



CUADERNOS DEL BÓSFORO
XI

ESTAMBUL HOMENAJEA
A
CERVANTES



V Jornadas Internacionales Hispánicas
de
Lingüística y Literatura

Editado por
LEMAN GÜRLEK

EDITORIAL ISIS
ESTAMBUL

CUADERNOS DEL BÓSFORO
XI

ESTAMBUL HOMENAJEA
A
CERVANTES

V Jornadas Internacionales Hispánicas
de
Lingüística y Literatura

Dirección y Coordinación de
Leman Gürlek

Prólogo de
Encarnación Sánchez García

EDITORIAL ISIS
ESTAMBUL

© 2018 Editorial Isis

Editado por Editorial Isis
Yazmacı Emine sokak 4/A
Burhaniye-Beylerbeyi
34676 Istanbul
Tel.: 90 (0216) 321 38 51
Fax: 90 (0216) 321 86 66
e-mail: isis@theisispress.org
www.theisispress.org

ISBN: 978-975-428-613-7

Baskı: İSİS
Yazmacı Emine sokak 6
Burhaniye-Beylerbeyi
34676 Istanbul
Tel.: 90 (0216) 321 38 51
Fax: 90 (0216) 321 86 66
e-mail: isis@theisispress.org

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA*

POESÍA DRAMÁTICA Y REPRESENTACIÓN DE
LA HISTORIA EN CERVANTES: NOTAS SOBRE
CODIFICACIÓN INFORMATIVA EN *LA GRAN
SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO*

Premisa

Poco antes de las intermitentes estancias de Miguel de Cervantes en Nápoles (1570-1575) publicó Giovan Battista della Porta en la capital de aquel reino el *Arte del ricordare*, donde resaltaba el valor de las artes figurativas en la construcción de un horizonte mental que ayudara al arte la memoria¹. A la vez, el humanista napolitano ponía de relieve la importancia de las emociones relacionadas con recuerdos personales y establecía así una correlación creativa entre memoria e imaginación². En este teatro mental resultan centrales las imágenes que acuden a la imaginación a manera de una compañía de bailarines entrelazándose en las estancias de una mansión o entre los edificios de un pueblo. Si, en la teoría mnemónica de Della Porta, la trasposición de imágenes a la mente se actúa sea para recordar hechos reales o historias literarias sea para tener presentes las palabras en la memoria³, sus resultados se podrían aplicar por analogía a una teoría de la representación que tenga en cuenta la forma figurativa de los personajes de un texto teatral como el de *La Gran Sultana*; la comedia cervantina ofrece rastros de una superposición de imágenes, que, como *compañía de bailarines*, se hubieran acumulado en la imaginación del autor durante el proceso creativo en el que delineó los caracteres de las principales *drammatis personae*: el Turco y la Gran Sultana. En efecto, si el Turco ha sido identificado con Murat III (Amurates, en el texto), sultán en los años de cautiverio de Cervantes en Argel, tras Amurates se entrevé la poderosa figura del Solimán el Magnífico, cuyo imagen mítica era muy superior a la de su nieto. El proceso de la reminiscencia actuaría aquí a la manera prescrita por Della Porta, al afirmar que «cuando uno quiere recordar un hecho o dicho, va siempre esforzándose por empezar desde el principio, y seguir luego por

* Università di Napoli L'Orientale. RAE.

¹ DELLA PORTA, G. B., *L'arte del ricordare*, Napoli, Mattia Cancer, 1566.

² Cfr. G. Battista DELLA PORTA, *The art of remembering-L'arte del ricordare*. A cura di A. Maggi. Ravenna, A. Longo, 2012. Con un saggio di F. A. De Armas.

³ «Memoria non è altro che una intiera pittura custodiata in quella tavola animata che noi chiamiamo Cerebro; Reminiscenza, ò ricordare poi è quello reintegro e delle parti, che vi mancano, con l'aiuto di quelle che vi restano in piedi» (f. A2 r-v.)

orden, porque de aquello, como de un hilo, viene poco a poco a recordarlo todo»⁴.

Tradición dramática y temas históricos contemporáneos en Cervantes

En el “Prólogo al lector” que abre la primera edición a *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1614) traza Cervantes una historia del teatro español que abarca lo esencial del de su época⁵; en el centro de este paisaje teatral sintético y claro coloca el alcalaíno su propia aportación dramática, destacando tres títulos de las “hasta veinte comedias, o treinta” que dice haber compuesto en aquel tiempo:

se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel* que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla Naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían⁶

Del trío citado – no recogido en *Ocho comedias y ocho entremeses* – las dos últimas son obras de argumento histórico y la primera de argumento, por así decir, intrahistórico y dos de ellas tienen sujeto exótico: *Los tratos de Argel* (de asunto berberisco) y *La batalla naval*, perdida, que, en opinión de los cervantistas, reelaboraba dramáticamente la batalla de Lepanto, y, por ello, sería comedia – al menos en parte – de asunto turco. A la dramatización de materiales históricos modernos y exóticos dedicará Cervantes atención constante: en la *Adjunta al Parnaso* cita su comedia *La gran turquesca*, escrita probablemente hacia 1585⁷, por la época en que escribió también *El trato de Constantinopla o muerte de Selim*, hoy perdida, que podría ser algo más tardía (1592)⁸. A su vez, en la selección de *Ocho comedias y ocho entremeses nunca*

⁴ «Vediamo ancho che ciascuno che vuole ricordarsi di un detto o fatto, si va sempre forzando incominciar da capo, e seguir poi per ordine, per cioche da quello come da un filo viene à poco a poco a ricordarsi del tutto»: DELLA PORTA, G. B., *L'arte del ricordare*, op. cit., [p. 10]. La traducción es mía.

⁵ CERVANTES, M. de, *Comedias y tragedias*. Edición de Gómez Canseco, L., Madrid, Real Academia Española, 2015, I, pp. 9-10.

⁶ *Ibidem*, pp. 11-12. En el prólogo, Cervantes se refiere a sus creaciones teatrales con voces del verbo *componer* (“yo compuse”, “compuse”, “volví a componer”), una reivindicación que pone en evidencia la importancia que el alcalaíno concede al carácter poético de su teatro (*Ivi*, pp. 11, 12, 13 y 15). Para esta acepción del verbo, cfr. COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Edición de Riquer, M. de, Barcelona, Altafulla, 1943: “componer es hazer versos por el artificio y compostura que tienen de sílabas y consonantes en nuestra lengua” (p. 344).

⁷ Algunos críticos (desde Cotarelo Valledor a Franco Meregalli y Agustín de la Granja) la identificaron con *La gran sultana*; otros, como Wardropper y Canavaggio, han puesto en duda que fuera la misma pieza: cfr. Gómez Canseco, en CERVANTES, M. de, op. cit., II, p. 112, n. 5.

⁸ *Ibidem*, II, p. 112. Sobre la comedia véanse también el estudio de MAS, A., *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, París, Centre de recherches hispaniques, 1967, I, pp. 341-352, y el más reciente de HEGYI, O., *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary*

representados incluye tres comedias de asunto exótico — es decir, más de un tercio del total — : *El gallardo español* y *Los baños de Argel*, de sujeto berberisco, y la *Comedia famosa intitulada la gran sultana doña Catalina de Oviedo*, su obra más completa y granada de sujeto otomano, que debió ser compuesta entre 1608 y 1615⁹; por esos años también escribe *El amante liberal*, completando así el capítulo más oriental y capitolino de una *materia islámica* que Cervantes trata también en la *Historia del cautivo*, introducida en el cap. XXXVII del *Quijote* de 1605 y desarrollada en los capítulos XXXIX-XLII.

La temática otomana no era nueva en el teatro español, pues ya López de Yanguas — evocado por Pacheco en el *Diálogo de la lengua*¹⁰ — había escrito su *Farsa turquesana contra el Turco muy Galana* poco antes de 1529¹¹. También Luis Milán en *El Cortesano* recogía una farsa representada en la corte virreinal de Valencia con personajes turcos¹². Gabriel Lasso de la Vega en *La destrucción de Constantinopla* y el canónigo Tárrega con *El cerco de Rodas*¹³ iban a proponer en los últimos decenios del siglo XVI fórmulas dramáticas diversas, que probablemente Cervantes tuvo en cuenta al escribir su sofisticada *Comedia famosa intitulada la gran sultana doña Catalina de Oviedo*. Seguramente no le debían ser extraños segmentos de la tradición italiana de la comedia del arte y, quizás, alguna pieza del teatro francés, como el drama de 1561 dedicado a la más famosa sultana otomana: Gabriel Bounin en *La Soltane* había elaborado la historia y mito de Hürrem, la esposa de Solimán el Magnífico, poniendo en escena las consecuencias trágicas de su ascendiente sobre el sultán en cuestiones dinásticas y políticas; dedicada al rey de Francia Carlos IX (1560-1574). Bounin se proponía “monter les Solymans sur le théâtre, plustost pour affiner et assagir nos François de leurs périls tragiques, que pour arrogance faire quelque épreuve de moy”¹⁴; Bounin en los

Fiction in “*La Gran Sultana*” and “*El amante liberal*”, New York, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992.

⁹ *Comedia famosa intitulada la gran sultana doña Catalina de Oviedo*, en *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615, fols. 112v-137v. Sobre la fecha de composición: Gómez Canseco, en CERVANTES, M. de, *op. cit.* II, p. 115.

