

ULTRA AURORAM ET GANGEM: EL ORIENTE COMO ESPACIO LITERARIO EN ALGUNAS OBRAS DE LOPE DE VEGA

Benedetta Belloni

(Università Cattolica del Sacro Cuore.Milán)

Resumen: Este trabajo pretende llevar a cabo una reflexión que mueva hacia una observación de la modalidad con la que el Oriente se presenta en algunas obras de la producción literaria de Lope de Vega. El horizonte literario oriental retratado por el autor se desdobra en distintas maneras: en este estudio distinguimos, en particular, tres diferentes espacios literarios (el Oriente nacional, el Oriente extra nacional, el Oriente bíblico), cada uno examinado por sus rasgos específicos y por su significación dentro del contexto de la producción lopesca.

Palabras clave: Lope de Vega, *image*, estereotipo, Oriente, maurofilia, comedia de moros y cristianos, comedia morisca, *La Santa Liga*, *El Cardenal de Belén*

Abstract: This paper intends to carry out a reflection that moves toward an observation of the way in which the East is presented in some works of Lope de Vega's literary production. The Eastern literary horizon portrayed by the author develops in different ways: in this study we distinguish, in particular, three different literary spaces (the national East, the extra-national East, the Biblical East), each of them examined for their specific qualities and for their meaning in the context of Lope's production.

Keywords: Lope de Vega, *image*, stereotype, East, maurophilia, Moors and Christians comedies, Moresque comedy, *La Santa Liga*, *El Cardenal de Belén*

Introducción

La atmósfera oriental presente en la literatura española del Siglo de Oro encuentra su caudal poético entre imágenes de la tradición bíblica, memorias de un complejo pasado nacional y también circunstancias históricas contemporáneas. Elementos que contribuyen juntamente a la recreación de un sólido tejido literario en el que la cultura cristiana europea tropieza ineluctablemente con la alteridad islámica oriental. Lejos de imaginativas recreaciones poéticas, el tema oriental se exhibe en la literatura de los siglos XVI y XVII principalmente, pero no sólo, a través de la representación de una contrastante realidad social y política, espejo de

ásperos conflictos relatados por la historia del Mediterráneo, utilizada como repleta escenografía de la ficción de los autores de la época. La fascinación que el Oriente excita en el imaginario de los españoles de ese tiempo llega, en precisos momentos, a teñirse con los colores del recelo, del temor y del consecuente rechazo: de hecho Oriente se presenta definitivamente en la creaciones literarias como lo ajeno, lo otro y asimismo como «el producto de la mirada colonialista de Occidente» [1].

Para entender como germina esa visión nos referimos de manera particular al concepto de *image* (Moll, 2002, p.186), o sea, a la noción que exterioriza la opinión que una nación se construye acerca de otra. Antes de llegar a la constitución de esta precisa imagen, se realiza un proceso de aproximación de una cultura hacia otra, pasando por una fase intermedia de comparación entre identidad y alteridad. Resultado de este acercamiento y confrontación cultural es precisamente la *image* que condensa todas las ideas que una comunidad engendra de otra y que se transmite sucesivamente a través de las diferentes formas artísticas: la producción literaria, por ejemplo, crea un imaginario, un escenario en el que se expresan unos esquemas poéticos que reflejan la ideología que una misma cultura establece. Sin embargo, se trata de modelos que no corresponden necesariamente a circunstancias reales y que no reflejan por completo la realidad de lo Otro, siendo contaminados por la cultura que los produce. Las *images* transferidas por los textos literarios poseen, por lo tanto, un valor que se extiende mas allá de la concepción artística y personal del autor al simbolizar éstas las ideas del contexto social y cultural al que el autor mismo pertenece y hace referencia. Pues, para la ciencia imagológica, los textos literarios, además de representar *images*, pueden entregar al lector/espectador incluso unas visiones negativas y distorsionadas de lo Otro, o sea, unos *mirages*, proyecciones ideológicas que mueven hacia una definición de subordinación de la realidad ajena.

Aplicando por lo tanto los pensamientos imagológicos a nuestro caso, notamos cómo la cultura cristiano española consigue edificar una construcción de un *mirage* muy preciso del mundo oriental: un espejismo, entonces, que surge en España durante la Alta Edad Media y que va construyéndose a lo largo del tiempo hasta su final consolidación en los siglos XVI y XVII. Hay que considerar que el estereotipo negativo, que

principia a arraigarse en las conciencias de los herederos godos después de la invasión árabe en el año 711, lleva a la cardinal identificación de lo oriental con lo islámico: es razonable pensar que, para los reinos cristianos nacientes en la península, los musulmanes representasen un efectivo obstáculo en la difícil constitución de un concepto de nación que ambicionaba emerger con fuerza y que encontró su máxima definición con la definitiva conquista del reino nazarí de Granada. El componente religioso, entonces, se muestra fundamental en la edificación del *mirage* oriental, siendo un aspecto, el de la religión, que enlaza directamente al riguroso esfuerzo cristiano para la construcción de un fuerte sentimiento colectivo de conciencia unitaria: interponiéndose a lo largo de este camino, el elemento oriental (islámico) se vuelve el adversario que inevitablemente hay que abatir para alcanzar el objetivo final [2].

Entonces, en el momento de confrontación entre identidad y alteridad, los españoles desarrollan un concepto de nación que puede ser definido, siguiendo el pensamiento de Dysenrick, como una *autoimage*, o sea, fundan una idea de identidad nacional cultural y religiosa «autoimaginada» que se presenta únicamente a través de unas connotaciones positivas, en contraposición a la *eteroimage* de los antagonistas, teñida generalmente sólo con matices negativos [3]. Remontamos, por lo tanto, a una expresión de Benedicte Anderson, retomada por Moll en su estudio, que define el concepto de nación como «una comunità immaginata, che si costruisce e che si mantiene in vita dai discorsi che la rendono immaginabile» (Moll, 2002, p. 191): se destaca el hecho de que, inevitablemente, dentro de estos mismos discursos, afloran algunos *topoi* que la literatura luego consigue tramitar al lector, siendo el texto literario un espacio que estimula a compartir las *images*, a preservarlas y también a fortalecerlas.

En la literatura de la «comunidad imaginada», se evidencia, según la concepción de Joep Leersen, la presencia de un *recognition value* inmediatamente detectable por quien pertenezca a la misma comunidad: a partir de la identificación de este valor y de su consecuente aceptación, el usuario del texto literario automáticamente procesa una idea de legitimidad vinculada al valor, no obstante no se revele una efectiva adhesión del mismo a la realidad [4]. El valor de reconocimiento presente en las producciones literarias españolas de la época posee verosímilmente la

función esencial de inducir el proceso de identificación en los mismos lectores/espectadores españoles que, compartiendo las *images* incluidas en los textos, transfieren a su vez los estereotipos negativos, incluso los pueden modificar a lo largo del tiempo, pero, desde luego, sin llegar nunca a demolerlos. Y precisamente, en el caso de la creación del imaginario del mundo oriental, nos referimos a una *image* que se plasma a través del filtro negativo de la aversión y del rechazo de todo lo que representa la alteridad oriental, sin dejar paso a una consideración neutral de la misma por la usual actitud de individuar lo otro a partir de una perspectiva subjetiva [5].

Este trabajo pretende realizar una reflexión que lleve a una observación de la modalidad con la que el Oriente se revela en algunas obras de la producción novelesca y teatral de uno de los representantes más ilustres de la literatura áurea española, Lope de Vega. Su obra ha sido para los investigadores de todas las épocas un inagotable manantial desde el cual poder sacar imágenes, visiones, ideas para realizar análisis de los esquemas prioritarios vigentes en la sociedad del Siglo de Oro. De hecho, la comedia lopesca se muestra como un afinado aparato poético que consigue destilar, obra tras obra, los valores dominantes de su época: por este motivo, consideramos a Lope un esencial transmisor de *images* y de *mirages* literarios barrocos en los que el público de su tiempo indudablemente consiguió identificarse.

