



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Letterature Europee e
Americane
Postcoloniali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La figura del pirata en el
teatro español de finales del
siglo XVI

Relatore

Ch. Prof. María del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Ch. Prof. Gerardo Tocchini

Laureanda

Laura Regaño Sánchez
Matricola 987560

Anno Accademico

2012 / 2013

INTRODUCCIÓN.....	4
1. APROXIMACIONES A LA PIRATERÍA.....	5
1.1. CORSARIOS Y PIRATAS. DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO	5
1.2 BREVE ACERCAMIENTO AL MEDITERRÁNEO EN EL S. XVI.....	6
1.2.1 La expansión cristiana en Berbería	7
1.2.2 Los contraataques musulmanes	10
1.3 DE LA LUCHA RELIGIOSA A LA PERSPECTIVA ECONÓMICA	14
1.4 LA ESCLAVITUD Y EL CAUTIVERIO.....	17
2. PIRATAS DE CARNE Y HUESO	21
2.1. LA PIRATERÍA EUROPEA	21
2.2. EL MÁS FAMOSO PIRATA ESPAÑOL, DUQUE Y GRAN CAPITÁN: PEDRO NAVARRO	23
2.3 LOS HERMANOS BARBARROJA.....	26
2.3.1 Aruch Barbarroja.....	27
2.3.2 Jeredín Barbarroja	31
3. DE LA HISTORIA AL TEATRO. DELIMITACIÓN DEL CORPUS	35
3.1 EL PIRATA EN EL TEATRO COMERCIAL	36
3.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES DEL CORPUS	42
3.3 EL PIRATA Y LA PUESTA EN ESCENA	51
4. EL PIRATA EN LOS INICIOS DE LA COMEDIA NUEVA.....	55
4.1 COMEDIAS FUNDAMENTALMENTE HISTORIALES	56
4.1.1. El papel del pirata en la construcción de una identidad cultural.....	56
4.1.2 La denuncia del cautiverio.....	68
4.2 COMEDIAS PALATINAS	81
4.2.1 El triunfo del galán en manos del pirata.....	82
4.2.2 Ser o parecer: vestirse de moro y convertirse en pirata	91
4.2.3. Otras aportaciones del pirata a la comedia.....	102
5. EL PIRATA EN LA ICONOGRAFÍA.....	106
6. CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA.....	126

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin algunas personas que me han apoyado desde el principio, que han confiado en mí y que han compartido conmigo cada alegría y cada momento difícil. Con una gratitud inmensa dedico este trabajo;

A mis padres, porque si no me hubieran educado en la idea de mejorarme siempre yo nunca hubiera pensado en volver a la Universidad, y porque la certeza de que hay pocas satisfacciones mayores que la de esforzarse por conseguir lo que uno quiere, también se la debo a ellos.

A Giuseppe, que ha hecho posible que día a día yo pudiese concentrarme en mis estudios, que me ha ayudado a mantener la calma cuando yo perdía la confianza en mí misma, y a saborear la alegría de cada uno de mis logros. Por su paciencia infinita y su respaldo incondicional.

A todos los profesores que han sido parte de mi formación por transmitirme lo que nunca encontraré en los libros: el amor a una profesión.

Introducción

El objeto de este trabajo de investigación es realizar un estudio sobre la imagen de la figura del pirata en la España del último tercio del siglo XVI. Nos hemos concentrado en el pirata turco/berberesco puesto que es éste el pirata al que hacen referencia la mayor parte de las fuentes con las que hemos trabajado, especialmente las del ámbito teatral.

El trabajo se divide en tres partes en función de los tipos de fuentes que se constituyen como base del estudio. La primera parte es una aproximación a la piratería desde un punto de vista histórico y social construida no sólo, pero sí de modo significativo, sobre las noticias que recogen los cronistas españoles de la época acerca de los piratas más famosos de la Berbería.

La segunda parte, en cambio, tiene como base del estudio la producción teatral, que entendemos como producto cultural del periodo del que nos hemos ocupado. Esta segunda parte incluye dos capítulos. En el primero nos hemos dedicado a las consideraciones generales del corpus así como a las informaciones con las que contamos sobre los autores y sobre la posible representación de las obras. También hemos tenido en cuenta la caracterización del personaje más allá de lo que podíamos leer en los textos, intentando acercarnos a algunas cuestiones ligadas especialmente a la imagen, como la escenografía, el vestuario o los decorados y tramoyas que podían estar presentes en la puesta en escena de este tipo de comedias. El segundo capítulo dedicado al teatro es un estudio del corpus final de las diecisiete obras del último tercio del s. XVI que cuentan con la presencia, real o referida, de al menos un pirata. Este capítulo está a su vez dividido en dos secciones, una primera dedicada a las comedias fundamentalmente historiales y otro a las comedias palatinas.

La tercera parte incluye un pequeño análisis de la iconografía de la época a partir de algunas pinturas y tapices en los que se representan escenas ligadas a la piratería y al periodo de las batallas navales y conquistas de las más importantes plazas de la Berbería.

Por último hemos dedicado un capítulo a las conclusiones donde sintetizamos los elementos que hemos ido descubriendo a lo largo del trabajo para proponer nuestra hipótesis sobre las imágenes del pirata que se proyectaba desde estos tres ámbitos, histórico-social, teatral e iconográfico en España a finales del siglo XVI.

1 Aproximaciones a la piratería.

Nos dedicamos en primer lugar a una presentación del fenómeno de la piratería, limitándonos al área del Mediterráneo, y al complejo entramado de cuestiones religiosas, estratégicas, militares, sociales y económicas que subyacen al curso. Para entender las dimensiones históricas de este fenómeno recorreremos algunos de los acontecimientos más importantes que, a lo largo de todo el siglo XVI, marcaron las relaciones entre el imperio español y el otomano.

1.1. Corsarios y piratas. Delimitación del concepto

Uno de los primeros problemas que se encuentran al adentrarse en la bibliografía referida a corsarios y piratas del s. XVI, es la ambigüedad con la que se usan ambos términos, ya que a veces se les da un valor de sinónimos mientras que otras se declara una intención diferenciadora. Salvatore Bono establece una diferenciación entre el término pirata y el de corsario. Este autor puntualiza que mientras el corsario actúa con la autorización o incluso bajo la solicitud de un estado, el pirata actúa por cuenta propia, sin respetar ningún tipo de tratado. Sin embargo, como el mismo autor señala, a la hora de la verdad resulta complicado establecer una diferencia entre ambos, ya que con mucha frecuencia el corsario lleva a cabo actos de piratería actuando fuera de las leyes del estado al que pertenece, y a su vez, el pirata puede ir en corso ocasionalmente porque un alto mandatario se lo requiera¹.

Dado que este trabajo se ocupa de un periodo histórico muy delimitado, mientras que buena parte de los manuales que se ocupan del tema lo hacen abarcando periodos mucho mayores, encontrábamos oportuno acudir al diccionario de Covarrubias, y al Diccionario de Autoridades para aclarar el significado que estos términos tenían en el último tercio del s. XVI. En ambos diccionarios las palabras corsario y pirata se recogen como sinónimos para referirse a quien “va robando por la mar”². La diferencia que Bono establece entre corsario y pirata ciertamente existe, pero aparece por primera vez en el *Diccionario de la Lengua Española* de 1780. Teniendo en cuenta que en los textos que conforman el corpus de esta tesis ambos términos, pirata y corsario, se usan indistintamente sin que haya indicios de una intención diferenciadora, a lo largo de toda la tesis serán usados como sinónimos.

¹ Bono, 1993, p. 9.

² Las definiciones exactas del Diccionario de Covarrubias son las siguientes: «Pirata; el corsario que roba por la mar. Corsario; el que anda a robar por la mar. Pirata» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, s.v. pirata).

Quizás lo más importante de la presentación del corsario aportada por Bono es que nos permite ver la existencia de una forma de corsos en el Mediterráneo plenamente regularizados por la cultura de las poblaciones mediterráneas del s. XVI. El corsario debía obtener un permiso de las autoridades en el que se valoraban sus capacidades para la navegación así como el estado de las embarcaciones. Del mismo modo, las autoridades delimitaban qué embarcaciones podían ser objetivo de asalto y cuáles no, en función del sistema internacional de alianzas vigente en cada periodo³. Este tipo de regulaciones a las que se somete el corso lo configuran como una actividad económica, política y militar no sólo habitual, sino compartida por los estados interesados.

1.2 Breve acercamiento al Mediterráneo en el s. XVI

Las acciones de piratas y corsarios han formado parte de la historia de las poblaciones del Mediterráneo desde al menos un milenio antes de Cristo. Los actos de piratería y los corsos formaron parte de las guerras entre fenicios y griegos, entre cretenses y egipcios y fue también usada como forma de resistencia contra el imperio romano por parte de griegos y cartagineses⁴. A mediados del s. VII, un cambio significativo transforma la naturaleza eminentemente político-militar de la piratería. El crecimiento de la población islámica en los numerosos países adyacentes al Mediterráneo, pone la piratería al servicio de la lucha religiosa entre musulmanes y cristianos. Es esta visión de conquista religiosa la que marcará el signo de los siglos sucesivos con ataques y contraataques cuya envergadura alcanza niveles cada vez más altos y que permanecerá vigente hasta mediados del s. XVIII.

Haremos un recorrido por los momentos decisivos del conflicto otomano-español, pero es oportuno que antes recordemos que la oposición entre ambas potencias gozó en ciertas ocasiones de contactos y variados puntos de encuentro. Los Reyes Católicos establecieron alianzas con altos mandatarios del Norte de África, pactando con algunas zonas relaciones de protectorado. Carlos V mantuvo la misma línea de alianza-vasallaje con Argel y Túnez, y Felipe II inició una serie de conversaciones con los otomanos en 1559 que conducirían a las treguas de 1577 y 1580⁵.

³ Bono, 1993, p. 9

⁴ Véase Bono, 1993, pp. 12-15.

⁵ Martín Corrales, 2005.

1.2.1 La expansión cristiana en Berbería

A partir del siglo XVI, las transformaciones del Magreb derivadas de la expansión del imperio otomano configuran un nuevo mapa geopolítico y religioso en el que la piratería y los corsos desempeñarán un papel central durante más de tres siglos.

La expansión del imperio otomano devolvió a la actualidad las principales posiciones teológicas e ideológicas que a lo largo del s. XV se habían ido forjando en la Península y que procuraban dos particulares visiones del mundo musulmán. La primera tendencia, representada por Alfonso de Espina, Juan de Torquemada o Nicolás de Cusa, consideraba el islam un credo plagado de errores en su práctica pero, sobre todo, la considera una religión falsa desde su misma revelación desplegando buena parte de sus ataques contra la figura del Profeta. La segunda visión, un poco más moderada, está representada por Juan de Segovia, para quien lo primordial es adentrarse en el conocimiento del islam, en modo de poder obtener una victoria intelectual, sin la cual las cruzadas no conseguirían nunca poner a salvo la cristiandad⁶.

La Berbería, que hoy conocemos como Magreb, formaba parte del área musulmana desde el s. VIII. Eran territorios caracterizados por la heterogeneidad y por constantes luchas entre las dinastías locales, que sin una tradición de sucesión sanguínea en el paso del poder ofrecían una fragmentación suficiente como para facilitar la intrusión de potencias extranjeras⁷.

Este interés por el control de la Berbería se justifica también como un acto de defensa frente a los cada vez más numerosos ataques corsarios. Así se refleja la situación en las páginas de los cronistas españoles:

Diferentes corrían las cosas en el agua; porque de África salían tantos corsarios que no se podía navegar ni vivir en las costas de España. El Rey Católico deseaba sumamente echar la guerra en África y aun pasar él en persona a ella. Deteníanle los temores y recelos de Italia, no diese con su ausencia ocasión a nuevos movimientos en ella. Con todo, juntó hasta catorce mil hombres de pelea, todos españoles, y una gruesa armada muy bien bastecida. Mandó hacer dos batallones, uno de cinco mil infantes, que envió a favor del Papa Julio [...] El otro tercio batallón tenía siete mil infantes que fueron contra Berbería y por capitán general Pedro Navarro, conde de Oliveto, y por

⁶ Bunes Ibarra, 2006.

⁷ Téllez Alarcia, 2000, pp. 385-420.

asombrar más a los berberiscos echaron fama que el rey en persona quería pasar en Berbería.⁸

A pesar de las precauciones con las que han de entenderse las crónicas, el seguir de los años pone efectivamente de manifiesto que la incursión en Orán a la que se refiere el anterior pasaje formaba parte de un plan mucho mayor, al que los Reyes Católicos dedicarían no pocos esfuerzos y que consituyeron una preocupación para sus sucesores a lo largo del todo siglo XVI y hasta mediados del s. XVIII.

Sin duda la actividad corsaria era una razón de peso para intervenir en la zona, pero no la única. Ya en el s. XV el reino de Castilla se había enfrentado con Portugal por la conquista de la costa atlántica africana y la adhesión de las Canarias fue el resultado del temprano interés por este área. Una vez asentados en el poder los Reyes Católicos la justificación de la ocupación de territorios africanos se asentará sobre la base de dos conceptos: el de que aquellas acciones forman parte de una reconquista ampliada, y el de que la Berbería es el escenario de lucha contra el enemigo histórico de la cristiandad: los turcos⁹. A éstas razones habría que añadir las más estudiadas: el interés por el control de las rutas comerciales y su situación estratégica desde un punto de vista militar en caso de una expansión aún mayor del imperio otomano.

La política exterior de los Reyes Católicos, con todos estos objetivos en juego, se lanza bajo las directrices del cardenal Cisneros a la conquista de las costas magrebíes y asume el control de Mers el-Kébir o Mazalquivir en 1505. Para ello el cardenal se ocupó de recabar todas las informaciones que pudiesen serle útiles en la expedición y partió, según recogen las crónicas¹⁰, consiguiendo tomar la ciudad sin grandes dificultades. Importantes en cambio fueron los beneficios ya que Mazalquivir era una de las ciudades más importantes del reino de Tremecén y su puerto gozaba de gran actividad. Además se convirtió en una óptima base de operaciones y de apoyo para el resto de las acciones que se dirigirían sobre la Berbería.

Animado por el éxito obtenido y por considerar los territorios del sur de Italia en serio peligro, el cardenal Cisneros vuelve en 1509 a ponerse al frente de una ofensiva contra Berbería, esta vez contra la ciudad de Orán. La conquista de este enclave fue de vital importancia puesto que permitía el control del puerto de Tremecén. Algunos años antes, frente a la expulsión definitiva de los musulmanes de la Península, una delegación de Orán

⁸ Sandoval, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, TOMO I, p. 39.

⁹ Téllez Alarcía, 2000., p. 389.

¹⁰ Sola, 1988, pp. 161-163. Respecto a la toma de Mazalquivir recoge lo escrito por Bernáldez en su obra *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, tomo LXX, capítulo XLV.

representada por Mohamed Belhaha había llegado a Granada con la intención de negociar unas capitulaciones de manera que este territorio pudiese formar parte de la corona española. Pagaría a la corona sus tributos pero se pedía a cambio que fuese permitida la convivencia pluriconfesional, es decir, que se concediese a aquel territorio el establecimiento legítimo de moros, judíos y cristianos. Los Reyes Católicos aceptaron la propuesta y tal convivencia, permitida de forma excepcional, fue posible en Orán hasta finales del s. XVIII¹¹.

El siguiente territorio que sucumbe a la expansión de la corona española es el de Bugía, actual Beyaia argelina. En 1510, solo unos meses después de la toma de Orán, la expedición parte de las Baleares y se lleva a cabo con pocas resistencias. Sin embargo a una toma poco disputada le siguieron años de disturbios y luchas internas entre las dos dinastías locales que pretendían el control, y la toma tuvo un resultado mucho peor del esperado. Después de que se obtuvieran las capitulaciones con los jeques locales, Sandoval relata lo siguiente:

Abdalla quebró las paces con enojo y envidia, porque los españoles hacían más caso de Alguallech que de él, y rebelóse apellidando libertad y Alcorán. Siguiéronle muchos y así hubo guerra sobre los tributos. Un día se revolvieron los españoles con ellos y mataron a muchos sobre no traer las cargas de leña que eran obligados. Por la muerte de aquellos y porque sospechaban que los cristianos trataban con sus mujeres, rabiando de celos, pusieron ellos mismos fuego a la ciudad por muchas partes, con voluntad de todos, y la dejaron quemar, sacando sus haciendas. De esta manera se despobló gran parte de Bugía, que era pueblo de casi ocho mil casas y de gentiles edificios a lo romano y a la morisca, noble, rico y con escuelas de las Facultades que los moros usan, que son filosofía medicina y astrología. Por lo cual era nombrada esta ciudad y tenía fama entre los africanos¹².

La última gran acción de ofensiva española fue la conquista de Trípoli en 1510, pocos meses después de la conquista de Bugía. La toma de Trípoli se produjo con gran rapidez, antes de que sus habitantes se replegasen atemorizados ante la cadena de plazas tomadas que había culminado con las de Orán y Bugía¹³. Se pone así fin al periodo de mayor efervescencia

¹¹ Sola, 1988, pp. 83-84.

¹² Sandoval, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, TOMO I, p. 46.

¹³ Sola, 1988, pp. 185-187.

en la expansión cristiana en el Norte de África sin que por ello, como veremos, el conflicto se vea atenuado.

1.2.2 Los contraataques musulmanes

A partir de 1511 las guerras con Francia desvían la atención de la Berbería, que pasa a un segundo plano, con altibajos, dentro de la política exterior española. A ello se suma la contraofensiva musulmana encabezada por los hermanos Barbarroja, de los que nos ocuparemos más adelante, y que trae consigo la importante pérdida de Argel en 1516, y que Gomara relata con esta crudeza:

Hay en Berbería un lugar muy grande y muy fuerte que llaman Argel, el cual ganó el conde Pedro Navarro [...] Iba tan buena esta gente española que Diego de Vera llevó, y tanta que con haber llegado á tiempo por ser fresca la muerte del rey de Argel [...] que si el capitán se diera buena maña y tuvieran orden y concierto en su exercito, ligeramente tomaran á Argel; más empero cuando salió Barbarroja, halló el campo sin real y á los soldados desordenados sin concierto alguno. Como esto vido Barbarroja, acometió á los enemigos con gran menudeo, desbaratólos facilmente y mató dellos hasta cansar; prendió mil y quinientos soldados españoles que tuvo después por esclavos. Diego de Vera se embarcó á gran prisa, dejando la mayor parte de su gente muerta y presa. Quedaron los moros tan contentos y tan satisfechos de Barbarroja después de esta noble victoria, que le tenían por más de hombre y dende en adelante le obedescieron mejor que a ningún rey natural que hobiesen tenido, y con este vencimiento que hobo, más por culpa del capitán Diego de Vera que por su esfuerco, no solamente quedó rico, ufano y glorioso, mas aun se acreditó con los moros de Argel y se confirmó de todo el reyno.¹⁴

La expansión cristiana de la década anterior, y cuya zona de influencia se extendía hasta Argel, empieza a verse debilitada. La muerte del rey Fernando y la despreocupación de Carlos V por la Berbería es aprovechada por el poder otomano. Estas fueron las circunstancias que llevaron a Solimán a pedir ayuda a un corsario, por aquel entonces ya avalado por sus grandes victorias, para recuperar el control sobre el Mediterráneo oriental.

¹⁴ López de Gomara, *Crónicas de los Barbarrojas*, pp. 309-310.

Como hemos visto en el fragmento de Gomara en el que se relatan los hechos, efectivamente los hermanos Barbarroja consiguieron recuperar el control de Argel pese a las ofensivas de las dos grandes armadas, española y turca, que se la disputaban. Sabiendo que aquel control se sustentaba sobre un equilibrio demasiado frágil, Barbarroja prefirió poner el territorio bajo la protección del imperio otomano. El Sultán le concedió el control total de Argel y en 1533 fue nombrado *Capitán del mar*. Así un pirata, de origen humilde y que como tantos otros había decidido probar fortuna con los corsos, detentaba el cargo más alto de la armada otomana y se convertía en rey de Argel¹⁵. La pérdida de Argel no fue un acontecimiento aislado, sino que marcó el inicio de una nueva etapa. Así lo relata Haedo:

Acaeció esto en el mes de Agosto de aquel año 1516, y de aquel tiempo hasta ahora han los turcos, no solamente conservado el dominio de esta ciudad, pero ampliado de tal suerte su imperio por toda la Berbería, y juntamente acumulado en ella y adquirido tantas riquezas por mar y por tierra, que si antes Argel en algún tiempo fue rica y principal ciudad, ahora con mucha más razón se puede decir que lo es, y la más célebre y afamada, no solo de Berbería, pero de cuantas obedecen a los turcos en todo Levante y Poniente¹⁶.