¹⁰ “Pacheco: Y de Yanguas ¿qué os parece? Valdés: Que muestra bien ser latino. Pacheco: Eso basta, ya os entiendo”: VALDÉS, J. de, *Diálogo de la lengua*. Edición de Laplana, J. E., Barcelona, Crítica, 2010, pp. 247-248.

¹¹ Aparecen referencias a Clemente VII, Carlos V y la toma de Rodas. Probablemente está escrita poco antes de 1529: MAS, A., *Les turcs dans la litterature espagnole*, *op. cit.*, I, p. 58 y *passim*.

¹² *Ibidem*, pp. 63-67. La farsa es de 1538, aunque se publica en 1561 (Valencia, Juan de Arcos).

¹³ *Ibidem*, pp. 179-188.

¹⁴ BOUNIN, G., *La Soltane*, París, G. Morel, 1561, Dedicatoria. Entre los textos críticos sobre esta importante pieza destaca ZAÏMOVA, R., “L’image de Roxane et le conflit chrétiens-musulmans dans le théâtre occidental (XVIe-XVIIIe s.)”, en Bennassar, B., Sauzet, R. (eds.), *Chrétiens et musulmans à la Renaissance*, París, Honoré Champion, 1998, pp. 275-289; para la historia de la recepción de la figura de Hurrem/Roxolana en Occidente véase el valioso volumen

preliminares define su texto *tragedie* — la primera, probablemente, dedicada al tema de la esposa de Solimán¹⁵ — y la construye atendiendo a su dimensión ejemplar, con vagos reflejos de la situación política francesa.

El drama histórico desencadenado por la ambición de la sultana Hürren no tuvo acogida entre los dramaturgos contemporáneos españoles: los autores de farsas de la primera mitad del siglo XVI llevan a las tablas a los *solimanes* — entendiendo por éstos a los turcos en general — sin más exigencias que la de divertir aprovechando. En la España del Emperador la trayectoria humana y política de Solimán es tema de los historiadores¹⁶ y de la literatura de información más o menos tendenciosa¹⁷, pero también va a ser sujeto propio de la literatura de entretenimiento y su tratamiento, consecuentemente, va a estar regulado por esa pertenencia: en la carta de Francesillo de Zúñiga *A nuestro muy desamado hermano el grand turquo Suliman, sultan sayr, gobernador de la casa de la Meca, rei de Asia la Menor, Suria [y] Hegito* aparece ya la deriva burlesca de la figura del Gran Turco en una fecha muy temprana (1527)¹⁸. También en la literatura didáctica dedicada a la materia turca se hallan huellas de Solimán: en el diálogo anónimo conocido como *Viaje de Turquía* su imagen, *in absentia*, se refleja en el poder que detenta su hija predilecta, la princesa Mihrimâh, que ocupará el lugar de su madre, Hürrem, cuando ésta enferme; hasta ella llegará el protagonista del diálogo, Pedro de Urdemallas, alcanzando así la cumbre de su fortuna¹⁹.

Renovación cervantina del género

En *La gran sultana* Cervantes va a seguir la tradición teatral castellana más antigua — es decir la farsesca — mezclando con destreza materiales y to-

de YERMOLLENKO, G. (ed.), *Roxolana in European Literature, History and Culture*, Burlington, Ashgate Press, 2010.

¹⁵ Cfr. los preliminares, junto a la lista de los personajes.

¹⁶ SEPÚLVEDA, J. G. de, *Historiarum de rebus gestis Caroli V Libri, Liber decimus*, 109 y passim; *Cohortatio ad Carolum V, Imperatorem Invictissimum ut, facta cum omnibus Christianis pace, bellum suscipiat in Turcas*, Amberes, 1535; *Diálogo llamado Demócrates [...]*, Sevilla, Juan Cromberger, 1541. LAGUNA, A., *De origini Turcarum, compendiosa quaedam perioche [...]*, Amberes, Martin Nucio, 1562.

¹⁷ DIAZ TANCO DE FREXENAL, V., *Palinodia de los turcos*, Orense, Juan de Villquirán, 1549.

¹⁸ Cfr. SÁNCHEZ GARCÍA, E., “La literatura como espejo: el imaginario de Carlos V sobre los turcos en textos literarios de entretenimiento de la época del Emperador” en Puig de la Bellacasa, R. (ed.), *L’Empire ottoman dans l’Europe de la Renaissance. El Imperio Otomano en la Europa Renacentista*, Leuven, Leuven University Press, 2005, pp. 227-247. Se analiza el uso burlesco de la materia turca en la obra de ZÚÑIGA, Don F. de, *Crónica Burlesca del Emperador Carlos V*. Edición de Sánchez Paso, A. J., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 132-133.

¹⁹ Cfr. SÁNCHEZ GARCÍA, E., “Semblanza de una princesa turca: la hija de Solimán en el *Viaje de Turquía*”, en Civil, P. (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 1339-1354.

poi procedentes de la historia familiar de los últimos sultanes. La trama de la comedia lleva a escena el matrimonio del Gran Turco con una cristiana, tema inspirado según los estudiosos en la historia de la pareja formada por Murat III y la cautiva Safiye²⁰, pero en donde se hallan también ciertos recuerdos de parejas anteriores, especialmente la formada por los famosísimos abuelos de Murat, Solimán el Magnífico y Hürrem Sultan; ésta, conocida en España como Roxelana, Rosa, Rosa Solimana, Roxa o Rossa, era “pour les Espagnols la sultane par excellence. Ils la designent communements par l’expression la *Rosa Solimana*, qui s’étend à bien d’autres Grandes Sultanes de la littérature de fiction”²¹.

La predominante presencia simbólica de la figura de Hürrem — y de la de su esposo — en la literatura española áurea de tema turco asoma en *La gran sultana*: ahora la codificación de esas presencias se efectúa de forma elíptica y subterránea pues la incorporación de rasgos de aquellas figuras a la pieza teatral cervantina afecta a procedimientos propios de la génesis de la representación²², que incluye en la modelización de la obra proyecciones y reflejos del mito más potente de la Gran Puerta (el de Solimán y su esposa Hürrem) a manera de arquetipos ocultos. Naturalmente sólo algunos semas de aquellos arquetipos van a hallar una cristalización formal en el texto, pero no por ello el mito deja de tener un influjo poderoso en los procesos más profundos de la creación.

Así pues, sin contradecir las identificaciones ya realizadas por estudiosos de tres generaciones entre los personajes cervantinos y la pareja Amurates/Safiyye, intentaremos en estas páginas rastrear algunos datos del mito de Solimán/Hürren presentes en la comedia cervantina, sin olvidar que en *La gran sultana* Cervantes caracteriza el desarrollo de la *fabula* con una fuerte dimensión visual que refuerza su naturaleza teatral y afecta al proceso de refundición al que somete las figuras históricas en las que se inspira; el manco de Lepanto privilegia el valor simbólico de esas representaciones, mientras mantiene el entramado lingüístico del texto bien apegado a los registros propios del género dramático cómico. A esto último parece aludir el autor al final del prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses* cuando afirma que “el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser de los tres estilos, el ínfimo”²³.

La comedia pone en escena el proceso conflictivo por el que una cautiva española, Doña Catalina de Oviedo, llega a ser esposa del Gran Turco Amurates. La estructura textual de la pieza, organizada a manera de retablo,

²⁰ El más sólido estudio comparado entre pasajes y episodios de la comedia y documentación histórica del período de Murat III, con propuestas de algunas posibles fuentes de Cervantes, se halla en HEGYI, O. *Cervantes and the Turks*, ed. cit.

²¹ MAS, A., *Les turcs dans la littérature espagnole*, op. cit., I, p. 404.

²² Sobre el concepto de representación, véase GIL, F., “Rappresentazione”, en *Enciclopedia*, 11, Torino, Einaudi, 1980, pp. 546-583.

²³ CERVANTES, M. de, *Prólogo al lector*, en *Comedias y tragedias*, op. cit., p. 14.

está muy bien trabada y sostenida por un calculado equilibrio. Las tres acciones de la comedia son paralelas y complementarias²⁴, atendiendo la primera al amor del Turco por Catalina, la segunda a los avatares de los enamorados Clara y Lamberto, la tercera a los expedientes de Madrigal para escapar a un destino de muerte. Alrededor de estos jóvenes se arremolinan los personajes secundarios y *seniores*: los eunucos Rustán y Mamí y el padre de Clara forman parte de la primera acción, la pareja de transilvanos Roberto y Salec, de la segunda y el espía Andrea se mueve en el entorno de Madrigal, completando la tercera acción; el cadí es personaje transversal y se mueve entre la tercera y la primera acción.

En un primer nivel de significación el asunto tratado permite definir *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* como “comedia a noticia”²⁵ — con la genial fórmula ya acuñada en los albores de Renacimiento por Bartolomé Torres Naharro — . Como queda dicho, los hechos que inspiran a Cervantes para la primera acción han sido identificados con casos de uniones conyugales cronológicamente cercanos a su trayectoria vital, principalmente el de la pareja formada por Murat III y la cautiva cristiana Safiye, originaria de Corfú²⁶: con el nombre de Amurates Cervantes recuerda a Murat III, hijo de Selim II, sultán desde 1574 a 1595²⁷ bajo cuyo gobierno se perciben los primeros síntomas de la decadencia otomana. En 1575 el manco de Lepanto inicia su cautiverio en Argel, en un territorio ‘federado’ con la Gran Puerta, por lo que no es de extrañar que, años más tarde, la figura bajo cuyo imperio vivió cinco años interesara poéticamente a Cervantes²⁸. En el texto hay, además, otras alusiones a eventos cercanos al momento de su composición, que también colaboran en la definición de la cronología interna de la pieza²⁹, aunque no influyen en el planteamiento, desarrollo y desenlace de las varias acciones.

