tragicomedia La nveva vitoria del Marques de Santacrúz». *Parte veintecinco, perfeta, y verdadera, de las comedias del fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*. Zaragoza: Por la Viuda de Pedro Verges.
- (1895). «Los mártires de Madrid». *Obras de Lope de Vega*. Vol. V. ed. M. Menéndez y Pelayo. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».

- (1916). «Prodigioso príncipe transilvano». *Obras de Lope de Vega*. Vol. I. ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- (1916). «El rey por trueque». *Obras de Lope de Vega*. Vol. II. ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- (1918). «El esclavo de Venecia». *Obras de Lope de Vega*. Vol. V. ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- (1928). «El Hamete de Toledo». *Obras de Lope de Vega*, Vol. VI. ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Tipografía de Archivos.
- (1969). «El cerco de Viena por Carlos V». *Obras de Lope de Vega*. Vol XXV. Madrid: Ediciones Atlas.
- (1969). «El valor de Malta». *Obras de Lope de Vega*. Vol XXVI. Madrid: Ediciones Atlas.
- (1969). «La pérdida honrosa y caballeros de San Juan». *Obras de Lope de Vega*. Vol XXV. Madrid: Ediciones Atlas.
- (1969). «La Santa Liga». *Obras de Lope de Vega*. Vol XXVI. Madrid: Ediciones Atlas.
- (1996). *El otomano famoso (o La famosa comedia otomana)*. ed. Lola Beccaria. Barcelona: Ediciones Áltera.
- Vélez de Guevara, Luis (s.f.). *Comedia famosa. Los hijos del dolor, y Albania tyranizada*. s.l.: s.n., Biblioteca de Menéndez Pelayo, mss/32279.
- (s.f.). *El genizaro de Albania*. s. l.: s. n., BNE, T/55360/44.

- (s.f.). *El principe esclavo, Comedia famosa, de Luis Velez de Guevara*. s. l.: s. n., BNE, T/55313/22.
- (s.f.). *El principe esclavo. Comedia famosa de Lvis Velez de Gvevara. Primera parte*. s. l.: s. n., Biblioteca de Menéndez Pelayo, 32.987.
- (1679). «Comedia famosa. El gran Iorge Castrioto y principe Escanderbec». *Comedias nvevas, escogidas de los mejores ingenios de España: parte qvarenta y cinco*. Madrid: en la Imprenta Imperial, por Ioseph Fernandez de Buendia.
- (1887). «Del capitán prodigioso, príncipe de Transilvania, comedia famosa de Luis Vélez de Guevara». *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del licenciado Damian Salustio del Poyo, de Luis Velez de Guevara etc.* ed. Adolf Schaeffer. Vol. I. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- (2002). *La mayor desgracia de Carlos Quinto*. eds. William R. Manson; C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- (2003). *El águila del agua*. eds. William R. Manson; C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Virués, Cristóbal de (1609). «La gran Semiramis». *Obras tragicas y liricas del Capitan Cristoual de Viruês*. Madrid: por Alonso Martin.

9.1.2. Otras fuentes

s. a. (s.f.). *Coronica turquesca*. s. l., BNE, mss/5763.

s. a. (s.f.) *de la bida y costumbres de los turcos*. s. l., BNE, mss/2794.

s. a. (s.f.). *Here begynneth a lytell treatyse of the turkes lawe called Alcaron. And also it spekethe of Machamet the nygromancer*. Londres: Fletestrete in the sygne of the Sonne by me Wynkyn de worde.

s. a. (1534) *Primaleon. Los tres libros del muy esforçado cauallero Prima leon et Polendos su hermano hijos del Emperador palmerin de Oliua*. en la inclita ciudad del Senado Veneciano: por M. Iuan Antonio de Nicolini de Sabio.

s. a. (1575). *Carta venida de Pauia, de diuersos y varios auisos de Constantinopla dela muerte de Selimo y dela creacion y coronacion de Armorad emperador Ottomanno delos Turchos*. Barcelona: en casa de Iaume Sendrat.

s. a. (158[7]). *Cronica del rey Don Rodrigo, conla destruiçion de España, y como los Moros la ganaron. Nueuamente corregida. Contiene demas de la historia muchas viuas razones, y auisos mui provechosos*. Alcála de Henares: en casa de Iuan Gutierrez Vrsino.

s. a. (1596) *Segynda relacion de los hechos y Vitorias del Serenissimo Principe de Transiluania, que a tenido contra el Gran Turco*. Sevilla: en casa de Rodrigo de Cabrera.

s. a. (1596). *Sybenbürgische Chronica und Kriegßhändel zu Wasser und Lande darinnen auch der Wallachen, Moldawer und Podolier Ursprung und Herkommen, Sitten,*

Gewonheiten, Herrschaften und Reichthummen Meldung geschicht [...]. Wallstatt [Fráncfort].

s. a. (1596). *Vaticinivm Severi, et Leonis imperatorvm, in qvo uidetvr finis Tvrcarum in praesenti eorum Imperatore, vna cum alijs nonnullis in hac re Vaticinijs.* Brescia: Appresso Pietro Maria Marchetti.

s. a. (1622). *Copia de vna carta qve vn sacerdote, vezino, y natural de la Ciudad de Seuilla, y que al presente está cautiuo en Constantinopla, escriuio a vn amigo suyo, dandole quenta de la violenta muerte de el Gran Turco Bayaceto, y de la grande y magnifica pompa con que fue enterrado. Su fecha en Constantinopla 20. de Mayo de 1622.* Lisboa: Por Pedro Craesbeeck.

s. a. (1867). «The Turke and Gowin». *Bishop Perry's Folio Manuscript: Ballads and Romances.* Vol. I. eds. John W. Hales, Frederick J. Furnivall. Londres: N. Trübner & Co.

s. a. (1882). *Córtés de los antiguos reinos de Leon y de Castilla.* Vol. IV. Madrid: Establecimiento tipográfico de los sucesores de Rivadeneyra.

s. a. (2001). *Félix Magno I-II.* ed. Claudia Demattè. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

s. a. (2004). *Palmerín de Olivia.* ed. Giuseppe di Stefano. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Almosnino, Rabi Moysen (1638). *Extremos y grandezas de Constantinopla.* trad. Iacob Cansino. Madrid: Impr. de Francisco Martinez.

Argensola, Bartolomé Leonardo de (1630). *Primera parte de los Anales de Aragon que prosigue los del Secretario Geronimo Çurita, desde el año M.D.XVI. del nacimiento del N.º Redentor*. Zaragoza: Por Ivan de Lanaja.

Aristóteles (1988). *Política*. ed. Manuela García Valdés. Madrid: Editorial Gredos.

Arredondo y Alvarado, Gonzalo de (1528). *Castillo inexpugnable defensorio de la fee y concionatorio admirable para vencer a todos enemigos espirituales y corporales. Y verdadera relacion de las cosas maravillosas antiguas y modernas. Y exortacion para yr contra el turco: y le vencer y anichilar la seta de mahoma. Y toda infidelidad: y ganar la tierra sancta con famoso y bienaventurado triumpho*. Burgos: Impr. de Juan de Junta, BNE. U/9434.

Arroque, Antonio (1731). *Historia del Emperador Carlo Magno*. trad. Nicolás Piamonte. BNE. U/6052.

Bagnyon, Jehan (1478). *Fierabras*. s. l.: s. n. BNF. RES-Y2-76.

Bandello, Matteo (1560). *Il Primo Volvme Delle Novelle Del Bandello Nvovamente Ristampato, e con diligenza corretto*. Milano: à Giouann' Antonio degli Antonij.

Bavia, Luis de (1609). *Tercera parte de la Historia pontifical y catolica*. Barcelona: por Sebastian de Cormèllas.

Bazán y Benavides, Álvaro de (2016). *Relación de la empresa de Longo (Cos) por el marqués de Sta. Cruz en 1604, con el escrito de remisión del conde de Benavente, virrey de Nápoles*. ed. José Manuel Floristán. *Archivo de la Frontera*, <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2016/05/1604-EMPRESA-DE-LONGO-JM-Florist%C3%A1n.pdf> Fecha de acceso: 20/09/2016.

Bertelli, Pietro (1599). *Vite degl'imperatori de Turchi: con le loro effigie intalgiate in Rame*.
Vicenza: Appresso Giorgio Greco.

Bizozeri, Simpliciano (1687). *Ungria restavrada: compendiosa noticia, de dos tiempos: del
passado. Baxo el jvgo de la tiranía othomana, del presente. baxo el dominio catholico
de Leopoldo de Avstria*. Barcelona: en la Imprenta de Martin Gelabert.

Cabrera de Córdoba, Luis (1619). *Filipe Segundo, Rey de España*. Madrid: Imprimido por
Luis Sanchez.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1585). *Primera parte de la Galatea, dividida en seys libros*.
Alcalá: por Iuan Gracian.