Nuestro objetivo es entonces el de individuar y detectar la imagen oriental propuesta por Lope, analizándola únicamente como la construcción ideológica de su cultura de origen y como la explicitación de las principales consideraciones del pensamiento barroco con respecto al tema de Oriente.

En particular, en este estudio distinguimos tres distintos espacios literarios, cada uno examinado por sus rasgos específicos y por su significación dentro del contexto de la producción literaria de Lope. Inicialmente observamos la trama literaria del Oriente nacional, imagen que se vale especialmente de referencias a la literatura renacentista española y a la de ambiente fronterizo, con explícitas alusiones a las novelas moriscas más significativas. Sucesivamente, la observación se mueve hacia el estudio de otra dimensión, la del Oriente extra nacional, fundada esencialmente sobre dos ejes distintos pero igualmente cardinales, la representación del ambiente original otomano y la reproducción de escenarios berberiscos de

cautiverio, dos visiones que emergen evidentemente del cuadro histórico de la época. Por último, un breve análisis del espacio oriental engendrado por reminiscencias bíblicas y circunscrito, en este caso, únicamente a una obra teatral.

El Oriente nacional

El Oriente representado en unas de las primeras obras de Lope es un espacio literario que se remonta estrictamente a la dimensión de la *maurofilia* literaria del siglo XVI, una tendencia que empuja hacia la recreación en términos positivos del último periodo de la Granada andalusí y también hacia la representación de algunos escenarios fronterizos [6]. En este preciso ambiente poético, sobresalen descripciones que se caracterizan por ser celebraciones del esplendor del periodo cumbre del reino nazarí de Granada, incluyendo también evocaciones de la figura del noble caballero moro como ejemplo de nobles virtudes morales. Los personajes de inspiración oriental que obran en estas producciones son, entonces, sobre todo sentimentales paladines musulmanes que se mueven en ámbitos cortesanos y que consiguen expresar altos valores caballerescos.

El ambiente oriental retratado por el autor consigue relacionarse precisamente con las acciones de los moros protagonistas insertadas en contextos de refinada nobleza palaciega. Las creaciones literarias lopescas que incluyen este tipo de representación de ambiente granadino forman parte de un grupo de obras definidas «comedias de moros y cristianos» clasificadas muy rigurosamente por María Soledad Carrasco Urgoiti en sus fundamentales estudios [7]. Siguiendo, de hecho, la precisa ordenación de Carrasco Urgoiti, podemos encasillar en este subgénero del teatro del Siglo de Oro las siguientes obras: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579) [8], *El cerco de Santa Fé* (1596-1598), *La divina vencedora* (1599-1603), *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1603) y *El primer Fajardo* (1610-1612) [9].

Según Carrasco Urgoiti, las «comedias de moros y cristianos» desarrollan una función muy similar a la del género del *epos* al representar éstas hazañas de héroes históricos y legendarios. En nuestro caso, las comedias se apoyan principalmente en la narración de las gestas de los caballeros musulmanes, por la mayor parte trátase de proezas actuadas durante

torneos ecuestres o desafíos entre caballeros en contextos de corte granadina: el tema del reto resulta ser, por lo tanto, eje central de las obras que comentamos. Por lo que se refiere a la caracterización de los personajes, prevalece el estereotipo del «moro retador» [10], el caballero moro desafiador, representado a través de modalidades parcialmente positivas, sin acepciones de tipo político o religioso, en contraste con la contraparte cristiana, igualmente matizada con cualidades positivas y con características que rozan las de los héroes de los poemas épicos [11].

Observamos ahora el segundo subgénero de la comedia de tema morisco-granadino, categoría identificada aquí a través de la definición de Carrasco Urgoiti, la «comedia morisca», que Urgoiti fija para determinar las obras «que pintan con delectación los amores, los lances y la estampa del moro sentimental» (Carrasco Urgoiti, 2005, p. 182) y que transmiten «la exaltación del reto y el combate, jugando con los contrastes entre la acometividad castellana y la decadente exquisitez nazarí» (Carrasco Urgoiti, 1996, p. 128). Pertenecen a esta fase literaria las obras: *El remedio de la desdicha* (1596-1602), *El hidalgo Bencerraje* (1605 o 1606) y *La envidia de la nobleza* (1613 o 1618). Los escenarios de estas producciones devuelven ambientaciones cortesanas, privilegiadas específicamente las de la Granada nazarí [12], y también ámbitos de frontera, lugares de enfrentamientos entre moros y cristianos.

En particular, *El remedio de la desdicha* es la obra que probablemente mejor representa el grupo de las comedias moriscas, al contener en sí todas las características que definen la categoría misma: Lope, basándose esencialmente en la joya de la literatura renacentista española, la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* [13], consigue recrear la misma ambientación temática y espacial de la novela morisca original [14], insertando de igual manera los mismos personajes de la historia en su producción literaria. Se considera esta creación lopesca como claro emblema de la *maurofilia* literaria del siglo XVI, al representar un himno al moro generoso, noble y valiente sin referencias a imágenes prejuiciosas y escarnecedoras: se verifica, entonces, con *El remedio de la desdicha*, una original apertura literaria, un camino distinto que abre paso a la construcción de una nueva actitud frente a los personajes moros retratados en las obras de este subgénero teatral áureo [15]. Es evidente, y en esta

obra en particular, una voluntad de superar las barreras de hostilidad religiosa, cultural y social, que, en cambio, había caracterizado la relación entre moros y cristianos por largo tiempo, a través del intento valorizador de valores positivos como valentía, respeto, honor y amor, es decir, de esos ideales caballerescos que llaman a la celebración universal de la amistad entre pueblos y culturas distintas. Carrasco Urgoiti ilustra así en su estudio unas características de las «comedias de moros y cristianos» y también de las «comedias moriscas» de Lope:

En todas estas comedias los moros aparecen como galantes, enamorados, celosos y muchos de ellos “tienen el alma cristiana” y acaban por convertirse. Los cristianos intervienen en amoríos, fiestas y zambras, y con frecuencia protegen a un moro injustamente perseguido por su rey o víctima de la envidia de algún rival; pero, en general, al castellano le preocupan la guerra y la honra más que el amor. Como ha observado Montesinos, no se equipara al moro y al cristiano, y la superioridad de éste queda subrayada, con poca sutileza las más veces. Aparece reiteradamente el tema de la amistad entre contrarios, que motiva acciones heroicas [...]. Lope introdujo en sus comedias numerosos romances, adaptándolos libremente a acciones diferentes. Intercaló asimismo bellísimos pasajes descriptivos que pintan no sólo moriscos atuendos, sino también arte y paisaje, resultado evidente que le causó honda impresión la ciudad de Granada cuando la visitó en 1602. (Carrasco Urgoiti, 1989, pp. 82-83)

Resumiendo los rasgos que identifican el espacio literario oriental de origen nacional en las obras de Lope, se reconocen dos ambientaciones literarias muy bien distintas y precisas. Primero, la representación del ámbito de la refinada corte granadina nazarí pintada en el último momento de su auge antes de la reconquista del reino, utilizada por Lope al querer modelar descripciones idealizadas vinculadas directamente a reminiscencias de *maurofilia* literaria. En estas representaciones sobresale un refinado gusto descriptivo renacentista en la recreación poética del *locus amoenus* [16], y también prevalece un cierto deleite de tipo exotista que se mueve hacia la evocación de los linajes de los caballeros moros [17] y hacia los retratos de refinamiento detallista referente a las vestimentas vistosas y a las armaduras de los caballeros [18]. Segundo, la representación de los lugares fronterizos como espacios neutrales entre moros y cristianos. En

localidades como Álora, Antequera, Cártama, Coín se desarrolla la acción de algunas comedias y representan precisamente los territorios en los que la división y la unión entre las dos comunidades se hacen patentes. La frontera es la línea donde efectivamente se despliegan al mismo tiempo la lucha y el compromiso, donde se desarrollan escaramuzas caballerescas y también episodios de generosidad y caballerosidad, es el espacio donde se dilata el combate y asimismo la convivencia. Agustín Redondo así define el ambiente fronterizo: «esta zona ha sido el símbolo mismo del encuentro con la alteridad, no sólo bajo el aspecto de una oposición al Otro, de rechazo del Otro, sino también bajo la forma de consideración del Otro y de la aceptación –por lo menos hasta cierto punto- de su universo, en la última fase de la Reconquista» (Redondo, 1994, p. 51).