El autor capta perfectamente la dimensión del problema. La derrota no sólo supone un fracaso militar, sino que contribuye al enriquecimiento de Argel, muy especialmente porque permite engrosar el número de cautivos en Berbería. Muchos de ellos terminarán renegando y sumándose a las filas de Barbarroja, a las que también llegan los moriscos expulsados de Granada y de Valencia. Con el ejemplo de los hermanos Barbarroja y de todos estos españoles emigrados a Berbería comienza el mito del ascenso social en la frontera, al que contribuirán otros corsarios, de origen humilde a los que la fortuna y una sociedad menos rígida acabarán concediendo los más altos títulos del Norte de África¹⁷.

Otro de los puntos neurálgicos del conflicto otomano-español era la lucha por el control de Túnez, aliada de la corona española. En 1534, bajo la campaña de reapropiación musulmana de la Berbería, Barbarroja acabó con la dinastía local, desencadenando una gran reacción por parte de la corona española. Al mando de la expedición se puso el propio

¹⁵ Sola, 1988, p. 103.

¹⁶ Haedo, Diego de, *Topographia e Historia general de Argel*, p.4. De esta obra he utilizado la versión digital publicada por Digitizing sponsor: Boston Public Library. En todas las citas de Haedo he modificado la grafía y la acentuación conforme a las normas vigentes.

¹⁷ Sola, 2002.

emperador, Carlos V, que con cuatrocientas naves y treinta mil hombres consiguió recuperar el control perdido sobre Túnez. Pensando obtener el mismo éxito, el emperador volvió en 1541 a ponerse al frente de una acción destinada a retomar el control de Argel, pero esta vez la audacia de los corsarios hizo terminar en una humillante derrota aquella que debía ser una de las más grandes empresas de su flota¹⁸.

Mientras tanto se forjaba al abrigo de las costas tunecinas otro gran corsario, Dragut, al que Braudel se refiere como el “devorador de trigo siciliano” y a quien el sultán acabó concediendo el gobierno de Trípoli en 1551 como recompensa por todas las riquezas que éste incautaba y de las cuáles el sultán llevaba años recibiendo un suculento porcentaje. También con él tuvieron que batirse las flotas españolas, para las cuales Trípoli por su cercanía a Sicilia, era uno de los puntos clave para la defensa del sur de Italia. Ya bajo el reinado de Felipe II, en 1560, las tropas españolas consiguieron apoderarse de la isla de Gerba, que debía constituirse como base para las operaciones contra Trípoli. La lentitud de la acción, sin embargo, concedió al imperio turco el tiempo necesario para enviar su flota y los españoles se vieron obligados a huir con grandes pérdidas humanas y con una flota diezmada. La isla, y el proyecto de la conquista de Trípoli, volvió a quedar en poder de Dragut y del imperio otomano.

A estas alturas el dominio del Mediterráneo por parte de los musulmanes era una realidad evidente que no podía desembocar sino en intentos por parte del imperio otomano de continuar con su expansión. El siguiente objetivo fue, en 1565, la conquista de Malta cuyo control estaba en manos de los caballeros de S. Juan. Las tropas turcas y berberiscas se unieron bajo el mando de Píale Pachá en esta nueva empresa. Dado el enorme poderío al que debían enfrentarse parecía que el destino de los cristianos estuviese marcado desde antes de que la ofensiva comenzase. Sin embargo, cuando todo parecía perdido y algunos sectores de la isla ya habían declarado su rendición, acudieron en socorro las naves de Sicilia y la alianza turco-berberisca se vio obligada a abandonar la isla. Fue en esta ofensiva que los españoles acabaron con la vida de Dragut¹⁹.

A pesar de la victoria, resultaba claro estar frente a un enemigo cada vez más fuerte y contra el que los combates resultaban sumamente arriesgados. Después de que los turcos tomaran Chipre a los venecianos, el Papa Pío V propuso a España, Venecia y algunos estados menores, unir sus ejércitos al del Estado Pontificio bajo una alianza cristiana contra los musulmanes. Así surgió la Santa Liga que se adjudicó una victoria sin precedentes en la

¹⁸ Bono, 1993, p. 17 y ss.

¹⁹ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 19.

batalla de Lepanto, en 1571. De aquella batalla en la que participaron más de cuatrocientas naves y más de 100.000 hombres nació el fin de la supremacía turca, pero no el fin de los conflictos entre ambas superpotencias²⁰.

Rota a la muerte del Papa la unión que había sostenido el éxito de la Santa Liga, en 1573 y por iniciativa de Juan de Austria, hermano de Felipe II, la corona española volverá a intentar la conquista de Túnez. La armada española consiguió efectivamente el control de Túnez en 1573, pero en menos de un año lo perderían junto a la fortaleza de La Goleta de nuevo a manos de Uluj Alí, un calabrés convertido al islam al que el sultán había conferido el encargo de capitán de la flota otomana²¹.

A partir de este momento, los intereses de las dos superpotencias, turca y española, se vieron desplazados a otras zonas de conflicto. Para la corona española la cuestión de los protestantes en el norte de Europa requería una atención urgente, y en una situación similar se encontraban los turcos, ante la expansión de los persas²². Para poder dedicarse al resto de asuntos con mayores recursos, ambas partes decidieron cerrar este duro periodo de guerras mediterráneas con una tregua definitiva en 1581. Esta tregua supuso la salida del tablero de juego de los grandes ejércitos, el abandono del Mediterráneo por parte de las flotas armadas, pero supuso, como señala S. Bono, la sustitución de la «gran guerra», caracterizada por su elevado gasto económico y por sus espectaculares despliegues militares, por la «pequeña guerra» o «guerra corsaria», considerablemente menos costosa, pero de mayor efectividad y beneficios²³.

De hecho este periodo, el comprendido entre 1572 y 1610, es el que marca la época dorada de la guerra corsaria en el Mediterráneo²⁴. La lejanía de Estambul, el debilitamiento del imperio otomano tras la muerte de Solimán El Magnífico, y las cada vez más numerosas posiciones de poder que alcanzan los corsarios, desencadenan en Berbería una estructura política peculiar. Un gobernador nombrado desde Estambul gobierna ayudado por un consejo militar compuesto por los jenízaros. Éstos, que inicialmente estaban muy diferenciados del resto de la sociedad, van poco a poco integrándose en la guerra corsaria junto a arráeces, corsarios y armadores de naves. Esta situación ambigua es especialmente significativa en

²⁰ Haedo, *Topografía e Historia general de Argel*, p. 20.

²¹ Véase Haedo, *Topografía e Historia general de Argel*, p.20

²² Braudel, 1976, pp. 501 y ss.

²³ Bono, 1993, p. 21.

²⁴ Martínez Torres, 2001.

Argel mientras que resulta más moderada en Túnez y Trípoli, que cuentan con una economía diversificada gracias a su producción agrícola e industrial²⁵.

La profesionalización y difusión del corso que caracteriza este periodo provoca al mismo tiempo una mejora en los sistemas de defensa. En un primer momento las acciones se dirigen a la intensificación del sistema de alerta, con una parte de las tropas que se especializan en la vigilancia de las costas y que encienden las atalayas como señal a partir de la cual proceder con la defensa. Otra de las medidas que se pusieron en marcha a principios del s. XVI, fue la de fletar los barcos comerciales acompañándolos con barcos militares con el objeto de proteger las mercancías de intercambio y disuadir los ataques corsarios. Esta medida, excesivamente costosa, encarecía demasiado los productos de intercambio y por ello se mostró finalmente ineficaz. Los franceses fueron los primeros que, intentando atajar drásticamente el problema, bombardearon Argel en 1661 y 1666, iniciativa a la que se sumarán también Inglaterra y Holanda con Salè. La incapacidad de producir resultados a corto plazo acabará por sentar las bases de los pactos y tratados que a finales del s. XVII buena parte de los países europeos se vieron obligados a firmar con las repúblicas corsarias²⁶.

1.3 De la lucha religiosa a la perspectiva económica

Sin duda el conflicto otomano-español que durante todo el s. XVI tomaba la Berbería como espacio de disputa, hundía sus raíces en la lucha por una hegemonía religiosa. La piratería formaba parte de una acción compleja geopolítica y militar que determinaba el control y la pérdida de territorios para ambas partes, pero era sobre todo y en sí misma una actividad económica de vital importancia para las poblaciones en torno al Mediterráneo.

Una muestra del valor económico en las relaciones entre la Península y Berbería la encontramos en las numerosas prohibiciones que, desde 1494 hasta 1655, intentaron evitar las relaciones comerciales entre ambas partes. Este tipo de ordenanzas cumplían con un doble objetivo. Por una lado evitaban que comerciantes bereberescos obtuvieran informaciones sobre la disposición de los puertos españoles así como de las eventuales expediciones que se pudiesen estar preparando. Por otro, evitaba desde un punto de vista sanitario la expansión de la peste por la Península. La insistencia que muestra el gran número de prohibiciones, y sobre todo los últimos estudios de la documentación de los puertos implicados, demuestran que las

²⁵ Barrio Gozalo, 2006, pp. 85-86.

²⁶ Barrio Gozalo, 2006, p. 86.

relaciones comerciales entre las dos orillas del Mediterráneo no se vieron nunca interrumpidas, sino que gozaron de una gran vitalidad durante todo el siglo XVI²⁷.

El corso se convierte en una actividad económica de la que ninguna de las dos partes pueden prescindir. Berbería saca un gran provecho económico mediante el rescate obtenido por los cautivos, y consigue procurarse productos cuya venta estaba prohibida a los países musulmanes: cañones, fusiles, municiones, lonas y otros materiales para construir embarcaciones. Del otro lado del Mediterráneo, los comerciantes europeos encuentran en Berbería un mercado al que el corso coloca en una posición pudiente y que necesita las manufacturas holandesas, el algodón y los tejidos españoles o la pólvora de Inglaterra. Además allí consiguen comprar cereales y cuero a un precio conveniente. Los beneficios del comercio y del corso entre ambas partes hacen que el viaje siga siendo rentable, a pesar de los innumerables y frecuentes riesgos²⁸.

Como veremos en este capítulo, las riquezas conseguidas en los corsos se distribuían de manera más o menos indirecta entre gran número de personas, alimentó el comercio y su capacidad de abastecimiento acabó despertando un gran interés social. Una idea de su importancia a nivel social puede dárnosla el hecho de que la entrada de los corsos en el puerto fuera acompañada de un número determinado de golpes de cañón que informaban antes del atraco a toda la población de la cuantía más o menos valiosa de los bienes robados²⁹. El botín y la distribución del mismo cumplía algunas funciones importantes dentro del imperio otomano, puesto que evitaba el empobrecimiento de los campesinos de las provincias y con ello aseguraba una cierta estabilidad al poder central³⁰.

En el caso de que la ciudad fuese berbaresca, el protocolo dictaba acudir en primer lugar ante la presencia del Pachá, al que se entregaba un detallado informe donde se daba cuenta de todos los bienes, materiales y humanos, conseguidos durante el corso. Inicialmente, en el caso de que entre estos bienes se encontrase la nave enemiga, ésta pasaba a ser automáticamente propiedad del estado. Visto que, si los corsarios no recavaban ninguna ganancia del robo de las naves preferían abandonarlas, las naves acabaron con el paso del tiempo siendo incluídas en el botín. El reparto del botín de los corsarios musulmanes seguía la siguientes cuotas, con pequeñas variaciones en función de la época y de la ciudad³¹:

²⁷ Martín Corrales, 2005.

²⁸ Barrio Gozalo, 2006, p. 86.

²⁹ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 175 y ss.

³⁰ Martínez Torres, 2001.

³¹ Haedo, Diego de, *Topographia e Historia general de Argel*, pp.174-179.

- 10-12 partes³² del total eran para el Pachá, representante del estado. Este porcentaje podía tomarlo directamente a través del producto (escogiéndose los esclavos, los tejidos, etc.) o esperando a que se llevase a cabo la venta y tomando el mismo porcentaje pero del dinero obtenido.

A la parte restante, había que restarle también los gastos ocasionados por los trabajos de descarga, medida y venta del botín. Una vez conseguido el neto, se procedía con la siguiente repartición:

- 50 partes para el armador de las galeras. Si el propietario de las embarcaciones era el estado, iba a parar a las manos de Pachá. El armador podía ser también un jefe corsario, o incluso un grupo de propietarios que se repartía en partes el botín.
- 50 partes para todos los que habían participado en el corso. Aquí el reparto tenía en cuenta la función más o menos esencial de cada una de las partes. Por ejemplo el rais se llevaba entre 15 y 40 partes (en función del periodo y de la ciudad), los oficiales se llevaban tres partes, mientras que a cada bogador se le recompensaba con una parte. Cuando éstos eran esclavos, su parte era asignada al patrón.

En los territorios cristianos también se procedía al reparto del botín, pero con el siguiente criterio:

- 10 partes del total para la orden o para el gran maestro.
- 5 partes para las llamadas Cinco Lanzas.
- 1 parte para el responsable de la disciplina de los esclavos.
- 3 partes a los diferentes funcionarios.
- 11 partes se repartían entre el capitán, el piloto de la nave y los oficiales.

Lo que quedaba se repartía en tres partes, de las cuales dos iban a parar a los armadores, normalmente los mismos caballeros de la orden, y una al resto de la tripulación.

Una usanza compartida por todos los corsarios, ya fuesen éstos cristianos o musulmanes, era la de premiar a aquellos miembros que habían desempeñado un papel importante en la captura de la nave enemiga. Normalmente las acciones que merecían tal consideración eran el avistamiento de la nave y el inicio del abordaje, teniendo en cuenta quién era el primer pirata que pisaba la nave del contrario.

Una vez repartida la riqueza generada durante el corso, entra en juego una segunda fase económica. Las mercancías no desaparecen después de la intervención de los piratas y por ello el comercio no se ve paralizado por el robo, como cabría pensar. Por el contrario, las

³² La parte se calculaba dividiendo el neto obtenido por el número de personas que tenían derecho al botín.

relaciones comerciales fluyen con una intensidad aún mayor entre las partes implicadas. Lo que genera el corso es, por un lado, un cambio en la dirección de la compra-venta, y por otro, un aumento de los bienes comerciables. Las personas, que hasta el momento habían sido parte de una tripulación, se convierten tras el corso en un bien de intercambio a través del comercio y rescate de cautivos.

Las naves robadas volvían a venderse a los mismos estados que las habían perdido durante el corso, buena parte de las mercancías en poder de los estados berberescos se convertían en exportaciones hacia Europa y los cautivos alimentaban la economía a través de los rescates. Un diplomático veneciano, Salvago, llevaba a cabo esta reflexión ya en 1625: “Il dispaccio delle prede è il vero fomite del corso, altrimenti le robbe predate marcirebbero in Barbaria, et il Corsaro, in bottini inutili, si raffredderebbe”.³³

Por lo que respecta al tipo de mercancías secuestradas por los corsarios berberescos sabemos que principalmente eran productos artesanales (tejidos, jabones, herramientas), agrícolas (grano, aceite, legumbres, etc.) y materias primas (leña, carbón, mármol, materiales de construcción). Era posible que los corsarios berberescos atacasen también embarcaciones cargadas en su trayecto de vuelta a Europa, y entonces las naves transportaban esencialmente lana, pieles, esparto y cera.

1.4 La esclavitud y el cautiverio

De implicaciones aún mayores desde el punto de vista social, fue el mercado de esclavos generado por el rapto de cautivos, tanto en mar como en tierra. Respecto a la envergadura del fenómeno las cifras oscilan en función de las fuentes y deben por tanto considerarse como aproximativas. Tomaremos como orientativas las que se desprenden de los diferentes trabajos de investigación de Bono, que él presenta dividido por regiones y siglos y que aquí simplificamos centrándonos sólo en el s. XVI.

En cuanto al número de cristianos cautivos en las principales ciudades de la Berbería las cifras sitúan en Argel, con grandes oscilaciones, alrededor de 30.000 cautivos mientras que Túnez contaba aproximadamente con 10.000 y Trípoli, la más modesta de las ciudades berberías durante todo el periodo, con 500. Respecto a los cautivos berberescos, el mayor número de cautivos musulmanes se concentró en Italia y España, pero se dispone también de datos sobre Malta, donde se contabilizaron 1.500 cautivos. Las cifras aproximativas para

³³ Citado en Bono, 1993, p. 184.

Italia serían: Sicilia 12.000, Livorno 900, Nápoles 20.000 a mitad del siglo, y se presupone un número similar para Génova. En España se calculan unos 100.000 esclavos a fines del s. XVI y en Francia alrededor de 2.000³⁴.

Más allá de las cifras, bastante similares de cautivos cristianos y musulmanes, es posible añadir una diferencia en los objetivos que perseguían los corsarios cristianos y los berberescos con respecto a sus esclavos. Si bien el objetivo fundamental de los berberescos era conseguir lo antes posible un cuantioso rescate, y solo secundariamente podían ser vistos como mano de obra, los piratas cristianos utilizaban a sus cautivos esencialmente como bogadores en las galeras³⁵.

A pesar de que el número de esclavos procedentes de la Berbería alcanzó cifras altísimas en toda Europa, lo cierto es que la mayor parte de los esclavos procedían de la ruta Atlántica y no de la Mediterránea. El cautiverio y la esclavitud³⁶ a la que dio lugar la guerra de corsos se insertaba dentro de una práctica difusa a lo largo de los siglos en toda Europa sobre la que queremos destacar algunos aspectos.

Una de las primeras justificaciones ideológicas de la esclavitud se remonta a Aristóteles. En su obra *Política*, el autor establece la existencia de grupos de esclavos cuya naturaleza determina su empleo en trabajos manuales para los que sea requerida la fuerza física. Por tanto la esclavitud es en el periodo clásico una condición natural, que no tiene por qué estar ligada a circunstancias delimitadas, como la guerra o la punición. La esclavitud aparece igualmente regulada en el derecho romano, especialmente en el Código de Justiniano (s. VI). La posición de la Iglesia respecto a este asunto no puede sino considerarse ambigua. Por una parte, ciertos pasajes del Evangelio evidencian su rechazo, señalando que no hay distinción entre los hombres y todos son iguales en tanto en cuanto son todos hijos de Dios. Por otra parte ciertos fragmentos parecen ofrecer una visión liberalizadora de la esclavitud, a través de la cual el hombre aprende el modo en que servir a Cristo. Desde el punto de vista teológico, Santo Tomás se suma con su doctrina a esta tendencia de justificación, considerando la esclavitud una consecuencia del pecado original y un reflejo del orden superior al que los hombres han de someterse.

Cuando el s. XV y el colonialismo devuelve a la actualidad el tema de la esclavitud, Europa cuenta ya con todo un aparato ideológico de justificación. Lo que nos interesa, acercándonos ya a nuestro periodo de estudio, es ver cómo la Iglesia parece establecer una

³⁴ Bono, 1993, pp. 193-195.

³⁵ Bono, 1993, p. 192.

³⁶ Delpiano, 2009.

diferenciación entre dos tipos de esclavos: los indios del Nuevo Mundo, y los africanos. El hecho es que las voces disonantes contra la esclavitud de los indios fueron significativas (las bulas papales de Paolo III en 1537 y de Urbano VIII en 1639, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, etc.). Sin embargo, no podemos decir lo mismo en lo que respecta a los esclavos africanos que se encontraban en los territorios europeos, a los cuales se reservó un profundo silencio. Probablemente la diferenciación de este trato reside en el grado de oposición y resistencia que ambos grupos manifiestan frente al cristianismo. Mientras de los indios se divulga una imagen de docilidad y sumisión a la religión cristiana, Berbería y el imperio otomano representan una amenaza abierta hacia la misma, desencadenando por parte de Europa y de la Iglesia el intento de protección hacia los primeros y el olvido de los segundos.