—— (1614). *Viage del Parnaso*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin.

—— (1615). «Prologo al Lector». *Ocho comedias, y ocho entremeses nvevos, Nunca
representados*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin, pp. ¶¶¶-¶¶¶¶.

—— (1617). *Los trabaíos de Persiles y Sigismunda : historia setentrional*. Madrid: por Iuan
de la Cuesta.

—— (2007). *La información de Argel de 1580*. ed. Emilio Sola. *Archivo de la Frontera*,
<http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2011/08/CLASICOS013.pdf>
Fecha de acceso: 17/11/2013.

—— (2010). *Novelas ejemplares I*. ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra.

—— (2015). *Don Quijote de la Mancha: Edición conmemorativa, IV Centenario Cervantes*.
Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Ciruelo, Pedro (1628). *Tratado en el qual se repruevan todas las supersticiones y hechizarias: muy vtil y necessario a todos los buenos Christianos zelosos de su saluacion*. Barcelona: por Sebastian de Cormellas.

Contreras, Alonso de (2007). «Alonso de Contreras: discurso de mi vida: estudio y edición». ed. María Antonia Domínguez Flores. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Española). Tesis doctoral.

Correggio, Francesco Balbi di (1568). *La verdadera relacion de todo lo qve el anno de M.D.LXV. ha svccedido enla isla de Malta, de antes que llegasse l'armada sobre ella de Soliman gran Turco. Hasta que llego el socorro postrero del Rey catholico nuestro señor don Phelipe segundo deste nombre*. Barcelona: en casa de Pedro Reigner.

Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengva castellana, o española*. Madrid: por Luis Sanchez.

Cubillo de Aragón, Álvaro (1734). *El rayo de Andalucia, y genizaro de España. Primera parte*. Madrid: en la Imprenta de Antonio Sanz.

Custos, Dominicus (1600-02). *Atrium Heroicvm. Caesarvm, Regvm, Aliarvmqve Svmmatvm, Ac Procervm. Qui intra proximum seculum vixere, aut hodie supersunt*. Augusta Vindelicorum [Augsburgo]: cum proem et epigrammatis M.H.A.V. [Marci Henningi].

Ercilla y Zúñiga, Alonso de (1592). *Primera segvnda, y tercera partes de la Araucana*. Barcelona: en casa de Sebastián de Cormellas.

Espinel, Vicente (1618). *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon*. Barcelona: por Sebastian de Cormellas.

Fletcher, Giles (1597). *The Policy of The Turkish Empire. The first Booke*. Londres: by Iohn Windet.

Foxe, John (1583). *Actes and Monuments of matters most speciall and memorable, happenyng in the Church, with an Vniuersall history of the same, wherein is set forth at large the whole race and course of the Church, from the primitiue age to these latter tymes of ours, with the bloody times, horrible troubles, and great persecutions against the true Martyrs of Christ, sought and wrought as well by Heathen Emperours, as nowe lately practised by Romish Prelates, especially in this Realme of England and Scotland*. Londres: by Iohn Daye.

Georgievitz, Bartholomaeus (1544). *De Turcarum Ritv et Caeremoniis*. Amberes: apud Gregorium Bontium.

—— (1547). *Prognoma Sive Praesagivm Mehemetanorvm, primvm de Christianorum calamitatibus, deinde de suae gentis interitu, ex Persica lingua in Latinum sermonem conuersum*. Viena: Haeredes Syngrenij.

—— (1569). *The ofspring of the house of Ottomanno and officers pertaining to the greate Turkes court. Whereunto is added Bartholomeus Georgieuiz Epitome, of the customes rytes, ceremonies, and religion of the Turkes: with the miserbale affliction of those Christians, whiche liue vnder their captiuitie and bondage. In the ende also is adioyned the maner hovv Mustapha, oldest sonne of Soltan Soliman, twelfth Emperour of the Turkes, was murthered by his father, in the yere of our Lorde 1553*. Londres: Thomas Marshe.

Giovio, Paolo (1535). *Comentario de le cose de' Turchi*. Roma: Imprimido en la casa de Gioanbatista di Massimi.

—— (1563). *Segvnda parte de la historia general de todas las cosas succedidas en el mundo en esto cinquenta años de nuestro tiempo*. trad. Gaspar de Baeça. Salamanca: En casa de Andrea de Portonariis.

Góngora y Argote, Luis de (1600). *Romancero general, en qve se contienen todos los Romances que andan impressos en la nueue partes de Romanceros*. Madrid: por Luis Sanchez.

—— (1982). *Romances*. ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.

Guadalajara y Xavier, Marcos de (1630). *Qvinta parte de la Historia pontifical*. Barcelona: Por Sebastian de Cormellas.

Haedo, Diego de (1612). *Topographia, e historia general de Argel, repartida en cinco tratados, do se veran casos estraños, muertes espantosas, y tormentos exquisitos, que conuiene se entiendan en la Christiandad: con mucha doctrina, y elegancia curiosa*. Valladolid: por Diego Fernandez de Cordoua y Ouiedo.

Hakluyt, Richard (1599-1600). *The principal nauigations, voyages, traffiques and discoueries of the English nation made by sea or ouer-land, to the remote and farthest distant quarters of the earth, at any time within the compasse of these 1600. yeres. deuided into three seuerall volumes, according to the positions of the regions, whereunto they were directed*. Londres: George Bishop, Ralph Newberie, and Robert Barker.

Herrera, Fernando de (1572). *Relacion de la gverra de Cipre, y svcesso de la batalla Naual de Lepanto*. Sevilla: Por Alonso Escriuano.

Horst, Jakob (1596). *De Avreo Dente Maxillari Pveri Silesii, Primvm, Vtrvm eius generatio naturalis fuerit, nec ne ; Deinde an digna eius interpretatio dari queat. et De*

Noctambvlonvm Natvra. Leipzig: Imprimebat Michae Lantzenberger, Impensis Valentini Voegelini Bibliop.

Illescas, Gonzalo de (1573). *Segvnda parte de la Historia Pontifical y Catholica: En la qual se prosiguen las Vidas y hechos, de Clemente Quinto, y de los demas Pontifices sus successores, hasta Pio Quinto*. Salamanca: en casa de Vincente de Portonariis.

—— (1652). *Segvnda parte de la Historia Pontifical y Catholica: En la qval se prosigven las vidas y hechos, de Clemente Quinto, y de los demas Pontifices sus predecessores, hasta Pio Quinto, y Gregorio Decimo Tercio*. Madrid: Por Melchor Sanchez.

James I de Inglaterra (1603). *His Maiesties Lepanto, or, Heroicall Song, being part of his Poeticall exercises at avacant houres*. Londres: Imprimido por Simon Stafford y Henry Hooke.

Knolles, Richard (1603). *The generall historie of the Turkes from the first beginning of that nation to the rising of the Othoman familie: with all the notable expeditions of the Christian princes against them. Together with the liues and conquests of the Othoman kings and emperours faithfullie collected out of the- best histories, both auntient and moderne, and digested into one continuat historie vntill this present yeare 1603*. Londres: Printed by Adam Islip.

Lezze, Donado da (1910). *Historia turchesca (1300-1514)*. ed. Ion Ursu. Bucarest: Editura Academiei Române.

Lobo Lasso de la Vega, Gabriel (1942). *Manojuelo de romances*. Madrid: Editorial Saeta.

Locke, John (1801). «Two Treatises of Government». *The Works of John Locke, In Ten Volumes* (Vol. V). Londres: Bye and Law.

Lonicer, Johann Adam (1596). *Pannoniae historia chronologica : res per Ungariam, Transylvaniam iam inde a constitutione Regnorum illorum*. Fráncfort: Theodorus de Bry.

López de Gómara, Francisco (1989). *Los corsarios Barbarroja*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Maquiavelo, Nicolás (2011). «El arte de la guerra». *Maquiavelo*. ed. Miguel Manuel Saralegui Benito. Madrid: Editorial Gredos.

—— (2011) «El príncipe». *Maquiavelo*. ed. Antonio Hermosa Andújar. Madrid: Editorial Gredos.

Martínez, Enrico (1606). *Reportorio de los tiempos y historia natural desta Nueva Espana*. México: En la imprenta del mismo autor.

Mexía, Pedro (1553). *Silva de varia lecion, vltimamente emmendada y añadida por el avctor*. Venecia : en casa de Gabriel Giolito de Ferrariis y svs hermanos.

Moffan, Nicolao á (1555). *Soltani Solymanni Tvrcarum Imperatoris horrendum facinus, scelerato in proprium filium, natu maximum, Soltanum Mustapham, parricidio, anno domini 1553 patratum*. Basilea: Ioanem Oporinum.