²⁴ Cfr. Gómez Canseco, en CERVANTES, M. de, *op. cit.*, II, p. 117.

²⁵ Cfr. GRILLI, G., “*La Gran Sultana* de Miguel de Cervantes”, en Sánchez García, E., Martín Asuero, P., Bernardini, M. (eds.), *España y el oriente islámico en los siglos XV y XVI. Imperio Otomano, Persia y Asia Central*, Estambul, Isis, 2007, pp. 329-344 (335).

²⁶ MAS, A., *Les turcs dans la litterature espagnole*, *op. cit.*, I, pp. 342-357. Marco Tiepolo, Jacopo Soranzo y Gianfrancesco Morosini, que acudieron a Constantinopla entre 1576 y 1585, informan sobre el amor del sultán por su esposa y sobre los problemas de ésta para darle un heredero: Cfr. HEGYI, O., *op. cit.*, pp. 43-49 y *passim*; *Relazioni degli Ambasciatori veneti al senato durante il secolo XVI*, edición de E. ALBÈRI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1839-1863, II, pp. 129-191; II, pp. 209-253; III, pp. 323-380, citados por Gómez Canseco, en CERVANTES, M. de, *op. cit.*, II, p. 116; Gómez pone de relieve el valor de la cronología interna de la pieza y funda en ella su lectura de *La Gran Sultana*: *Ibidem*, pp. 111-123.

²⁷ Ver ahora MARTÍN ASUERO, P., “Catalina de Oviedo y Murat III: lo que pudo ser y no fue” en *Ehumanista*, 33 (2016), pp. 135-149.

²⁸ *Ibidem*; ver también MAS, A., *op. cit.*, II, p. 341-342.

²⁹ Especialmente, los comentarios sobre la presencia de embajadores persas en España, el breve elogio a Felipe III. La pareja de personajes transilvanos son testigos de la *performance* del embajador del Sofí, cuya visita a Amurates se sitúa ahí para completar el horizonte político-diplomático y militar de la Gran Puerta frente al de la Corona Católica de España (en la acotación Cervantes aclara que el embajador va “vestido como los que andan aquí”, aludiendo a la embajada que el Sofí mandó a España en los primeros años del reinado de Felipe III y que, por cierto,

La comedia, en efecto, tiende a proyectar la figura del Turco – no se olvide que en la pieza es este el nombre del personaje del sultán – en una dimensión temporal más amplia y vaga³⁰, que constituye el marco de su segundo nivel de significación.

El perfil del protagonista contiene reminiscencias de famosos antecesores de Murat III, pues el nombre de Amurates estaba ya consagrado en la literatura española de tema otomano y había aparecido también en la gran literatura didáctica del Renacimiento: Pero Mexía, en la *Silva de varia lección*, dedica largos párrafos a otro Amurates famoso, el sultán conquistador de Servia y del Epiro que había vencido y muerto al rey Ladislao de Polonia y Hungría el día de san Martín de 1440 y había conquistado tantas tierras europeas³¹. También el anónimo del *Viaje de Turquía* dedica en la *Turcarum origo*, varias páginas a sus campañas victoriosas³². Amurates era, pues, nombre tradicional de sultanes otomanos desde los primeros tiempos de su poderosa penetración europea, cuyo valor simbólico en el texto cervantino seguramente evocaba en los lectores imágenes y ecos de heroicos antecesores de Murat III: la onomástica favorece, pues, el proceso de acumulación de sugerencias históricas que dan profundidad a la *fabula* representada.

Estos antepasados del Amurates cervantino eran, sin embargo, modelos heroicos – aunque crueles – de los que el Turco de *La gran sultana* aparece ya muy distanciado, pues en su caracterización dramática no tiene cabida ningún motivo que aluda a virtudes guerreras. Sí posee virtudes regias, como la justicia (de gran importancia, pues con su manifestación se abre la pieza, I, 1-4)³³ y la piedad, exaltada con la asistencia del Turco a “la zalá en Santa Sofía” (v. 37) que motiva la manifestación ceremonial del Gran Señor igualmente al principio de la comedia³⁴. También la prudencia (que Cervantes dramati-

dio lugar a varias conversiones, entre las cuales la famosa de don Juan de Persia). En la escena las pinceladas historiográficas se resuelven todas en términos dramáticos.

³⁰ En una ocasión, Cervantes afirma que Morato Arráez “se vino a Constantinopla/ creo el año de seyscientos” (vv. 2305-2306) llevando consigo a Catalina, niña de diez años, noticia ambigua por la formulación subjetiva del segundo verso y por el error de datación (Murat III había muerto en 1595); ello no cambia gran cosa el convencional marco cronológico de referencia.

³¹ MEXÍA, P., *Silva de varia lección*. Edición de Castro, A., Madrid, Cátedra, 1989, I, 15, p. 324. Ver también el reciente trabajo de P. Martín Asuero ya citado.

³² *Viaje de Turquía*. Edición de Ortolá, M. S., Madrid, Castalia, 2000. pp. 930-940.

³³ “Justo e di qualità perfetta” define a Solimán el bailío Tommaso Ventarini; Pietro Bragadin escribe que “è iusto, chiamato filosofo; sa ben la sua leze”: citados en TENENTI, A., “La formations dell’image de Soliman à Venise (1520-1530 env.)”, en VEINSTEIN, G., (ed.), *Soliman le magnifique et son temps. Actes Du Colloque de Paris, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 Mars 1990*, París, La Documentation Française, 1992, pp. 39-49 (43 y 45 respectivamente). La comedia cervantina dedica a ese motivo los vv. 8-23 y la segunda acotación. Sobre la figura de Solimán hay una amplísima literatura crítica; sobre la dinámica entre su personalidad y su acción política ver INALCIK, H., “Sultan Suleiman: The Man and the Statesman”, en Veinstein, G. (ed.), *Soliman le magnifique et son temps...*, op. cit., pp. 80-103.

³⁴ “La première présomption favorable envers Soliman semble avoir été provoquée par la piété religieuse dont il faisait preuve”: TENENTI, A., *La formation de l’image...*, op. cit., p. 43.

za en las escenas de la audiencia a los embajadores persas, II, 4-5) forma parte del catálogo de virtudes regias del sultán cervantino.

Desde la primera escena se destacan también los aspectos negativos del poderío del Turco: entre las varias funciones de los personajes-testimonios Roberto y Salec la primera es la de testimoniar la “pompa y majestad de este tirano” (v. 1) pero también la “gravedad y bizarría” (v. 35) del Gran Señor, “mancebo de buen talle” (v. 34). Este breve panegírico y el atributo de *tirano*, que se repite poco más adelante (“Sultana: — ¿Es crüel el gran señor? Rustán: — Nombre de blando le dan/, pero, en efecto, es tirano”, vv. 269-271) están calcados de semas cristalizados en torno a la figura de Solimán el Magnífico: Pero Mexía en la *Silva de varia lección* — tan leída en toda Europa — le definía “soverbio y ambicioso tirano”³⁵, mientras que, años antes, el diplomático veneciano Marino Sanudo, había esbozado un horizonte moral del sultán más complejo: “è liberal, superbo subito e talora umanissimo”³⁶. Otras fuentes exaltaban su carácter de legislador³⁷. Como se ve, Cervantes echa mano de *topoi* que ya habían cristalizado en la literatura española del Renacimiento como rasgos caracterizadores de Solimán, que sirven ahora para conformar el perfil humano del Turco de la comedia.

Más allá de esos dos momentos iniciales de ostensión de la majestad del Turco (con detalles significativos sobre el exotismo del ceremonial, sea en el primer momento que en el segundo), el Amurates cervantino aparece concentrado, como se verá, en su *locura de amor*, que es la que impone el ritmo precipitado de la acción. Esa urgencia impaciente del enamorado desquicia la exposición de la materia, abocándola al disparate: Cervantes resuelve la puesta en escena de una historia ejemplar — como, en última instancia, es la de *La gran sultana*³⁸ — sometiendo a un tratamiento desatinado algunos temas sobre organización cortesana de la Gran Puerta, sobre usos amorosos y estructuras familiares de los sultanes otomanos y sobre praxis de gestión política por parte del núcleo familiar más íntimo, prácticas que habían alcanzado su apoteosis en tiempos de Solimán.

³⁵ MEXÍA, P. *Silva de varia lección*, *op. cit.*, I, 15, p. 324.

³⁶ SANUDO, M., *Diarii* (9 de junio 1526): cit. en TENENTI, A., *La formation de l'image...*, *op. cit.* p. 45. Sobre la humanidad de Soliman, cfr. GIOVIO, P. *Commentario delle cose de Turchi, di Paulo Giovio, Vescovo di Nocera, a Carlo V Imperadore Augusto*, apud Antonium Bladum Aso-lanum, Romae, 1532. Hay traducción española, Paolo Giovio, *Commentario de las cosas de los turcos*, Barcelona, por Carlos Amoros, 1543, en la que los comentarios sobre la humanidad del sultán aparecen en el f. D8r.