Por lo que respecta a las condiciones de cautiverio, la historiografía ha seguido privilegiando el estudio de los casos en los que las víctimas eran europeas y contamos, aun hoy, con pocos datos sobre el cautiverio de los africanos en Europa. Dado que el cautiverio es uno de los temas presentes en parte de nuestro corpus teatral, sobre todo en las comedias historiales y novelescas, destacamos algunos de los puntos más relevantes del fenómeno.

Los estudios más completos se han realizado sobre las condiciones del cautiverio en Argel, ya que es ésta la zona donde su concentración fue mayor³⁷. Allí la mayor parte de los cautivos venían destinados al trabajo en labores agrícolas y pastoriles. El alojamiento de la mayor parte de ellos se ubicaba en los baños, una estructura creada con este propósito, donde vivían entre dos mil y tres mil cautivos en condiciones de hacinamiento y sujetos a grandes medidas de seguridad para evitar posibles fugas. El tiempo del cautiverio estaba íntimamente ligado a la capacidad económica de las familias a pagar el rescate para liberarlos. Por este motivo los cautivos, independientemente de la clase social a la que perteneciesen en su lugar de origen, solían fingir ser pobres o estar enfermos, en modo de no levantar sospechas que pudiesen sugerir un rescate cuantioso. Obviamente las autoridades berberescas fueron especializándose en detectar informaciones sobre el origen de sus cautivos, observando sus manos, sus vestidos u objetos que llevasen consigo. El hecho de que los cautivos fuesen considerados como *de venta* o *de rescate*, condicionaba por completo las condiciones de su cautiverio. Aquellos por los que se pediría un rescate debían mantenerse en buenas condiciones físicas, mientras que aquellos destinados a la venta, pudiendo permitirse el deterioro, acababan por cumplir con los trabajos más duros. A éste último grupo normalmente

³⁷ Barrio Gozalo, 2006, pp. 95-105.

pertenecían los cautivos peor tratados, usados como bogadores en las galeotas. Además, al estar sujetos a la venta, eran considerados de forma individual, y los niños normalmente iban a parar a manos de compradores diferentes de los de sus padres, lo que comportaba junto al cautiverio, una disgregación del núcleo familiar.

Por último, el otro factor que incidía en las condiciones del cautivo *de venta*, era la identidad de su propietario. Si era comprado por el estado quedaba a disposición del pachá, el más benévolo entre los posibles dueños, que empleaba a sus esclavos en trabajos públicos como la manutención y limpieza de edificios. En el caso de que el comprador fuese un particular, todo dependía del carácter de éste.

Se ha señalado como muchos de los textos de la época, especialmente aquellos escritos por autoridades eclesiásticas que participaban en los rescates y por los propios cautivos una vez liberados, tendiesen a exagerar las condiciones del cautiverio con el afán de suscitar donaciones que permitiesen la liberación del mayor número posible de cautivos. A pesar de este atenuante parece claro que las condiciones del cautiverio, aun siendo más o menos duras en función de los factores que hemos visto, no eran fáciles para ninguno de los cautivos que, de un momento a otro, se veían privados de libertad y en unas circunstancias dramáticas. A la esclavitud y los malos tratos se sumaban los riesgos derivados del tipo de trabajos en los que eran empleados, así como unas condiciones sanitarias muy precarias, especialmente en un periodo en el que la peste en la Berbería se constituía como una enfermedad epidémica.

2. Piratas de carne y hueso

Dado que en el material bibliográfico con el que trabajamos son numerosas y significativas las apariciones de algunos de los personajes históricos que protagonizaron el fenómeno que nos ocupa, dedicamos este capítulo a un acercamiento socio-histórico de los mismos.

2.1. La piratería europea

Además de corsarios musulmanes que cargan contra las flotas europeas y de corsarios europeos que utilizan la corsa para debilitar al enemigo dentro del contexto de lucha religiosa, el Mediterráneo veía también entre sus aguas el conflicto entre naves cristianas, europeas, que se batían entre sí en función de las rivalidades que enfrentaban a las grandes potencias. Especial relevancia merecen los corsarios ingleses, en muchos casos importantes nobles, duques y condes, que al mando de pequeñas flotas dirigían sus ataques contra las flotas venetas, francesas y españolas ocasionando relevantes pérdidas al comercio de cada uno de estos estados³⁸.

La tradición historiográfica ha perpetuado durante siglos la idea de que los corsarios fueran siempre turcos y bereberiscos ante los que los cristianos emprendían acciones de defensa o se convertían en víctimas del corso. Esta visión estaba destinada a alimentar los prejuicios raciales y el imperialismo de la época. Sólo a partir de mediados del s. XX ha empezado a verse la guerra de corsos como una cuestión que implicaba en igual medida ambas partes de Mediterráneo y en el que los corsarios europeos, especialmente italianos y españoles, jugaron un papel fundamental³⁹.

El corso, como decíamos, fue además usado para debilitar la flota de la potencia europea enemiga como demuestran los numerosos ataques corsarios en los que se batieron las naves españolas y francesas a los largo del s. XVI. Otra opción para sacar partido del corso derivaba de la relación de complicidad que algunas potencias europeas establecieron con los corsos musulmanes. Una muestra de esta estrategia la tenemos en el trato de favor que Francia y Holanda daban a las embarcaciones berberescas cuando éstas se disponían a atacar a otras embarcaciones europeas⁴⁰. La alianza entre Francia y el imperio Otomano hizo posible

³⁸ Bono, 1993, p. 74.

³⁹ Barrio Gozalo, 2006, pp. 84-85.

⁴⁰ Bono, 1993, p.72.

que durante el invierno de 1534, las flotas otomanas se resguardaran después de una dura campaña de ataques en el puerto francés de Tolón⁴¹.

Una mención a parte merecen algunas órdenes caballerescas europeas, por el importante papel que desempeñaron en el control del Mediterráneo. Una de las más activas fue la orden de los Caballeros de S. Juan⁴², presente en numerosas de las obras que componen el corpus de este trabajo. Esta orden, que nace en el s. XI con la misión de ayudar a los peregrinos que se dirigen a Tierra Santa, recibía en sus inicios el nombre de S. Juan de Jerusalén. Con el paso del tiempo la institución fue adquiriendo un carácter cada vez más militarizado hasta formar parte de las cruzadas cristianas. Su capacidad de control en el Mediterráneo, sin embargo, se fue reduciendo conforme la expansión musulmana crecía, viéndose obligada a retroceder hacia Levante. Primero desde Jerusalén hasta Chipre y finalmente hasta Rodas. Los caballeros gozaron del apoyo de Carlos V, quien les entregó Malta como base para sus operaciones. La entrada en la orden estaba permitida solo a nobles, que procedían de las más prestigiosas familias de toda Europa. Los caballeros que formaban parte de la orden tomaban los votos de pobreza, castidad y obediencia pero la lucha contra los infieles al cristianismo constituía su misión principal.

En este contexto de guerra al islamismo, los de ahora en adelante caballeros de Malta, fueron de gran ayuda para la defensa de los territorios cristianos. Sin embargo, sus acciones no escapan al concepto del corso. Buen número de ellas pasaban por el ataque en mar a las embarcaciones musulmanas así como a los puertos y ciudades situadas en los márgenes del Mediterráneo. Por poner solo un ejemplo de los que numerosos que recogen las crónicas, en 1552 los caballeros de Malta decidieron atacar Zuara, una ciudad al oeste de Trípoli, “per guadagnare un buon sopplimento di schiavi per le galere e per lavorar intorno alle fortificationi maletesi”⁴³. En este caso se demoraron tanto en su afán de saqueo que dieron el tiempo suficiente para que llegase el socorro, y fueron atacados y derrotados por las tropas enviadas por Murad Aghà. El uso del corso por parte de los caballeros de Malta no pasaba solo por ser una estrategia militar-religiosa, sino que como muestran los testimonios, la recurrencia al mismo respondía también a su necesidad de bogadores.

Más allá de los asaltos a ciudades musulmanas, las crónicas de la época recogen testimonios de piratería sin atenuantes en los ataques por parte de los caballeros de Malta a naves cristianas. En el periodo que nos ocupa los casos más famosos fueron los sucesivos e

⁴¹ Téllez Alarcia, 2000, p. 391.

⁴² Bono, 1993, pp. 45 y ss.

⁴³ Citado en Bono, 1993, p. 154.

insistentes ataques a las naves sicilianas en 1589, 1591 y 1602, que terminaron por suscitar las quejas de las autoridades de Mesina sobre el comportamiento de la orden de los caballeros de Malta⁴⁴. Formaron parte, bajo esta perspectiva contemporánea, de una piratería europea que a menudo se olvida por la excesiva atención concedida a los piratas berberescos.

2.2. El más famoso pirata español, duque y gran capitán: Pedro Navarro

Son muchos los nombres de piratas españoles que recogen las crónicas, pero hay a uno a cuya insistencia no se puede escapar. En sus manos estuvieron la mayor parte de las conquistas en Berbería, y su vida es el reflejo de la de otros muchos.

Las primeras noticias que se tienen de Pedro Navarro remiten que éste formaba parte de un grupo de corsarios vascos y cántabros que habían decidido partir en 1480 con una flota de 50 barcos hacia Otranto, aprovechando los desórdenes derivados de la guerra de Granada. A caballo entre el s. XV y el XVI, sus acciones se centraron en las aguas sicilianas, donde el entonces pirata Pedro Navarro encabezó los asaltos a varias naves de Ragusa, de las Baleares y venecianas, entre otras⁴⁵. Pocos años después y ya con una reconocida fama de corsario, participará en las guerras de Italia, donde destacan sus capacidades tanto militares así como las de artillero y las de marino. Durante años sirvió a las órdenes del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, hasta que recibió la autorización para armar su propia flota. En 1505 se le concede el título de conde de Oliveto, y al mismo tiempo es nombrado almirante de Fernando de Aragón.

Prestándole sus servicios a la corona española llevará a cabo la conquista de las plazas más importantes del Magreb, empezando por la ocupación de Vélez de la Gomera⁴⁶. Participó poco después, en 1509, en la toma de Orán dirigida por el cardenal Cisneros. Encontrándose ambos en Málaga mostraron puntos de vista diferentes sobre cómo se habría de proceder en la toma de la ciudad. Es posible que esta discusión entre Cisneros y Pedro Navarro diera lugar al amotinamiento de los soldados que se revelaron exigiendo un mayor pago por sus servicios y a los que el cardenal tuvo que accontentar. Una flota compuesta por casi cien naves, salió de Cartagena el 16 de Mayo de 1509 en una ataque llevado a cabo tanto por mar como por tierra:

⁴⁴ Bono, 1993, p. 54.

⁴⁵ Sola, 1988, pp. 91 y ss.

⁴⁶ Sola, 1988, p. 171.

Siguiendo la orden del conde Pedro Navarro se pusieron en escuadrón y subieron una montañuela, escaramuzando con los moros que de Orán y su tierra habían salido. Fueron vencidos los moros en la escaramuza que se trabó muy reñida [...] Murieron en el campo y en la ciudad más de cinco mil de moros, y prendieron otros tantos, sin faltar de los cristianos treinta. Sacaron de cautiverio más de cuatrocientos. De esta manera y con brevedad se ganó la ciudad de Orán⁴⁷.

Buena parte del éxito de esta acción ha sido atribuida a la estrategia, contundente y rápida, que caracterizaba al primero corsario, y después almirante, Pedro Navarro. A la toma de Orán siguió en 1510 la toma de Bugía, actual Bayaia argelina, en la que Pedro Navarro estuvo de nuevo al mando. La expedición estaba formada por una flota de veinte naves, que debía dividirse en dos grupos. El primer grupo, en el que iba embarcado Pedro Navarro, consiguió tomar la ciudad en pocas horas sin ni siquiera esperar a que estuviese reunida toda la flota. Así lo recoge Sandoval en sus crónicas:

La cerca era flaca, y así fue fácil abrirla. Arremetieron luego los soldados y entraron en el lugar, porque resistieron flacamente los que en él estaban. La mayor pelea y mortandad fue en las calles donde los de Bugía fueron maltratados y vencidos, porque eran poco cursados en la guerra y mucho en deleites y vida regalada, mal dañoso para de las armas [...] Hizo el conde en esta jornada más de lo que quería, porque el orden e intento que llevaba era hacer asiento con el rey de Bugía para que no acogiese corsarios en su tierra, y que si no quisiese, le combatiese y tomase la ciudad.⁴⁸

La siguiente gran acción fue la conquista de Trípoli el verano de 1510. Apenas le llegaron las noticias de que la ciudad estaba preparando la defensa, atemorizada por lo sucedido en Mazalquivir y en Bugía, dio órdenes de atacar inmediatamente. De nuevo la rapidez de Pedro Navarro permitía a los españoles extender su control en la Berbería. En este episodio, además de su habilidad para actuar en el momento adecuado, se destaca en las crónicas su generosidad y su capacidad de mando frente a las tropas que lo acompañan. Se refiere así Sandoval al reparto del botín: “Dio el conde parte del saco a los que no entraron, en

⁴⁷ Sandoval, *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, p. 40.

⁴⁸ Sandoval, *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, p. 42. Sandoval se refiere en numerosas ocasiones a Pedro Navarro como “el conde”.

lo cuál hubo muchas fuerzas y quejas. Dio también una galera y dos fustas, que con otros vasos pequeños se tomaron en el puerto⁴⁹”.

Tras la victoria de Trípoli, llegó la primera derrota de Pedro Navarro. Tras ser desafiado por los moros, no dudó en acudir a los Gelves con una gran flota. Animada por las recientes conquistas, la expedición no podía prever lo que aquella tierra le depararía. Según las crónicas fue la falta de agua y alimento junto a la astucia de los moros, lo que forzó a la armada a huir sin alcanzar su propósito y dejando un buen número de bajas en sus filas.

Lo que nos interesa aquí, es la benevolencia con la que se trata a Pedro Navarro puesto que fueron según el mismo Sandoval centenares los muertos de sed: “Perdió el conde Pedro Navarro esta jornada por no sacar de comer y de beber, que la confianza le quitó el juicio que siempre tuvo muy acertado⁵⁰”. Con este fracaso termina la presencia del más famoso pirata español en la Berbería, pues, según Sandoval, la corona solicita sus servicios en Italia en 1511. Las siguientes noticias que se dan de él es que fue enviado junto a sus ya asiduas tropas a socorrer la ciudad de Bolonia y que fue capturado en Ravena por los franceses junto al marqués de Pescara⁵¹.

Por Pedro Navarro los franceses pidieron un rescate de veinte mil ducados, que éste no podía pagar. Fue enviado como prisionero al castillo de Loches, en el interior de Francia. Desde allí escribió una carta para entregar en mano al rey D. Fernando donde se quejaba del olvido al que se le había relegado después de su importante contribución a los éxitos de la corona española, y donde se solicitaba su autorización para pasar a servir al rey de Francia. Para cuando el rey le contestó diciéndole que se ocuparía de pagar su rescate, Pedro Navarro ya había sido liberado por el nuevo rey de Francia, Francisco I, y estaba al frente de la infantería francesa. Finalmente fue capturado por los españoles y encerrado en el castillo de Castilnovo, donde murió preso, viejo y enfermo⁵².

Su trayectoria, inquietante, nos devuelve a los conceptos del pirata y del corsario de Bono que explicábamos al inicio, y nos muestra lo difícil que es poder encajar en una categoría a aquellos hombres que *robaban por el mar*. Capitanes de bergantines, galeotas y bajeles que recorrieron las costas de España, Italia y de la Berbería a merced de tempestades, secuestros, batallas, cautiverios, grandes riquezas, desaventuras y honores, y que sembraron el pánico de unos y la fortuna de otros, más en función de lo que en el mar encontrasen que de lealtades inquebrantables. Sola recoge un término, con el que un cronista anónimo se refiere a

⁴⁹ Sandoval, *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, p. 47.

⁵⁰ Sandoval, *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, p.51.

⁵¹ Sandoval, *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, p. 62.

⁵² Sola, 1988, pp. 195-197.

Pedro Navarro y que quizás nos da la única imagen certera: *tornadizo*. Podría ser un renegado o un traidor sin más, pero no son éstos los términos que se utilizan. Este nuevo concepto del *tornadizo* expresa una benevolencia que no se consiente a otros, aunque a fin de cuentas acaben igualmente sirviendo a los que eran sus enemigos o sus secuestradores. ¿Cuál es la diferencia? ¿Por qué ese favor a un pirata, que causa mayor mal que el que nunca se le pueda atribuir a un cautivo? Seguramente los cronistas, intentando hacer una reconstrucción histórica de un personaje, noble para más *inri*, no pudiesen atribuir a la primera etapa pirata de Pedro Navarro el mismo peso que a la heroica fase en la que ofrece a la corona española sus grandes éxitos en Berbería. Es posible que su consideración del personaje tenga más cuenta del capitán y del conde que del pirata, y el calificativo de *tornadizo* se refiera sólo a su paso de las tropas españolas a las tropas francesas, y no a su paso de pirata a conde y gran capitán. O quizás solo los conocedores de la vida en aquel mar, en aquellas décadas de ataques feroces, fuesen capaces de entender que era imposible embarcarse en aquella aventura de ser pirata, corsario⁵³, o almirante llegada la ocasión, sin ser al menos *tornadizo*.

2.3 Los hermanos Barbarroja

Este es el nombre con el que se conoció a los dos hermanos y piratas que sembraron el pánico en el Mediterráneo desde finales del s. XV hasta el primer tercio del s. XVI. La idea de cuanto fuesen temidos y dañinos para los españoles la recoge con gran fervor Gomara:

No incieran tanto mal a España los griegos y romanos que sacaron todo el oro y plata que en ella hallaron y descubrieron, quanto los Barbarrojas han hecho. Los godos en comparación bien hicieron a nuestros antepasados: menos sangre española vertieron los alarbes en la destrucción de toda España quando por fuerca de armas la ganaron que los corsarios que en nuestros tristes tiempos han robado nuestros mares⁵⁴.

Las historias de ambos se recogen en las crónicas de Haedo, Gomara, Sandoval y Mármol, y son frecuentes las alusiones a ellos en las comedias que nos ocupan, por lo que nos parece oportuno ver qué papel desempeñaron dentro de la piratería en el Mediterráneo así como la imagen que de ellos se proyecta en el mismo periodo histórico en el que actuaron.

⁵³ Esta vez atendiendo a la diferenciación terminológica de Bono.

⁵⁴ López de Gomara, *Crónicas de los Barbarrojas*, p. 279.

Originarios de la antigua Lesbos y de clase humilde, tanto las crónicas de Gomara como las de Mármol, recogen el origen cristiano de su madre, que podría haber sido una cautiva española, mientras que Haedo incluye incluso a su padre como cristiano⁵⁵. De este matrimonio nacieron tres hijos y cinco hijas, y aunque los varones fueron todos piratas, nos ocuparemos de los dos mayores, Aruch y Jeredín, a quienes se conoció como Barbarroja.

2.3.1 Aruch Barbarroja

Aruch Barbarroja fue sin duda quien impulsó definitivamente el corso turco en el Mediterráneo, a él se debe el nombre que después seguirá identificando a su hermano y que ha llegado hasta nuestros días:

Aruch Barbarroja (según dicen los que aun se acuerdan conocerlo) al tiempo que le mataron de edad de 44 años. No era muy grande de cuerpo, pero muy robusto y membrudo, y su barba roja, los ojos tenía muy vivos y encendidos, la nariz roma y de color entre moreno y blanco: era hombre animoso, muy osado y atrevido, muy magnánimo, muy liberal y ninguna cosa cruel si no era en la guerra, y sido desobedecido, fue muy amado, temido y obedecido de sus soldados, y de ellos, sido muerto, muy amargamente llorado⁵⁶.

Sobre como Aruch se lanzó a la aventura de la piratería, Gomara avanza dos hipótesis⁵⁷: o bien no era capaz de permanecer inmóvil observando la miseria en la que vivía su familia o bien era uno de aquellos hombres destinados a las grandes empresas. El caso es que consiguió puesto en una de las naves donde su padre había servido como marinero, y dejó su tierra natal y su familia para dirigirse a Constantinopla. En ese viaje la nave se encontró con otra de los caballeros de S. Juan, con la que tuvo lugar una batalla en la que los caballeros se alzaron con la victoria y en la que Aruch fue hecho cautivo. En sus galeras pasó remando al menos dos años sin revelar su verdadera identidad, y “viéndole de aquel pelo, comencáronle a llamar barbarroja⁵⁸”. Consiguió liberarse durante un asalto a una nave dos años después tirándose al mar y nadando hasta tierra. Una vez liberado se trasladó a Constantinopla donde

⁵⁵ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 47.