Ochoa de la Salde, Juan (1597). *Coronica del Esforçado Principe y Capitan Iorge Castrioto, Rey de Epiro, o Albania*. Madrid: por Luis Sanchez.

Painter, William (1566). *The Palace of Pleasure: Beautified, adorned and well furnished, with Pleasaunt Histories and excellent Nouelles, selected out of diuers good and commendable Authors*. Londres: by Henry Denham.

Passe, Crispianus de (1598). *Effigies regum ac principum, eorum scilicet, quorum vis ac potentia in re nautica seu Marina prae ceteris spectabilis est. Adj. sunt imagines*

herorum, quorum virtus ac solertia in expeditionibus nauticis claruit. Colonia:
Matthias Quadts.

Peçevî, İbrahim (1968). *Peçevî Tarihi*. ed. Murat Uraz. Estambul: Neşriyat Yurdu.

Persia, Juan de (1604). *Relaciones de Don Ivan de Persia*. Valladolid: por Iuan de
Bostillo.

Pérez de Hita, Ginés (1619). *Historia de los vandos de los Zegris y Abencerrages Caualleros
Moros de Granada, de las Ciuiles Guerras que huuo en ella, y batallas particulares
que huuo en la Vega entre Moros y Christianos, hasta que el Rey Don Fernando
Quinto la ganó*. Alcalá: en casa de Iuan de Gracian.

—— (1619). *Segvnda parte de las gverras civiles de Granada, y de los crueles bandos, entre
los conuertidos Moros, y vezinos Christianos, con el leuuntamiento de todo el Reyno y
vltima rebelion, sucedida en el Año 1568*. Barcelona: por Esteuan Liberos.

Pineda, Juan de (1588). *Los treynta libros de la Monarchia ecclesiastica, o historia vniversal
del mvndo, diuididos en cinco tomos [...] Primer volumen de la primera parte*. Vol. I.I.
Salamanca: en casa de Iuan Fernandez.

—— (1588). *Qvarta parte de la Monarchia ecclesiastica*. Vol. IV. Salamanca: en la officina
de Iuan Fernandez.

—— (1588). *Segvnda parte de la Monarchia ecclesiastica*. Vol. II. Salamanca: en la officina
de Iuan Fernandez.

Pío II (1532). *Epistola, ad Morbisanum Turcarum principem, qua monet, ab insana
Mahumetica lege recedat, ueram solidamque Euangelicae legis eruditionem*

amplexetur, cui adhibita est Morbisani responsio ad Pium. Coloniae: ex officina Eucharij Ceruicorni.

—— (1551). *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis, qui post adeptum Pontificatum Pius eius nominis Secundus appellatus est, opera quae extant omnia, nunc demum post corruptissimae editiones summa diligentia castigata & in unum corpus dedacta, quorum elenchum uersa pagella indicabit.* Basilea: Per Henrichvm Petri.

Rebullosa, Jayme (1610). *Historia ecclesiastica y estado presente de la religion en todos los Reynos de Europa, Asia, y Africa, sacada de las Relaciones Toscanas de Iuan Botero Benes.* Barcelona: por Hireonymo Margarit.

Rojas, Francisco de (1621). *Relacion de la mverte del Gran Tvrco y cavsas della.* Sevilla: por Francisco de Lyra.

Rufo, Juan (1584). *La Avstriada de Iuan Rufo, jurado de la ciudad de Cordoua.* Madrid: en casa de Alonso Gomez.

Rycaut, Paul (1682). *The History of the Present State of the Ottoman Empire.* Londres: by T[homas]. N[ewcomb].

Sandoval, Bernardi de (1619). *Index librorvm prohibitorvm et expvrgatorvm.* Génova: Sumptibus Iacobi Crispini.

Sandoval, Prudencio de (1604). *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos Qvinto.* Valladolid: por Sebastian de Cañas.

—— (1606). *Segunda parte de la vida y hechos del emperador Carlos Qvinto.* Valladolid: por Sebastian de Cañas.

Sandys, George (1615). *A Relation of a Iourney begun An: Dom: 1610. Fovre Bookes. Containing a description of the Turkish Empire, of Aegypt, of the Holy Land, of the Remote parts of Italy, and Ilands adioyning*, Londres: S. G. de Lyon.

Santa Cruz, Alonso de (1920). *Crónica del emperador Carlos V.* eds. Ricardo Beltrán y Rózpide; Antonio Blázquez y Delgado-Aguilera. pról. Francisco de Laiglesia y Auser. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militares.

Sapiencia, Octavio (1622). *Nvevo tratado de Tvrqvia, con vna descipcion del sitio, y ciudad de Constantinopla, costumbres del gran Turco, de su modo de gouierno, de su Palacio, Consejo, maryrios de algunos Martyres, y de otras cosas notables.* Madrid: viuda de Alonso Martin.

Saulnier du Verdier, Gilbert (1662). *Compendio Dell'Historie Generali De Turchi.* trad. Ferdinando de Servi. Venecia: presso Gio. Battista Scaluinoni.

Sepúlveda, Juan Ginés de (2003). «Exhortación a Carlos V». *Obras completas VII.* ed. J. M. Rodríguez Peregrina. Pozoblanco: Ayuntamiento de Pozoblanco.

Soranzo, Lazaro (1598). *L'Ottomano di Lazaro Soranzo, Doue si dà pieno ragguaglio non solamente della Potenza del presente Signor de' Turchi Mehemeto III. de gl'interessi, ch'egli hà con diuersi Prencipi, di quanto machina contra il Christianesimo [...].* Ferrara: per Vittorio Baldini.

Terrer Moreno, Pedro (1640). *Flor de anothomia, dislocaciones, y fractvras del cverpo hvmano.* Madrid: Por Iuan Sanchez.

Thévenot, Jean de (1664). *Relation d'un voyage fait au Levant. Dans la qvelle il est cvrievsement traite des Etats sujets au Grand Seigneur, des Moeurs, Religions,*

Forces, Gouuernemens, Politiques, Langues, & coustumes des Habitans de ce grand Empire. París: Chez Thomas Ioly.

Torres y Aguilera, Hieronymo de (1579). *Chronica, y Recoplicacion de varios successos de guerra, que han acontecido en Italia y partes de Leuante y Berberia, desde que el Turco Selin rompio con Venecianos y fue sobre la Isla de Chipre año de M.D.LXX. hasta que se perdio la Goleta y fuerte de Tunez en el de M.D.LXXIII.* Zaragoza: Impressa en casa de Iuan Soler.

Vega y Carpio, Lope de (1611). *Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio, secretario del Marques de Sarria.* Madrid: en casa de Alonso Martin.

—— (1632). *La Dorotea: accion en prosa.* Madrid: En la Imprenta del Reyno.

Vélez de Guevara, Luis (1641). *El diablo coivelo. Novela de la otra vida.* Madrid: en la Imprenta del Reyno.

Villalón, Cristóbal de (2000). *Viaje de Turquía: diálogo entre Pedro de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas callando que trata de las miserias de los cautivos de turcos y de las costumbres y secta de los mismos haciendo le descripción de Turquía.* Madrid: Castalia.

Wilson, Robert (1590). *The pleasant and stately morall, of the three lordes and three ladies of London. With the great ioy and pompe, solempnized at their mariages: commically interlaced with much honest mirth, for pleasure and recreation, among many morall obseruations and other important matters of due regard.* Londres: Printed by R. Ihones.

Zúñiga, Francés de (1989). *Crónica burlesca del emperador Carlos V.* ed. José Antonio Sánchez Paso. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

9.2. Fuentes secundarias

Ajdinović, Irena (2016). *Five Osmans: The Ottoman Crisis of 1622 in Early Seventeenth-Century Literature.* Estambul: The Isis Press.

Aksoy, Nazan (2003). «Turks in Elizabethan Drama». *Historical Image of the Turk in Europe: 15th Century to the Present, Political and Civilisational Aspects.* ed. Mustafa Soykut. Estambul: The Isis Press, pp. 197-208.

Alberola, Eva Lara (2008). «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos». *Anales Cervantinos*, Vol. XL, pp. 145-79.

—— (2010). *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro.* Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Almond, Oliver (1614). *The Life and Gate of Christianitie: Entreating of the Sacrament of Baptisme, Devided into Five Bookes.* Douai: par Pierre Avroi.

Asuero, Pablo Martín (2010). «La lucha contra el turco: de los almogávares a Lepanto». *Los enemigos de España: imagen del otro, conflictos bélicos y disputas nacionales (siglos XVI-XX), actas del IV Coloquio Internacional de Historia Política, 5-6 de junio de 2008.* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 91-117.

Barbour, Richmond (2003). *Before Orientalism: London's Theatre of the East, 1576-1626.* Nueva York: Cambridge University Press.