Por lo tanto, veamos como la atmósfera oriental e islámica de las obras lopescas de este subgénero teatral va construyéndose poco a poco a través de la inserción de puntuales elementos como, por ejemplo, las referencias geográficas a la ciudades de frontera de la vega granadina, las descripciones de los lugares de las acciones de desafío, los apelativos exóticos de los personajes moros y los retratos minuciosos de paladines musulmanes: estos detalles, al hallarse todos reunidos en las obras, recrean una dimensión poética al límite de la idealización, en la que el estereotipo negativo de lo moro, que estará muy presente en cambio en las producciones teatrales sucesivas, se detecta únicamente en unas matizadas notas que expresan el aspecto de inevitable oposición de lo islámico con la contraparte cristiana.

El Oriente extra-nacional

En las obras teatrales lopescas sucesivas, la recreación del ambiente oriental asume unos colores cada vez más politizados. Lope, comprometido con su *comedia nacional* en la transmisión de los valores que constituían la conciencia española, se dedica a unos asuntos que consiguen robustecer aún más esos valores. Hablamos, en particular, del conflicto político y religioso entre cristianos y turcos, un combate que vio su resolución final en la Batalla de Lepanto de 1571. El dramaturgo decide conmemorar la victoria de la armada cristiana con la publicación en 1621 de la obra *La Santa Liga* [19]. A partir de un importante hecho histórico Lope elabora una comedia

que asume una fuerte carga ideológica asentada esencialmente en una actitud de oposición al Islam. Muchos autores de la época se ocuparon de la cuestión e inevitable parece ser el reenvío a Miguel de Cervantes que, en el *Quijote*, así evoca el evento histórico:

Aquel día, que fue para la cristiandad tan dichoso, porque en él se desengañó el mundo y todas las naciones del error en que estaban, creyendo que los turcos era invencibles por la mar, en aquel día, digo, donde quedó el orgullo y soberbia otomana quebrantada. (Cervantes Saavedra, 1992, p. 467).

Es precisamente éste el momento en el que el estereotipo negativo de lo oriental/islámico, ese *mirage* del que hablamos precedentemente, emerge otra vez y cobra vida a través de nuevas y desemejantes formas. Una vez hundido el adversario islámico doméstico, recordemos la represión de la sublevación morisca en la Guerra de las Alpujarras entre 1568 y 1570, se necesita trazar un nuevo boceto del enemigo moro. Los acontecimientos históricos ayudaron a esta tarea. Se trata, entonces, de forjar la imagen de un distinto opositor extra nacional que resume una fisonomía común con respecto al antagonista nacional al ser ambos de matriz islámica. El nuevo enemigo otomano es antagonista fuerte y peligroso, enemigo que amenaza incesantemente las costas españolas, que posee un nutrido número de cautivos europeos en sus prisiones y que lucha insistentemente para el control del Mediterráneo. Este adversario se descubre tan poderoso que, entre los años 1560-1580, incluso se llega a hablar de «psicosis del turco», según la definición de Ricardo García Cárcel, o sea, de ese sentimiento de temor que encuentra su eje en la «obsesión epidemiológica» experimentada por los españoles hacia los enemigos otomanos [20].

Afirma Bunes Ibarra que «los hombres de los siglos XVI y XVII identifican a los turcos con los adversarios políticos y los antagonistas religiosos. Lo que les define no son sus rasgos físicos sino sus actitudes y sus formas de comportamiento» (Bunes Ibarra, 1989, p. 76). De hecho, el elemento discriminante que consigue edificar esa visión maniquea, que se configura en la lucha entre “buenos y malos”, parece ser precisamente la cuestión religiosa, no obstante creemos que la construcción del estereotipo se vale también de otros datos significativos sintetizados perfectamente en las crónicas de la época. En los diarios de los viajeros del tiempo, no sólo

destacan sus típicas costumbres religiosas, sino también sobresalen peculiares costumbres de vida en general que, indiscutiblemente, no logran encajar con la perspectiva española cristiana. A partir de allí empieza a edificarse una imagen absolutamente despectiva.

Retomamos unas frases de las crónicas de la época, extractadas por la obra trascendental de Bunes Ibarra, acerca de la *image/mirage* de lo otomano: «Esta nación es más conocida de lo que avíamos menester, por aver venido a señorear tan gran parte del orbe; gente baxa y de malas costumbres, que vivían de robar y maltratar a los demás» (Bunes Ibarra, 1996, p. 76), y más «los turcos son valerosos celadores de su ley, pero de perversas costumbres, porque son sovervios, ambiciosos, jactanciosos, envidiosos, avarientos, comedores y, sobre todo, muy malos en el pecado nefando» (Bunes Ibarra, 1996, p. 80). Además, en las crónicas se hace hincapié en las características de brutalidad y violencia que marcan la individualidad del colectivo turco, insistiendo mucho en la idea que «son el pueblo más iracundo que existe, como lo demuestra los crueles castigos que cada día infringen a los pobres cautivos cristianos» (Bunes Ibarra, 1996, p. 80) siendo los responsables de «los tormentos más espantosos para someter bajo su dominio a los cristianos capturados» (Bunes Ibarra, 1996, p. 80). Pues, se subraya además la indolencia de los turcos, cuando no son obligados en asuntos militares, afirmando que «son gente ociosísima [...], ninguno tiene ocupación que sea lícita y honesta, ni juegan, sino es quando mucho al Axedrez, ni pescan, ni cançan, ni tienen libros, porque se lo prohíbe su Alcorán; con que todo el día están sentados en las boticas [...], que ay una infinidad» (Bunes Ibarra, 1996, p. 80).

En un estudio sobre la visión de Constantinopla en la literatura española, Bunes Ibarra reconoce el hecho de que la literatura aproveche del elemento oriental turco al no representar más éste un verdadero peligro para la sociedad española. Afirma, de hecho, que «cuando la figura del turco se utiliza con más asiduidad es el momento en que ya no suponen un peligro inmediato. Se crea un arquetipo literario, con unas características muy definidas, que se repite en las obras de Lope de Vega y otros autores dramáticos del siglo XVII» (Bunes Ibarra, 1987, p. 265) [21]. Vemos, entonces, que la reflexión del especialista español, acerca de la actitud de representar lo turco únicamente a través de una dimensión estereotipada,

se manifiesta perfectamente en *La Santa Liga* de Lope. El dramaturgo recrea en la obra una ambientación oriental que se funda en numerosos detalles descriptivos referentes a lugares geográficos y también a personajes auténticos. La ficción se mueve a lo largo de un puntual panorama histórico, por eso se detectan incluso muchos elementos reales representados. Sin embargo, lo que más resalta en la comedia es sin duda la forja de los personajes que componen la historia, cuyo objetivo es el de transferir esas *images* codificadas por la misma sociedad para que se representa la obra. La comedia se basa, de hecho, en un dúplice esquema dramático que consigue erigir una fija barricada entre personajes negativos y personajes positivos: turcos contra cristianos, el Imperio Otomano contra Roma, España y la República de Venecia, Oriente contra Occidente.