⁵⁶ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 55.

⁵⁷ López de Gomara, *Crónicas de los Barbarrojas*, p. 295.

⁵⁸ López de Gomara, *Crónicas de los Barbarrojas*, p. 295. Respecto a este tema Haedo señala en cambio que el nombre le fue dado más adelante, en la captura de las naves pontificias. Otra versión respecto al origen del nombre de Barbarroja, es que éste sea una corrupción de la forma Baba Aruch.

poco después volvió a probar fortuna como corsario en la Berbería, en un periodo de grandes enfrentamientos entre los bloques cristiano y musulmán:

En este tiempo hacían infinito daño los de Rodas en Turquía: el Turco, no pudiendolo remediar, ni resistir a xpianos, dio licencia a todos: los de sus tierras que armasen fustas y galeras, y hiciesen todo el mal y daño que pudiesen a xpianos, especialmente a los de Rodas. Con esta licencia, dos mancebos ricos, vecinos de Costantinopla, armaron una galera de 22 bancos: los cuales vecibieron a este Barbarroja por timonero della, y haciendole honrra por ser buen marinero, partieronse los mancebos de Costantinopla con su galera y con otro bergantín a ser corsarios y a robar⁵⁹.

Es en este primer curso donde Gomara sitúa las grandes aspiraciones de Aruch de convertirse en uno de los más peligrosos piratas del Mediterráneo. Relata como una vez en mar abierto mató a los dos mancebos y se apropió de la embarcación, de modo que fuese a parar a sus manos la mayor parte del botín. Con su recién estrenada nave, volvió a su isla natal y recogió a sus hermanos, concediéndole el puesto de arráz de un bergantín a su hermano Jeredín.

En 1505, mientras surcaba las aguas de Sicilia, topó con la nao del gran capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, en la que viajaban más de 350 soldados españoles enviados a Nápoles. Según Gomara, fue la ayuda que dio a los Barbarroja un genovés que hablaba turco lo que acabó provocando la rendición de los españoles⁶⁰. Según Haedo, en cambio, la derrota española fue causada porque su nave se encontraba en malas condiciones y había ya comenzado a llenarse de agua antes del encuentro con los piratas. Lo que parece cierto es que aquel encuentro terminó sin que se derramase una gota de sangre y con un botín más que suculento en manos de los hermanos Barbarroja⁶¹.

Pero la hazaña que sin duda dio inicio a su fama fue la captura de dos galeras pontificias. Según el relato de Haedo parece que Barbarroja perdió la batalla contra la primera de las galeras, que venía más adelantada, y tuvieron que rendirse. Cuando pasaron apresados a la galera enemiga consiguieron liberarse y tomar las armas de sus contrarios. Se visitieron de

⁵⁹ López de Gomara, *Crónicas de los Barbarrojas*, p. 297.

⁶⁰ López de Gomara, *Crónicas de los Barbarrojas*, p. 299.

⁶¹ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 49.

cristianos y cuando llegó la otra galera les sorprendieron descubriendo su verdadera identidad⁶². La relevancia de aquel suceso queda así plasmada:

No se puede decir la maravilla grande que causó este hecho en Túnez y aun en la cristiandad, y cuan celebrada donde aquella hora comenzó a ser el nombre de Aruch, teniéndole y publicándole todos por un valentísimo y venturosísimo hombre. [...] Con la riqueza que Barbarroja (que así llamaremos a partir de ahora) adquirió en esta presa de dos galeras, y con el favor y ayuda que el Rey de Túnez y otros también golosos de la ganancia le dieron, armó el Otoño siguiente, las dos galeotas, y una de las dos galeras. Y discurriendo por las riberas de Sicilia y Calabria, tomó muchos navíos, barcas, y capturó mucha gente, con que luego se volvió a la Goleta cargado de cautivos y riquezas⁶³.

Mientras Aruch seguía construyendo su flota, el rey expulsado de Bugía recibía las noticias del valor y la potencia que acompañaban al pirata. El ex rey de Bugía mandó a Aruch una embajada proponiéndole un pacto por el cual el pirata ayudaría al rey a tomar de nuevo Bugía bajo su reino, y a cambio él recibiría el total poder sobre este territorio. Esto le permitiría tener a completa disposición un puerto donde ponerse al reparo durante sus corsos. Aruch aceptó la propuesta, convencido de que aquel era solo el inicio de su verdadero objetivo: poseer un estado de la Berbería. Pero los planes no salieron como ambos pensaban. Las tropas españolas, con Pedro Navarro al frente, resistieron y Aruch resultó gravemente herido. Sin el liderazgo de Aruch sus tropas se encontraron en gran dificultad y finalmente, optaron por una retirada⁶⁴. Malherido escapa a Túnez, dejando a su hermano Jeredín en la Goleta al cuidado de los bajeles. Después de una larga recuperación Aruch vuelve por propia iniciativa a Bugía sin que, por segunda vez, consiga conquistarla⁶⁵.

El siguiente momento decisivo en la vida de este famoso pirata llega en 1516, con la muerte de Fernando el católico. Este momento de transición es aprovechado por la población argelina para solicitar los servicios de Aruch, que descontenta por las condiciones en que se regían sus acuerdos con la corona española, y junto al jeque local Selim Eutemi, se disponen a

⁶² Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 48.

⁶³ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 48.

⁶⁴ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 49.

⁶⁵ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 49. Haedo refiere que muchos soldados le abandonaron porque eran campesinos y la batalla, que se había alargado durante meses, acabó coincidiendo con la temporada de recogida de las cosechas.

liberarse del yugo cristiano. Lo que no sabía la población local al pedirle tal ayuda era que Aruch aprovecharía la coyuntura y el vacío de poder para apoderarse de Argel e iniciar la construcción de su propio estado en la Berbería⁶⁶. Efectivamente en cuestión de meses Aruch mató a Selim Eutemi manteniendo el secreto a la población y se hizo nombrar rey de Argel. Un vez nombrado rey y señor de Argel tuvo que lidiar con algunos problemas internos ligados a las varias dinastías hasta batirse con el rey de Tremecén, al que derrotó y cuyo reino adquirió Barbarroja en 1517⁶⁷.

En este estado de cosas, Carlos V, viendo la rapidez con la que el pirata adhesionaba territorios a sus filas y el riesgo de desestabilización en las zonas bajo control español, decidió poner en marcha una ofensiva para poner fin a la vida del corsario. Envió al reino de Tremecén al Marqués de Comares, al frente de 10.000 soldados. Cuando Aruch vió que llegaban las tropas emprendió la huída. Cuenta Haedo, coincidiendo con Gomara, que en ella usó una estratagema común en la época: ir dejando a su paso joyas, monedas, etc., confiando en que la avaricia de los cristianos le haría ganar algo de tiempo en su huída⁶⁸, pero la estratagema, fue en vano. Le dejamos el relato a Gomara:

Barbarroja, ya que no pudo yr mas adelante, apeóse y metióse con los que yban con él, que serían hasta cuarenta y cinco turcos, en un corral de cabras que estaba en aquel pequeño monte, y fue alcanzado en lo de la zara, donde animosamente se defendió un gran rato la espada en la mano. En fin le yrió Garcia de Tineo, montañés, alferéz del capitán Diego Andrada, con una pica malamente. Desta herida cayó en tierra Barbarroja: caydo desmayaron los suyos y entró al corral aquel soldado que le dio el picazo, y cortóle la cabeza; pusóla en la pica y llevóla a Orán. [...] Desta manera acabó la vida de Barbarroja, que tan mal la había empleado; bien que de un hombre barquero, comitre y timonero, vino a tener una galera y quatro fustas y a ser capitán de otras, y mas que de jornalero y aun de ganapán vino a ser rey de Argel, de Tenez y también de Tremecén: de tan bajo principio encumbró su nombre y fama en lo que hoy la tiene⁶⁹.

Consideramos que este pasaje encierra los puntos clave de la imagen de Barbarroja en las crónicas. En primer lugar se destaca la estrategia, que contempla la huída allí donde el combate carece de posibilidades de victoria. Se nos presenta rodeado de su hombres, no

⁶⁶ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 51.

⁶⁷ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 43.

⁶⁸ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 55.

⁶⁹ López de Gomara, *Crónicas de los Barbarrojas*, p. 320.

pocos, volviendo a luchar, a dar los últimos golpes de espada aun cuando la llegada de la muerte es segura, y por último llorado por todos los que le rodearon. Además se destacan otros dos aspectos: la dimensión de la victoria de los españoles mediante la muerte de Barbarroja en esa muestra pública y difusa de su cabeza, y la increíble ascensión social y económica de un hombre humilde que había visto el final de sus días como rey.

No pasa desapercibida la frase de *acabó la vida de Barbarroja, que tan mal la empleó*, pero quitando este aspecto moralista, que dicho de un cronista español difícilmente podría estar ausente, la imagen que tenemos es la de un gran personaje histórico. El aspecto que quizás más llama la atención es que su grandeza no se vea disminuía por la acción de García de Tineo, sino que al revés, se presente ésta más como una cuestión de azar que de superioridad. La imagen de Barbarroja, en la que coinciden sustancialmente los tres cronistas citados, nos presenta a un hombre de una cierta inteligencia, con su merecido rol de capitán, al que honra su lucha junto a sus hombres hasta el final, y de quienes supo ganarse el respeto y el afecto. Un hombre que no se conformó a aquel destino que su nacimiento en la pobreza podría haber dictado, y que lleno de aspiraciones logró más de lo que nadie habría podido imaginar.

Las crónicas, por tanto, parecen reivindicar la importancia histórica de Barbarroja, considerándolo sobre todo por su excepcionalidad bélica y biográfica, quizás para engrandecer el papel que la armada española jugó en la conquista de la Berbería.

2.3.2 Jeredín Barbarroja

La carrera de pirata de Jeredín había iniciado tiempo atrás con su hermano, pero es solo después de la muerte de éste que Jeredín empieza a ser considerado por sus propios méritos:

Era en proporción alto de cuerpo, robusto; muy barbado, y aunque el pelo no era rojo como el de su primer hermano Aruch, que dio ocasión que le llamasen Barabarroja, todavía en su tiempo la tenía de color de castaña, era muy cejudo, y con unas pestañas muy grandes, fue para los cristianos cruelísimo, y para los turcos muy humano, pero era también de ellos muy temido, porque una vez airado, no había aplacarle.⁷⁰

⁷⁰ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 62.

Las crónicas recogen lo dura que fue para Jeredín la temprana muerte de su hermano y como tuvo que luchar contra su deseo de venganza para no marchar inmediatamente contra los cristianos. Inmediatamente después de la muerte de Aruch fue proclamado, tanto por la población como por los soldados que conformaban sus tropas, el sucesor de su hermano y nuevo rey de Argel. Sabiendo que Argel estaba en cierto peligro y temiendo nuevos ataques por parte de los españoles, Jeredín envió una embajada al emperador otomano solicitando su protección, pidiéndole hombres y ofreciéndole a cambio el servicio de todos los territorios que estaban bajo su control en la Berbería.

El emperador aceptó la oferta y no solo le envió dos mil hombres, sino que dio además autorización para que todas aquellas personas que quisiesen pasarse a la Berbería lo hicieran en completa libertad. Este privilegio fue bien aprovechado por Jeredín que distribuyó a todos aquellos emigrantes por las zonas más despobladas e inestables del territorio, logrando un mayor favor respecto a su reinado⁷¹.

Pocos meses después tuvo lugar un suceso que sin duda contribuyó a dar a Barbarroja la autoridad que necesitaba para empezar su gobierno. Carlos V había mandado una expedición que partía desde Nápoles y Sicilia rumbo a Berbería para dar caza a Barbarroja, esperando que éste no se hubiera recuperado aún de la muerte de su hermano. En aquella expedición del 1520 dirigida a Argel viajaba Diego de Moncada, caballero de S. Juan, con una gran flota española que contaba con más de 5.000 hombres, entre los cuales muchos de los grandes nombres que habían participado en la gran ofensiva a Berbería de la década anterior. Cuando la flota llegó a las playas de Argel, se alzó un gran temporal que dio al traste con todas las naves, y sin que ni siquiera tuviese lugar una batalla, fueron asesinados y hechos cautivos cientos de los más importantes soldados españoles⁷².

Si bien aquello no pudo considerarse ni una batalla ni un corso lo cierto es que Barbarroja, a pesar de ser señor y rey de Argel, no abandonó nunca por completo la piratería. Siguió durante todos aquellos años saliendo a robar en persona y aumentando sus riquezas que invertía en la construcción de bajeles. Haedo refiere que llegó a ser el único propietario de ocho bajeles, sin contar aquellos cuya propiedad compartía con otros piratas. Si recordamos que además su título le daba derecho a una parte de cada botín hecho por todos los piratas argelinos, y que lo mismo se derivaba de su rol como armador y propietario, resulta difícil imaginar a cuanto pudiesen ascender sus riquezas.

⁷¹ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 56.

⁷² Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p.56.

Durante los siguientes años siguió adhesionando algunos pequeños territorios y castigando las costas españolas. De aquellos constantes ataques destaca uno en 1522, en el cual envió en corso una gran flota, compuesta por catorce de sus galeotas, contra las islas Baleares, por las que mantuvo un gran interés durante años.

En 1532 la población de Túnez pidió sus servicios, como años antes hubiera hecho la argelina con su hermano, para librarse del tirano Muley Asan. A cambio de la libertad, le sería entregado el reino, así que Barbarroja no dudó en aceptar la oferta. Sin embargo antes de acudir a la batalla solicitó la ayuda del sultán Solimán para que le enviase tropas que defendiesen Argel durante su ausencia. La demora en el ataque hizo que el aviso llegase al rey de Túnez, que logró escapar, y que entregó Túnez a Barbarroja sin oponer resistencia alguna. La presencia de Barbarroja en la zona le permitió adherir otros territorios importantes, especialmente los de Bugía y Biserta. Sus éxitos no pasaron inadvertidos al sultán Solimán el Magnífico, que en 1533, le confirió el título de capitán de la flota otomana, y tampoco fueron desoídos por Carlos V, que se negó a aceptar la pérdida de un rey favorable a la corona española en Túnez. Pasarían algunos años, pero en 1541 Carlos V puso en marcha una gran ofensiva que devolvió Túnez a la órbita cristiana⁷³.

Su nuevo puesto en la flota otomana obligó a Barbarroja a desplazarse hasta Constantinopla. Sobre este paso a la capital del imperio otomano, y porque revela algunos detalles del carácter del pirata, merece la pena leer a Haedo⁷⁴:

Sabido Barbarroja de hijo de un ollero a tanta honra como esta, por mas aprobar el valor de su persona, su industria, diligencia y cuidado en el servicio del turco, todo el año siguiente 1536 se ocupó de muy de propósito sin reposar una hora, en meter en orden toda la armada turquesca, concertando, adobando, reparando, y rehaciendo todos los vajeles viejos.

La imagen de este hombre que, a pesar de todos sus cargos y poder, se entrega al trabajo cotidiano con dedicación y esmero es quizás una de las más interesantes en tanto en cuanto nos presenta a Jeredín Barbarroja en su dimensión humana y no en la bélica, a la que los cronistas se dedican con mayor exhaustividad. Sus acciones como capitán de la flota otomana se dirigieron en los siguientes años contra las naves venecianas tras la ruptura de los

⁷³ Bono, 1993, p. 18.

⁷⁴ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 60.

pactos de Venecia con el el sultán hasta que los venecianos tuvieron que solicitar la ayuda de Carlos V para resistir los ataques de Barbarroja y provocar su retirada⁷⁵.

En 1544 el sultán turco le concedió la retirada a Argel después de lograr un acuerdo de paz con Francia, y Barbarroja volvió a la piedra angular de su reino, aquella por la que tanto había luchado su hermano y que él nunca dejó desprotegida. Un año después volvió a Costaniopla, donde murió a los 66 años de edad. Sobre lo que supuso la pérdida de Barbarroja en Berbería y sobre la construcción de su leyenda vuelve a darnos noticia Haedo:

Cuentan los turcos por cosa cierta, que después de enterrado en aquel sepulcro y cuba que dijimos, le hallaron cuatro o cinco veces fuera tendido en tierra: de lo cual maravillados todos y no hallando manera como aquel cuerpo quietase en la sepultura, al último un hechicero de nación griego, dio por remedio que juntamente con el cuerpo enterrasen un perro negro, lo cual hecho, nunca más el cuerpo de salió de la sepultura: y es hoy día tan grande la veneración que todos los turcos tienen al cuerpo y sepulcro de Jeredín Barbarroja, y principalmente los corsarios y toda otra gente de la mar, que habiendo de partir de Costantinopla, una armada, por grande que sea o pequeña, y aun cualquier bajel de remo, van primero todos a visitar este sepulcro, encomendándose a tan buen santo, y disparando mucha artillería y arcabucería por fiesta y gran solemnidad⁷⁶.

Sólo podemos añadir a este pasaje un comentario sobre la imagen de Jeredín Barbarroja, que es el de que, ya en las crónicas, se refleja el paso del personaje histórico al personaje legendario, cuando la sociedad turca empieza a rodearlo de historias y se entrega a su devoción. Al respecto hacemos dos últimas observaciones. La primera es llamar la atención sobre el hecho de que la devoción sea profesada por todos los cuerpos sociales, desdibujando la visión *post mortum* del pirata, para potenciar la de rey o señor, que efectivamente ocupó.

La segunda y quizás más relevante para el tema que nos ocupa, es que haciéndose Haedo eco de todas esas voces, el personaje pasa a rodearse de ese áura mítica también en la literatura española. Lo que permanece en cualquier caso invariable, quizás por el contrario todavía más focalizado, es la importancia del personaje que trasciende el punto de vista histórico para convertirse en una especie de santo a partir de su supuesta resurrección. Por

⁷⁵ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p.60.

⁷⁶ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p.62.

tanto, y en cualquier caso, la imagen termina desdibujándose por exaltación y no por criminalización.

3. De la historia al teatro. Delimitación del corpus

Pasamos ahora al estudio de las fuentes teatrales, compuesto por un corpus final de diecisiete comedias. La delimitación del corpus objeto de estudio la hemos llevado a cabo teniendo en cuenta dos criterios. El primero es que la obra cuente con la presencia, en escena o a través de un discurso referido, de la figura del pirata. Lo esencial en todo momento ha sido que en la obra se proyectase una imagen del personaje del que nos ocupamos. El segundo criterio se refiere al periodo de escritura, y por tanto, a la datación de las obras, que debía situarse entre 1575 y 1600. La datación de muchas de las obras de las que nos ocupamos oscila, o cuenta con diversas interpretaciones por parte de la crítica. Hemos aplicado aquí una cierta apertura, considerando válidas las dataciones que propusiesen un margen en el que se incluía este último tercio de siglo, siendo conscientes de que ulteriores averiguaciones sobre su datación podrían dejar fuera algunas de nuestras obras e incluir otras.

En un primer momento formaron parte del corpus otras tres obras que finalmente hemos excluido puesto que, a pesar de construirse sobre el conflicto otomano-español, las batallas entre ambas partes tenían lugar en tierra, sin que contásemos ni siquiera a través de discursos referidos con la figura del pirata. Las obras que por esta razón han quedado fuera son *El cerco de Tremecén* de Guillén de Castro, *El natural desdichado* de Agustín de Rojas y *El cerco de Viena y socorro por Carlos V* de Lope de Vega, mientras que las obras que incluye el corpus y que corresponden a los dos criterios a los que nos hemos referido son:

- De Miguel de Cervantes: *El trato de Argel* (1580-1585)⁷⁷, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*.
- De Lope de Vega⁷⁸: *Los cautivos de Argel* (1599), *Los esclavos libres* (1599-1603), *El gallardo catalán* (1599-1603), *El grao de Valencia*, (1589-1595) *Comedia Famosa de Julián Romero* (1597-1604), *El premio riguroso y amistad bien pagada* (1590-1605) y *El favor agradecido* (1593).
- De Agustín Tárrega: *El cerco de Rodas* (anterior a 1599⁷⁹)
- De Juan de la Cueva: *El degollado* (representada en 1579⁸⁰).