- Barkey, Karen (2008). *Empire of Difference: The Ottomans in Comparative Perspective*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bataillon, Marcel (1947). «‘La desdicha por la honra’: génesis y sentido de una novela de Lope». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 1, N°. 1, pp. 13-42.
- Belloni, Benedetta (2012). «‘Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz’: la construcción de la imagen esterotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, N°. 18, pp. 80-113.
- Benlabbah, Fatiha (2006). «Experiencia vital y testimonio literario o el encuentro de Cervantes con la cultura árabe-islámica». *El tapiz humanista: actas del I Curso de Primavera IV Centenario del Quijote, Lugo, (9-12 de mayo de 2005)*. eds. Ana Goy Diz; Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 13-22.
- Bireley, Robert (2014). *Ferdinand II, Counter-Reformation Emperor, 1578-1637*. Nueva York, NY: Cambridge University Press.
- Bisaha, Nancy (2004). *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. PA: University of Pennsylvania Press.
- Blake, Stephen P (2013). *Time in Early Modern Islam: Calendar, Ceremony, and Chronology in the Safavid, Mughal, and Ottoman Empires*. Nueva York, NY: Cambridge University Press.
- Boyce, James L.; Sarah Henrich (1996). «Martin Luther–Translations of Two Prefaces on Islam : Preface to the *Libellus de ritu et moribus Turcorum* (1530), and Preface to

- Bibliander's Edition of the Qur'ān (1543)». *Word and World*, Vol. XVI, N°. 2, Spring, pp. 250-66.
- Braudel, Fernand (1987). *El Mediterráneo y el mundo Mediterráneo en la época de Felipe II*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Britton, Dennis (2016). «Muslim Conversion and Circumcision as Theater». *Religion and Drama in Early Modern England: The Performance of Religion on the Renaissance Stage*. eds. Jane Hwang Degenhardt, Elizabeth Williamson. Nueva York: Routledge, pp. 71-86.
- Brotton, Jerry (2000). Lisa Jardine. *Global Interests: Renaissance Art Between East and West*. Londres: Reaktion Books.
- (2016). *This Orient Isle: Elizabethan England and the Islamic World*. Londres: Allen Lane.
- Brummett, Palmira (2015). *Mapping the Ottomans: Sovereignty, Territory, and Identity in the Early Modern Mediterranean*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de (1989). *La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2006). «El imperio otomano en los textos españoles de los siglos XV-XVII». *Cervantes y el Mediterráneo hispano-otomano*. Estambul: Editorial Isis, pp. 97-110.
- (2011). «Bases y logística del corso berberisco». *La expulsión de los moriscos y la actividad de los corsarios norteafricanos: XLI Jornadas de Historia Marítima, ciclo de conferencias-octubre 2010, Cuadernos Monográficos nº61*, pp. 83-102.

- Burguillo, Javier (2016). «Santos prodigios y turcos infernales en *El cerco de Viena* (atribuida a Lope de Vega)». *eHumanista*, Vol. 33, pp. 97-122.
- Campbell, Jodi (2006). *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid: Theater of Negotiation*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Canavaggio, Jean (1977). *Cervantès dramaturge : Un théâtre à naître*. París: Presses Universitaires de France.
- (2000). *Cervantes, entre vida y creación*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Canet Vallés, José Luis; Josep Lluís Sirera Turó (1986). «Francisco Agustín Tárrega». *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Londres: Tamesis Books Limited, pp. 105-31.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1982). «Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega». *Revista de Filología Española*, Vol 62, No 1/2, pp. 51-76.
- (1997). «La frontera en la comedia de Lope de Vega». *Actas del congreso La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (s.XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*. coord. Pedro Segura Artero. Almería: Institución de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, pp. 485-96.
- (1998a). «El Gallardo español como héroe fronterizo». *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 571-81.
- (1998b). «Variantes de las ‘comedias de moros’». *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), pp. 363-70.

- (2010). «La cuestión morisca reflejada en la narrativa del Siglo de Oro». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxd1h1> Fecha de acceso: 19/01/2015.
- Case, Thomas (1993). *Lope and Islam: Islamic Personages in His Comedias*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Cohen, Walter (1985). *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*. Nueva York: Cornell University Press.
- Cotarelo y Valledor, Armando (1915). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- Cotarelo y Mori, Emilio (1916). «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias». *Boletín de la Real Academia Española*, Año III-Tomo III, pp. 272-97.
- (1916). «Prólogo». *Obras de Lope de Vega*. Vol. I. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», pp. v-xiv.
- (1916). «Prólogo». *Obras de Lope de Vega*. Vol. II. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», pp. v-xvii.
- (1918). «Prólogo». *Obras de Lope de Vega*. Vol. V. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», pp. v-xxxii.
- Davis, Elizabeth B (2000). *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press.

- Díaz-Mas, Paloma (2003). «El eco de la caída de Constantinopla en las literaturas hispánicas». *Constantinopla 1453: Mitos y realidades*. eds. P. Bádenas, I. Pérez. Nueva Roma 19, Madrid, CSIC, pp. 317-49.
- Díez Fernández, José Ignacio (2006). «'Sin discrepar de la verdad un punto'. *La gran sultana: ¿un canto a la tolerancia?*». *Lectura y Signo*, Nº. 1, pp. 301-22.
- Dimmock, Matthew (2005). *New Turkes: Dramatizing Islam and the Ottomans in Early Modern England*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Domínguez, Joaquín M.^a; Charles E. O'Neill (2001). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*. Vol. II. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Ellis-Fermor, Una Mary (1966). «Introduction». *Tamburlaine the Great: in two parts*. ed. U. M. Ellis-Fermor. Nueva York: Gordian Press, pp. 1-62.
- Epalza, Mikel de (2001). «Moriscos contra Carlos V: Argel y el nuevo modelo de inserción de los musulmanes hispanos en el Magreb (1516-1541)». *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Vol. I, pp. 447-67.
- Espejo Surós, Javier (2002). *Algunos aspectos sobre la construcción del personaje en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas (1487-¿?)*. *Scriptura*, No 17, pp. 113-31.
- (2007). «Carlos sobre las tablas: notas a la anónima *Representación sobre la elección imperial* (ca. 1519)». Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo. <http://www.saavedrafajardo.org/archivos/NOTAS/RES0077.pdf> Fecha de acceso: 04/05/2014.

—— (2013). *La obra dramática de Hernán López de Yanguas: teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Espejo Surós, Javier; Julio F. Hernando (2002). «La *Farsa Turquesana* de Hernán López de Yanguas, estudio». Valencia: Universitat de València, Lemir (Literatura Española Medieval y Renacimiento)
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/FarsaTurquesana/Estudio.pdf> Fecha de acceso: 27/12/2012.

Espino López, Antonio; José Luis Beltrán (1998). «La Historia Universal, de la Iglesia y de Europa en las bibliotecas barcelonesas de la primera mitad del seiscientos». *Pedralbes: revista d'història moderna*, Nº. 18.1, pp. 483-90.

Fabris, Antonio (1997). «Hasan ‘il Veneziano’ tra Algeria e Costantinopoli». *Quaderni di Studi Arabi*, Vol. 15, pp. 51-66.

Faroghi, Suraiya N. (2006). *The Cambridge History of Turkey: The Later Ottoman Empire, 1603-1839*. Vol III. Cambridge, R.U.: Cambridge University Press.

Fernández Duro, Cesáreo (1973). *Armada española desde la unión de los Reinos de Castilla y de Aragón*. Vol. I. Madrid: Museo Naval.

Fernández Lanza, Fernando (2014). «El Muladí Hassan Aga (Azan Aga) y su gobierno en Argel. La consolidación de un mito mediterráneo». *Studia historica: historia moderna*, Vol. 36, pp. 77-99.

Ferrer Valls, Teresa (2012). «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de Don Gonzálo de Córdoba* y *La nueva victoria del marques de Santa Cruz*». *Anuario Lope de Vega*, Vol. 18, pp. 40-62.

- Finkel, Caroline (2006). *Osman's Dream: The Story of the Ottoman Empire 1300-1923*. Londres: John Murray.
- Fleischer, Cornell H (1992). «The Lawgiver as Messiah: The Making of the Imperial Image in the Reign of Süleymân». *Soliman Le Magnifique et son temps : Actes du Colloque de Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 7-10 mars 1990*. París: La Documentation Française, pp. 159-77.
- Floristán Imizcoz, José María (2003). «Vacilaciones de la política española frente a Turquía en la época de Felipe II: entre el sabotaje y la tregua encubierta». ed. Pablo Martín Asuero. *España-Turquía: del enfrentamiento al análisis mutuo. Actas de las I Jornadas de Historia organizadas por el Instituto Cervantes de Estambul en la Universidad del Bósforo los días 31 de octubre y 1 y 2 de noviembre de 2002*. Estambul: The Isis Press, pp. 207-27.
- Franco Carcedo, María Elena (1994). «La personalidad literaria de Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615). Con la edición de los *Elogios* y las *Tragedias*». Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II. Tesis doctoral.
- Fuchs, Barbara (2009). *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Filadelfia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Gagin, François Gabriel Antoine (2006). «Las pasiones en el estoicismo». *Estudios de filosofía*, N°. 34, pp. 187-99.
- Galaterra-Aima, Diana (2015). «Topografía e historia general de Argel: testimonio de un cautivo desde el otro lado del Mediterráneo». *eHumanista*, Vol. 30, pp. 260-74.