³⁷ Sobre ello véanse INALCIK, H., “Sultan Süleymân: The Man and the Statesman”, *op. cit.*, y NECIPOGLU, G., “A *Kânûn* for the State, a Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Arts and Architecture”, en VEINSTEIN, G. (ed.), *Soliman le Magnifique et son temps*, *op. cit.*, pp. 89-104 y 195-116, respectivamente.

³⁸ Varios estudiosos han subrayado los valores de tolerancia religiosa que Cervantes defendería en esta comedia. Un estado de la cuestión se puede ver ahora en la edición de Gómez Canseco.

Amores cómicos en el harén otomano

Noticias o *casos* de esposas cristianas de los sultanes otomanos, aunque raramente se hallan en la llamada materia de la *Guerra de Oriente*³⁹, sí se recogen en la literatura epistolar y en otros textos dedicados al sistema político-social-religioso del mundo otomano (historias, tratados, misceláneas, diálogos, etc.⁴⁰). En el *Viaje de Turquía* Pedro de Urdemalas informa de la vida de Amurates (el viejo) a Juan de Voto a Dios en estos terminos:

PEDRO: había tomado por mujer a María, hija de déspoto de Servia.

JUAN: ¿Cómo siendo turco se casaba con cristiana?

PEDRO: De eso no se curan, indiferentemente toman la que quieren sin mirar la ley⁴¹.

Lo que va a llevar Cervantes a las tablas es precisamente un ejemplo de esta tradición de matrimonios mixtos reelaborada en modo nuevo con el motivo de la resistencia que opone ahora la cristiana: lo sorprendente no es que el sultán “tomara” una cristiana, sino que ella reivindicara su voluntad de mantener su fe pretendiendo manifestarla incluso en la celebración festiva de sus bodas, donde aparece “vestida a lo cristiano [...] lo más ricamente que pudiere; trae al cuello una cruz pequeña de ébano”⁴². En efecto, aunque escasee la información sobre casos históricos de sultanas de origen cristiano que conservaran la fe, no se puede excluir que alguna se mantuviera firme en ella: la ausencia de la vida oficial de las mujeres del Turco pudo consentir cuotas

³⁹ DIONISOTTI, C., *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, en Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 201-226. Entre las obras de mayor difusión dedicadas a la potencia militar turca destaca el *Commentario delle cose de Turchi* de Giovio, ya citado. La *Palinodia de los turcos* de Vasco Díaz Tanco de Frexenal, *op. cit.*, es una reelaboración de esta obra de Giovio. El obispo de Nocera se ocupó del Imperio otomano también en sus obras más importantes y difundidas, como las *Historiae* y los *Elogi*. En España las historias sobre el Emperador Carlos, a partir de los *Historiarum de rebus gestis Caroli V Libri* de Juan Ginés de Sepúlveda, dan amplio espacio al problema representado por la presión otomana.

⁴⁰ Además de las fuentes oficiales diplomáticas venecianas especialmente y de los *avisos de Levante*, numerosísimos autores trataron de la Gran Puerta en el siglo XVI. España ofrece probablemente los ejemplos literarios más valiosos y las elaboraciones más libres y, entre ellos, el del estupendo diálogo anónimo conocido como *Viaje de Turquía* (1557): la literatura va a retomar brillantemente el tema de las relaciones con los turcos, como ya demostró el imponente catálogo de Albert Mas. Cervantes tuvo en cuenta materiales de ese corpus que seguramente había leído. Parte de esta literatura ha sido definida recientemente *literatura geográfica*: MERLE, A., *Le miroir ottoman. Un image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Paris-Sorbonne, 2003.

⁴¹ *Viaje de Turquía*, *op. cit.*, p. 936.

⁴² Acotación de la jornada III, entre el v. 2180 y el siguiente, p. 548 de la edición de la RAE. Con vestido occidental aparece Hürrem en su retrato, de autor veneciano, más conocido (fig. 1). La reproducción impresa de este retrato por Mattia Pagani (fig. 2) ‘islamiza’ la vestimenta de la sultana.

de libertad interior difícil de calibrar. Esta permisividad, por otra parte, también se ejercitaba entre cautivos varones: el mismo Urdemalas explica que

la segunda mentira es de los que se rescatan o se huyen que dizen que rrescibían allá porque rrenegasen muerte y pasión. No pueden como dicho tengo hazerles más de persuadírselo tres vezes, y si no quisieren, dexarlos, si no es que algunos los amenaçan, pero estos tales ya van contra su lei⁴³.

Más en general, el análisis de *La gran sultana* pone en evidencia que los temas que sustentan la trama ilustran, por un lado, aspectos del sistema político-administrativo de la Gran Puerta (si bien fundado en el poder absoluto del sultán, consigue renovarse, asimilando a los que tienen méritos, aunque — coaccionados por la cautividad — constituyan el estrato más bajo de la sociedad cortesana y capitolina: las esclavas del harén, los esclavos de Pera, etc.)⁴⁴ y, por otro, la cuestión del poder femenino, pues algunas mujeres de la familia del Gran Turco forman parte del vértice político, sustituyéndose incluso al sultán⁴⁵. Estos temas proceden ambos de la literatura europea dedicada a Solimán.

Tales asuntos se entrelazan en la primera acción de nuestra comedia, que dramatiza el mérito de la belleza — causa del ascenso de una esclava del harén hasta el Gran Turco — y, como consecuencia de ese mérito, la delegación del poder por parte del sultán en una mujer: el autor escenifica las fases del proceso de esa transferencia del Turco en la Sultana. El núcleo de esta primera acción se dedica a la cuestión de la fidelidad de Catalina al propio credo, cuestión candente a causa de las conversiones al Islam de cristianos cautivos. La fidelidad cristiana de la española es el principal obstáculo a la acción principal y el desarrollo de su representación escénica — de tono serio, salvo en algún detalle — se atiene a reglas estrictas de decoro y constituye una especie de cuadro central de la comedia-retablo. En efecto, la fidelidad de Catalina es virtud ejemplar y Cervantes prepara su dramatización presentando otros casos — por así decir “menores” — de fidelidad / infidelidad al propio

⁴³ *Ibidem*, pp. 323.

⁴⁴ Ejemplar en ambos sentidos es la ficcional trayectoria de Pedro de Urdemalas, quién, desde las mazmorras de la torre de Pera, asciende, gracias a su profesión de médico, hasta los más altos espacios donde vive la sultana Mihrimâh, hija de Solimán: cfr. SANCHEZ GARCÍA, E. “¿Ulises o qué?. Pedro de Urdemalas o la heroicidad clásica en el Renacimiento carolino”, en Christoph Strosetzki (ed) *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V. Aspekte der Geschichte und Kultur unter Karl V*, Frankfurt an Main, Vervuert-Iberoamericana, 2000. pp. 309-324; sobre el segundo tema: SANCHEZ GARCÍA, E. “Semblanza de una princesa turca. La hija de Solimán en el *Viaje de Turquía*”, *op. cit.*; SANCHEZ GARCÍA, E. “El mundo femenino turco en la literatura castellana del siglo XVI”, en GONZALEZ ALCANTUD, J. A., STOLL, A. (eds.), *El mediterráneo plural en la Edad Moderna. Sujeto histórico y diversidad cultural*, Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 132-167.

⁴⁵ Para un panorama general sobre la movilidad selectiva del harén, el poder de algunas esclavas que entran a formar parte de la familia del sultán, los matrimonios de algunas de ellas con subordinados del sultán, tras haber pasado por sus manos, etc., ver HEGYI, O., *Cervantes and the Turks*, *op. cit.*

credo, protagonizados por personajes más humildes, el más importante de los cuales es el de Madrigal, contrafigura de la Sultana pues también tiene una amante de distinta religión y también rehúsa abrazar el Islam, aunque con el talante jocoso que lo caracteriza.

Interesante es que el manco de Lepanto ponga el acento en el problema de los renegados del Imperio Romano Germánico — y de otros territorios que, de una forma u otra, estaban en su órbita — y dedique a este tema la segunda acción: Salec — el interlocutor de Roberto — es un renegado transilvano que confiesa no creer “en ninguna cosa”, un “fino atea” lo llama su amigo Roberto (vv. 190-191), un hombre que representa un grado cero religioso, producido por los vaivenes de las vidas y, consecuentemente, de las creencias. Esta pareja ‘mixta’ de viejos imperiales, situados ahora en sistemas opuestos, queda contrabalanceada por la otra, formada por los eunucos Mamí y Rustán, pareja también ‘mixta’ pues Rustán es cristiano (nicodemita, naturalmente, dado su *status* de jefe del serrallo) mientras que Mamí es musulmán; también el Cadí, juez de los matrimonios, es un intransigente y ridículo musulmán que doblga la justicia a sus caprichos.

Estos motivos los arracima Cervantes alrededor de la acción principal, perfilando la caracterización de los personajes mayores y dando cuerpo a la segunda acción: rinde homenaje a la potencia del Turco la relación de Roberto⁴⁶ sobre su viaje a Constantinopla en busca de Lamberto, quien, enamorado de Clara — hija de un caballero teutónico de Praga⁴⁷ —, ha abandonado su tierra para compartir la suerte de ella, cautiva en la corte del Gran Turco. Con estos tres personajes dibuja Cervantes la lejana (para los españoles) frontera centro-europea entre cristianos y musulmanes, que Solimán había ampliado a costa de los cristianos, con la “empresa de Belgrado” y la “empresa de Hungría”, como las llama Paolo Giovio⁴⁸, llegando a amenazar Viena, a cuyas puertas había estado dos veces⁴⁹.