⁷⁷ Esta es la fecha que reconoce como más acreditada por Arata, 1992, pp. 9-112.

⁷⁸ Las dataciones de las obras de Lope ha sido extraídas de la Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, www.atelope.uv.es

⁷⁹ Canet, 1984.

- De Ricardo de Turia: *La fe pagada*.
- De Matos Fragoso: *La corsaria catalana*⁸¹.
- De Cepeda: *La española y los enredos de Leonardo* y, de posible autoría, *El amigo enemigo y a las veces lleva el hombre a su casa con qué llore*.

3.1 El pirata en el teatro comercial

La identificación de nuestro corpus nace a partir de otro corpus ya identificado de comedias de moros y cristianos datadas entre 1570 y 1600⁸², es decir en el periodo de consolidación de la Comedia Nueva y en el momento en el que el teatro es ya un fenómeno de masas. Caracterizamos brevemente los aspectos centrales de este periodo puesto que es relevante para acercarnos lo más posible a la realidad de la producción y representación de estas comedias.

Son numerosos los elementos que a lo largo de las décadas anteriores han ido transformándose para producir este nuevo producto teatral. Todos los autores que componen nuestro corpus se insertan dentro de una nueva generación de poetas que, a partir de los años 80, han tomando las riendas de la producción de los textos teatrales configurando el género de la Comedia Nueva. Es oportuno retomar aquí el trabajo de investigación de Oleza⁸³ sobre la génesis de la comedia barroca según el cual ésta es el resultado de una síntesis de la lucha entre corrientes escénicas hasta el momento mucho más fragmentadas y delimitadas por espacios, temas y públicos sesgados. Efectivamente las tres prácticas escénicas, que hasta el momento luchaban por la hegemonía cada una desde un espacio y un público concreto, se ven seriamente afectadas por la intervención de nuestros autores, que en aras de la modernización, se lanzan a la renovación del panorama teatral tal y como hasta ahora había sido concebido. Indudablemente la producción de los textos supone sólo una pequeña parte de la complejidad del hecho teatral. El alcance de sus transformaciones no hubiera sido de tales dimensiones si de forma paralela no se hubieran dado otros cambios indispensables para que el acto teatral se convirtiese en el gran espectáculo de masas que es el teatro áureo español.

La Comedia Nueva tal y como la conocemos hoy en día no hubiera sido posible sin la existencia de diversos públicos que muestran cada vez más su gusto por la representación. Si

⁸⁰ Datación recogida por REYES PEÑA, OJEDA CALVO y RAYNAUD, 2007.

⁸¹ Respecto a la inclusión de *La corsaria catalana* en nuestro corpus aclaramos que su composición es mucho posterior al periodo que nos ocupa. Dado que recupera la tradición de las comedias de moros y cristianos, de piratas y raptos, nos interesaba recoger esa vuelta, ya a mediados del s. XVII, al interés por este tipo de comedias.

⁸² Ojeda, 2012.

⁸³ Oleza, 1984.

tenemos en cuenta que las representaciones religiosas son ya una práctica teatral a la que acuden con regularidad las clases populares, que también las universidades cuentan con una práctica escénica a través de la cual se difunden los textos de la tradición humanista, y que la corte cuenta con una práctica escénica propia con la que amenizar sus festejos y conmemoraciones, lo que nos encontramos es un panorama en el que prácticamente todas las capas de la sociedad son potenciales demandantes del producto teatral. Como en toda actividad económica que se precie, el teatro se ve obligado a reformular su oferta para poder satisfacer esta demanda plural, y convertirse en el negocio sin precedentes que es ya en la época en la nos situamos y a la que, por tanto, nos referimos como la del teatro comercial.

La oferta, como decíamos, debe ampliarse en todas sus dimensiones: se diversifican los modos de producción, pero también se crean las condiciones para el desarrollo exponencial de las prácticas escénicas a través de tres elementos que, a pesar de su dilución en el tiempo, resultan claves para entender el periodo en el que nos encontramos: la profesionalización de los actores, el aumento de los días en que las compañías pueden representar, y la creación de lugares estables para la representación⁸⁴.

La influencia que las compañías italianas dejaron en su paso por la península dejó huella en varios aspectos, pero el que más íntimamente podemos ligar al teatro comercial es, sin duda, la presión que ejercieron frente a las administraciones locales para ampliar los permisos de representación extendiéndolos a los días laborables. La consolidación profesional de las compañías teatrales y la habilitación de espacios para la representación impuso la necesidad de un repertorio más amplio y variado capaz de satisfacer un mercado mucho mayor. Es a la luz de todos estos cambios que a partir de los años 80 se incorpora a la producción teatral un grupo de poetas decidido a renovar el teatro y a satisfacer el volumen de la oferta teatral.

Dado que está mucho mejor explicado en otros estudios sobre este tema, nos limitamos aquí sólo a recordar la importancia de la creación de los corrales de comedias⁸⁵, que acotando el espacio de representación, permiten controlar el pago de las entradas y convertir el hecho teatral en un negocio por el que el público paga y cuyos ingresos permite el desarrollo de toda una serie de actividades económicas ligadas al teatro. Quizás la más

⁸⁴ Los primeros contratos que documentan el pago de actores son de los años 40. Véase Ojeda, 2011. En 1580 Ganassa obtuvo un primer permiso para representar en día laborable y la construcción de los primeros teatros estables comienza a finales de los 60. Véase Ferrer, 2003, pp. 239-67.

⁸⁵ Los teatros más importantes de Madrid, el de la Cruz y el del Príncipe se construyeron entre 1579 y 1583. La ciudad de Sevilla representa quizás aún mejor el cambio de dirección con los seis teatros públicos que se ponen en pie entre 1575 y 1585.

importante es la que nace con las cofradías que se ocupan de la gestión de los corrales y que utilizan los beneficios de las representaciones para financiar sus obras de beneficencia. Todos estos elementos harán que el mundo de la farándula se caracterice por producir una cierta diversificación de la actividad económica.

Desde el punto de vista de la Comedia Nueva, ahora como fórmula del texto dramático, la renovación estética y conceptual puede cimentarse sobre dos pilares básicos: la versificación polimétrica y la ruptura con el modelo aristotélico de tragedia y comedia que, ya apuntado en el plano teórico por Giraldi Cinzio⁸⁶, da lugar a la tragicomedia como el macrogénero privilegiado.

Después de esta pequeña introducción al periodo del teatro comercial, veámos como se sitúan nuestros autores y algunas de sus obras en este contexto y qué impacto pudieron tener en los teatros de corrales a finales del s. XVI.

Sabemos que Juan de la Cueva empezó a representar sus obras a partir de 1579, dos años después de volver de México donde se había trasladado con su hermano que ocupaba un cargo como inquisidor⁸⁷. A su vuelta a España se instala en Sevilla y es allí donde ven la luz de los escenarios sus obras, llegando incluso a publicar impresa la primera parte de su producción dramática dos veces, primero en 1583 y poco después en 1588. No pudo, sin embargo, publicar la última parte de su obra a pesar de haber solicitado la licencia. La crítica literaria ordena el conjunto de su obra dramática en torno a cuatro ejes: histórico, clásico, fantástico, y contemporáneo. Es dentro de éste último donde situamos la pieza que incluimos en nuestro corpus, *El degollado*, pero llamamos la atención sobre cómo su obra recoge los principales temas de las prácticas escénicas anteriores a la Comedia Nueva, y cómo se suma con su producción a la variedad y heterogeneidad que caracteriza a la nueva poética teatral. *El degollado* pertenece a este grupo de comedias de tema contemporáneo porque, en realidad, el texto procede de un cuento italiano⁸⁸. Sabemos también que la peripecia que se presenta al final de la comedia, a través de la cual un personaje secundario cambia el cuerpo del protagonista condenado a muerte por el de otro reo, es prácticamente igual al final que plantea Giraldi Cinzio en su comedia *Epitia*⁸⁹. El otro dato con que contamos es que *El degollado* fue

⁸⁶ Ojeda, 2013.

⁸⁷ Cebrián, 1991.

⁸⁸ Caso González, pp. 127-147. El cuento italiano al que se alude es de Giambattista Fulgoso que lo recoge en sus *Factorum dictorumque memorabilium libri IX*.

⁸⁹ Ojeda, 2013, pp. 1-29.

estrenada en Sevilla en 1579, en el corral de la Huerta de Doña Elvira y que el autor de comedias que se ocupó de su puesta en escena fue Pedro de Saldaña⁹⁰.

Respecto al canónigo valenciano Agustín Tárregas, cuya producción dramática se data a partir de 1589, recuperamos aquí sólo las conclusiones más significativas de quienes se han dedicado en profundidad al estudio del conjunto de su obra⁹¹ para situarlo lo mejor posible en este periodo de consolidación de la Comedia Nueva.

A pesar de que en ocasiones se haya reducido su papel al de mero seguidor de la práctica escénica que Lope impone en su llegada a Valencia los últimos estudios matizan considerablemente esta visión, señalando que para cuando Lope llega a Valencia las obras de el clérigo gozan ya de una cierta madurez. La otra consideración más general y relevante sobre la producción de Tárrega es que ésta es una perfecta síntesis de la práctica cortesana y de la erudita. Sus obras parecen encontrar poco eco en las capas sociales a las que en cambio se dirige Lope, pero la novedad que aporta este autor, además de fundir dos corrientes hasta el momento diferenciadas, es la de ocupar como espacio de representación el teatro público. Esto le convierte en uno de los dramaturgos que contribuye con una propuesta propia a la formulación de la comedia barroca, sobre todo en tanto en cuanto deja fuera de los escenarios valencianos el teatro de orientación clasicista.

Siguiendo con la escuela valenciana llegamos a Ricardo de Turia, pseudónimo en realidad con el que firmaba sus obras Pedro Juan Rejaule y Toledo, y de quienes se han conservado solamente sus cuatro obras publicadas en *Norte de la poesía española* del 1616. Ricardo de Turia se sumó con estas cuatro piezas a la corriente de la Comedia Nueva a la que dedicó un Apologético de las comedias españolas en el que defiende a Lope de Vega como su mejor representante y defiende las virtudes de la tragicomedia como el más alto género sobre el que se construye la comedia española del momento⁹².

El autor que más dificultades nos crea es Cepeda, a quien han sido atribuidas con mayor y menor grado de certeza dos de las comedias de nuestro corpus: *La Española* y *los enredos de Leonardo* y *El amigo enemigo*. Lo cierto es que del autor sabemos bien poco. Su nombre es recogido por Agustín de Rojas, por Cervantes y por Matos Frago, pero hasta el momento contamos sólo con la hipótesis de que este Cepeda sea Baltasar Cepeda, un poeta y notario sevillano que trabajó en la Audiencia Arzobispal hasta 1616⁹³. Los únicos datos que hasta el momento se han sido apuntado sobre este autor es su posible autoría de dos o tres

⁹⁰ Ojeda, 2007.

⁹¹ Canet, 1984.

⁹² Huerta Calvo, 2003, pp. 521-523.

⁹³ Ojeda, 2013.

comedias manuscritas del fondo de la Biblioteca de Palacio de Madrid. Éstas serían *Los enredos de Martín*, y las comedia que nos ocupan *La española y enredos de Leonardo*, y tal vez, *El amigo enemigo*. Arata efectivamente señala⁹⁴ que la coincidencia métrica entre ambas así como su insitencia en el personaje del *servus dolosus*, hace posible sostener la hipótesis de que ambas comedias pertenezcan al mismo autor. Sin embargo la comedia de *El amigo enemigo*, sin presentar tantas coincidencias con las otras dos comedias, no permite una atribución tan clara al mismo autor. Respecto a su efectiva representación contamos con alguna información más. En el caso de *La Española y los enredos de Leonardo*, es posible pensar que debió de gozar de una cierta fama puesto que Matos Fragoso muchos años después la recordará y le dedicará unos versos en *La corsaria catalana*. También en el caso de *El amigo enemigo*, su representación parece evidente puesto que obtuvo la licencia en Madrid el 21 de Octubre de 1626.

Pasamos a Cervantes, autor de cuatro de las obras *jamás representadas* de nuestro corpus. Situamos primero el teatro cervantino haciéndonos eco de las tensiones entre la preceptiva del autor y el canón estético imperante, como posible causa tanto de una publicación tardía de su obra así como del hecho de que sus comedias nunca fuesen representadas. Respecto a este asunto se ha señalado la falta de voluntad de Cervantes de adaptarse tanto al gusto del público como al modo de producción que impone la Comedia Nueva. La agilidad de escritura y el recato en los gastos se convierten en un imperativo del que resiente la espectacularidad y minuciosidad que tan importante era para Cervantes⁹⁵. Formaría parte de la llamada generación del 80, de la que forman parte otros autores de nuestro corpus como Juan de la Cueva y que se caracterizan por una propuesta teatral de orientación erudita que se ve desplazada de los teatros de fin de siglo ante el triunfo de la corriente más populista representada por Lope de Vega y sus seguidores⁹⁶.

Por último y respecto a la acogida que pudieran tener estas comedias, contamos con las palabras de Cervantes con las que refiere que algunas de sus comedias fueron representadas sin recibir *ofrenda de pepino*⁹⁷, y las observaciones sobre el teatro de fin de siglo que Agustín de Rojas nos deja en *Viaje entretenido*. Es posible que la mezcla de un asunto amoroso con un asunto histórico o a noticia y las escenas de batalla entre moros y cristianos que caracteriza a las comedias cervantinas de nuestro corpus encontrase una

⁹⁴ Arata, 1988b.

⁹⁵ Granja, 1995.

⁹⁶ Arata, 1992, pp. 9-112.

⁹⁷ Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*.

acogida exitosa en el gusto del público de la época ⁹⁸, pero no podemos sino movernos entre conjeturas más o menos plausibles. No podemos olvidar que la edición de *Ocho comedias y ocho entremeses* llevan el subtítulo de *jamás representadas* e incluyen en el prólogo la declaración del autor de que nadie en el ámbito teatral había mostrado interés por ellas. Las obras que tratamos en este trabajo pertenecen todas, excepto *El trato de Argel*, a este volumen impreso. Por lo datos con que se cuenta a día de hoy, ni se representaron después de su publicación, ni volvieron a reeditarse como texto, lo cual no puede sino hacernos pensar en un dudoso éxito.

Dejamos para el final al autor que mayor presencia tiene en nuestro corpus, Lope de Vega, cuyas comedias abarrotaron los corrales y monopolizaron, a ojos de los más escépticos frente a la Comedia Nueva, la práctica teatral que se impone a la entrada del nuevo siglo. Nosotros nos concentramos en la primera parte de su producción, la anterior a 1600 y, de nuevo, referimos sólo algunos aspectos destacados por quienes han estudiado en profundidad su obra con la intención de poder ver qué papel desempeñaron tanto el autor como las obras que incluye nuestro corpus en esta etapa de consolidación del teatro comercial⁹⁹.

Efectivamente uno de los elementos claves de la producción de Lope es que tanto sus comedias, con una función esencialmente lúdica, como los dramas, con un marcado carácter propagandístico, son una síntesis en la que encuentran espacio las tres prácticas escénicas que hasta el momento se venían desarrollando de forma separada. Así, se destaca en la primera etapa de su producción el influjo de la comedia erudita italiana, sobre todo en los asuntos amorosos y en la ocultación de la identidad, pero también cierta repetición de esquemas clasicistas con conflictos de honra y correspondiente venganza. A estos elementos Lope añade algunos rasgos característicos de la práctica cortesana, como la espectacularidad, la inclusión de historias mitológicas o la comicidad a través de personajes rústicos, popularizándolos todos ellos tanto desde un punto de vista teatral como ideológico. En definitiva, la singularidad del primer teatro de Lope es su capacidad de aglutinar las tradiciones anteriores en una fórmula que encuentra el gusto de un público amplísimo:

Todo configura pues una profunda síntesis en la que los rasgos italianizantes y los populistas, los cortesanos y los clasicistas, se funden para dar lugar a un nuevo modelo de espectáculo, cuya diferencia específica con respecto a la escuela de Tárrega va a ser, precisamente, la decidida voluntad de avanzar en busca del impacto sobre públicos

⁹⁸ Granja, 1995.

⁹⁹ Oleza, 1984.

más amplios, la corrección de la dominante cortesana por el espíritu populista, esa extraordinaria simbiosis por la que en la misma medida en que se cortesanizan las concepciones escénicas y los modelos teatrales tradicionales, se popularizan los géneros y el aparato de la teatralidad más artificiosa¹⁰⁰.

3.2 Algunas consideraciones generales del corpus

Una vez delimitado el corpus quisiéramos llamar la atención sobre los aspectos de coincidencia de todas estas tragicomedias, que a pesar de contar con autorías tan dispares, mantienen ciertos puntos en común que nos sirven para acercarnos al tipo de obra en el que se inserta el pirata, así como a algunas de las peculiaridades que éste introduce.

Como decíamos todas ellas pertenecen al subgénero de moros y cristianos. Resulta relevante que no aparezca ningún pirata holandés, inglés ni ligado al Atlántico. Para entenderlo retomamos la importancia que el Mediterráneo cobró desde la conquista del reino de Granada y con la paulatina incorporación de los territorios de la Berbería, en la órbita cristiana. La envergadura de tal proceso dio como resultado que a lo largo de todo el siglo XVI, en pleno Renacimiento y con el desarrollo de la geografía moderna, la cantidad de libros publicados que se dirigían al conocimiento físico y humano del islam superase en más del doble a los que se publicaron sobre el Nuevo Mundo¹⁰¹. Efectivamente el género de moros y cristianos se nos presenta como ya establecido en la *Loa a la comedia* de Agustín de Rojas del *Viaje entretenido*, donde señala¹⁰²:

[...] después desto
se vsaron otras, sin estas,
de moros y de christianos,
con ropas y tunicelas.
Estas empezó Berrio.

El tema, como prueba nuestro corpus, goza de gran interés en la Península hasta la efectiva expulsión de los moriscos entre 1609-1614, momento a partir del cual las referencias al tema son cada vez más esporádicas.

¹⁰⁰ Oleza, 2002.

¹⁰¹ Bunes Ibarra, 2002.

¹⁰² Rojas, Agustín de, *El viaje entretenido*.

Sobre el género de moros y cristianos no podemos sino señalar la falta de trabajos que se ocupen de las características específicas del subgénero. A este respecto señalamos la importancia de los trabajos de Urgoiti¹⁰³, quien conecta el género teatral con la tradición literaria de los romances y de los festejos que tienen como protagonistas el reto entre moro y cristiano que se vienen desarrollando desde el fin de la edad media, y quien establece la diferencia las comedias de moros de las de moros y cristianos. Bajo su punto de vista son comedias de moros y cristianos¹⁰⁴:

Aquéllas en que prima, como en la representación popular, un enfrentamiento formulado en términos de desafío, batalla y triunfo. La intriga amorosa o de otra índole, si la hay, cumple en tales casos un papel subsidiario. Quedarían fuera de este grupo las obras dramáticas en que el moro no está visto como el enemigo, aunque siempre será una persona de diferente «ley», como entonces se decía, situada al margen de la identidad colectiva que comparten el poeta dramático y su público o la mayor parte de él.

Como veremos nuestro corpus se identifica plenamente con esta caracterización y no con la de la comedia morisca puesto que el pirata, que es al fin y al cabo un tipo de moro, está siempre en conflicto con el mundo ideológico tanto del autor como del público, representando lo que en el lenguaje de la época era “el infiel” y al que hoy nos referimos como “otro”.

El segundo elemento que destacamos, bastante generalizado, es el hecho de que en el reparto de papeles no se explicita la parte del Pirata o del Corsario. Esto implica que la identificación del personaje por parte del lector, como la del espectador, deba desprenderse de la acción dramática, es decir, de la representación de un rapto en el mar o de un corso. Tan sólo dos comedias nos muestran la excepción a esta característica general: *La fe pagada* y *La Española o los enredos de Leonardo*, en las que tanto el papel de Mumen como el de Muley viene especificado con la categoría de corsario. En *El cerco de Rodas*, al personaje al que vemos traer consigo una cautiva refiriendo haberla capturado esa misma mañana, viene asignado el papel de Arráz. Este término designa según el *Diccionario de Covarrubias*¹⁰⁵ : “Nobre arabigo, unos dizen que vale capitán, otros añaden capitán de un navio”. Por razones obvias este personaje comparte con el pirata muchas características de las que después veremos, pero el hecho de que aparezcan otros dos personajes con el título de *arráz* que sin

¹⁰³ Carrasco Urgoiti, 1996.