- Garcés, María Antonia (2003). «Los avatares de un nombre: *Saavedra* y Cervantes». *Revista de literatura*, Vol. 65, Nº. 130, pp. 351-74.
- (2009). «‘Grande amigo mío’: Cervantes y los renegados». *USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 545-82.
- García-Bermejo Giner, Miguel. (1996). *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García González, Almudena (2005). «El espacio en ‘La gran comedia de la Baltasara’». *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 113-24.
- García Fernández, Óscar (2008). «Carlos V en el extranjero: de Lope de Vega a Rojas Zorrilla». *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 609-20.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2006). «Hacia la configuración del ‘musulmán’ en el teatro prelopesco: 1519-1560». *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. ed. Anthony Close. Madrid: AISO, pp. 293-8.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2007). «La ‘Epístola a Mateo Vázquez’, redescubierta y reivindicada». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 27, Nº. 2, pp. 181-211.
- González, Aurelio (1996). «El juego escénico de *La gran sultana*». *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y*

- Novohispano de los Siglos de Oro* (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 103-9.
- González Barrera, Julián (2006). «La historia de la doncella Teodor: una invención greco-bizantina, un cuento de Las mil y una noches y, finalmente, un pliego de cordel». *Boletín Hispánico-Helvético*, Vol. 8, pp. 5-33.
- González Cañal, Rafael (2004). «Las comedias sobre el Gran Tamorlán de Persia». *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Burgos-La Rioja 2002), pp. 917-28.
- González Cuerva, Rubén (2006). «‘El prodigioso príncipe transilvano’: La larga guerra contra los turcos (1593-1606) a través de las ‘relaciones de sucesos’». *Studia histórica: Historia moderna*, Nº. 28, pp. 277-99.
- González de Eslava, Fernán (1877). *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*. México: Antigua Librería, Imp. de Francisco Díaz de León.
- González Martínez, Javier J. (2010). «Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara». *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Valladolid: Olmedo Clásico, pp. 563-72.
- Gómez Canseco, Luis (2010). «Probabilismo en Cervantes: *La gran sultana* como caso de consciencia». *Criticón*, Nº. 109, 2010, pp. 167-86.
- Granja, Agustín de la (2006). «Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)». *El siglo de Oro en escena*.

- Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 435-48
- Griffin, Eric J. (2009). *English Renaissance Drama and the Specter of Spain: Ethnopoetics and Empire*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Gürkan, Emrah Safa (2010). «The centre and the frontier: Ottoman cooperation with the North African corsairs in the sixteenth century». *Turkish Historical Review* 1, pp. 125-63.
- (2012). «Espionage in the 16th Century Mediterranean: Secret Diplomacy, Mediterranean Go-betweens and the Ottoman-Habsburg Rivalry». Georgetown University, Departamento de Historia. Tesis doctoral.
- (2015). «Fooling the Sultan: Information, Decision-Making and the 'Mediterranean Faction' (1585-1587)». *The Journal of Ottoman Studies*, 45, pp. 57-96.
- Hammer-Purgstall, Joseph von (1837). *Histoire de l'Empire ottoman : depuis son origine jusqu'à nos jours*. Vol. VII. trad. Jean-Jacques Hellert. París: Bellizard, Barthès, Dufour et Lowell.
- Hankins, James (2003). *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*. Vol. I. Roma: Storia e letteratura.
- Hegyí, Ottmar (1992). *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in La Gran Sultana and El amante liberal*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Hermenegildo, Alfredo (1983). «Introducción». *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*. Kassel: Kassel Edition Reichenberger, pp. 3-67.

- (2001). *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lérida: Universitat de Lleida.
- (2003). «Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II». “Estaba el jardín en flor...”: *homenaje a Stefano Arata. Críticón*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 395-406.
- Hess, Andrew C. (1978). *The Forgotten Frontier: A History of the Sixteenth-Century Ibero-African Frontier*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1986). «The Moriscos : An Ottoman Fifth Column in Sixteenth Century Spain». *The American Historical Review*, Vol. LXXIV, N°. 1, October, pp. 1-25.
- Işıksel, Güneş (2013). «Hacı Murâd (Agi Morato): An Elusive Algerian Dignitary». *Oriente Moderno*, N°. 93, pp. 452-63.
- İnalcık, Halil (2010). *Osmanlılar: Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*. Estambul: Timaş.
- Imber, Colin (2002). *The Ottoman Empire, 1300-1650: The Structure of Power*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Ingram, Anders (2009). «English literature on the Ottoman Turks in the sixteenth and seventeenth centuries». University of Durham, Departamento de Historia. Tesis doctoral.
- İpşirli, Mehmet (1991). «Osmanlılarda Cuma Selamlığı (Halk-Hükümdar Münasebetleri Açısından Önemi)». *Prof. Bekir Kütükoğlu'na Armağan*, pp. 459-71.
- Jurado Santos, Agapita (1997). *Tolerancia y ambigüedad en 'La gran sultana' de Cervantes*. Kassel: Edition Reichenberger.

- Kahn, Aaron M. (2008). *The Ambivalence of Imperial Discourse: Cervantes's La Numancia Within the 'Lost Generation' of Spanish Drama (1570-90)*. Berna: Peter Lang.
- (2011). *On Wolves and Sheep: Exploring the Expression of Political Thought in Golden Age Spain*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kermode, Lloyd Edward (2009). *Aliens and Englishness in Elizabethan Drama*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Keul, István (2009). *Early Modern Religious Communities in East-Central Europe: Ethnic Diversity, Denominational Plurality, and Corporative Politics in the Principality of Transylvania (1526-1691)*. Leiden: Brill.
- Korpás, Zoltán (1999). «Húngaros en obras de Lope de Vega: las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*». *Anuario Lope de Vega*, N^o. 5, pp. 119-38.
- Kumrular, Özlem (2003). *Las relaciones entre el imperio otomano y la monarquía católica entre los años 1520-1535 y el papel de los estados satélites*. Estambul: Editorial Isis.
- (2005). *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1520-1535)*. Estambul: Editorial Isis.
- Lauer, A. Robert (1988). «La imagen del rey tirano en el teatro calderoniano». *Hacia Calderón: octavo coloquio angloamericano Bochum 1987*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 65-76.
- (1996). «Bandos y tumultos en el teatro político del Siglo de Oro». *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español, Murcia, octubre 1994*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 123-38.

- Lawrance, Jeremy (2001). «Europe and the Turks in Spanish Literature of the Renaissance and early modern period». *Culture and Society in Habsburg Spain*. Londres: Tamesis, pp. 17-33.
- Lea, Henry Charles (2007). *Los moriscos españoles: su conversión y expulsión*. Estudio y notas preliminares de Rafael Benítez Sánchez-Blanco. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Leonard, Irving Albert (1933). *Romances of Chivalry in the Spanish Indies: With Some Registros of Shipments of Books to the Spanish Colonies*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Lockman, Zachary (2010). *Contending Visions of the Middle East: The History and Politics of Orientalism*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Lobato, María Luisa (2008). «Puesta en escena de Rojas Zorrilla en el siglo XVII (1630-1648)». *Rojas Zorrilla en escena: XXX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2, 3, 4, y 5 de julio de 2007)*. eds. Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal; Almudena García González. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-44.
- López Alemany, Ignacio (2002). «Dignidad real y acción mayestática en *La farsa de las galeras* de Luis Milán». *eHumanista*, Vol. 2, pp. 176-87.
- (2006). «Juegos caballerescos en el origen del teatro áulico». *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 58, N^o. 2, pp. 307-22.

- López-Peláez Casellas, Jesús (2009). «'Race' and the Construction of English National Identity: Spaniards and North Africans in English Seventeenth-Century Drama». *Studies in Philology*, 106, 1, pp. 32-51.
- Madroñal Durán, Abraham (2011). «A propósito de 'La doncella Teodor', una comedia de viaje de Lope de Vega». *Revista de literatura*, Vol. 73, N°. 145, pp. 183-98.
- Mariscal Hay, Beatriz (2009). «La batalla naval de Lepanto en el teatro de Fernán González de Eslava». *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana, pp. 371-80.
- Martín Corrales, Eloy (2014). «Dragut, un corsario enemigo, admirado y temido». *Studia historica: historia moderna*, Vol. 36, pp. 59-75.
- Mas, Albert (1967). *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or* (Vol. I-II). París: Centre de Recherches Hispaniques.
- Masood, Hafiz Abid (2011). «From Cyrus to Abbas: Staging Persia in Early Modern England». University of Sussex, Early Modern Literature and Culture. Tesis doctoral.
- Matas Caballero, Juan (2005). «Luis Vélez de Guevara y la comedia de moros». *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 319-40.
- Matar, Nabil (1999). *Turks, Moors, and Englishmen in the Age of Discovery*. Nueva York: Columbia University Press.