De Europa oriental procede Clara pero no hay que olvidar que también de ahí procedía la famosa Rosa Solimana, originaria de Rutenia⁵⁰ y quizás

⁴⁶ Roberto, “ayo y maestro” (v. 74) del joven Lamberto, sigue el rastro de su discípulo y señor, como lo seguían los criados de don Luis, señor de lugares, enamorado de la otra Clara y convertido en mozo de mulas por amor de ella (*Quijote*, I, cap. XLIII y XLIV). Pero a diferencia del amor puro de los adolescentes del *Quijote*, Lamberto y Clara, dominados por “voluntades que han puesto la mira en cumplir su gusto” (vv. 107-108), escapan juntos - “él la sacó”, dice Roberto (106) - y, mientras vagan, ella cae en manos de los turcos, a quienes se va a entregar Lamberto para seguirla.

⁴⁷ Posible lapsus de Cervantes, que primero usa el nombre de Lamberto para el padre de Clara (v. 91) y luego para su enamorado (v. 115).

⁴⁸ GIOVIO, P., *Commentario de las cosas de los turcos*, *op. cit.*, ff. D7r y D8v; sobre Viena: F2r.

⁴⁹ Sobre ello véase ahora la eficaz síntesis de MARTÍN ASUERO, P., *Catalina de Oviedo...*, *op. cit.*

⁵⁰ Había nacido en Rutenia —región que entonces pertenecía a Polonia— y era hija de un sacerdote. Debió ser hecha prisionera de pequeña y fue presentada a Solimán cuando éste alcanzó el poder en 1520. No era guapa, pero sí graciosa, según el embajador Bragantino, y fina psicóloga; era

católica de rito bizantino⁵¹. Las resonancias míticas de la figura de Hürrem inician con este caso humano de la esclavizada Clara, *alter ego* cómico de ambas sultanas (la histórica y la cervantina). Cervantes cuida con esmero el dato histórico, pues Clara cae en poder de “los turcos de Rocafarro” (129), castillo que efectivamente estaba en manos otomanas y que, respecto a la pérdida de Hungría, era un lugar simbólico importante⁵².

El tema de la sensualidad desmandada de la pareja de Praga es el primer caso de imperio de los sentidos, que anuncia el que, con finísimas calidades psicológicas, propondrá Cervantes en el segundo caso (el del Gran Señor Amurates, enamorado de la cautiva doña Catalina). Esta anticipación sobre la fuerza del eros, que el dramaturgo delega en la pareja secundaria, tiene un desarrollo escandaloso y por, así decir, mostrenco, pues Lamberto, para introducirse en el serrallo del Gran Turco — adonde ha ido a parar su amada — tendrá que fingirse mujer y, viviendo juntos en el harén, Clara quedará embarazada. Sólo el poder de la Sultana, irónicamente ordenador, consentirá un final feliz para estos amantes.

Pero, aunque escandaloso, el motivo del embarazo de Clara, situado en el centro de la obra (v. 1446), y recuperado más adelante (vv. 2688-2692), anuncia el otro embarazo, el de la Sultana, con que se cierra la pieza (vv. 2798-2805), sellando su matrimonio con el Gran Turco: la maternidad, incluso en situaciones humanamente complejas como estas dos, es presentada por Cervantes como un evento resolutivo y salvador. En el sistema familiar del Gran Turco, la maternidad podía transformar en favorita a una esclava concubina, como había ocurrido a Hürrem, quien había tenido cierto poder sobre el sultán Solimán ya a partir del 1521, tras el nacimiento de su primer hijo; Solimán le iba a conceder además el título de *hasseki* (figura 3) y, ofreciéndole

alegre (de ahí su nombre turco, que significa, precisamente, alegre): LECLERC, A., “Roxelane (Hürrem Sultan)” en Bernus Taylor, M., *et alii*, *Soliman le Magnifique*, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹ “Rutènia. Denominazione medievale dell’antico territorio di Kiev, corrispondente all’incirca all’odierna Ucraina [...]”; “1. *rutèni* m. pl. ‘abitanti nativi della Rutenia; piccoli russi, russi rossi (dal 1477, Filelfo-Schoysman Zambrini 47, 1558, Munster-Cosmografia 980; 1575, Lippomano G, RelazioniAmb. Alberi I/6, 308; 1584, PossevinoTransilvania 148; [...])’”; “*rhutèni* m.p. Membri della chiesa rutena; ‘cristiani uniati’ (1550, Herberstein VolgMoscovia 21r); “*rutheno*, relativo alla Chiesa di Rutenia” (1592, PossevinoMoscovia, 14v: “Vescovi Rutèni”, 1595, Botero *Relationi*, 453 [...])”: SCHAWWEICKARD, W., *Deonomasticon Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, IV. Derivati da nomi geografici R-Z, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2013, pp. 167-168.

⁵² Cfr. GÓMEZ CANSECO, L. (I, p. 476, n. 129): “Rocafarro es un nombre mentalmente vinculado al mundo musulmán”; en II, p. 436, vuelve sobre ello enumerando topónimos literarios y reenviando a un paso de *Florambel de Lucea*; en efecto, en esta obra el castillo de Rocafarro, caído en las manos paganas de Brabonello de Rocafarro a quien su primo el príncipe Guerrerino, hijo del soldán, desafía con una carta (en la versión italiana que consulto los cap. 37 y 38 están dedicados al castillo y a su poseedor). Pero lo importante es tener en cuenta que en el *Florambel* se establece una muy clara relación entre el desastre político del rey de Hungría y el castillo de Rocafarro. Véase también *Florambel de Lucea*. Segunda parte. Guía de lectura por M. del R. AGUILAR PERDOMO. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 43 y *passim*.

una dote, iba a celebrar en 1534 el matrimonio legal con ella⁵³. Es esta, en síntesis, la situación histórica de la casa otomana que iba a provocar después los trágicos asesinatos políticos que se dramatizan en *La Soltane*. Pero es la misma situación que también dramatiza Cervantes, aunque sólo en su fase inicial y luminosa, la única que cabía en una pieza cómica.

De esta aportación estructural de la historia de Hürrem se hacen eco ciertos detalles del texto en los que resuena el nombre de la sultana Hürrem-Rosa Solimana: el manido topos de la rosa como imagen de belleza, que parece evocar el nombre de la Rosa Solimana, se repite con una insistencia burlesca desde la *descriptio puellae* de Mamí al Turco (“Es tan hermosa / como en el jardín cerrado la entreabierta y fresca *rosa* / a quien el sol no ha tocado” vv. 351-355), a la rememoración de este elogio con que Mamí se defiende de las acusaciones del Turco (“¿No te dije que era *rosa* / en el huerto a medio abrir?”, vv. 655-657) y a la exclamación celebrativa de Lamberto, tras ser nombrado bajá de Rodas: “¡oh, *rosa* puesta entre espinas / para gloria de las rosas!” (vv. 2849-2850).

Formas del cómico

En la tercera acción van a asomar reflejos del poderío esplendoroso de Solimán; giran en torno a la condena a muerte de Madrigal por negarse a renegar para poder seguir manteniendo relaciones “legales” con su amante *alárabe* y a su estratagema para aplazar su destino funesto engañando al Cadí⁵⁴, juez supersticioso e ignorante, a quien Madrigal convence de su capacidad para hacer

[...] hablar a las bestias
Dentro de muy poco tiempo.
Y aquel valiente elefante
Del gran señor, yo me ofrezco
De hacerle hablar en diez años
Distintamente turquesco (vv.940-945).

⁵³ VEINSTEIN, G., *Lettre de la Sultane Roxelane, epouse du Soliman le Magnifique au roi Pologne Sigismonde Auguste* en Marthe Bernus Taylor et alii, *Soliman le Magnifique. Catalogue de la Exposition de Paris*, (1990), París, 1992, p. 48. Sobre la imagen del sultán véase el ya citado artículo de A. TENENTI.

⁵⁴ Cfr. SANSOVINO, F., *Historia Universale dell'origine et imperio de' Turchi*, Vineggia, Stefano Zazzara, 1567. En el capítulo titulado *Della potestà del Cadì nella Giustizia* sostiene que “si estende circa le cose, che non sono d'una grande importanza, et le più volte le cause sue sono pecuniarie, le quali esso sommariamente spedisce, e bastano alla prova solo tre testimoni [...] Insimile, tutti quelli uomini e donne che si congiungono per matrimonio, vanno prima al Cadì per la licentia. [...] Et trovando in ciò alcuni difettosi, gli castiga con bastonate [...] (I, f. 10v). La obra se edita todavía en el siglo siguiente: *Historia Universale dell'origine, guerre et imperio de' Turchi...* Accresciuta in quest'ultima impressione di varie materie notabili... dal conte Maiolino Bisaccione. Venetia, Sebastiano Combi et Gio. La Noù, 1654.

Entre otros muchos testimonios⁵⁵, el humanista Francesco Sansovino había dado noticias del elefante del Gran Turco en un capítulo del *Libro primo* de la ya citada *Historia Universale dell'origine et imperio de' Turchi* “*Di quelli che governano gli Elefanti, Leoni & Leopardi*”, que son

cento huomini schiavi del gran Turco, divisi in più parti a governare questi animali, i primi son chiamati *Filgiler*, cioè governatori di Elefanti, con quattro aspri di provisione: Questi al tempo di Sulthan Paiaxit governavano tre Elefanti, dei quali ne sono morti due, & n'è restato uno, il quale con grandissima cura governano⁵⁶.