¹⁰⁴ Carrasco Urgoiti, 1999.

¹⁰⁵ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*.

embargo no llevan a cabo ningún robo en el mar, nos ha hecho concluir que la asignación de este papel al personaje no suponía razón de peso para considerar al *arráez* como pirata. En la gran mayoría de los casos a aquellos personajes que a lo largo de la comedia se descubre participando o dirigiendo un corso, les viene asignados el papel de *moro* o de *turco*.

Las comedias de este corpus presentan también una gran coincidencia en los espacios dramáticos¹⁰⁶ en los que se ambientan ya que en todas, al menos una de las jornadas, transcurre en los territorios de la Berbería. Las únicas excepciones a este rasgo caracterizante son de *El gallardo catalán*, que se desarrolla en diferentes puntos de Europa y *El cerco de Rodas*, que de todos modos ambientándose en Rodas, encarna el espacio de lucha entre el mundo europeo y el turco. Teniendo en cuenta la frecuencia con la que estos territorios se recrean en las comedias, destacamos la preferencia de Argel, para situarse en segundo lugar en Biserta, y por último en Orán-Mazalquivir.

En relación con los espacios destacamos una importante aportación del pirata a este tipo de comedias, ya que la acción de éste mediante el rapto, funciona como motor del desplazamiento espacial y cultural. Si bien en algunos casos la comedia se ambienta desde el inicio en una de las ciudades de la Berbería, normalmente en torno a los baños o en torno a la corte del rey berberesco, son más numerosos aquellos en los que es la acción del pirata la que desplaza al menos uno de los ejes de la comedia desde las costas españolas hasta la Berbería.

Otro aspecto que podemos generalizar a la gran mayoría de las obras es la figura del pirata como nexo entre las capas más altas de la sociedad musulmana y el mundo de los cristianos, ya sean éstos cautivos o caballeros. Lógicamente dejamos fuera de este punto aquellas comedias en las que los piratas forman parte de discursos referidos (*La gran sultana*, *Comedia famosa de Julián Romero* y *El premio riguroso y amistad bien pagada*) y nos centramos en aquellas en las que el pirata tiene una presencia real sobre el tablado. Para sostener esta función de nexo entre el mundo musulmán y el cristiano tenemos en cuenta la relación física que el pirata tiene con los personajes de ambas partes a lo largo de la comedia, y que se materializa al compartir con ellos un mismo tiempo y un mismo espacio sobre el escenario. Respecto a esta función de nexo señalamos que la relación puede darse de forma bilateral, pirata-cristiano y pirata- rey, o de forma simultánea formando un triángulo rey-pirata-cautivo. Efectivamente y bajo este criterio, en casi todas las comedias encontramos al

¹⁰⁶ Utilizamos la distinción entre espacio dramático y espacio escénico aportada por Vitse y recogida en Arellano, 2005, pp. 29-52.

menos una escena¹⁰⁷, en la que el pirata se sitúa junto al rey de Argel, de Biserta, o junto al Gran Turco. Podemos además señalar algunos de los elementos sobre los que se construye este nexo que son, por su reincidencia, verdaderos pilares.

El primer motivo de unión que encontramos entre el rey y el pirata es el reparto, la entrega o la venta de esclavos y cautivos. Este tipo de escena lo encontramos en *El cerco de Rodas*, *Los baños de Argel*, *Los cautivos de Argel*, *El degollado*, *El grao de Valencia*, *La española* y *los enredos de Leonardo*. Añadimos a éstos los casos de *Los esclavos libres* y *El gallardo español*, donde como explicaremos cuando nos ocupemos de sus particularidades, los piratas detentan también el título de alcaide en el primer caso y el de rey en el segundo. Un caso curioso es el de *La fe pagada* donde rey y pirata no comparten escena, pero el nexo se establece igualmente puesto que el pirata de la comedia, Mumen, es el sobrino del rey de Biserta.

De forma secundaria señalamos otra de las razones por las que pirata y rey musulmán aparecen juntos en la misma escena, que es la participación de ambos en una lucha o batalla contra los cristianos. Ejemplos de este tipo de escenas los encontramos en *El cerco de Rodas*, *La fe pagada*, *El gallardo español*, o en el discurso referido de *Comedia famosa de Julián Romero*.

En cambio la relación del pirata con los cristianos se funda principalmente en la compra-venta de esclavos. Este fenómeno se repite en ocho de las trece comedias en las que el pirata tiene presencia real en el escenario. También destaca como vínculo principal entre estos dos universos el momento del rapto, que encontramos en *El cerco de Rodas*, *Los baños de Argel*, *El degollado*, *Los esclavos libres*, *La española* y *los enredos de Leonardo* y *La corsaria catalana*, o ya en una situación de cautiverio en la que el pirata posee a los cautivos como esclavos en *Los cautivos de Argel* y en *El trato de Argel*.

Otro de los aspectos fundamentales que unen a la gran mayoría de las comedias de este corpus es su recorrido por el enredo amoroso. Con un papel más o menos central dentro de la comedia y con diferentes posibilidades para ubicar al pirata dentro de él, lo cierto es que este es un asunto tan generalizado que no podemos dejar de hacer algunas consideraciones, aunque no nos detengamos demasiado en ello.

El enredo amoroso es sin duda uno de los elementos que atraviesa, no solo estas comedias, si no prácticamente todas las que se escriben y representan en los principales

¹⁰⁷ No usamos el concepto de cuadro puesto que en la mayor parte de los casos no hay una coincidencia con los criterios de cambio métrico, vacío escénico, cambio de espacio dramático, la interrupción temporal y el cambio escenográfico que señala Oleza, 2010.

corrales de toda la Península. Con esto sólo queremos señalar el hecho de que, aunque algunas de nuestras comedias se basen en hechos históricos o se centren en temáticas sociales como las ligadas al poder, no escapan a este requisito que ya se ha configurado como imprescindible para el triunfo de la comedia. Aunque en todo nuestro corpus, excepto en la *Comedia famosa de Julián Romero*, esté presente el enredo amoroso, no en todas las obras el pirata se ve involucrado en él. Son doce de las diecisiete las comedias en las que esto ocurre. El hecho de que ocurra en un 75% de los casos es lo que nos ha inducido a tratar este asunto dentro de las consideraciones generales y no más adelante, donde veremos con más detenimiento cada una de las comedias.

Por otro lado, el enredo amoroso nos ofrece un primer acercamiento tanto a las principales funciones que el pirata desempeña en la comedia, como a la imagen que se proyecta del mismo. Dado que en el siguiente capítulo haremos un estudio bastante más detallado de cada comedia en su conjunto, aquí solo nos centraremos en el pirata como sujeto amoroso, intentando ver cómo su concepción del amor nos da ya una información importante sobre la imagen del pirata que se difunde desde los teatros.

Analizando el corpus desde este punto de vista hemos encontrado que el pirata puede cumplir dos funciones con respecto al enredo amoroso: ser víctima del amor o ser un obstáculo para la pareja dama-galán, y contribuir con ello al enredo. También es posible, como veremos en algún caso, que desempeñe ambas.

Respecto a aquellas comedias en las que el pirata se nos muestra enamorado de una dama, en todos los casos cristiana, debemos aclarar que no todas las comedias muestran en el pirata la misma capacidad de amar ni la misma forma de concebir el amor. Esto último no es especialmente relevante si tenemos en cuenta que normalmente tampoco se nos presentan a dos galanes españoles que profesen de igual modo su amor por la dama, pero lo que sí es importante es que veamos la variedad de imágenes que se desprenden de ello. Bajo esta premisa hemos definido en este primer y más numeroso grupo de casos dos tipos de piratas, que en función de sus parlamentos y de las acciones que emprenden, identificamos como *enamorados* a unos y *enamoradizos* a otros.

Los casos de piratas *enamorados* son los de Cauralí en *Los baños de Argel*, Chichivalí en *El degollado*, Arbolán en *Los esclavos libres*, Arnaute Mamí en *La corsaria catalana* y D. Diego y D. Gonzalo en *El cerco de Rodas*¹⁰⁸. Recogemos aquí sólo uno de los parlamentos de

¹⁰⁸ Incluimos aquí a los caballeros de Rodas como piratas señalando que sólo es posible hacerlo desde un perspectiva moderna de la piratería, a la que ya nos hemos referido en el contexto histórico y que aclararemos aún más en el siguiente capítulo.

todos estos piratas como muestra de que su uso del lenguaje amoroso es idéntico al que podemos encontrar en cualquier enamorado español. Además de usar un registro lingüístico que no nos acerca a una condición social diferente a la de un caballero, el uso de las redondillas en su expresión amorosa, perfila la imagen del pirata alejándola de la barbarie y concentrándose en su dimensión de enamorado. Así relata Chichivalí a su amigo lo que le ocurrió cuando Arnaldo le presentó a Celia¹⁰⁹:

CHICHIVALÍ Éste - y nunca Alá quisiera -
 me llevó a ver una dama
 que dio tal fuerza a mi llama
 que me he vuelto en otra esfera.
 Ha sido tan poderoso
 amor y su hermosura,
 que por mi corta ventura
 a mí mismo soy odioso.
 Traspaso la ley de amigo;
 no guardo fidelidad;
 sigue mi fe y voluntad
 sólo a Celia que amo y sigo.
 Celia es mi buen soberano;
 por mi Dios a Celia adoro
 por Alá he sido moro
 y por Celia soy cristiano.

A partir de aquí empiezan las matizaciones a través de las cuales señalamos algunas de las observaciones importantes sobre la imagen del pirata. En el caso de Chichivalí y de Arbolán destacamos que ambos manifiestan estar dispuestos a renegar de su religión por obtener el amor de las respectivas enamoradas, Celia y Lucinda. Sin embargo ellas, fieles a la religión y a sus respectivos galanes, son incapaces de corresponder a las promesas de felicidad de los piratas. Arbolán además está casado con Bedoira. Traemos aquí la

¹⁰⁹ Cueva, Juan, *El degollado*, p. 8.

observación que le hace uno de sus cautivos¹¹⁰ cuando acude a pedirle consejo sobre cómo conquistar a Lucinda:

MENDOZA Mientras ella amare allá
 acá no podra querer.
 En España los maestros
 cuando enseñan a danzar
 primero intentan quitar
 algunos malos siniestros

Mientras Arbolán se nos presenta capaz de amar a dos mujeres al mismo tiempo en este parlamento, Mendoza lo que señala mediante el *acá* y el *allá* es una diferencia cultural que nada tiene que ver con la piratería como obstáculo para que el pirata consiga el amor de su enamorada. Mendoza actúa como mediador cultural explicando a Arbolán la forma de amar de las españolas, y al mismo tiempo y sobre todo, lo que hace es mostrar al espectador la diferencia cultural en las pautas que rigen las relaciones amorosas de los musulmanes. Hay una contraposición entre la concepción del amor del cristiano/español y la del pirata, que no tiene tanto que ver con el hecho de que sea pirata como con el hecho de ser musulmán y de poder mantener relaciones simultáneas con diferentes mujeres. La imagen por tanto de este pirata enamorado y polígamo es para el espectador de la época la de un infiel o de un desleal. La infidelidad se pone de manifiesto por partida doble ya que, desde la perspectiva cultural española, hay una traición que se dirige a la mujer y otra que se dirige a la propia religión. Chichivalí, en cambio, después de raptar a Celia y de que ésta le rechace, intentará forzarla. Esta acción que se desprende de la situación amorosa en que se encuentra el pirata nos permite añadir a la imagen del desleal, la del violento y autoritario.

El resto de casos, como veremos, presentan algunas peculiaridades que hacen que no podamos considerarles como los piratas más representativos del corpus. Tomamos como ejemplo a Jarife, que da muestras de una gran valentía y respeto de su enamorada, pero que al final de la comedia acabará descubriendo que es hijo de un capitán español. Otro ejemplo sería el de Arnaute Mamí, que también se caracteriza por la honestidad y el respeto hacia Celima, pero que al final de la comedia aparecerá arrepintiéndose por todos sus errores en una acción excepcional frente al resto de piratas del corpus. En el caso de D. Diego y D. Gonzalo,

¹¹⁰ Lope de Vega, *Los esclavos libres*, p. 84.

a los que el público de corrales del s. XVI probablemente no identifica como piratas, el conflicto amoroso teminará por resolverse con un acuerdo sobre Lucinda, que reniega y se bautiza para poder casarse con D. Gonzalo. D. Diego sin embargo se casará con doña Blanca, la mujer a la que había dado su palabra de hacerlo. Por último Cauralí, que como veremos, es un pirata excepcional en otros muchos sentidos, trata con respeto a su enamorada si dejamos fuera el momento del rapto, pero la pierde porque el caballero español del que siempre ha estado enamorada consigue liberarla.

Todas estas excepciones, efectivamente, nos procuran en sí mismas una información importante. El pirata que realmente está enamorado y que es capaz de tratar honrosamente a su dama, resulta después no ser un pirata representativo sino matizado por diferentes transformaciones que se ponen de manifiesto en el desarrollo de la comedia y de las que nos ocuparemos más adelante. Sin embargo los piratas más representativos y que se muestran realmente enamorados son poquísimos y la imagen que se proyecta de ellos se caracteriza por la deslealtad.

Nos referíamos dentro de este primer grupo a una segunda posibilidad que era la de aquellos piratas que son más que enamorados, *enamoradizos* ya que se nos muestran como víctimas de un deseo repentino que se ve alterado fácilmente. Nos referimos a ellos de este modo porque efectivamente sus parlamentos aluden a un deseo, más que al amor del grupo de piratas del que acabamos de ocuparnos.

En esta situación se encuentran Hassan Bajá en *El gallardo español*, Dalí en *Los cautivos de Argel* y tanto Guadamo como Zulema en *El grao de Valencia*. Nos apresuramos a señalar que los piratas de este grupo de comedias no están sujetos a una gran transformación a lo largo de la comedia lo que nos permite considerarlos, por su estabilidad, de una manera más significativa.

Guadamo y Zulema se suman al enredo amoroso en el que ya participan otros tres galanes para obtener el amor de Crisela, pero ambos plantean la situación desde el punto de vista de la astucia, y su objetivo es más que conseguir el amor de ella, demostrar su mayor ingenio para engañar a los otros galanes. Más que enamorados entonces son partícipes del reto contra el caballero español y la imagen que se proyecta de ellos es la de dos hombres que ven a la dama como el premio de una cacería multitudinaria a través del cual pueden demostrar su superioridad frente a los otros galanes. Además Zulema intenta forzar a la dama como lo hiciese Chichivalí, lo que añade al personaje por segunda vez las características de violento y autoritario.

Otra muestra de este deseo estéril nos lo ofrece Hassan Bajá en *El gallargo español*, que se muestra rendido a los encantos de Arlaxa, y dirige grandes alabanzas a su belleza y a sus cualidades, además de cortejarla con numerosos regalos. De este deslumbramiento inicial cuando ambos se conocen se llega en pocas escenas a la guerra contra los españoles por el control de Orán y Mazalquivir. El conflicto pone en dificultad la alianza turco-berbersca, y Hassan Baja huye con sus hombres abandonando a Arlaxa a su suerte a pesar de sus súplicas. Nos deja este personaje dos imágenes importantes, la del hombre que desvirtúa las palabras de un enamorado al vaciarlas de sentido en sus acciones, y la del traidor desde un punto de vista político.

Por último dedicamos una observación a Dalí, quien jugando también con su ingenio y con la traición al resto de galanes se suma al final de la comedia a la carrera por Marcela, la cautiva cristiana que se hace pasar por loca para obtener su libertad. Faltando a la palabra que ha dado a sus amigos, se dirige así a su mujer¹¹¹:

DALÍ	Hela comprado a desprecio porque dicen que está loca. Su hermosura me provoca, por su donaire la precio. Tú has de saber qué pasión la obliga a tal desvarío.
------	--

Destacamos el hecho de que se dirija a su mujer, una cautiva cristiana, hablándola abiertamente del deseo que siente por la esclava, y además pidiéndola ayuda para resolver lo que parece un ataque de locura. Creemos que esta acción, como la anterior de Mendoza, pone de nuevo el acento en su intención de transmitir la diferencia cultural entre el pirata y el mundo español, evidenciando aquellos puntos que suponen un mayor conflicto ideológico para el espectador español. Sin embargo la reincidencia en la alusión a la poligamia no podemos ligarla a la figura del pirata. Por el contrario, el pirata simplemente se limita a encarnar las diferencias que se representan del mundo musulmán frente al cristiano, siendo el primero claramente penalizado en esta contraposición de opuestos.

La tercera y última función que señalamos dentro de este apartado es quizás la más obvia y por ello nos limitamos solo a señalarla sin detenernos en el análisis de cada uno de los

¹¹¹ Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*.

casos, que son aquellos en los que el pirata a través del rapto, se presenta como un obstáculo para el normal desarrollo de la relación amorosa entre cristianos/españoles. Es el caso de Mumen que raptando a Teodora impide su huída con Ludovico, la de los piratas de Rocaferro que en *La gran sultana* separan a Clara y Lamberto y la de Sultán que impide al conde D. Anselmo alcanzar a la reina Isabella de Inglaterra en *El gallardo catalán*.

Todas estas observaciones no hacen sino connotar negativamente al pirata a través de su posición en un tema de vital importancia como es el enredo amoroso. Las connotaciones que el teatro aporta son, como hemos visto, mostrar a piratas que se inclinan más al deseo que al amor o que suponen un obstáculo para el amor profesado por las parejas cristianas poniendo en riesgo la institución del matrimonio. En caso de que el pirata muestre un amor semajante al código amoroso que posee el espectador, éste degenerará en violencia y en la falta de respeto de la dama, que son los dos rasgos que acaban por caracterizar al personaje. Matizamos estas observaciones señalando de nuevo que el pirata muchas veces no representa solo a quien roba por el mar, sino que responde también a las atribuciones del mundo musulmán y representa, no solo al individuo, sino también a la cultura de la que éste forma parte.

3.3 El pirata y la puesta en escena

Sin duda los textos teatrales constituyen una parte importante de ese acontecimiento social y espectacular al que solemos referirnos como teatro, pero la naturaleza eminentemente espectacular de la representación teatral hace imposible que podamos reducir una experiencia multiperceptiva como es el hecho teatral a una todopoderosa dimensión textual. No nos ocupamos aquí de todos los aspectos derivados del fenómeno teatral, pero sí de aquellos elementos que conforman a través de la presencia del pirata en el tablado, algunas características específicas de la puesta en escena de las comedias que estudiamos.

Un buen punto de partida para el análisis del teatro son las consideraciones que Ruano de la Haza¹¹² lleva a cabo sobre el significado de la expresión *oír las comedias*. Como este autor reclama tal expresión no puede entenderse sin tener en cuenta que el uso del verbo *oír* en el siglo XVI no sólo implica el oído, y por tanto el texto, sino que incluye la percepción visual, auditiva, actorial y incluso simbólica del conjunto de la comedia. Las acotaciones que encontramos en los textos, en ocasiones exhaustivas, sobre la indumentaria, los movimientos de los actores, los sonidos y efectos que han de producirse desde los vestuarios o desde debajo

¹¹² Ruano de la Haza, 2000.

del tablado, sostienen por sí mismas la gran importancia que los autores concedían a la dimensión espectacular en su concepción de la comedia y que, sin embargo, han sido subestimadas con frecuencia.