- (2001). «Introduction: England and Mediterranean Captivity, 1577-1704». *Piracy, Slavery, and Redemption: Barbary Captivity Narratives from Early Modern England*. ed. Daniel J. Vitkus. Nueva York: Columbia University Press, pp. 1-60.
- (2005). *Britain and Barbary, 1589-1689*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- McJannet, Linda (1999). «Bringing in a Persian». *Medieval and Renaissance Drama in England*. ed. John Pitcher. Vol. 12. Cranbury, NJ: Associated University Presses, pp. 236-67.
- (2006). *The Sultan Speaks: Dialogue in English Plays and Histories About the Ottoman Turks*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Mehrad, Nazanin (2012). «Relaciones diplomáticas entre la Persia safávida y la España de Felipe III: el caso de la primera embajada». *Libros de la Corte.es*, Nº. 4, Año 4, invierno-primavera, pp. 22-47.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1894). «Observaciones preliminares». *Obras de Lope de Vega*. Vol. IV. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», pp. xi-cxxv.
- (1896). «Observaciones preliminares». *Obras de Lope de Vega*. Vol. VI. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», pp. ix-cxl.
- (1902). «Observaciones preliminares». *Obras de Lope de Vega*. Vol. XIII. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», pp. ix-cxlviii.
- (1969). «Observaciones preliminares». *Obras de Lope de Vega*. Vol XXV. Madrid: Ediciones Atlas, pp. 3-181.

- Meserve, Margaret H. (2001). «The Origin of the Turks: A Problem in Renaissance Historiography». University of London, Warburg Institute. Tesis doctoral.
- (2008). *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*. MA, Cambridge: Harvard University Press.
- Monroe, James T. (1970). *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship (Sixteenth Century to the Present)*. Leiden: E. J. Brill.
- Morley, Sylvanus Griswold; Courtney Bruerton (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Necipoğlu, Gülru (2005). *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Londres: Reaktion Books.
- Niayesh, Ladan (2016). «Europeanizing the Turks in Robert Greene's *Alphonsus, King of Aragon*». *Early Modern Constructions of Europe: Literature, Culture, History*. eds. Florian Kläger, Gerd Bayer. Nueva York: Routledge, pp. 57-67.
- Ohanna, Natalio (2011). *Cautiverio y convivencia en la edad de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Ortola, Marie-Sol (1983). *Un estudio del Viaje de Turquía: autobiografía o ficción*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Peale, C. George (2002). «Estudio textual». *La mayor desgracia de Carlos Quinto*. eds. William R. Manson; C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 39-118.
- (2003). «Estudio introductorio». *El águila del agua*. eds. William R. Manson; C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 13-82.

- Peirce, Leslie (1993). *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Nueva York: Oxford University Press.
- Peña, José de la; Emilio Sola (1995). *Cervantes y la Berbería. Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pinto-Muñoz, Ana (2011). «Roxolana in the Spanish Golden Age». *eHumanista*, Vol. 19, pp. 376-89.
- Puig Montada, Josep (2009). «Edward Said and the Spanish Orientalists». *E-prints Complutense*. http://eprints.sim.ucm.es/11764/1/Puig_CentroMohamed6.pdf Fecha de acceso: 22/08/2016.
- Rey Hazas, Antonio (1994). «Las comedias de cautivos de Cervantes». *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro: Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 29-56.
- Riquer, Martín de (2010). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acanalado.
- Romanos, Melchora (2001). «Teatro histórico y evangelización en El gran Príncipe de Fez de Calderón de la Barca». *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Münster, 20-24 de julio de 1999), pp. 1142-50.
- Rosi, Michele (1901). «Nuovi documenti relativi alla liberazione dei principali prigionieri turchi presi a Lepanto». *Archivio della Società romana di storia patria*. Vol. XXIV. Roma: nella Sede della Società alla Biblioteca Vallicelliana, pp. 5-47.
- Roubaud, Sylvia (1990). «Cervantes y el Caballero de la Cruz». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 38, N°. 2, pp. 525-66.

- Sâmbrian, Oana Andreia (2016). «Problemas de autoridad y poder en el teatro aurisecular de argumento transilvano: *El capitán prodigioso* y *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*». *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*. eds. Ignacio Arellano, Jesús Menéndez Peláez. Nueva York: IDEA/IGAS, pp. 99-113.
- Sanz Hermida, Jacobo (2008). «El gran turco se ha buuelto christiano: la difusión de las conversiones musulmanas y su instrumentalización político-religiosa». *España y el mundo Mediterráneo a través de las Relaciones de Sucesos (1500-1750)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 287-98.
- Sáez, Adrián J. (2013). «*Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursu calderoniano)*». *eHumanista*, Vol. 24, pp. 271-92.
- Sellés Ferrando, Xavier (2001). «Carlos V y el primer cerco de Viena en la literatura hispánica del XVI». *Congreso Internacional “Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)” (Madrid, 3-6 de julio de 2000)* Vol. III. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 105-23.
- Serrano y Sanz, Manuel (1913). «Introducción». *Cautiverio y trabajos de Diego Galán: natural de consuegra y vecino de toledo 1589 a 1600*. Madrid: Imprenta Ibérica, pp. xciii-iv.
- Setton, Kenneth Meyer (1978). *The Papacy and the Levant (1204-1571) Volume II: The Fifteenth Century*. Philadelphia: The American Philosophical Society.
- (1984). *The Papacy and the Levant (1204-1571) Volume IV: The Sixteenth Century from Julius III to Pius V*. Philadelphia: The American Philosophical Society.

- (1992). *Western Hostility to Islam and Prophecies of Turkish Doom*. Filadelfia, PA: American Philosophical Society.
- Shergold, N. D.; J. E. Varey (1982). *Representaciones palaciegas: 1603-1699 estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Sieber, Harry (2002). «Estudio introductorio». *La mayor desgracia de Carlos Quinto*. eds. William R. Manson; C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 13-37.
- Sloman, Albert E. (1949). «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega». *The Modern Language Review*, Vol. 44, N^o. 2, pp. 207-17.
- Sola, Emilio (1990). «Antonio de Sosa: un clásico inédito amigo de Cervantes (historia y literatura)». *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 409-12.
- (2011). «Despertar al que dormía. Los últimos años de Solimán en la literatura de avisos del Siglo de Oro Español». *Archivo de la Frontera*, <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2011/07/CLASICOS036.pdf>
Fecha de acceso: 03/06/2015.
- Şükürov, Qiyas (2010). «Endülüs İstidanamesi ve Kemal Reis'in İspanya Seferi». *İSTEM* 14, Marzo, pp. 311-34.
- Thompson, Irving Anthony A. (2006). «Las galeras en la política militar española en el Mediterráneo durante el siglo XVI». *Manuscripts* 24, pp. 95-124.
- Toner, Jerry (2013). *Homer's Turk: How Classics Shaped Ideas of the East*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Vol. I. Alcalá: Fundación Universitaria Española.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (2011). *Osmanlı Tarihi II. Cilt: İstanbul'un Fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Vatin, Nicolas; Gilles Veinstein (2003). *Le Sérail ébranlé : Essai sur les morts, dépositions et avènements des sultans ottomans, XIV^e–XIX^e siècle*. París: Fayard.
- Vega García-Luengos, Germán (1997). «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas». *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. eds. A. R. Lauer; H. W. Sullivan. Nueva York: Peter Lang (Serie Ibérica), pp. 343-71.
- (1998). «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias». *Criticón*, N^o. 72, pp. 11-34.
- Veinstein, Gilles (2001). «Charles Quint et Soliman le Magnifique: le grand défi». *Carlos V europeísmo y universalidad: congreso internacional, Granada mayo 2000*. Vol. III. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos, pp. 519-29.
- Vitkus, Daniel J. (2000). «Introduction». *Three Turk Plays from Early Modern England: Selimus, A Christian Turned Turk, and The Renegado*. Nueva York: Columbia University Press, 2000, pp. 1-53.
- (2001). *Piracy, Slavery, and Redemption: Barbary Captivity Narratives from Early Modern England*. Nueva York: Columbia University Press.
- (2003). *Turning Turk: English Theater and The Multicultural Mediterranean, 1570-1630*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Wann, Louis (1915). «The Oriental in Elizabethan Drama». *Modern Philology*, Vol. 12, Nº. 7, pp. 423-47.