La zumba que Cervantes reserva a la tercera acción, construida precisamente en torno a la representación de Madrigal como *filgiler*, reelabora esta noticia sobre el elefante imperial, documentado precisamente en la época de Solimán. La versión del motivo en Cervantes⁵⁷ también recoge el detalle de la remuneración de este oficio, pero elevando el sueldo de Madrigal desde los “cuatro aspri” a “cien ásperos cada día” (v. 1518).

El elefante era además uno de los animales que simbolizaba el poderío de la Gran Puerta y estaba unido a la figura de Solimán en estampas famosas, como la del retrato del sultán en pie, realizado por Melchior Lorichs en febrero 1559⁵⁸ (fig. 4); el 21 de abril de 1574 Lorichs publicará en Amberes este retrato entero con otros tres (un busto del sultán, y otros dos de un embajador persa), con dedicatoria a Federico II de Dinamarca, bajo un largo título (*Soldan Soleyman Turckhischen Khaysers [...]*)⁵⁹. Los grabados se difundieron sueltos y la imagen de Solimán de cuerpo entero con el elefante a su derecha, conducido por dos portaguiones tuvo tanta fortuna que, aún en pleno siglo

⁵⁵ Cfr. los comentarios de Luis Gómez Canseco en CERVANTES, M. de, *Comedias...*, ed. cit., II, pp. 447-449, BUCHANAN, M., “Short Stories and Anecdotes in Spain Plays”, en *The Modern Language Review*, 4 (1908-1909), pp. 178-184, HEGYI, *op. cit.*, p. 269; más recientemente se ha sostenido que “la variedad del cuento [entre las distintas versiones existentes] que utiliza Cervantes [...] sólo aparece antes en las *Clavellinas de recreación* de Ambrosio de Salazar, publicadas en Ruan en el año anterior a las comedias cervantinas”: DÍAZ MAS, P., “Cómo enseñar a hablar a un elefante: un cuento de *La gran sultana*”, en *Criticón* (“Estaba el jardín en flor...” Homenaje a Stefano Arata), 87-88-89 (2003), pp. 265-276 (274).

⁵⁶ SANSOVINO, F., *Historia Universale*, *op. cit.*, I, f. 29v.; el capítulo sobre el elefante está en el f. 46r.

⁵⁷ Poggio Bracciolini en el *Facetiarum liber* pero también Ludovico Carmine da Ferrara, Lorenzo Bevilacqua y Ludovico Guicciardini, narran la anécdota del cautivo maestro de lenguas del elefante. Gómez Canseco señala la traducción castellana de Guicciardini (*Horas de recreación* Bilbao, Mathias Mares, 1586) y la repetición de la anécdota en Fray Juan de Pineda en sus *Diálogos de agricultura cristiana*, 1589, y en Ambrosio de Salazar en *Las Clavellinas de recreación*, 1614; recoge también otro testimonio en la primera de las epístolas de Ogier Ghislain de Busbecq (1554-1562) sobre la presencia de elefantes en la corte del Gran Turco: Cfr. los comentarios de Luis Gómez Canseco en CERVANTES, M. de, *Comedias...*, ed. cit., II, p. 447.

⁵⁸ El grabado se conserva en Londres, British Museum P&D 1848: Cfr. *Soliman le Magnifique*, fig. n° 142, p. 134.

⁵⁹ *Ibidem*, fig. 8, p. 28. El grabado con el busto del sultán se guarda en París (Bibliothèque Nationale. Gabinet des Estampes, Rés. Ca. 121, f. 8 IX.13).

XVII, será utilizada para representar al sultán Ibrahim I (1640-1648).⁶⁰ La subterránea elaboración de semas del arquetipo representado por Solimán en la comedia cervantina pasa también por esta imagen, que resemantiza la relación del Gran Señor con la anécdota del elefante hablador.

El carácter bufonesco de Madrigal le consiente tratar con suma libertad este motivo, que en la comedia, lejos de limitarse a una fugaz anécdota, sostiene la presencia escénica de Madrigal, connotándolo como el único personaje conscientemente cómico de la pieza.

En cambio, el decoro dramático que caracteriza la acción escénica de los dos protagonistas de la comedia aparece continuamente amenazado por cierta contaminación de los semas ennoblecedores hasta connotarlos como personajes cómicos. Es útil tener en cuenta esta degradación para intentar apurar mejor la novedad estética de *La gran sultana*: definida *comedia* ya desde el título, este estatuto no encaja bien con el rango de Amurates pues, como emperador, su presencia teatral hubiera exigido requisitos que el Turco cervantino no respeta. Compárese el estatuto de *La gran sultana* con la clasicista definición de comedia hecha por Sebastián de Covarrubias en esos mismos años, que excluye la presencia de los reyes en la escena cómica:

COMEDIA: [...] Es cierta especie de fábula, en la qual se nos representa como en un espejo, el trato y vida de la gente ciudadana y popular; así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrados, y a veces se introducen en ellas las personas de los dioses [...]⁶¹

Si exceptuamos a los dos protagonistas, todos los personajes de la pieza responden bien a la definición acuñada por Covarrubias pues son *gente ciudadana y popular* y la trama que los ve activos es *espejo* de su *trato y vida*: el tratamiento cómico “a fantasía” de los personajes menores es desenvuelto y explícito, por ser el que les corresponde por su condición social.

En contraste con esta perfecta adecuación de los personajes menores, la dislocación cervantina va a generar una cierta impropiedad del personaje principal de la *fabula* desde un punto de vista preceptivo, dando lugar a la comicidad más rarefacta de la comedia. En efecto, al traspasar los límites epistemológicos del propio sistema, eligiendo como protagonista a un emperador exótico, Cervantes sí podía permitirse licencias con el Gran Turco pues, si bien como *gran señor* (a nadie mejor que al Otomano conviene ese sintagma, que también aparece en la definición de Covarrubias), un tratamiento cómico, en teoría, hubiera podido considerarse impropio, en la España de la

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ COVARRUBIAS, S. de, *Thesoro*, *op. cit.*, pp. 341-342. Covarrubias define consecuentemente la tragedia como “una representación de personas graves, como dioses en la gentilidad, éroas [*sic*], reyes y príncipes, la qual de ordinario, se remata con alguna gran desgracia”: *Ibidem*, p. 973.

Reforma Católica el título de Califa que el Gran Turco detentaba consentía (o imponía) tal dimensión cómica; también la imponía en Italia, donde, desde un punto de vista, por a sí decir, filológico, Francesco Sansovino afirmaba algo parecido cuando comentaba que “la dottrina di Macometto [è] poetica, e goffa, & simile alle favole di Luciano”⁶².

La comicidad de la pieza cervantina participa, en efecto, de ese *empatho* que Sansovino consideraba una característica de la doctrina – para él, poética – del Corán, entreverando condicionamientos ideológicos y teoría literaria.

La locura de amor del Turco y sus consecuencias

Las consecuencias de esta condición las saca Cervantes sobreponiendo a esos condicionamientos otras razones de carácter estrictamente literario, cuando pone en escena al personaje del Turco, enloquecido al enamorarse de Catalina. La imagen de la locura es un simulacro que atraviesa toda la pieza pues loco es definido Mamí por el Turco, mientras describe aquella belleza: “Este loco, a lo que pienso, / de alguna diosa me informa” (vv. 379-380) y “Loco, / a todo hipóbole excedes” (vv. 603-604). Más adelante el Turco apela así a los dos eunucos: “Gente indiscreta, ignorante, / locos, sin duda, de atar” vv. 632-633), cuando descubre la belleza de la sultana, que, en su opinión, ellos no han sabido apreciar en todo su valor. La Sultana va a remachar poco después esta deriva demencial del Turco:

Y mira que no es cordura
Que entre los tuyos se hable
De un caso que, por notable,
Se ha de juzgar por locura (vv. 736-739)

Este estado alterado del Turco condiciona los ritmos rapidísimos de la acción y, metafóricamente, va a ser remachado por el agudo Madrigal en la escena de preparación de la fiesta de las bodas, cuando anuncia que va a cantar un “romance correntío [...] a la loquesca” (vv. 2108-2109).

En general, la sistemática hibridación de noticias y de efectos emocionales, es perseguida por Cervantes con un tratamiento que produce en el lector/espectador movimientos del alma entreverados: las tres acciones tienen un trasfondo serio y un tratamiento cómico, con distintos grados de comicidad más masiva y burlesca en la segunda y en la tercera que en la primera.

Una rica intertextualidad aflora en las escenas del enamoramiento del Gran Turco: la narración de los eunucos de la historia de Catalina provoca el progresivo enamoramiento “de oídas”. El encuentro de Amurates con Catalina

⁶² SANSOVINO, F., *Dell' Historia Universale dell' origine et imperio de' Turchi*, op. cit., f. 9v.

va a subir de grado ese enamoramiento: una contemplación que se intensifica además por la fuerza de la mirada de ella.

El motivo de la mirada ya había sido dramatizado al principio, durante la procesión del sultán del palacio a la mezquita, remachando la distinta relación que musulmanes y cristianos pueden mantener con él: si Roberto, al ser cristiano, lo puede mirar a su gusto, no puede hacerlo el apóstata Salec, por su nueva condición de musulmán⁶³. En la economía de discurso que caracteriza la comedia este motivo de “los ojos en los ojos” va a ser elaborado muy finamente a lo largo de la pieza, primero cuando Catalina, arrodillada ante el Turco, lo mire con fijeza, aprovechando y afirmando su condición de cristiana, lo que provoca el definitivo rendimiento del sultán al amor de la española⁶⁴ y, más adelante, cuando el Turco, ante el consentimiento de Catalina, que acepta ser su esposa, solicita esa mirada: “Alza, señora, ese rostro, / y en esos sus soles dos, / que tanto le hermocean, / harás que mis ojos vean / el grande poder de Dios” (vv. 1309-1313).