El personaje del Sultán Selín está perfectamente caracterizado por Lope como un terrible enemigo, no hay otra manera para pintarlo, sus palabras siempre reflejan sus intenciones y sus acciones revelan sus malas voluntades [22]. También los generales muestran la misma actitud cruel y rencorosa de su líder, contribuyendo por cierto a formar a nivel dramático una facción absolutamente hostil a la cristiana. Se opone al personaje central del Turco la grande figura de Don Juan de Austria, comandante de la armada cristiana y representante de la casa real española. Lope retrata al hermano del rey Felipe como hombre muy determinado militarmente y asimismo como muy religioso y devoto: de hecho, una larga oración, antes que empiece la batalla, puesta en boca del príncipe, tiene el mérito de condensar y explicitar todas las características del héroe cristiano [23].

El ambiente oriental se individua prontamente al empezar la obra, siendo Constantinopla el primer escenario que Lope muestra. En manera particular, el autor inserta el personaje del Gran Turco en un espacio real que, en cambio, cobra en la cultura occidental cierto matiz estereotipado, o sea, el contexto del *hammam*, de los baños turcos. La ciudad de Constantinopla siempre está presente a lo largo de la comedia, pero sólo como fondo de las acciones, puesto que no se encuentra ni una descripción de la misma. Lo que se detecta en la obra lopesca son las referencias al ambiente cortesano del serrallo, incluyendo notas sobre el harén otomano a través de la inserción de figuras femeninas que lo representan. El tinte islámico, más enlazado con el aspecto político y militar de la historia, está muy bien

expresado gracias al manejo de innumerables términos de invocación a Alá que contrastan con los ruegos cristianos dirigidos a Dios y a Santiago.

Una obra en la que, en cambio, se representa con maestría detallista la magnífica capital otomana es la novela *La desdicha por la honra* escrita por Lope en 1622. Toda la segunda parte de la narración tiene como escenario literario Constantinopla, adonde el protagonista Felisardo se marcha en busca de honra cuando en España se decreta la expulsión de los moriscos. Estamos, entonces, en tiempos de tregua entre cristianos y turcos y la descripción de las bellezas de la capital turca puede desdoblarse a nivel literario sin ningún tipo de acepción negativa de tipo político o religioso.

Marcel Bataillon individua en *El nuevo tratado de Turquía* de Octavio Sapiencia la fuente aprovechada por el dramaturgo para cincelar el retrato de la ciudad otomana en su obra. Afirma Bataillon que el tratado del clérigo siciliano «ofrecía a Lope la inmensa ventaja de presentarse como una relación amena, rica en descripciones claras, en episodios animados como páginas de novela: tela muy a propósito para que un genial *fa presto* cortase de ella los retazos necesarios para vestir parte de un argumento novelesco» (Bataillon, 1964, p. 379). El cuadro literario de la metrópoli turca se inserta a nivel dramático al abandonar el protagonista la isla de Sicilia en búsqueda de sus padres y de su honor. La larga descripción de la ciudad es tan minuciosa que casi roza el aspecto de una nota enciclopédica sacada de un manual de la época:

Dentro de nuestra Europa, a solos cuatro estadios del Asia, yace Constantinopla, primera silla del romano imperio, después del griego y ahora del turco, que por inmensidad de la tierra posee le llaman grande; destruyóla el emperador Severo, reedificóla Constantino y ilustróla Teodosio [...]. Está puesta en triángulo: en el un extremo está el palacio real, que mira al levante al encuentro de Calcedonia, parte del Asia; el otro ángulo mira al mediodía y poniente, donde están las siete torres, que sirven de fortalezas y de cárcel mayor de la ciudad; desde éste se va al tercero por la parte de tierra, dispuesto a tramontana, y donde está el palacio antiguo de Constantino, en sitio eminente y de quien se descubre toda, si bien inhabitable [...]. Por la parte de las siete torres baña el mar las murallas, dejando el sitio donde antiguamente fue la ciudad de Bizancio, de cuya grandeza solo se ven ahora las ruinas. Tiene insignes mezquitas, fábricas de sultán Mahameth, Baysith y Selín, aunque ninguna iguala con la que hizo Solimán, y se llama de su nombre, deseando aventajarse al

gran templo de Santa Sofía, célebre edificio de Constantino el Grande [...]. Tiene asimismo cuatro fuertes serrallos para las riquezas y mercaderías de propios y extranjeras; [...] Sus puertas son treinta y una, al levante, poniente y tramontana, con guarda de genizaros; las casas bajas, cuyos techos de madera labrada cubren ricas labores en oro. Un usan tapicerías, porque su grandeza y aparato es vestir el suelo, que cubren de riquísimas alfombras. Son las barcas de ordinario pasan la gente de una parte a otra, y que en su lengua llaman «caiques» o «permes», más de doce mil, que es una cosa notable. Su sitio es tan frío, que desde diciembre hasta fin de marzo está cubierta de nieve [...]. (Lope de Vega, 1968, pp. 87-88)

Las descripciones de Lope en relación al ambiente turco siguen incluso con los retratos de la estructura del palacio del Sultán Amath, del serrallo y de las costumbres cortesanas. También presenta la novelita algunas escenas de cautiverio al relatar Lope la presencia de prisioneros cristianos, en específico una mujer andaluza, en la corte del Grande Turco. Además se inserta, por lo tanto, el tema del cautiverio que veremos expuesto con más eficacia en otras comedias.

El cautiverio como asunto literario empieza a brotar a principios del siglo XVII cuando emergen en las páginas de los libros las historias de los prisioneros que cuentan sus terribles experiencias en las cárceles de los otomanos. Los ejemplos más cardinales los representan “dos hombres que sufrieron juntos los rigores de la esclavitud” (Camamis, 1977, p. 236): se trata de las figuras de Miguel de Cervantes y de Antonio de Sosa. Cada uno relata su dramática experiencia reelaborándola a nivel literario: Cervantes escribió mucho acerca de su cautiverio argelino, mientras Sosa probablemente firmó una única obra con título *Topographia o descripción de Argel*, un tratado dado a la imprenta en 1612 por Diego de Haedo [24]. El tema del cautiverio se presenta incluso en producciones precervantinas, en las que la influencia de las narraciones italianas y bizantinas es evidente, sin embargo con la obra de Cervantes el asunto va asumiendo matices cada vez más reales y menos estereotipados.

Los autores del siglo XVII que aspiran incluir el motivo literario del cautiverio en sus creaciones dramáticas no pueden sin duda prescindir de tan importante tradición literaria, y con toda probabilidad mueven sus itinerarios dramáticos o novelescos exactamente a partir de ella. Es el caso de Lope de Vega y de su producción de tema de cautiverio. Indiscutible el

eco cervantino que se puede comprobar en sus creaciones, incluso los títulos adoptados hacen directa referencia a los de las obras de Cervantes. En *Los cautivos de Argel* los contextos dramáticos recrean puntualmente los angostos ambientes de las mazmorras berberiscas. Lope explota los datos históricos de Haedo reconstruyendo los rigores de las cárceles otomanas en una historia que parece, según Camamis, plagio de *Los tratos de Argel* de Cervantes (Camamis, 1977, p. 190). Berbería es la dimensión oriental privilegiada para incluir los escenarios de cautiverio en la mayor parte de las obras: el territorio al que nos referimos es el actual Magreb (Marruecos, Argelia y Túnez), pero hay que puntualizar que a nivel literario el ambiente elegido como fondo favorecido es precisamente el de la Berbería argelina. De la ciudad de Argel el autor decide mostrar al público de la obra una doble perspectiva, según los diferentes puntos de vista representados por los personajes. Para el turco Dalí la ciudad simboliza una ocasión importante de regeneración para los moriscos españoles exiliados que, indudablemente, pueden hallar en ella la libertad que no podían lograr en su tierra natal, por eso el moro invita al morisco valenciano Francisco que pase a ser corsario para obtener todo lo que no tuvo en España. Después de unos momentos de vacilación, Francisco acepta:

DALÍ

A las espaldas de un monte,
Francisco, está Argel sentado,
que en las espaldas le tiene
porque no pudo en los brazos.
De tres millas de contorno
viven, y están alojados
más de ochenta mil vecinos,
sin sus familias y esclavos.
Dos puertas hay en Argel
con que Argel está guardado:
una al mar y otra a la tierra
de los intentos cristianos,
que después de Carlos fue
de sus murallas espanto,
de fuertes y baluartes
le tienen fortificado.
Aquí podrás, si tú quieres,
con hacienda y con regalos
vivir en tu ley primera,
y poblar del Rey los baños.
Enriquecerás, Francisco,
si Celindo y yo te damos

nuestras cuatro galeotas
[...]

FRANCISCO

Incitado me has de suerte
que en tus fragatas me parto.
Adiós, España, que voy
al África en que habitaron
mis agüelos y mayores
en su ley por siglos tantos.
Ya no quiero ser Francisco,
desde hoy más Fuquer me llamo.
[...]

Mis deudos prendes, España,
por la ley que profesamos;
allá no habrá que temer.
Moros, a Argel me paso,
mas, ¡ay de ti!, que he de ser
como en tu reino criado,
ladrón de casa, y robarte
tus hijos, hacienda, esclavos.
(Lope de Vega, 2003)

Para el cautivo español Leonardo, en cambio, condenado en las cárceles argelinas, la ciudad de Argel se muestra como la entrada al infierno, como un lugar donde la libertad está confinada únicamente a duros momentos de postraciones inhumanas. Ésta es la doliente escena de cautiverio pintada por Lope, donde todo el rigor de la esclavitud se revela a través de las desconsoladas palabras del desdichado prisionero cristiano:

LEONARDO

¡Fiera esclavitud esquiva,
del cielo el mayor castigo,
donde es dueño el enemigo
que de tanto bien os priva!
¡Argel, retrato en tierra
del castigo del profundo,
porque tenga infierno el mundo
como en su centro se encierra!
De ti es claro testimonio
que un infierno y muchos nacen
a donde los turcos hacen
el oficio del demonio,
que si allá a los condenados
obligan a blasfemar,
aquí es más, que a renegar
fuerzan a los bautizados.
[...]

aposento una fajena,
cama al suelo, y compañía

la desta cadena fría
que a todas horas suene;
en males tan excesivos
no hay otro reloj mejor,
porque es el despertador
el sueños de los cautivos;
trabajar eternamente,
cortar leña, cultivar
los campos, edificar,
sufrir un dueño insolente,
son aquí nuestros regalos,
que solamente se teme
que el pobre cautivo reme,
donde le dan tantos palos
que, aunque no faltan acá,
es diferente el trabajo. (Lope de Vega,

2003)

En fin, se puede afirmar que en los productos de la cultura literaria de la comunidad española "autoimaginada" del Siglo de Oro emerge sin duda una clara mirada maniquea de la realidad procedente esencialmente de una reflexión acerca de los acontecimientos políticos de la época: vemos como ese *mirage* de lo oriental/islámico/turco surge explícitamente de una mezcla de sentimientos de prejuicio, incomprensión y miedo, innegables fundamentos de cierta maurofobia, que miran a distorsionar la realidad y a crear imágenes estereotipadas y simplistas. Único objetivo es el de forjar una tenaz autoexaltación de la conciencia nacional. Inevitable el reflejo de este mismo procedimiento en la esfera literaria: la caracterización de los personajes y la recreación precisa de los espacios dramáticos aspiran a trazar una línea de separación entre lo malo de los adversarios y lo bueno de los "nuestros". En cierto modo las huellas de la dimensión oriental descubren también unas tenues representaciones "admiradoras" de la realidad enemiga que quizá puedan considerarse sólo como unos subterráneos artificios para recalcar aún más la supremacía española frente al adversario.

El Oriente bíblico

Diferente la perspectiva literaria del Oriente remitida por el mismo Lope en una obra de teatro religioso con título *El Cardenal de Belén* (1620): en esta comedia, dedicada a la figura del Doctor de la Iglesia San Jerónimo

[25], el Oriente pintado carece de matiz político y se muestra con toda su simbología religiosa. El tema del desierto, que domina todo el primer acto de la obra lopesca, se presenta a través de las características distintivas transmitidas por la tradición bíblica: el desierto posee de hecho una significación ambivalente al representar al mismo tiempo un lugar de tentaciones y un espacio de purificación y de espiritualidad.

La elección del autor de ubicar literariamente la figura del Santo en el desierto procede supuestamente del estudio de las fuentes utilizadas para la composición de la comedia teatral, hablamos en particular de la obra del mismo San Jerónimo y también de las de sus hagiógrafos, e incluso de la posible sugestión derivada por las varias representaciones iconográficas del tiempo [26]. San Jerónimo ha sido representado muchas veces como el penitente en el desierto, como el eremita retirado en un paisaje solitario, en fin, como evidente modelo de humildad y penitencia para los hombres cristianos. Elisa Aragone subraya que el aspecto del Santo que Lope quiere resaltar en su obra es sin duda el del anhelo constante de aislamiento, por eso, según Aragone, el autor dibuja el personaje como «apasionado rebuscador de soledad que se aparta del mundo, invoca la “soledad amada” y canta sus alabanzas en muchos pasos de sus obras más personales» (Lope de Vega, 1957, p. 13).

Lope especifica en su obra que el espacio literario elegido como marco de la experiencia eremítica del Santo es el desierto de Egipto, por su significación especial con respecto al nacimiento del monaquismo cristiano [27] y por ser el lugar donde se instituyó la “escuela de santidad” (Reyre, 2006, p. 862). No es una acotación del autor la que revela al espectador la ubicación de los acontecimientos dramáticos sino las palabras del mismo protagonista que cita Egipto dos veces mientras parlamenta y explica su vocación de ermitaño al maestro San Gregorio Nacianceno:

JERÓNIMO: [...] Pero como la gran fama
de los padres, que en distrito
morán del desierto Egipto,
por el mundo se derrama,
hame dado este deseo
de ver su vida, y probar
si puedo mortificar
los afectos que en mí veo. [...]
Réstame tu bendición,

maestro, si eres servido;
ésta y tu licencia pido,
y de mis faltas perdón.
Dámela, padre bendito,
y apartémonos los dos;
que quiero buscar a Dios
por los desiertos de Egipto.
(Lope de Vega, 1957, pp. 40-41)