Weiner, Jack (2005). *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Williamsen, Vern G (2016). «El teatro de Miguel Sánchez, el divino». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 803-807.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc80730> Fecha de acceso: 26/12/2016.

Wright, Elizabeth R (2012). «Enredos historiográficos: Lope ante Lepanto». *Anuario Lope de Vega*, Vol. 18, pp. 146-74.

Yermolenko, Galina I. (2010). *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited.





10. ABREVIATURAS

Águila - *El águila del agua*, Luis Vélez de Guevara

Aragón - *La campana de Aragón*, Lope de Vega

Baños - *Los baños de Argel*, Miguel de Cervantes

Barbarroja - *Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado*, Juan Sánchez

Bautismo - *El bautismo del príncipe de Marruecos*, Lope de Vega

Cautivos - *Los cautivos de Argel*, Lope de Vega

Campana - *La campana de Aragón*, Lope de Vega

Castrioto - *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbec*, Luis Vélez de Guevara
(atribuida)

Christian - *A Christian Turned Turk*, Robert Daborne

Constantinopla - *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, Gabriel Lobo Lasso de la
Vega

Cuerdo - *El cuerdo loco*, Lope de Vega

Dejar - *Dejar un reino por otro*, Jerónimo de Cáncer, Sebastián de Villaviciosa y Agustín
Moreto

Desafío - *El desafío de Carlos Quinto*, Francisco de Rojas Zorrilla, Cristóbal de Avendaño

Desgracia - *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, Luis Vélez de Guevara (atribuida)

Diamantes - *Los tres diamantes*, Lope de Vega

Dios - *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, Agustín Moreto, Jerónimo de
Cáncer y Velasco, Juan de Matos Fragoso

Ello - *Ello dirá*, Lope de Vega

Escanderbech - *Escanderbech-auto sacramental*, Juan Pérez de Montalbán

Esclavo I - *El príncipe esclavo I*, Luis Vélez de Guevara (atribuida)

Esclavo II - El príncipe esclavo II, Luis Vélez de Guevara (atribuida)

Fianza - La fianza satisfecha, Lope de Vega (atribuida)

Fiar - Lo que hay que fiar del mundo, Lope de Vega

Fingido - El Argel fingido y renegado de amor, Lope de Vega

Gallardo - El gallardo español, Miguel de Cervantes

Gana de La Goleta - Cerco de Túnez y gana de La Goleta por el emperador Carlos Quinto, Miguel Sánchez

Ganada de La Goleta - Cerco de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto, Juan Sánchez

Hamete - El Hamete de Toledo, Lope de Vega

Hazaña - La mayor hazaña de Carlos Quinto, Diego Jiménez de Enciso

Hungría - El jenízaro de Hungría, Juan de Matos Fragoso (atribuida)

Hijos - Los hijos del dolor y Albania tiranizada, Francisco de Leiva (atribuida)

Imperial - Representación imperial, anónimo

Ira - De la nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia, Lope de Vega (atribuida)

Jenízaro - El jenízaro de Albania, Luis Vélez de Guevara (atribuida)

Jew - The Jew of Malta, Christopher Marlowe

Liga - La Santa Liga, Lope de Vega

Mártir - El mártir de Madrid, Antonio Mira de Amescua

Madrid - Los mártires de Madrid, Lope de Vega (atribuida)

Malta - El valor de Malta, Lope de Vega (atribuida)

Marqués - La nueva victoria del marqués de Santa Cruz, Lope de Vega

Mayorazgo - El mayorazgo dudoso, Lope de Vega

Mustapha - The Tragedy of Mustapha, Fulke Greville

Othello – The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, William Shakespeare

Pérdida - *La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan*, Lope de Vega (atribuida)

Piadoso - *El piadoso veneciano*, Lope de Vega

Pobreza - *La pobreza estimada*, Lope de Vega

Ponces - *Los ponces de Barcelona*, Lope de Vega

Príncipe - *El príncipe prodigioso*, Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto y Juan Pérez de Montalbán (atribuida)

Rayo - *El rayo de Andalucía y jenízaro de España*, Álvaro Cubillo

Reino - *El rey sin reino*, Lope de Vega (atribuida)

Rodas - *El cerco de Rodas*, Francisco Agustín Tárrega

Sanct Joan - *Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan*, Luis Milán

Semiramis - *La gran Semiramis*, Cristóbal de Virués

Solyman - *Solyman and Perseda*, Thomas Kyd

Solymannidae - *Solymannidae*, anónimo

Spanish - *The Spanish Tragedy*, Thomas Kyd

Sultana - *La gran sultana*, Miguel de Cervantes

Tamburlaine - *Tamburlaine the Great*, Christopher Marlowe

Teodor - *La doncella Teodor*, Lope de Vega

Tirano - *El tirano castigado*, Juan Bautista Diamante

Toledano - *Jorge Toledano*, Lope de Vega

Transilvano - *El prodigioso príncipe transilvano*, Luis Vélez de Guevara (atribuida)

Trato - *El trato de Argel*, Miguel de Cervantes

Trueque - *El rey por trueque*, Lope de Vega (atribuida)

Turquesana - *Farsa Turquesana*, Hernán López de Yanguas

Vaquero - *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*, Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante, Andrés Gil Enríquez

Venecia - El esclavo de Venecia y amante de su hermana, Lope de Vega (atribuida)

Viena - El cerco de Viena por Carlos Quinto, Lope de Vega (atribuida)

Villano - El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia, Francisco de Rojas, Jerónimo de

Villanueva, Gabriel de Roa

Zanaga - El renegado Zanaga, Bernardino Rodríguez





Obra nueuamēte cōpuesta por
Bernálopez d' yanguas llamada
Turquesana. Sobre la carta que
escriuio el soberuio Turco a nro
muy sctō padre Clemēte septimo.

(Figura 1) *Farsa dicha Turquesana*

MAHOMETHES II. EIVS NO-
MINIS, OCTAVVS TVRCORVM
IMPERATOR.



*Impavidus trifidum crudelia ferre per orbem
Otmannidarum sceptrum parat Mahomet.
Imperio finem Constantinopolitano
Attulit, hac penitus Gracia clade iacet.
Hoc vastante Trapezontis iacet inclita virtus,
Savit & in toto Turcicus orbe furor.
Terruit hic sauo metuendus acinace gentes,
Quas adit Eous Hesperiusq; nitor.*

(Figura 2) Mahometes II, *Chronicorum Turcicorum* (1578)

DE CIRCVMCISIONE TVRCARVM.
CAPVT XXIIII.



(Figura 3) De Circvmcisione Tvrcarvm, *Chronicorum Turcicorum* (1578)

Obitus magni Turei.



(Figura 4) Guillelmi Caoursin, *Obsidionis Rhodiae Urbis Descriptio* (1496)



(Figura 5) *Chronicon Turcicum* (1578)

SOLIMANNVS XI. TVRCO-
RVM IMPERATOR.



*Imperij Seulman patrij moderatur habenas,
Regnaq; Christiadum cladibus vsque metit.
Antiquam capit ille Rhodon, Naxumq;, Parumq;
Tyrrheni infestat littora curua maris.
Pannonios multo populatur milite fines,
Et cingit muros clara Vienna tuos.
Incluta Sigethi dum mœnia concutit armis,
Cogitur, hinc Stygiam nudus adire domum.*

(Figura 6) Solimannvs XI. Tvrcorum Imperator, *Chronicorum Turcicorum* (1578)



(Figura 7) Chiaux, Bassa, Cadelesky, *Habitus variarum orbis gentium* (1581)

L A M E N T O
E T V L T I M A
D I S P E R A T I O N E

D I S E L I M G R A N T V R C O

per la perdita della sua Armata, il qual
dolendosi di Occhiali, & di se
stesso & d'altri,

RACCONTA COSE DEGNE
d'esser intese. Con vn Dialogo di Ca-
ronte, & Caracofa, & altre com-
positioni piaceuolissime nel
medesimo genere.