El primer aspecto del que nos ocupamos es del vestuario, de vital importancia por varias razones. La primera quizás es la importancia que este elemento tenía para las mismas compañías y de la que hoy sabemos gracias a los libros de cuentas y otros documentos que demuestran una gran inversión por parte de éstas para proveerse de los vestidos que se pondrían en escena durante la representación. No es de extrañar si tenemos en cuenta que el modo en el que el personaje aparece vestido es la primera y más eficaz carta de presentación del personaje. Efectivamente muchas veces es a través del vestuario que es posible para el espectador caracterizar al personaje, obteniendo de su indumentaria toda una serie de informaciones que determinan aspectos tan importantes como la condición social o el origen de éste. La información visual que se procura mediante el vestuario puede incluso llegar a suplir la necesidad de un decorado que recree el ambiente en el que se desarrolla una cierta escena, ya que un personaje vestido de turco remite inmediatamente al espectador a ese espacio.¹¹³

Como decíamos en las consideraciones generales, en el reparto de papeles de nuestro corpus los piratas suelen llevar atribuido el papel de moro o de turco, lo que nos induce a pensar que es éste el vestido que llevan los actores que representan al pirata. La falta de acotaciones específicas sobre el vestuario de los piratas responde seguramente al hecho de que este traje forma parte de una convención que hacía innecesaria cualquier explicación detallada del mismo¹¹⁴. Sobre el vestido de moro sabemos lo que recoge Vicenta Esquerdo en su documento sobre la indumentaria de los comediantes donde lo describe del siguiente modo: “un vestit de moro, que es, balons, aljuba, y marlota de grana ab galón de argent, aforrada la marlota de vellut blanc, morat y blau¹¹⁵”.

Una mención especial dedicamos a los caballeros de San Juan, cuyo vestido menos estipulado nos permite ver su descripción en las acotaciones. Así refiriéndose al vestido con el que Lidora ha de disfrazarse de caballero de San Juan, se especifica “habito de hombre con una Cruz en el pecho, y espada y rodela, y hazen dentro ruydo de armas, y música”.

También encontramos algunas aclaraciones que nos permiten imaginar la puesta en escena del vestuario de los cautivos a través de acotaciones como “Sale Leonardo ya de

¹¹³ Ruano de la Haza, 2000, pp. 75-76.

¹¹⁴ Ruano de la Haza, 2000.

¹¹⁵ Citado en Ruano de la Haza, 2000. La fuente original es *Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII*, BRAE, 1979, t. LVIII, pp. 447-544.

esclavo con el correon al cuello de la silla, y el palo della”¹¹⁶, o como más detalladamente nos lo describe Cervantes en *La gran sultana* “como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas. Madrigal traiga unas sonajas y los demas sus guitarras”¹¹⁷.

Respecto a la dimensión sonora de nuestro corpus podemos señalar algunas características que se ponen de manifiesto a través del pirata. La música en las comedias áureas no funciona sólo como artificio con el que enriquecer el espectáculo, sino que cumple varias funciones en estrecha relación con la acción dramática. Una de las más importantes es acompañar la entrada en escena de un gran personaje, como en el caso de *El cerco de Rodas*, donde la entrada del Gran Turco se acompaña de una música bien conocida por el público: “Suenan música de dentro de desembarcar”, o en *Los baños de Argel*: “Sale Hazán Bajá, rey de Argel, y el Cadí y Carahoja, y Hazén, el Guardián Bají y otros moros de acompañamiento; suenan chirimías y grita de desembarcar”. Observamos como efectivamente la música ayuda al espectador a situarse en la escena¹¹⁸ y a interpretar un cierto salto temporal. La música puede también ayudarle a preveer lo que va a ocurrir mediante el uso de uno u otro instrumento. Cervantes por ejemplo se sirve de los instrumentos para marcar la diferencia cultural y situar al espectador en el territorio en el que se desarrolla la escena: “Suenan una trompeta bastarda; salen cuatro moros, uno tras otro, cargados de despojos”¹¹⁹. Pero quizás la música que más se reitera en nuestro corpus es el uso de las cajas y chirimías con el que se acompañan tanto los asaltos a las murallas como las salidas de los barcos. Con éstos pasamos a otro de los elementos escenográficos que contribuyen al valor visual que caracteriza la puesta en escena del pirata.

Efectivamente los barcos podían representarse en escena mediante un decorado, un lienzo o un bastidor pintado, que ocupaba una de los nueve espacios de la fachada del teatro y que solían situarse en el primer corredor¹²⁰. Algunos ejemplos de este uso para situar la escena en el mar los hemos encontrado en *El gallardo catalán* cuando Clavela, la mujer del conde D. Remón, se embarca a la búsqueda de su marido: “Una barca se descubra, y en ella un turco y dos remeros, y el conde, Altenio y Rocabruna”¹²¹. También están presentes en *Los esclavos libres*, donde los caballeros de S. Juan descubren las galeotas turcas al mismo tiempo

¹¹⁶ Lope de Vega, *Los esclavos libres*, p. 101.

¹¹⁷ Cervantes, *La gran Sultana*, v. 208+ de la Tercera Jornada.

¹¹⁸ Ruano de la Haza, 2000, p. 116.

¹¹⁹ Cervantes, *Los baños de Argel*, v. 102+.

¹²⁰ Ruano de la Haza, 2000, pp. 208-210.

¹²¹ Lope de Vega, *El gallardo catalán*, p.129.

que lo hace el espectador: “Veáanse las gavias y árboles de las galeras en lo alto y un marinero en una de ellas¹²²”. Otra posibilidad para recrear el ambiente en el que se desarrolla una cierta escena es la que explora Ricardo de Turia en *La fe pagada*, donde las naves no se muestran sino que se “recrean” mediante los gestos del actor y el discurso del mismo:

(Haze como que se arroja, mirando hazia el vestuario)

LUDOVICO Pero que miro? No son
estas las Alarbes fustas?

Otro de los recursos más frecuentes de lo que Ruano de la Haza llama el *decorado espectacular*, es el escotillón. Es a través de esta puerta o tapa situada en el tablado, que entra en escena el pirata muerto en *La corsaria catalana*¹²³:

Comienza a cabar con el azadón, y abre el escotillón, y tomándole de la mano se va hundiéndose la visión; y en acabándose de esconder, como va tirando el brazo vaya saliendo asido de la misma mano, en la misma apariencia Arnaute Mami todo sangriento y espantoso.

Por último, quizás el elemento de mayores implicaciones económicas y visuales es el uso de la tramoya, que el *Diccionario de Autoridades* define como “Máquina que usan en las farsas para la representación propia de algún lance de las comedias, figurándole en el lugar, sitio, o circunstancias en que sucedió con alguna apariencia de papel, que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces y se gobierna con cuerdas o tornos.¹²⁴” Este tipo de maquinaria solía usarse en comedias de tema religioso, puesto que el movimiento vertical de la misma permitía una más verosímil entrada en escena de ángeles y santos. Pero esta máquina podía recrear también desplazamientos horizontales mediante el desplazamiento en este plano de la peana de la canal¹²⁵. Su uso sería acorde con algunos de los encuentros entre embarcaciones que se ponen de manifiesto en muchas de las obras de nuestro corpus, ya que sabemos que sí fue usada para representar batallas navales en otras

¹²² Lope de Vega, *Los esclavos libres*, p. 95.

¹²³ Cito por Matos Frago, *La corsaria catalana*, p. 273. En las citas, he modernizado la acentuación según las normas actuales.

¹²⁴ *Diccionario de autoridades*, facsímil de la edición de la Real Academia Española, Madrid, RAE, 2013. Consultado en <http://www.rae.es> el 18/11/2013.

¹²⁵ Ruano de la Haza, 2000, pp. 257-259.

comedias. Sin embargo no encontramos en las acotaciones de nuestro corpus ninguna señal que evidencie su uso. A este respecto Ruano de la Haza señala que la escasez de acotaciones que a lo largo tanto del s. XVI como del XVII evidencien su uso, solo puede inducirnos a pensar que su presencia fue realmente escasa en los teatros comerciales.

Advertidos los mecanismos escenográficos que pueden activarse mediante la presencia del pirata en las comedias, sólo podemos reivindicar el papel tan importante que juegan todos estos elementos en la construcción de las comedias. Refiriéndose al teatro cervantino Arellano subraya cómo todos y cada uno de estos aspectos, desde la música al vestuario pasando por los decorados y las tramoyas, cumplan una función esencial en la creación de la verosimilitud y de la espectacularidad de las comedias¹²⁶. Sin duda los escenarios exóticos y marítimos en los que se mueve el pirata contribuyen decididamente a ofrecer al público la espectacularidad y verosimilitud pretendidas.

4. El pirata en los inicios de la Comedia Nueva

Las obras que componen el corpus de nuestro análisis han sido seleccionadas, como hemos visto en el capítulo anterior, por la presencia del personaje del pirata dentro de las mismas. Una vez estudiadas e interrogándonos por las funciones que el pirata desarrollaba dentro de ellas y por la imagen que se desprendía de él, resultaba imposible considerar que el corpus era un *todo* homogéneo en el que el personaje del pirata poseía algunas características comunes, esenciales, en todas las obras. El análisis de la figura del pirata exigía distinguir entre dos grupos de comedias porque el tratamiento del personaje y sus funciones dentro de la obra, varían. Si bien cabe llamar la atención sobre el hecho de que en el primer grupo se concentren las obras cervantinas, la adhesión a este primer grupo de otros autores nos ha hecho concluir que el personaje del pirata proyecta roles e imágenes diferentes en función del tipo de obra de la que éste forma parte.

Por ello hemos distribuido el análisis de las obras teatrales en dos grupos. El primero está compuesto por aquellas obras en las que el asunto principal es un tema histórico, mientras que en el segundo grupo el tema principal se desarrolla en torno a un tema imaginario. Dentro del corpus, sin embargo, no todas las comedias son historiales o paladinas, contamos con algunos ejemplos de comedias novelescas, como *Comedia famosa de Julian Romero, El degollado* o *La gran sulatana*, y con una urbana *El grao de Valencia*. Estas comedias las hemos ubicado en el primer o segundo apartado en base a las funciones que el pirata cumple

¹²⁶ Arellano, 2005, pp. 29-52.

en cada una de estas comedias. No podemos dejar de decir que las líneas que separan estos dos grupos son a menudo frágiles y permeables y sólo en ocasiones bien delimitadas. Tanto es así, que aunque al inicio de los apartados hemos enumerado las obras que serán tratadas, se incluyen observaciones sobre otras obras porque el tema les alcanza en una cierta medida. La clasificación, por tanto, emerge de la naturaleza de las obras y creemos que constituye una base lo suficientemente sólida como para hablar de ellas de forma separada, pero algunas de las comedias son especialmente complejas y su adhesión a un grupo u otro no es incuestionable. De las características de ambos grupos, y de la concepción, funciones e imagen que el pirata presenta en cada uno de ellos nos ocupamos en los siguientes apartados.

4.1 Comedias fundamentalmente historiales

Para la clasificación de las comedias que tratan la figura del pirata voy a seguir la llevada a cabo por Oleza¹²⁷, que él aplica al estudio de la primera etapa de la obra de Lope, pero que consideramos válida para las obras que conforman nuestro corpus, nos ocuparemos en este capítulo de aquellas comedias que él considera historiales, si bien con una consideración importante. Oleza engloba este tipo de obras dentro del macrogrupo *dramas*, aclarando que este nombre es útil para evitar la ambigüedad de la palabra *tragicomedia*, y que con él se refiere a aquellas tragicomedias que se acercan más a lo dramático que a lo cómico. Nosotros hablaremos de comedias historiales porque las características de esta categoría responden perfectamente a nuestro corpus, que como ya hemos dicho, está compuesto por tragicomedias en las que prevalece lo cómico.

Este grupo de comedias aluden en su tema central a un hecho histórico, más o menos manipulado, pero tienen además algunas características propias. Según Oleza, y como comprobaremos a lo largo de este análisis, estas comedias “se mueven en el territorio de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana¹²⁸”.

4.1.1. El papel del pirata en la construcción de una identidad cultural

Nos dedicamos en este apartado a tres obras en las que el pirata, sin estar entre los personajes principales de la comedia, desempeña un papel fundamental basado esencialmente

¹²⁷ Oleza, 2011.

¹²⁸ Oleza, 2011, p. 5.

en la representación de un *otro* capaz de caracterizar al *uno* al que se contrapone. Lógicamente este papel que engendra el pirata no es exclusivo de las obras que aquí afrontamos sino que aparece en mayor o menor medida en casi todas. Agrupamos las comedias en las que ésta es la función prevalente del pirata.

Las comedias a las que nos referiremos son *El cerco de Rodas*, *El gallardo español* y *Comedia famosa de Julián Romero*. Estamos ante tres autores diferentes (el clérigo Agustín de Tárregas, Cervantes y Lope de Vega) que desarrollan a través de la figura del pirata una oposición entre el corsario turco y el soldado español. La introducción del que sin duda para el espectador es ese *otro* permite a los tres autores caracterizar al *uno*, representando a través de la lucha entre ambos, las cualidades esenciales del caballero español.

Las diferencias saltan a la vista del espectador desde todos los ámbitos. Empezando por el vestuario, y pasando por la profundidad con la que se profesan las creencias religiosas, hasta el abordaje de la identidad cultural, del honor, la venganza y muy especialmente del amor. Todos estos elementos responden a un esquema de representación. El modo de expresión de esas diferencias conforman y difunden mediante la representación teatral una cosmovisión del turco, del español y del conflicto entre ambos que es el eje central sobre el que se construyen las tres obras.

La comedia de *El cerco de Rodas* gira en torno a los hechos históricos del asedio de Rodas por el imperio otomano en 1522¹²⁹, aunque en realidad las coordenadas espacio-temporales sirvan al autor sobre todo como un telón de fondo en el que insertar sus temas de interés como el honor de la nobleza española o el papel de las órdenes religiosas, en este caso la de los caballeros de S. Juan. Esta comedia resulta especialmente interesante para nuestro trabajo de investigación porque es la única en la que los actos de piratería que se presentan incluyen tanto a piratas europeos como a piratas turcos.

En este sentido llamamos la atención sobre el hecho de que la consideración de algunas de las acciones de los caballeros de S. Juan como actos de piratería, a la que nos hemos referido en el análisis de la piratería europea, es una interpretación moderna. Probablemente ningún espectador de la época pensase, al ver a los caballeros de S. Juan, estar frente a un grupo de piratas, aun cuando la captura de cautivos se declare abiertamente en la comedia. Nosotros los consideraremos como tales sólo en los casos más obvios y teniendo en cuenta que en la visión general de la comedia, los caballeros de San Juan representan la nobleza cristiana cuyo importante papel se trata de recordar.

¹²⁹ González, 2007, p. 119.

Si como decíamos el cerco a la isla de Rodas funciona como escenario revalorizante del papel de los caballeros de S. Juan en la defensa del territorio cristiano, la acción gira de forma más sustancial en torno al conflicto amoroso desencadenado por Lidora.

D. Gonzalo y D. Diego son dos caballeros de S. Juan, además de hermanos. Los dos galanes resultan enamorados de esta mora a la que raptaron junto a otros genízaros en las costas de Constantinopla. La declaración de este acto, que no puede sino considerarse de piratería, la hace D. Gonzalo¹³⁰:

D. GONZALO Pelearon y prendieron
los genízaros y damas,
siendo mi hermano don Diego
cabo de aquesta jornada.
Repartimos los despojos
por mi suerte Capitana:
los esclavos a los remos
y en mis entrañas la esclava.

De este parlamento destacamos por un lado, la declaración abierta de la piratería europea. Ante ella cabe preguntarse qué peso podía darle el espectador de la época a estas palabras, y si éstas podrían o no contrarrestar la imagen proyectada por el vestido de caballero de S. Juan. Seguramente el peso del vestuario es mucho mayor que el del parlamento y por ello el espectador percibe a D. Diego y a D. Gonzalo como soldados y no como piratas. Por otro lado, subrayamos la declaración de convertir a los cautivos en bogadores. Resulta significativa la coincidencia con lo que habíamos ya dicho en el contexto histórico, donde afirmábamos que a pesar del apoyo que las órdenes de caballería recibían entre otros de Felipe II, sus flotas presentaban a menudo la necesidad de esclavos para utilizar en los remos.

Pero el conflicto por obtener el amor de Lidora no es solo entre D. Diego y D. Gonzalo sino que entra en juego como tercer galán el Gran Turco, pues resulta que la Lidora que los caballeros han tomado como cautiva es la mora que el Gran Turco ama, y por cuyo rescate se embarcará hacia la guerra. El conflicto está servido y el final de la comedia verá al Gran Turco caer asesinado a manos de Lidora, quien renegará y será bautizada para poder casarse de forma honrosa con D. Gonzalo.

¹³⁰ Tárrega, Agustín, *El cerco de Rodas*. He utilizado la edición digital publicada por la Biblioteca Nacional de España en <http://bdh.bne.es>, que no cuenta con paginación.

Pasamos ahora al pirata de la parte otomana, y encontramos al pirata que indudablemente el espectador identifica como tal: Aga Arráez. A lo largo de la comedia aparecen otros tres capitanes turcos que quizás pudieran considerarse como tales teniendo en cuenta que el Gran Turco se servía en sus grandes empresas de los mejores corsarios del imperio, pero dado que solo tenemos la evidencia en el personaje de Aga nos limitaremos a él. El rapto perpetrado por Aga permite entrar en la comedia a la segunda dama, doña Blanca, de familia noble y enamorada de don Diego, que fue abandonada por él faltando a su promesa de matrimonio al decidir entrar a formar parte de la orden de los caballeros de S. Juan. La figura de Aga se ve mermada por el papel central que juega el Gran Turco como *otro* en la comedia, pero señalamos algunos detalles que permiten ver como las acciones del pirata refuerzan por oposición las de los caballeros españoles.

En este sentido son de especial valor las reacciones de cada una de las partes en los momentos de dificultad bélica. En el caso de los caballeros de S. Juan destaca el uso del ingenio cuando, para poder superar las murallas de la ciudad, deciden cubrirse de pieles de terneros y camuflarse entre el ganado para entrar en la ciudad. Así consiguen su objetivo en un primer momento de sabor a victoria española. De igual manera destaca la valentía de D. Diego cuando se ofrece para combatir con el Gran Turco para quedarse así de una vez por todas con Lidora. A pesar del arrojo de D. Diego, en esta escena transgresora, el honor de tal acción se lo adjudica Lidora que vestida de caballero de S. Juan apuñala al Gran Turco.

En oposición vemos al pirata turco, Aga, huyendo ante el peligro derivado de las hogueras que los caballeros de S. Juan han distribuido por toda la ciudad. Le vemos también, en la penúltima escena de la comedia, cargando sobre un bajel el cuerpo ya difunto del Gran Turco, cuya muerte no pudo evitar, aun siendo éste su principal cometido, y a pesar de que el golpe final viniese de las manos de una mujer.

El otro elemento que podemos destacar tiene que ver con la capacidad de decisión e independencia de ambas partes de la piratería. Mientras los caballeros de S. Juan, a pesar de estar siempre bajo las órdenes del Maestre de campo, se mueven con gran libertad y son capaces de permanecer en la batalla matando moros a pesar de las órdenes de retirada, Aga y el resto de capitanes turcos actúan siempre bajo el mandato del Gran Turco.

Ese mayor servilismo se aprecia por ejemplo cuando Aga teniendo delante de sí al enemigo, D. Diego, espera a la orden del Gran Turco para capturarlo. Otra muestra de pasividad nos la ofrece cuando es llamado por el Gran Turco moribundo para que se acerque y escuche sus últimas palabras.

Estos “descuidos” del pirata turco no hacen sino valorizar las competencias de los caballeros de S. Juan, que están siempre donde tienen que estar y cuyas capacidades emergen por sí mismas sin requerir las órdenes de un superior. La dependencia del pirata de la autoridad total ejercida por el Gran Turco hace pensar que sólo hay una persona dentro del colectivo que tiene en realidad las habilidades necesarias para la guerra, mientras que en el colectivo contrario todos los individuos son capaces de tomar iniciativas propias sin dejar por ello de mostrar obediencia. La imagen por tanto que podemos recibir de Aga, es la de un hombre muy cercano al Gran Turco, con poca iniciativa en lo estratégico y temeroso en la batalla. Después de este análisis podemos decir que el pirata de *El cerco de Rodas*, presentado en virtud de sus defectos, ayuda a ensalzar la valentía, la determinación y el ingenio de los caballeros de Rodas.