Egipto, entonces, se presenta como el lugar elegido para apartarse de la civilización y como el sitio donde poder encontrar la paz espiritual: el desierto parece mostrarse como la dimensión necesaria en la cual emprender un camino místico que consigue llevar a cabo un complejo proceso de catarsis. La dimensión desértica alcanza un profundo significado teológico, asumiendo unas características diferentes según las fases que marcan el recorrido espiritual del hombre hacia Dios: en el primer grado del camino el hombre, en nuestro caso Jerónimo, abandona la civilización **[28]** y elige el retiro en un lugar solitario, despoblado, salvaje donde todo es sinónimo de ayuno. La carencia de contacto con los demás y asimismo la falta de distracciones, de pasatiempos, de actividades convierten el desierto en una dimensión hostil que provoca decepción y que debilita. La esterilidad lleva, en fin, a un aplastamiento físico y mental. Subrayamos que la obra de Lope carece de una descripción de esta primera fase del camino, sin embargo el conflicto espiritual del hombre se advierte al pintar el autor las tentaciones demoníacas a las que el personaje de Jerónimo está sometido **[29]**. Y en esta segunda etapa se describe entonces el desierto como lugar de tentación, como el espacio donde se evidencia toda vulnerabilidad humana y donde se experimenta el combate espiritual. En este preciso momento el desierto geográfico llega a ser metáfora del desierto espiritual, al representar éste la debilidad de la voluntad y la desnudez moral del ser humano. Definitivamente, la última etapa del camino místico coincide con el encuentro con Dios: el desierto se vuelve lugar de la revelación divina, un espacio donde el hombre entra en profundo contacto con el Señor, experimentando posteriormente una entrega espiritual absoluta. Superadas las dificultades de las primeras etapas, en las que se pone a prueba la fidelidad del hombre, se le invita a tomar otro paso más en la intimidad con Dios y a buscar una relación excepcional con Él: parece, entonces, que la

experiencia del desierto es esencial para el hombre de fe que quiera recorrer un camino sincero en busca de Dios. Recordemos que la simbología del desierto procede de las fundamentales experiencias, relatadas en las Sagradas Escrituras, vividas en este mismo lugar por la comunidad de Israel, por Juan Bautista y también por Jesús [30].

En conclusión, la dimensión oriental que Lope intenta recrear en esta obra teatral nada tiene que ver con esas representaciones estereotipadas de Oriente, cargadas de recelo y mucha aversión, acertadas, en cambio, en otras producciones: se trata, en este caso, de la recreación literaria de un espacio muy preciso relacionado con aspectos de la tradición religiosa cristiana que el autor, a través de esta obra y también otras, teóricamente quiso acentuar para glorificar los valores promulgados por la Contrarreforma. Este específico Oriente, en definitiva, no se muestra como un peligro o una amenaza para los valores católicos, sino, al revés, se presenta como el espacio sagrado donde estos mismos valores germinaron y como el lugar donde fueron custodiados con sumo cuidado por mucho tiempo.

Notas

[1] Aplicamos a nuestro ámbito de estudio la definición que Edward W. Said da de Oriente con respecto al periodo del colonialismo europeo del siglo XIX. Dice Said: «Oriente no es sólo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de Lo Otro. Además, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, nada de este Oriente es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura *material* europea», Edward W. SAID, *Orientalismo*, Madrid, Debolsillo, 2007.

[2] David Gómez Torres habla de la preocupación que el mundo oriental, en su acepción de musulmán, ha ejercido a lo largo de los siglos en la conciencia española y afirma: «Cabe precisar que en el caso español, el estereotipo negativo de lo moro no se forja en el Barroco sino que arranca de la situación de conflicto que se vive en la Península durante toda la Edad Media. Ya la legislación en las *Siete Partidas*, en lo concerniente al moro, incluye apartados específicos que responde a una necesidad o un interés por regular las relaciones entre musulmanes y cristianos, haciendo especial hincapié en los que aquéllos no pueden hacer [...]. Si las leyes de las *Siete Partidas* pueden considerarse como una reacción ante el peligro inminente

que podrían representar en la Península el resto de los reinos musulmanes y la población musulmana no asimilada, tras la caída del reino de Granada la visión negativa del moro debería de haberse suavizado, al menos en teoría, e incluso, con el tiempo, haber desaparecido», pero en realidad sabemos que el problema moro, y más tarde morisco, se extenderá a los reinados sucesivos al de los Reyes Católicos, y de hecho, Gómez Torres concluye que «puede argumentarse que las rebeliones, los enfrentamientos en el norte de África, la presencia turca en el Mediterráneo, la piratería, y el miedo a una invasión contribuyeran a mantener viva la imagen del moro como amenaza y que el estereotipo negativo que se había venido construyendo durante la Edad Media no hiciera sino enraizarse en el imaginario colectivo de los españoles», David GÓMEZ TORRES, “Estereotipos de ayer y de hoy: la homogeneización de la imagen del moro en la comedia de Lope de Vega”, en *Espéculo: revista de Estudios Literarios*, n. 29, 2005, p. 2.

[3] Para más información sobre los conceptos de *autoimage* y *eteroimage*, véase Nora MOLL, *op. cit.*, pp. 190-191. Manfred Beller, en su estudio sobre los prejuicios y los estereotipos, menciona una observación del historiador italiano Sergio Romano acerca del mismo tema, refiriendo sus palabras: «i caratteri nazionali ridotti a stereotipi [...] rispondono a un bisogno di lealtà verso il gruppo di appartenenza». Efectivamente el sentimiento de lealtad hacia la propia comunidad parece ser el elemento fundamental que lleva a las definiciones de *autoestereotipo*, en el caso de los españoles que quieren distinguirse de los demás, y de *eteroestereotipo*, en el caso de los demás definidos diferentes por los mismos españoles. Véase Manfred BELLER, *Studi sui pregiudizi e sugli stereotipi*, edición electrónica en www.culturalstudies.it.

[4] «Uno dei punti saldi dell'imagologia è che non ha importanza il contenuto di verità di una data *image*, perché la sua caratteristica principale consiste invece nel suo valore di riconoscimento (recognition value)», Armando GNISCI, *op. cit.*, p.192.

[5] David Gómez Torres explica como nace y evoluciona la visión estereotipizada de lo oriental, más bien, de lo moro o lo islámico: «Ante la percepción generalizada de agresión, las sociedades tienden a responder - y no necesariamente de forma espontánea - mediante un proceso de homogeneización del “otro”, aglutinando en torno a un concepto general, el musulmán o el moro en este caso, una serie de particularidades negativas mediante las que se define no sólo lo que ese “otro” es, sino lo que “nosotros”, por oposición, somos. El resultado es una oposición maniquea y simplista pero útil para el poder, en la que el “otro” desindividualizado se convierte en encarnación del mal o lo malo y “nosotros” en el bien o lo bueno; raramente deja esta oposición espacio para posiciones intermedias, y en muchos casos estas posturas resultan engañosas. Hay que añadir que en esta situaciones, cualquier tipo de postura relativista (sin hablar de posiciones de defensa) suele atraer acusaciones de antipatriotismo e incluso de traición por parte del grupo que demoniza», David GÓMEZ TORRES, *op. cit.*, p. 2.

[6] Examinando el origen de esta tendencia literaria de los siglos XVI y XVII, remontamos inicialmente a los *romances fronterizos* del siglo XV,

poemas narrativos en los que se contaban hechos históricos reales o idealizados a través de un gusto particular para los detalles descriptivos, narraciones circunscritas al ambiente de frontera en las que se ilustraban episodios ocurridos durante el largo periodo de contraste entre las dos comunidades, en época anterior a la conquista de Granada. Se puede decir que en los *romanceros fronterizos* se presenta, por primera vez, la idealización del moro de Granada. De hecho, entre los siglos XIV y XV, se registró una disminución de los enfrentamientos militares, resueltos en limitadas escaramuzas entre comunidades contiguas: las temáticas de los romances, entonces, iban reflejando la realidad histórica, mostrando una circunscrita exaltación de las victorias conseguidas y una idea de convivencia cada vez más posible entre culturas antagonistas. Hay que subrayar también el papel secundario que desarrolla el episodio amoroso tratado más ampliamente por los géneros sucesivos.

[7] Recuérdese su obra más conocida *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX)*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, reedición de la obra en 1989 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada (colección Archivum). El año siguiente al fallecimiento de la insigne profesora, Mercedes García Arenal escribió un recordatorio con título "Notas. María Soledad Carrasco Urgoiti (1922-2007)" en el que, además de comprender un delicada conmemoración de la persona, se registran todos los estudios literarios de la especialista.