En el momento en que Catalina aparece ante del sultán (v. 624) el Turco se muestra como fino amante cortés, devoto de la *religio amoris*⁶⁵ que identifica la belleza de la amada como belleza divina y deifica a Catalina:

TURCO: !Cuán a lo humano hablasteis
de una hermosura divina
y esta beldad peregrina
cuán vulgarmente pintastes!
¿No fuera mejor ponella
al par de Alá en sus asientos,
hollandos los elementos
y una y otra clara estrella,
dando leyes desde allá,
que con reverencia y celo
guardaremos los del suelo,
como Mahoma las da? (vv. 644-655)

Si “la imagen de la amada pisando los astros desde un mundo superior al terrestre procede de la égloga I de Garcilaso”⁶⁶, aquí Cervantes no se conforma con ello, pues el Turco la coloca “al par de Alá” y dando leyes al mun-

⁶³ Se subraya también este uso en el *Viaje de Turquía* durante la visita de Pedro a Mihrimâh, la hija de Solimán enferma a la que él va a sanar: la sultana se quita el velo y se descubre el brazo para que pueda tomarle el pulso y verificar síntomas por ser “pagano y de diferente lei”: *Viaje de Turquía*, *op. cit.*, p. 357. Sobre ello, cfr. SANCHEZ GARCIA, E., “Semblanza de una princesa turca...”, *op. cit.*, p. 1349.

⁶⁴ “Las rodillas en la tierra/y mis ojos en tus ojos, te doy, señor, los despojos, que mi humilde ser encierra./ Y si es soberbia mirarte/ yo los abajo e inclino/ por ir por aquel camino/ que suele más agradarte” (vv. 624-630). La “locura de amor” del sultán empieza a partir del verso siguiente.

⁶⁵ Se detiene en ello Luis Gómez Canseco en CERVANTES, M. de, *Comedias...*, ed. cit., I, p. 496.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 495, n. 651.

do. La divinización de la amada la explicita y confirma el sultán enseguida, respondiendo a Rustán:

RUSTAN: Cielo te la hice yo,
con pies humanos, señor.
TURCO: A hacerla su Hacedor
Acertaras (vv. 665-666).

Suenan aquí ecos del primer encuentro de Calisto con Melibea y del consecuente diálogo entre aquel y Sempronio. Calisto, después de haber visto a Melibea en el huerto, rebate al criado: “¿Mujer? Oh, grosero, Dios, Dios!”. No es ésta la única señal de las relaciones intertextuales entre *La Celestina* y *La gran Sultana*⁶⁷.

Cervantes presenta a lo largo de la pieza con consumada maestría la sumisión del sultán al poder de Catalina. Este poder que el Turco concede a Catalina es político:

De los reinos que poseo,
que casi infinitos son,
por justicia y por derecho
son ya tuyos más que míos.
Y en pensar no te demandes
esto soy, aquello fui,
que pues me mandas a mí,
no es mucho que al mundo mandes.
Que seas turca o seas cristiana,
a mí no me importa cosa;
esta belleza es mi esposa,
y es de hoy de la gran sultana. (vv. 716-731).

Belleza como ley superior por encima de la ley religiosa y subitáneo cambio de *status* de Catalina: las leyes amorosas imponen la igualdad entre los amantes, a pesar de las distinciones religiosas y sociales alegadas poco antes por Catalina (que, en todo el primer acto, juega con el binomio *musulmán vs. cristiana* y *alteza vs. bajeza*). A esta igualdad se sobrepone enseguida el sometimiento del Turco a la amada, también de origen cortés:

A cuanto quieras querer
obedezco y no replico.
Suelta, condena, rescata,
absuelve, quita, haz mercedes,
que esto y más, señora, puedes:
que Amor tu imperio dilata. (vv. 773-779)

⁶⁷ Cfr. *Ibidem*, II, 445.

Es en esta delegación del propio imperio del Turco en Catalina donde aparecen de nuevo reminiscencias del mito de la poderosa Hürrem, cuya ambición inteligente iba a conquistar el corazón de Solimán y sobre cuya belleza e influjo político se había fabulado en los círculos diplomáticos y literarios de todo el Occidente cristiano en tiempos de Carlos V.

Solimán, renovando con ello la afición a la poesía de anteriores sultanes como Mehmet II y Selim, había escrito para ella versos de poderosa fuerza, como muestra incluso la traducción al francés (del inglés); buen ejemplo es el que envía a Hürrem en forma de carta, donde el sultán acumula epítetos que parecen suspender su estado de exaltación entre el éxtasis y la enajenación mental⁶⁸.

La Sultana y sus virtudes

Frente a esta locura de amor del Turco, la Sultana se caracteriza por su fervor y discreción. Dramáticamente es personaje mixto pues, al principio, es una simple esclava, y como tal, admitía un tratamiento cómico. Pero su conciencia de cristiana vieja de las Asturias la sostiene a lo largo de la obra como un personaje noble, de cuya alcurnia el mismo sultán se va a burlar finamente, cuando sostiene, frente a la reivindicación de Catalina de usar su apellido, la superioridad de la propia estirpe⁶⁹.

En este arte entreverado de burlas y veras, Catalina de Oviedo presenta ciertos ribetes trágicos en determinados momentos pero no faltan pinceladas cómicas que descomponen y contradicen el tono algo envarado de la virtuosa cautiva. La comicidad de la sultana es inconsciente y, por ello, también solapada y, en cierto modo, subversiva, como también lo es la del Turco.

⁶⁸ Ma Reine à moi tout seul, mon tout, / Mon amour, ma lune lumineuse, / Ma compagne la plus proche, mon univers, / Souveraine parmi les beautés, ma Sultane./Ma vie, mon don que je / possède en entier, / Mon elixir du Paradis mon Eden, / Ma source de vie, ma joie, mon jour éclatant / Ma plus exquise qui ne cesse de me sourire. // Mes delices, mes joies et mon festin, / Mon flambeau, mon solie en mon plein ciel./Pour ma soif mon orange et ma grenade, / Ma chandelle qui éclaire mon kiosque, // Ma plante, ma sucrerie, mon trésor qui ne me donne / Aucun souci, seulement le plaisir le plus pur; / Ma chérie, ma tourterelle, mon tout / Toi qui règues sur toute l’Egypte de mon coeur; // Mon Istanbul, mon Karaman, toi qui es l’égale / De toutes mes terres aussi d’Anatolie, / De mon Bedakhshan et de mes provinces Kipchak, / De mon Bagdad et de mon Khorasan, // Ma chérie aux tresses si belles, aux sourcils courbés en arc, / Ey aux yeux qui me ravissent, je suis souffrant / Et si j’en meurs tu en es fautive, viens, / Je t’en supplie, me secourir, mon amour d’une autre religion. // Je languis à ta porte pour y chanter ta gloire/Et des louanges sans jamais cesser; / Mon coeur déborde de tristesse et mes jeux de larmes, / Mais je suis l’Amant, et je m’en réjouis: HALMAN, T. S (présenté par), *Soliman le magnifique poete*. Traduit de l’anglais par E. RODITI. Préface de E. Atil. Intanbul, Dost Yayinlari, 1989, pp. 32-33.

⁶⁹ “TURCO: Catalina la Otomana / te llamarán. SULTANA: Soy cristiana / y no admito el sobrenombre, / porque es el mío de Oviedo, / hidalgo, ilustre y cristiano. TURCO: No es humilde el otomano. SULTANA: Esa verdad te concedo:/ que en altivo y arrogante/ ninguno igualarte puede. TURCO: Pues el tuyo al mío excede/ y en todo le va delante, / pues que desprecias por él / al mayor que el suelo tiene” (vv. 1167-1179).

Catalina acentúa su adhesión al propio credo al definir los términos de su aventura humana en un horizonte cristiano, del que no excluye el martirio (por ejemplo, en la escena entre Sultana y Rustán, vv. 241-340). Sí lo excluye Rustán porque “nunca a muerte se condena/ tan gallardo parecer” (vv. 294-295): el poder salvífico de la belleza es universal y en el caso de Catalina constituye el fundamento de su rescate y de su triunfo humano.

Cervantes calibra muy bien los términos del discurso de Catalina en trance de que el sultán la haga suya, discurso que Luis Gómez Canseco ha situado dentro de la corriente filosófico-moral del casuismo⁷⁰. Y, ciertamente, Catalina acepta el matrimonio como consecuencia de un compromiso consigo misma pero el valor simbólico de su gesto contiene una innovadora trascendencia moral, pues reconduce la fe a una dimensión interior: Cervantes alcanza así una solución casi profética en defensa de la libertad religiosa de cada individuo.