STAMPATA IN VENETIA,

(Figura 8) Lamento et vltima disperatione di Selim Gran Tvrco (1571)



(Figura 9) *Rossa Solymanni Vxor*, Johann Theodor de Bry (1596). Rijksmuseum, Amsterdam



(Figura 10) Persiana, Soldato Persiano, Turco, Turca giovane in Casa, *Recueil de costumes étrangers* (1581)



(Figura 11) *Chronicorum Turcicorum* (1578)



(Figura 12) *Mehemet, III. Imp.* Colección Anglesey Abbey, Cambridgeshire





(Figura 14) Scanderbegi, *Chronicorum Turcicorum* (1578)

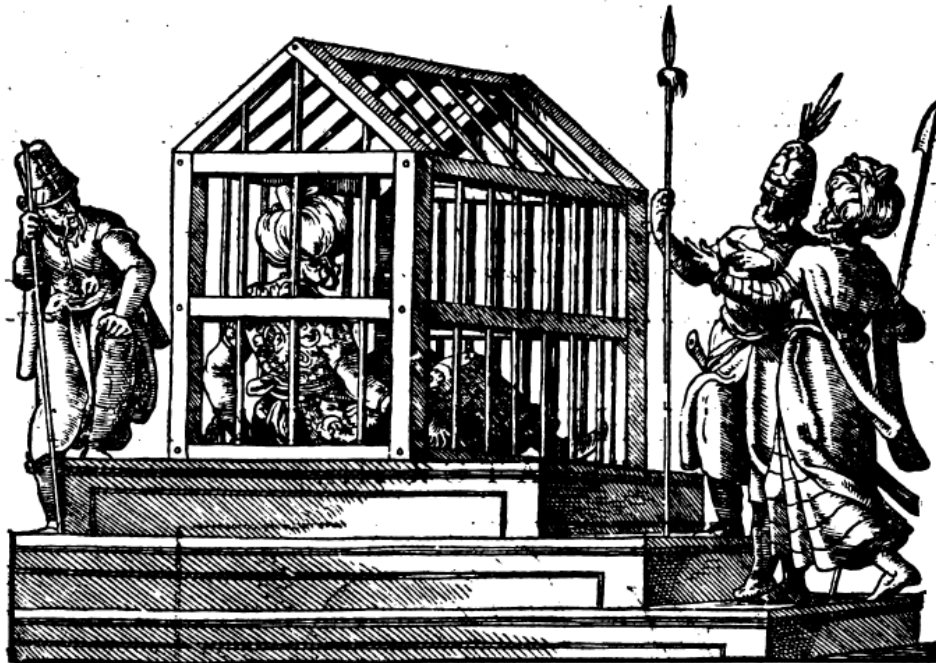


(Figura 15) Le Ianissaire, *Illustrations de Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usage tant es pays d'Europe, Asie, Afrique et isles sauvages* (1567)



(Figura 16) Janissaire allant à la guerre, *Illustrations de Les navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie* (1576-7)

*Fulminis in morem celeri rapit agmina motu
 Baizethes, Fidei pacis & impatiens.
 Regni Hadrianopolim sedes sibi legit ut esset,
 Posset ut Europa iungere regna suis.
 Constantinopolim gemina obsidione fatigat,
 Jam Gracas vana spe sibi spondet opes,
 Cum Tamburlano prabet sua terga, catenis
 Vincetus, & in cauea probra pudenda subit.*



(Figura 17) Baiazethes Tvrcorum Imperator III., *Chronicorum Turcicorum* (1578)



BARBARROJA II

Tan valiente como malvado.

(Figura 18) Barbarroja II, «Tan valiente como malvado», BNE, ER/578 (43)

12. APÉNDICE B

- 1501 Incursiones de los otomanos en las Islas Baleares.
- 1512 Muere Bayezid II y sube al trono Selim I.
- 1516 Los otomanos toman Argel (que pierden algunos años después) y Mostaganem.
- 1517 Los otomanos toman Tremecén (que los españoles recuperarán en 1518); muere Aruj Barbarroja.
- 1520 Muere Selim I y sube al trono Süleyman I.
- 1521 Toma de Belgrado por los otomanos.
- 1522 Toma de Rodas por los otomanos (que ya habían llevado a cabo un primer asedio en 1480).
- 1525 Francisco I de Francia es vencido en la batalla de Pavia por las tropas imperiales de Carlos V.
- 1526 Batalla de Mohács, donde el ejército húngaro es derrotado por los otomanos.
- 1527-28 Campaña húngara de Austria contra los otomanos.
- 1529 Campaña balcánica de los otomanos; sitio de Viena por Süleyman I; captura de Argel por Barbarroja.
- 1532 Sitio de Güns por el ejército otomano.
- 1533-37 Tratado de Constantinopla entre Austria y los otomanos.
- 1534 Toma de Túnez por los otomanos.
- 1535 Jornada de Túnez, que recuperan los españoles; saqueo de Mahón por Barbarroja.
- 1536 Alianza franco-otomana.
- 1538 Batalla naval de Préveza, con victoria de la flota otomana.
- 1539 Toma de Castelnuovo por los otomanos.
- 1540 Batalla naval de la isla de Alborán, con victoria española; saqueo de Gibraltar por

- Barbarroja.
- 1541 Toma de Buda por los otomanos; Jornada de Argel, que acaba en desastre para los españoles.
- 1543 Sitio de Niza por la alianza franco-otomana y toma de Esztergom (Estrigonia) por Süleyman I.
- 1550 Toma de Mahdía por los españoles.
- 1551 Invasión de Gozo y toma de Trípoli por los otomanos.
- 1553 Invasión y sitio de las fortalezas genovesas en Córcega por fuerzas franco-otomanas.
- 1555 Toma de Bugía por los otomanos.
- 1558 Incursión otomana contra las Islas Baleares; Jornada de Mostaganem, que acaba en desastre para los españoles.
- 1560 Batalla naval de Los Gelves (Djerba), con victoria otomana.
- 1563 Sitio de Orán y Mazalquivir (Mers El Kébir), en que los otomanos son rechazados por los españoles.
- 1565 Sitio de Malta por los otomanos, que son rechazados.
- 1566 Toma de Szigetvár por los otomanos; muere Süleyman I y sube al trono Selim II.
- 1570 Toma de Famagusta por los otomanos, que se adueñan por completo de Chipre.
- 1571 Batalla naval de Lepanto, con desastre para los otomanos.
- 1573 Toma de Túnez por don Juan de Austria.
- 1574 Conquista definitiva de Túnez por los otomanos; muere Selim II y sube al trono Murad III.
- 1576 Toma de Fez, que queda definitivamente bajo la esfera de influencia otomana.
- 1578 Tregua entre España y los otomanos; batalla de Alcazarquivir (Qasr al-Kabir), con victoria musulmana y muerte del rey Sebastián I de Portugal.
- 1591-3 Inicio de la Guerra Larga en Hungría entre los Habsburgo austriacos y los

- otomanos (también conocida como de los Trece o los Quince Años)
- 1595 Muere Murad III y sube al trono Mehmed III; batalla de Călugăreni.
- 1596 Toma de Eger por los otomanos; batalla de Keresztes, con victoria turca.
- 1603 Muere Mehmed III y sube al trono Ahmed I.
- 1606 Paz de Zsitvatorok, que pone fin a la Guerra Larga entre los habsburgo austriacos y los otomanos.
- 1613 Batalla naval del cabo Corvo, con victoria de la flota española sobre la otomana.
- 1616 Batalla naval del cabo Celidonia, en que la flota española rechaza a la otomana.
- 1617 Muere Ahmed I y sube al trono Mustafá I.
- 1618 Es depuesto Mustafá I y sube al trono Osmán II.
- 1622 Regicidio de Osmán II.

13. APÉNDICE C

Las primeras obras turquescas

Representación imperial (1519)

Farsa Turquesana (c.1529)

Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan (1530-1538)

Tragedia de la destrucción de Constantinopla (1587)

Las obras turquescas de Cervantes

El trato de Argel (1577-1583)

La gran sultana (1601-1608)

Los baños de Argel (1605-1614)

Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVII

Prodigioso príncipe transilvano (1595)

El valor de Malta (1596-1604)

El rey sin reino (1597-1612)

La Santa Liga (1598-1603)

El cerco de Viena por Carlos Quinto (1598-1603)

Cerco de Túnez y gana de La Goleta por el emperador Carlos Quinto (1598-1609)

El cerco de Rodas (1599)

El cuerdo loco (1602)

Los mártires de Madrid (1602-1606)

La nueva victoria del marqués de Santa Cruz (1604)

El jenízaro de Albania (1608-1610)

Lo que hay que fiar del mundo (1608-1612)

La pérdida honrosa y los caballeros de San Juan (1610-1615)

La doncella Teodor (1610-1615)

Ello dirá (1613-1615)

De la nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia (1622-8)

La mayor desgracia de Carlos Quinto (1623)

El príncipe esclavo I-II (1628)

Escanderbech - auto sacramental (1632)

El águila del agua (1634)

El desafío de Carlos Quinto (1634)

El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia (1635)

El renegado Zanaga (1638)

Cerco de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto (1638)

Segunda parte del cosario Barbarroja y huérfano desterrado (1638)

El príncipe prodigioso (1651)

El tirano castigado (1671)

El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia (1673)

Dejar un reino por otro (1678)

El esclavo de Venecia y amante de su hermana (¿?)

El rey por trueque (¿?)

Los hijos del dolor y Albania tiranizada (¿?)