[8] Al fechar las comedias, remito a Sylvanus GRISWOLD, Courtney BRUETON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

[9] Un análisis detallada de cada obra que pertenece a este subgénero teatral se encuentra en el estudio de María Soledad CARRASCO URGOITI, "Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega", en *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 133-144.

[10] Definición acuñada por Carrasco Urgoiti, véase el título de su obra *El moro retador y el moro amigo*.

[11] Carrasco Urgoiti afirma en relación a los personajes de las comedias lopescas: «La caracterización de los personajes se diversifica, en parte por la influencia de Ariosto, en parte porque persiste una imagen de la frontera relativamente apegada a la realidad. Los tipos o estereotipos del moro retador, el moro sentimental y su complemento, la dama mora, y el tiránico rey moro llegan a las tablas por vía de novela y romancero. El contrincante castellano, que es figura importante de los romances de desafío y que hereda la aureola del campeón cristiano de la poesía épica, adquiere en la narrativa un carácter ejemplar, basado en su trato con el adversario, que reflejará la comedia con diversos matices», María Soledad CARRASCO URGOITI, "La frontera en la Comedia de Lope de Vega", en María Soledad CARRASCO URGOITI, *Vidas fronterizas en las letras españolas*, Barcelona, Bellaterra, 2005, p. 181.

[12] Aquí un ejemplo de descripción de Granada en las palabras de dos personajes de *El hidalgo Bencerraje*. Juan: «¿Qué te parece Granada?», Elvira: «Una pintura extremada/ que el alma y la vista admira/ desde la sierra de Elvira/ hasta la sierra Nevada», Juan: «Todo es bello jardín», Elvira: «Los altos del Albaicín/ son fuertes», Juan: « [...] El Alhambra es edificio/ que aunque dentro ha dado indicio/ de ser para Venus hecho/ de fuera muestra provecho/ para el marcial ejercicio./ Estos cármenes son bellos,/ puesto que en cerros tan altos,/ pues bañando sus cabellos,/ las acequias dando saltos,/ bajan al Dauro por ellos», Lope de Vega, *Obras Completas*, Vol. XV, Madrid, Turner Libros, 1993, p. 400.

[13] Es el mismo autor que indica la fuente de su obra, afirmando en la dedicatoria de *El remedio de la desdicha*: «La historia de Jarifa y Abindarráez escribió Montemayor, autor de la Diana, aficionado a nuestra lengua con ser tan tierna la suya, y no inferior a los ingenios de aquel siglo; de su prosa, tan celebrada entonces, saqué yo esta comedia en mis tiernos años. Allí pudiérades saber este suceso, que nos calificaron por verdadero las Corónicas de Castilla en las conquistas del reino de Granada [...]», Lope de VEGA, *El remedio de la desdicha, El mejor alcalde, el rey*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 53-56. La fecha de la obra de *El Abencerraje* remonta a la mitad del siglo XVI. Se conocen tres versiones de la obra publicadas en los años sesenta del siglo XVI, bastante diferentes entre ellas. La primera es la versión anónima con título *Crónica*. La segunda versión está incorporada al final del libro IV de la *Diana* de Jorge de Montemayor pero únicamente a partir de la edición 1561-1562. La última versión está contenida en el *Inventario* de Antonio Villegas publicado en 1565. Lope de Vega funda su obra en la edición del *Inventario* de Antonio Villegas.

[14] En el panorama de la literatura española del siglo XVI sólo a muy pocas obras narrativas se les atribuye la definición de *novelas moriscas*. Se trata de tres obras en particular: *El Abencerraje*, la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, conocida más por el título *Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita y la *Historia de los enamorados Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán, breve novela intercalada en la primera parte de la obra *Vida de Guzmán de Alfarache*.

[15] Esta nueva actitud encuentra sus orígenes en la literatura de crónica de los siglos XIV y XV en la que el guerrero moro venía poco a poco ganando favor, demostrando poseer cualidades que hasta aquel momento eran únicas prerrogativas de los caballeros cristianos. Desde las crónicas literarias de aquella época emergen ideales caballerescos que acomunan moros y cristianos. Cualidades esenciales de los caballeros eran la lealtad hacia el soberano, el coraje, el honor y la fama. Ejemplos de crónicas que revelan aspectos de maurofilia literaria, en las que sobresale la figura del moro que alcanza el mismo estatus de dignidad y nobleza del caballero cristiano, son la *Gran Crónica de Alfonso XI* y la *Crónica de los Reyes Católicos*. Cfr. Amelia GARCÍA-VALDECASAS, "La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura cronística del siglo XIV y XV", en *Epos*, n. 5 (1989), pp. 115-140.

[16] «Verdes y hermosas plantas, que el sol con rayos de oro y ojos tristes ha visto veces tantas [...]. Claro y apacible río, que con el de mis lágrimas

te aumentas, oye mi desvarío, pues que con él tus aguas acrecientas [...]. Jardín que adorna y viste de tantas flores bellas Amaltea: aquí donde tuviste aquella primavera que hermosea, cuando por ti pasea, aguas, yerbas y flores [...], Hermosas, claras, cristalinas fuentes, jardines frescos, celebrados árboles [...]», Lope de VEGA, *op. cit.*, pp. 59-61.

[17] «Ya los Bencerrajes, Zegríes, Zaros, Muzas, Alfaquíes, Abenabos, Albenzaides, Mazas, Gomeles y Zaides, Hazenes y Almoradíes, dejan lanzas, toman varas, juegan cañas, corren yeguas; que se escuchan a dos leguas los relinchos y algazaras con que celebran las treguas», Lope de VEGA, *op. cit.*, pp. 71-72. Recordemos que el noble linaje de los Abencerrajes remonta a la muy importante estirpe de origen norte-africano que participó intensamente de la vida política durante el reino nazarí de Granada. En particular, la familia se rebeló al monarca Muhammad VIII para dar apoyo a Muhammad IX y, a partir de este momento, siempre mantuvieron un papel activo en la política granadina. Después de la conquista de Granada, vendieron todos los bienes que tenían y emigraron en 1493 al Noroeste de África. La fama del linaje de los Abencerrajes ha ido construyéndose a lo largo del tiempo: en muchas obras literarias de influjo maurófilo, Abencerraje es sinónimo de caballerosidad y de altos valores morales. Los personajes literarios pertenecientes a esta noble estirpe granadina siempre van pintados como sentimentales héroes que actúan de manera positiva en la corte andaluza. *Cfr.* Luis SECO DE LUCENA, *Orígenes del Orientalismo literario*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1963, pp. 29-31.

[18] «Dame una marlota rica, llena de aljófar y perlas [...], dame un hermoso alquicel o bordado capellar [...], dame bonete compuesto de mil tocas y bengalas y plumas [...], dame una manga bordada de aljófar y oro [...], dame borceguí de lazo y acicate de oro puro [...]», Lope de VEGA, *op. cit.*, pp. 117-118.

[19] Un análisis muy completa de la obra se encuentra en Miguel RENUNCIRO ROBA, "El mundo islámico en *La Santa Liga*", en *Anequel de Estudios Árabes*, 2005, vol. 16, pp. 205-217.

[20] Véase el estudio de Ricardo GARCÍA CÁRCEL, "La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro", en *Actas de las XVI Jornadas del Teatro Clásico*, Almagro, 1993, pp. 15-28.