La caracterización de Catalina como orante al principio define el conflicto en términos de religión y de moral⁷¹ y este recurso lo usará Cervantes también más adelante, variando la intensidad del tono y gestionando así los grados del *pathos*: trágico, al final de la I jornada, con la súplica de Catalina en forma de soneto (*A ti me vuelvo, gran Señor que alzaste*, vv. 812-825), y esperanzador, al final de la segunda jornada, con la oración de la Sultana a la Virgen María en forma de lira (*Virgen, que el sol más bella*, vv. 1722-1736). A ésta oración va a asistir el Turco, reconociendo la santidad de la madre de Jesús⁷² y ofreciendo un acercamiento entre ambas leyes a través de la figura de María: Cervantes propone aquí por boca de Amurates la imagen de Mediadora, que María tenía en el catolicismo tridentino, y sugiere así a la Sultana la vía para un entendimiento moral entre ellos, que Catalina acoge e interpreta enseguida:

No hay generación alguna
Que no te bendiga, ¡oh, Esposa
de tu Hijo!, ¡oh, tan hermosa
que es fea ante ti la luna! (vv. 1745-1749)

Esta identificación universal con la Virgen-Esposa-Madre de Dios, representa la superación de las divisiones entre las dos leyes y consiente a la Sultana una salida de su laberinto moral. La inocente y ríspida alabanza con que la jovencísima Catalina acaba su oración es una broma cervantina que quizás esconda una última indirecta contra la fe del Islam (cuya bandera con-

⁷⁰ GÓMEZ CANSECO, L., “Probabilismo en Cervantes: *La gran sultana* como caso de conciencia”, en *Criticón*, 109, 2010, pp. 167-186.

⁷¹ (301-328).

⁷² “Reza, reza, Catalina, / que sin la ayuda divina/ duran poco humanos bienes; / y llama, que no me espanta, / antes me parece bien, / a tu Lela Marién./ que entre nosotros es santa”. (vv. 1736-1743) y “Bien la puedes alabar./ que nosotros la alabamos, / y de ser Virgen la damos / la palma en primer lugar.” (vv. 1749-1753)

tiene la luna) pero que, sobre todo, abre la comedia a la resolución cómica que ocupa todo el tercer acto. En este, superadas las instancias del miedo al padre que aparecen como motivos al principio, la Sultana se entrega al amor del Turco hasta mostrarse celosa; disfruta también de sus preeminencias, ejerciendo el poder para favorecer a sus amigos.

Las reminiscencias de las titánicas figuras de Solimán y Hürrem quedan así superadas y como transustanciadas en estos deliciosos sultanes de comedia que anuncian al mundo la libertad interior; es éste nuevo imperativo moral el que consiente el respeto de las diferentes leyes religiosas en nombre de una conciencia individual exaltada por el amor de la belleza.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Viaje de Turquía*. Edición de Ortolá, M. S., Madrid, Castalia, 2000.
- BOUNIN, G., *La Soltane*, París, G. Morel, 1561.
- BUCHANAN, M., “Short Stories and Anecdotes in Spain Plays”, en *The Modern Language Review*, 4 (1908-1909), pp. 178-184.
- CERVANTES, M. de, *Comedias y tragedias*. Edición de Gómez Canseco, L., Madrid, Real Academia Española, 2015, I.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Edición de Riquer, M. de, Barcelona, Altafulla, 1943.
- DELLA PORTA, G. B., *L'arte del ricordare*, Napoli, Mattia Cancer, 1566.
- *The art of remembering-L'arte del ricordare*. A cura di A. Maggi. Ravenna, A. Longo, 2012. Con un saggio di F. A. De Armas.
- DIAZ TANCO DE FREXENAL, V., *Palinodia de los turcos*, Orense, Juan de Villaquirán, 1549.
- DIONISOTTI, C., *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, en Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 201-226.
- ENCISO ZÁRATE F.D., *Florambel de Lucea*, guía de lectura por AGUILAR PERDOMO. M. del R Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- GIL, F. “Rappresentazione”, en *Enciclopedia*, 11, Torino, Einaudi, 1980, pp. 546-583.
- GIOVIO, P. *Commentario delle cose de Turchi, di Paulo Giovio, Vescovo di Nocera, a Carlo V Imperadore Augusto*, apud Antonium Bladum Asolanum, Romae, 1532.
- *Commentario de las cosas de los turcos*, Barcelona, por Carlos Amoros, 1543.
- GRILLI, G. “La Gran Sultana de Miguel de Cervantes”, en Sánchez García, E., Martín Asuero, P., Bernardini, M. (eds.), *España y el oriente islámico en los siglos XV y XVI. Imperio Otomano, Persia y Asia Central*, Estambul, Isis, 2007, pp. 329-344 (335).
- GOMEZ CANSECO, L., “Probabilismo en Cervantes: *La gran sultana* como caso de conciencia”, en *Criticón*, 109, 2010, pp. 167-186.

- HALMAN, T. S (présenté par), *Soliman le magnifique poete*. Traduit de l'anglais par E. RODITI. Préface de E. Atil. Intanbul, Dost Yayinlari, 1989.
- HEGYI, O., *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in "La Gran Sultana" and "El amante liberal"*, New York, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992.
- INALCIK, H., "Sultan Suleiman: The Man and the Statesman", en Veinstein, G. (ed.), *Soliman le magnifique et son temps...*, *op. cit.*, pp.80-103.
- LAGUNA, A., *De origini Turcarum, compendiosa quaedam perioche [...]*, Amberes, Martin Nucio, 1562.
- MARTIN ASUERO, P. "Catalina de Oviedo y Murat III: lo que pudo ser y no fue" en *Ehumanista*, 33 (2016), pp. 135-149.
- MAS, A., *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, París, Centre de recherches hispaniques, 1967, I.
- MERLE, A., *Le miroir ottoman. Un image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Paris-Sorbonne, 2003.
- MEXÍA, P., *Silva de varia lección*. Edición de Castro, A., Madrid, Cátedra, 1989, I, 15, p. 324. Ver también el reciente trabajo de P. Martin Asuero ya citado.
- SÁNCHEZ GARCÍA, E., "La literatura como espejo: el imaginario de Carlos V sobre los turcos en textos literarios de entretenimiento de la época del Emperador" en Puig de la Bellacasa, R. (ed.), *L'Empire ottoman dans l'Europe de la Renaissance. El Imperio Otomano en la Europa Renacentista*, Leuven, Leuven University Press, 2005, pp. 227-247.
- "Semblanza de una princesa turca: la hija de Solimán en el *Viaje de Turquía*", en Civil, P. (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 1339-1354.
- "¿Ulises o qué?. Pedro de Urdemalas o la heroicidad clásica en el Renacimiento carolino", en Christoph Strosetzki (ed) *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V. Aspekte der Geschichte und Kultur unter Karl V*, Frankfurt an Main, Vervuert-Iberoamericana, 2000. pp. 309-324.
- "El mundo femenino turco en la literatura castellana del siglo XVI", en GONZALEZ ALCANTUD, J. A., STOLL, A. (eds.), *El mediterráneo plural en la Edad Moderna. Sujeto histórico y diversidad cultural*, Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 132-167.
- SANSOVINO, F., *Historia Universale dell'origine et imperio de' Turchi*, Vinegia, Stefano Zazzara, 1567.
- SCHAWWEICKARD, W., *Deonomasticon Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, IV. Derivati da nomi geografici R-Z, Berlin- Boston, Walter de Gruyter, 2013, pp. 167-168.
- SEPÚLVEDA, J. G. de, *Historiarum de rebus gestis Caroli V Libri, Liber decimus*, 109 y passim; *Cohortatio ad Carolum V, Imperatorem Invictissimum ut, facta cum omnibus Christianis pace, bellum suscipiat in Turcas*, Amberes, 1535; *Diálogo llamado Demócrates [...]*, Sevilla, Juan Cromberger, 1541.
- TENENTI, A., "La formations dell'image de Soliman à Venise (1520-1530 env.)", en VEINSTEIN, G., (ed.), *Soliman le magnifique et son temps. Actes Du Colloque de Paris, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 Mars 1990*, París, La Documentation Française, 1992, pp. 39-49.

- VALDÉS, J. de, *Diálogo de la lengua*. Edición de Laplana, J. E., Barcelona, Crítica, 2010.
- VEINSTEIN, G., *Lettre de la Sultane Roxelane, épouse du Soliman le Magnifique au roi Pologne Sigismonde Auguste en Marthe Bernus Taylor et alii, Soliman le Magnifique. Catalogue de la Exposition de Paris*, (1990), París, 1992.
- YERMOLENKO, G. (ed.), *Roxolana in European Literature, History and Culture*, Burlington, Ashgate Press, 2010. Cfr. los preliminares, junto a la lista de los personajes.
- ZAIKOVA, R., “L’image de Roxane et le conflit chrétiens-musulmans dans le théâtre occidental (XVIe-XVIIIe s.)”, en Bennassar, B., Sauzet, R. (eds.), *Chrétiens et musulmans à la Renaissance*, París, Honoré Champion, 1998, pp. 275-289.
- ZÚÑIGA, Don F. de, *Crónica Burlesca del Emperador Carlos V*. Edición de Sánchez Paso, A. J., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 132- 133.



Fig. 1. Retrato de Hürrem Sultan anterior a 1550. Pintor veneciano anónimo.



Fig. 2. Retrato de Hürrem Sultan. Venecia, Mattia Pagani, hacia 1550.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. Raynal, *Figures Naturelles de Turquie*, 1688. N° 33283: *L'Hasseki Sultane ou Premier Femme du Grand Seigneur. La premier qui a des Enfants mascles devient Asseki Sultane. Elle est assise sur un sofa.*



Fig. 4. Melchior Lorichs, 1559. Retrato de Solimán de pie. Londres, British Museum P&D 1848.