[21] También Mercedes García Arenal propone este mismo concepto en el prólogo a la crónica de Diego Torres, *Relación del origen y sucesos de los xarifes...*, afirmando: «A partir de la tregua con los otomanos de 1580, la atención de los españoles se desvió del Islam para centrarse en la frontera del Imperio en el Norte de Europa y la lucha contra el protestantismo [...]. En la mente de sus contemporáneos, el Islam pasó a ser por vez primera un enemigo de relativa poca consideración al que se podía volver la espalda [...], según decrece su popularidad y según aumenta la de un género nuevo, una literatura de "imaginación" en que turcos y moros quedan reducidos a personajes novelescos más o menos estereotipados», Diego TORRES, (ed. de Mercedes García Arenal), *Relación del origen y sucesos de los xarifes y*

del estado de los reinos de Marruecos, Fez y Turadante, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1980, p. 2.

[22] Dice Selín en su ímpetu militar: «Yo quiero hacer temblar a los cristianos», Lope de VEGA, *La Santa Liga*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

[23] «Divino capitán, que en las estacada/ de la cruz en que está tu cuerpo tierno,/ dejando nuestra vida reparada,/ muriendo vences con tu brazo eterno,/ la muerte, que derribas por el suelo,/ quebrantando las puertas del infierno:/ Tú, que abriste a los hombres las del cielo/ y el camino difícil allanaste,/ oye la voz de mi cristiano celo;/ Tú, que para bandera nos dejaste/ tu santísima cruz, y a Juan, tu primo,/ al pie della tu madre encomendaste,/ dínate que yo, pues que me animo a empresa celestial y gloriosa,/ merezca el cargo que en tu nombre estimo./ La santa Iglesia, que es tu amada esposa,/ a mí, que soy también Juan, me encomienda/ la mano de Pío Quinto religiosa./ Pues para que mejor el turco entienda/ que es tu Cristo en la tierra Quinto Pío,/ haz que tu esposa aqueste Juan defienda [...]», Lope de VEGA, *La Santa Liga*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 48.

[24] Recordamos las principales producciones cervantinas con respecto a la temática del cautiverio: la historia de *El Capitán cautivo* (capítulo XXXIX de la primera parte del *Don Quijote de la Mancha*), las novelas ejemplares *La Española inglesa* y *El amante liberal*, las comedias *Los baños de Argel*, *El trato de Argel*, *El Gallardo español* y *La Gran Sultana*. Para mayor información acerca del problema del autoría de la *Topographia* de Diego de Haedo, véase la obra de George Camamis.

[25] San Jerónimo pertenece al grupo de monjes eremitas que han sido definidos como «padres del desierto», o sea, maestros y padres espirituales que eligieron el retiro en el desierto para buscar la purificación de las pasiones y llegar a santificarse. Ejemplo importante fue San Antonio Abad, santo anacoreta que vivió toda su existencia como ermitaño en Egipto y que llegó a ser un modelo para los cristianos. Explica Dominique Reyre en su artículo: «La atracción de la vida del desierto sobre los jóvenes occidentales vino del patriarca de Alejandría, San Atanasio, que, exiliado en Tréveris, ensalzaba una nueva forma de vida cristiana, la de los ermitaños y cenobistas de Egipto. Desde hacía poco más de medio siglo, hombres como San Antonio se habían retirado en el desierto cerca de Pispir, renunciando a la civilización, a sus comodidades y dedicando tiempo a la lectura de las Santas Escrituras y al trabajo manual [...]. Para los occidentales, la vida del desierto fue una revelación que suscitó varias vocaciones. Así fue como San Jerónimo, en 367, a los veinte años en Tréveris, [...] oyó hablar por primera vez de la vida del desierto de Egipto y se sintió atraído por ella [...]», Dominique REYRE, «Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El Cardenal de Belén* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, p. 862.

[26] Algunas de las más famosas representaciones iconográficas de San Jerónimo en el desierto son las de Leonardo, Bosch, Salzillo, Pinturicchio, Perugino, Hendrick y Tiziano.

[27] Dominique Reyre afirma en una nota de su estudio: «El desierto de Egipto comienza a partir de Nitria, ciudad situada a unos sesenta kilómetros al sur de Alejandría, y a unos cincuenta de la ribera occidental del Nilo. Dicho desierto se extiende al oeste hasta Libia y, al sur, hacia Sudán, y comienza con un profundo barranco con cuevas cavadas en ambas riberas, que constituyeron un refugio idóneo para los ermitaños que huían de las densas poblaciones. Algunos historiadores sitúan los orígenes de la vida monástica en este desierto de Nitria, hacia 320, atribuyendo su fundación al cristiano egipcio San Amoun (nombre helenizado en San Amón), mientras que otros se remontan al siglo II, afirmando que la vida eremítica ya estaba presente con San Frontón, que vivió en el desierto de Nitria y fue martirizado bajo el Imperio de Antonino (138-161), tras reunir en torno a él una docena de discípulos en el desierto», Dominique REYRE, *op. cit.*, p. 862.

[28] «¡Adiós, mundo!, ¡adiós, ciudades!/, ¡adiós, cuidados del suelo!/, porque los bienes del cielo/ se hallan bien por soledades [...]», Lope de VEGA, *op. cit.*, p. 55.

[29] «¿Que vengan a atormentarme,/ entre tanta penitencia,/ estas imaginaciones?/ ¿Que estos guesos, ya carbones,/ haciendo al sol resistencia,/ tengan fuerza contra mí?/ Pues ¡esperad miserables!/ que por causas más estables/ viene Jerónimo aquí./ Yo me pondré de manera/ que aun no me conozca yo», Lope de VEGA, *op. cit.*, p. 62.

[30] *Cfr.* Silvio José BÁEZ, "El desierto en el Nuevo Testamento", in *Teresianum*, n. 55, 2004.

Bibliografía

BÁEZ, Silvio José, El desierto en el Nuevo Testamento. *Teresianum*, 2004, n. 55, pp. 301-324.

BUNES IBARRA, Miguel Ángel, Constantinopla en la literatura española sobre los otomanos (ss. XVI-XVII), *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 1987, n. 8.2, pp. 263-274.

-----, La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1989.

CARRASCO URGOITI, María Soledad, El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX). Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

-----, El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos). Granada: Universidad de Granada, 1996.

-----, Vidas fronterizas en las letras españolas. Barcelona: Bellaterra, 2005.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Don Quijote de la Mancha. Madrid: Cátedra, 1992.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro. Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro, Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1993, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 1994, pp. 15-28.

GARCÍA-VALDECASAS, Amelia, La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura cronística del siglo XIV y XV. Epos, 1989, n. 5, pp. 115-140.

GÓMEZ TORRES, David, Estereotipos de ayer y de hoy: la homogeneización de la imagen del moro en la comedia de Lope de Vega. Espéculo: revista electrónica de Estudios Literarios, 2005, n. 29.

GRISWOLD, Sylvanus, BRUETON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968.

MOLL, Nora, Immagini dell'altro. Imagologia e studi interculturali. En: GNISCI, A. (ed.), *Letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 2002, pp. 185-208

REDONDO, Agustín, Moros y moriscos en la literatura española de los años 1550-1580. Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos. Actas del "Grand Séminaire" de Neuchatel, Neuchatel, 26 a 27 de mayo de 1994. Paris, Annales littéraires de Université de Besançon, 1995, pp. 51-71

RENUNCIO ROBA, Miguel, El mundo islámico en *La Santa Liga*. *Anequel de Estudios Árabes*, 2005, n. 16, pp. 205-217.

REYRE, Dominique, Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El Cardenal de Belén* de Lope de Vega. En: El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse, Odette Gorsse y Frédéric Serralta

(ed.), Toulouse: PUM - Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 857-880.

SAID, Edward W., *Orientalismo*. Madrid: Debolsillo, 2007.

VEGA, Lope de, *El Cardenal de Belén*. Zaragoza: Clásicos Ebro, 1957.

-----, *El remedio de la desdicha, El mejor alcalde, el rey*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

-----, *Obras Completas, Vol. XV*. Madrid: Turner Libros, 1993.

-----, *La Santa Liga*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.