Pasamos a ver qué tipo de pirata se nos presenta ahora en *El gallardo español*. La primera de las comedias cervantinas que nos disponemos a analizar se ambienta en los hechos históricos de la resistencia española en las plazas de Orán y Mazalquivir ante el ataque de los turcos en 1556. Arlaxa, aprovechándose del amor que uno de sus soldados le profesa, trata de hacerse con el famoso D. Fernando Saavedra, el gallardo español del que tantas noticias ha tenido a través de uno de sus cautivos cristianos, Oropesa.

Si bien la primera muestra de la gallardía de D. Fernando que llega al espectador es la aceptación del desafío que Alimuzén le lanza, una vez ante Arlaxa, la primera hazaña que se relata detalladamente es la de su victoria frente a un bajel cargado de piratas.

Estando D. Fernando con sus hombres en la costa de Orán ven encallar una galeota llena de piratas turcos, y antes de que puedan bajarse y tirar del ancla, D. Fernando se lanza al mar y con gran fuerza consigue arrimar la embarcación a tierra, permitiendo que sus soldados tomen el bajel y capturen a los piratas. La presencia de corsarios en este caso se circunscribe a un discurso referido, pero nos permite ver como la inclusión del pirata en el discurso, funciona como elemento constituyente del valor, de la fuerza y del ingenio del soldado y noble español, elementos todos que coinciden con lo ya expuesto en el caso de Aga y *El cerco de Rodas*.

Por último llamamos la atención sobre el hecho de que la aventura se ponga en boca de Oropesa, y no en la del mismo D. Fernando y subrayamos como el uso del discurso referido confiere a los hechos una mayor verosimilitud. Referimos solo los últimos versos que constituyen este parlamento¹³¹:

¹³¹ Cervantes, *El gallardo español*, vv. 1182-1192. He utilizado la versión digital de www.cervantesvirtual.com

OROPESA Don Fernando, con voz ronca
de la cólera y trabajo
grita: “¡Vitoria, vitoria!”
la voz da al viento, y la mano
a la espada victoriosa
con que matando e hiriendo
corrió de la popa a proa
él solo rindió el bajel;
mira, Arlaxa, si ésta es obra
para que la fama diga
los bienes que dél pregona.

Pero quizá la mayor evidencia de esta observación sobre cómo el conflicto con el pirata permite ensalzar el valor y las cualidades del caballero español nos la da Corfu, el pirata de *El amigo enemigo*. Es el mismo Corfú quien, en un diálogo con el caballero y galán que acaba de capturarlo, lo pone de manifiesto¹³²:

CORFÚ Nunca menos merecí
que hoy el ser alabado
y de serlo he ya gustado
gallardo español, por ti,
que si valgo tanto yo,
como dices tú que valgo
y vencido por ti salgo
que valdrá quien me venció.

Después de este inevitable paréntesis, seguimos adelante con la comedia de *El gallardo español*, donde entran en escena los turcos que se disponen a atacar primero Orán, y una vez tomado Orán, Mazalquivir. La flota está guiada por el rey del Cuco, el rey Alabez y el rey de Argel, Hassan Bajá. Las tres partes, como refiere uno de los soldados a D.Martín de Córdoba y al conde de Alcaudete, han hecho una alianza con el objetivo de reapropiarse de la

¹³² Cepeda, *El amigo enemigo*, vv. 485-492. La puntuación y acentuación están modernizadas según la norma actual, así como las grafías que no comportan valor fonológico.

Berbería. En el parlamento del soldado cobra vital importancia la fuerza de esta alianza, que ha conseguido reunir a 13.000 turcos (“todos vencedores”) y 26 galeras.

Mientras el soldado habla invadido por el temor a la derrota, contrasta en la respuesta la seguridad de D. Martín y del conde, que mantienen la confianza en sus tropas y en su inteligencia para adivinar y adelantarse a la estrategia del adversario. Y aquí se nos presenta la primera matización al discurso que estábamos contruyendo.

Visto que el tema que tratamos es cómo la figura del pirata permite construir una cierta identidad cultural, el miedo del soldado nos muestra cómo la identidad que se muestra no es única, sino múltiple. Son varios los tipos de españoles que encontramos a lo largo de la comedia, pero solo uno vence, construyéndose como modelo de referencia social. Ni siquiera entre el grupo, ya sesgado, de los españoles que combaten en el norte de África en defensa del cristianismo y de la expansión española, hay una identidad unívoca. Allí, quizás como ejemplo extrapolable al resto de la sociedad, también hay diferencias.

Entonces, cabe preguntarse ¿cuál es el español que se propone como modelo? ¿Cómo es esa identidad nacional que se construye al poner al español junto al pirata turco? Los soldados pueden tener miedo del enemigo, pero los verdaderos caballeros nunca se dejan amedrentar por la potencia del *otro*. Es más, fundan su propia identidad y definen las cualidades del modelo, en función de las capacidades de ese *otro*. Resulta esclarecedora, a la luz de lo expuesto en estas líneas, la aportación del concepto de *aristocratism cristiano* que aporta Marc Vitse¹³³:

On assiste, sur le plain national à la reconquête, por ne pas dire à la confiscation, du pouvoir par la noblesse, tenue jusqu’alors à l’écart du “gouvernement” par les premiers Autrichiens, et désormais en mesure de couronner politiquement les progrès continus de sa domination sociale acquise tout au long des règnes de Charles Quint et de Philippe II.

Todos aquellos que defienden los territorios del norte de África representan la defensa del cristianismo, causa última de la ocupación y de la lucha contra los turcos y el islamismo. Podemos decir que ese valor es compartido por todos los personajes españoles de la comedia mientras que la valentía ante los más grandes desafíos y la afirmación del honor, como veremos más adelante, compete a los caballeros y se instala en la nobleza.

¹³³ Vitse, 1990, p. 348.

En lo que se refiere a la construcción de la identidad cultural española sobre el pilar de la cristiandad encontramos otro ejemplo relevante en *Los baños de Argel*. Tiene la palabra Hassan Bajá, al que nos referiremos un poco más adelante. Viendo éste los esfuerzos del Cadí por educar en el islam a un joven cautivo cristiano, le aconseja lo siguiente¹³⁴:

REY Pues no te canses,
que es español, y no podrán tus mañas,
tus iras, tus castigos, tus promesas,
a hacerle torcer de su propósito.
¡Qué mal conoces la canalla terca,
porfiada, feroz, fiera, arrogante,
pertinaz, indomable y atrevida!
Antes que moro, le verás sin vida.

El mismo personaje, ésta vez en *El trato de Argel*¹³⁵, nos ofrece un parlamento aún más inquietante en el que después de culpar a los españoles de ser la raíz de todas sus preocupaciones, concluye:

REY Español, que en su pecho el cielo influye
un ánimo indomable, acelerado,
al bien y al mal contino aparejado.

Lo que es tan obvio que puede identificar hasta el pirata extranjero es que el español está *identitariamente* dominado por su religión a la que remite claramente la palabra *cielo*, y ni siquiera quien sufre los mayores daños derivados de esta profesión concienzuda de la fe cristiana, el cautivo, consigue escapar a la bondad intrínseca de tal hecho.

Tampoco descuida este factor Agustín Tárrega cuando en la escena final de *El cerco de Rodas*, una vez comunicada la muerte del Gran Turco y puesto a salvo el control de Rodas, dirige arrodillado una oración ante el Duque de Saboya y el resto de caballeros. En ella declara, no solo el servicio que la orden presta rigurosamente a la voluntad divina, sino que la verdadera vencedora de la guerra contra los turcos es la fe cristiana.

¹³⁴ Cervantes, *Los baños de Argel*, vv. 462-469 de la Tercera Jornada.

¹³⁵ Cervantes, *El trato de Argel*, vv. 405-412 de la Tercera Jornada.

Adentrándonos aún más en estos dos aspectos sobre el que se contruye el concepto del *aristocratismo cristiano* volvemos a la figura del pirata en *El gallardo español*. El pirata que sale a escena en esta comedia es nada más y nada menos que Hassan Bajá¹³⁶, al que uno de sus interlocutores se refiere como el hijo de Barbarroja. Hemos tratado a este personaje, omnipresente en las obras cervantinas, con especial cautela puesto que además de un personaje histórico real, su título de rey y sus acciones relacionadas con la piratería lo convierten en un personaje especialmente complejo. Hasán Bajá fue efectivamente el hijo que tuvo Jeredín Barbarroja con una mora y gobernó Argel durante tres periodos consecutivos entre 1544 y 1568¹³⁷. Dadas estas razones resulta difícil determinar en calidad de cuál de todas sus facetas se le atribuyen ciertas características o funciones.

La primera presencia de Hassan Bajá en el escenario se acompaña de Roama, uno de sus soldados, que le entrega a un cristiano al que han capturado mientras huía de Orán a Mazalquivir, y que resulta ser Don Juan de Valderrama. El cautivo entra atado y Hassan, viéndole, le pregunta si es hidalgo o villano. En cuanto el cautivo responde que es caballero, Hassán pide que sea desatado y reprende a Roama por tratar mal a un caballero. Sabemos que tanto los cautivos de alto rango como aquellos que podían desempeñar un rol económico o laboral de especial importancia dentro de la sociedad turca recibían un tratamiento mejor que el del resto¹³⁸, pero la rapidez con la que Hassán modifica su comportamiento ante el cautivo huído (a penas 6 versos), pone de manifiesto que el status de caballero posee una autoridad tan incuestionable que incluso el pirata y rey extranjero se ve obligado a rendirle respeto. El pirata trata con cautela al noble por el solo hecho de que éste se haya declarado como tal, y no porque nada en sus actos le haya convertido en beneficiario de un tratamiento privilegiado. Emerge de esta manera una suerte de identificación entre las capas más altas de la sociedad que se sitúa por encima del hecho de que ambos se esten enfrentando en una guerra.

La siguiente cuestión que Hassan afronta tiene que ver con las riquezas que posee D. Juan, obviamente interesado en la cuantía del rescate que podrá pedir por el cautivo. Y aquí intentaremos retomar la segunda parte de la cuestión identitaria a la que nos referíamos recordando a Vitse, y que conectamos con la contraposición de opuestos.

La presentación de unos piratas turcos esencialmente interesados en el dinero y cuya avaricia es la causa del horror sembrado entre los cristianos, inevitablemente, remite al

¹³⁶ Haedo, *Topographia e Historia general de Argel*, p. 63.

¹³⁷ Sosa, 2002, p. 7.

¹³⁸ Marínez Torres, 2005-2006, p. 7.

espectador por oposición, a la mayor altura moral que lleva a la causa cristiana a su expansión en Berbería.

Un tercer elemento, después del de la cristiandad y la nobleza como fundadores de la identidad cultural, lo proponemos desde otra escena cervantina en *El trato de Argel*, donde tiene lugar una conversación del pirata, Mamí, con unos mercaderes de la ciudad mientras esperan la subasta de cautivos¹³⁹.

Cuando el pirata es interrogado por su huída de las galeras de Nápoles el pirata señala sin aires de grandeza cómo son, las excesivas mercancías que trasportan las naves cristianas y la escasez de marineros a los remos, las razones por las cuáles los corsarios obtienen con relativa facilidad una huída segura. Sus galeras son mucho más ligeras, y cuentan no solo con más brazos sino con más decisión e ímpetu en el logro de sus objetivos. Y aquí nos da Mamí otra información interesante puesto que, según él, los cristianos piensan que coger un remo es un acto de deshonra, y es gracias a esa actitud de desprecio por los trabajos manuales que los corsarios pueden llenar sus arcas, aun sabiendo que con ello en algún lugar del Mediterráneo, se les queda también la honra:

MAMI	El cristiano en tal extremo, que asir en un trance el remo le parece que es deshonra; y, mientras ellos allá en sus trece están honrados, nosotros, dellos cargados, venimos sin honra acá.
------	---

Dejando a parte el desprecio que los españoles puedan tener por el trabajo, lo que nos interesa es que el pirata no emerge entonces como una persona de gran ingenio o bendecida con dotes especiales para la navegación, sino como aquel que, sin preocuparse por cuestiones morales, simplemente saca provecho de las debilidades del adversario y se enriquece gracias a ellas. El pirata de *El trato de Argel*, en la percepción de sí mismo, se contrapone al cristiano con una característica esencial: el menosprecio de la honra y la viveza en la acción. Mientras se presenta a sí mismo en estos términos, ensalza a ese *otro* al que se contrapone, cumpliendo

¹³⁹ Cervantes, *El trato de Argel*, vv. 113-140 de la Segunda Jornada.

de esta manera una función de valorización del sistema de valores compartido por los cristianos y cuyo pilar indiscutible es la honra.

Después de este paréntesis volvemos a *El gallardo español* y nos situamos en la tercera jornada, donde se desarrollan los enfrentamientos entre las tropas españolas y las berberiscas por el control de Mazalquivir. Destaca en esta parte el valor y la inteligencia de D. Fernando Saavedra, el gallardo español, que haciéndose pasar por moro se infiltra en las tropas enemigas y acaba con la vida de los mayores contrincantes: Alimuzel y el rey Alabez. En caso de que las excepcionales cualidades del héroe hayan pasado desapercibidas al espectador, será de nuevo el pirata y rey de Argel Hassan Bajá quien verbalice la admiración por su arrojo. Hacemos notar que el hecho de que el elogio del caballero español sea percibido y declarado por el *otro* le confiere de nuevo una mayor verosimilitud, puesto que la percepción de Hassan no se puede ver alterada por el orgullo o la complicidad derivada de la pertenencia a un grupo de iguales.

Mientras los turcos han conseguido temporalmente tomar Orán provocando la retirada hacia Mazalquivir de las tropas españolas, llega el socorro de los españoles en manos de D. Álvaro de Bazán. Hassan Bajá y el rey del Cuco reciben las noticias del socorro y haciendo una valoración estratégica de las posibilidades de victoria y de los costes que hasta el momento han sufrido, deciden optar por la retirada. Llamamos la atención sobre un último aspecto de esta comedia que nos ayuda a ver como el pirata configura el cuarto aspecto que podemos relacionar con la identidad cultural española. Son los últimos versos que Hassan Bajá dirige a Arlaxa¹⁴⁰, la mora a la que había prometido protección:

HAZEN: Todo moro se salve, que los turcos
 solos se han de embarcar. ¡Adiós amigos!

Se superponen en este final dos reacciones contrapuestas ante un mismo conflicto. Si bien en un momento de dificultad los españoles se sostienen los unos a los otros, la muestra la tenemos en el socorro procurado por D. Álvaro de Bazán, en la misma dificultad los acuerdos entre el pirata y sus aliados se resquebrajan. El hecho resulta más evidente aún para el espectador cuando, después de los versos citados, Arlaxa suplica a Hassan que no le retire su ayuda mientras éste vuelve la espalda sin dar más respuesta. Lo que resulta de esta contraposición de imágenes es que la palabra dada entre españoles es sinónimo de *verdad*,

¹⁴⁰ Cervantes, *El gallardo español*, vv. 2925-2926.

mientras que la palabra del pirata turco se pronuncia o se desvanece en función de las circunstancias.

En la misma línea se sitúa el final de *El trato de Argel*, donde el rey de Argel Hassan Bajá libera a Aurelio y a Silvia sólo porque éstos dan su palabra de pagar el rescate en cuanto se encuentren en tierras españolas. Añade además de su propia experiencia, las referencias que le han dado los portugueses. De nuevo es el *otro* quien, al reconocer esta característica como común, la convierte de algún modo en definidora, esencial, de la identidad cultural española. Concluimos el análisis de *El gallardo español* por tanto con este cuarto elemento, construido mediante la oposición con el *modus operandi* del pirata, que es el valor de la palabra dada como pilar de la identidad cultural española que se propone.

Siguiendo con el personaje del pirata y a su contraposición con el caballero español, vale la pena observar como se construye el héroe en la *Comedia Famosa de Julián Romero*. Julián Romero es un capellán, que se ve rodeado por un grupo de nobles y soldados a punto de embarcarse para la guerra, no saben muy bien si hacia Italia o hacia la Berbería. Julián Romero está convencido de querer ser soldado y no sacerdote, así que encuentra la manera de infiltrarse en la misión sin que nadie se de cuenta de que no forma parte de las tropas. Para ello escoge el cargo más bajo, el de mozo de atambor.

La siguiente ocasión en la que se presenta Julián Romero es frente al baluarte de una ciudad italiana, donde se ofrece para ir a hacer el reconocimiento del terreno e informar de lo que pueda estar esperando a las tropas españolas dentro de la muralla. Su valor es tal que llama la atención de Don García, al cargo de la misión. Será Don Fernando quien relate la primera hazaña de Julián Romero mientras sus tropas trataban de dar caza al pirata Ochalí¹⁴¹:

D. FERNANDO Dimos con él, y mainando
peleamos: resistióse,
y, finalmente, escapóse,
aunque no se fue alabando.
Diez fustas perdió aquel día
aquí fue donde primero
dio muestra Julián Romero
de su mucha valentía;
porque habiéndose arrojado

¹⁴¹ Lope de Vega, *Comedia famosa de Julián Romero*, p. 42.

dentro de una galeota,
herido de una pelota
y de mil flechas pasado,
llevando una espada sola
y una daga, acometió
el arráez y lo mató,
y, finalmente, rindióla.

Julián Romero acabará convirtiéndose en Maestre de campo, será recompensado por sus servicios al emperador con el castillo de Duay, y en su defensa tendrá que enfrentarse con el ejército francés. Sus antecedentes como sacristán no le impedirán labrarse una carrera profesional dentro del ejército, pero el inicio viene de la mano del enfrentamiento con el pirata. La existencia de Ochalí ofrece a Julián Romero la oportunidad de mostrar su valor hasta el punto de poder llamar la atención de un capitán. Podemos concluir diciendo que la presencia del pirata en la comedia, que solo incluye este discurso referido, cumple con la función de ayudar a construir otra, la quinta, de las características de la identidad cultural y que hemos ido señalando también en el resto de obras de este grupo: la del heroísmo español, que vuelve a encarnarse en la figura del caballero.

4.1.2 La denuncia del cautiverio

De todos los bienes que los piratas berberescos podían conseguir en sus corsos el que preocupa de una forma extraordinaria es el de cristianos tomados como cautivos. Como veíamos en el contexto histórico la cifra de cristianos que sufren el cautiverio en los baños de las más importantes ciudades de la Berbería se aproxima a finales del s. XVI a 50.000 cautivos. La dimensión del problema no escapa al interés de los dramaturgos que no dudan en mostrar con todos los recursos a disposición las duras condiciones del cautiverio.

Los monarcas españoles confirieron a las órdenes religiosas la labor del rescate de cautivos financiando con dinero público buena parte de las operaciones de liberación¹⁴². A la cuantía aportada por la hacienda pública se sumaban las recaudaciones obtenidas a través de la limosna privada. El estudio de los documentos conservados en los archivos nacionales revela que entre 1539 y 1696 las órdenes de los Mercedarios y los Trinitarios liberaron un

¹⁴² Martínez Torres, 2005-2006, p. 9.

rotal de 19.299 cautivos europeos, casi todos capturados en las costas del sur de Europa¹⁴³. El importante papel que estas compañías desempeñaron se refleja en las comedias de las que ahora nos ocupamos más detalladamente: *El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y *Los cautivos de Argel*.

La primera consideración sobre la que llamamos la atención es la concentración de obras cervantinas en este apartado, o lo que es lo mismo, sobre la importancia que el tema del cautiverio, inevitablemente, tiene para Cervantes. *El trato de Argel* es la primera comedia escrita por Cervantes, con toda probabilidad apenas concluidos sus cinco años de cautiverio en Argel en 1580. En esta comedia Cervantes pone en el centro de la atención las circunstancias en las que se encuentran los 25.000 cautivos que a finales del s. XVI abarrotaban los baños argelinos¹⁴⁴. En este contexto de cautivos, moros, cristianos y renegados, encuentra también espacio el personaje del que nos ocupamos, aunque de un modo secundario ya que su papel se limita a una sola escena en toda la comedia.

Encontramos a Mamí, corsario cuya fama sobrepasa los límites de Argel, poco después de abrirse la segunda jornada. Lo encontramos rodeado de mercaderes y esclavos, por lo que es posible para el espectador situar la escena en un espacio exterior, quizás cerca del puerto, en una subasta de esclavos. Los mercaderes le preguntan curiosos por sus últimos robos en la costa de Cerdeña y por sus sabidas hazañas:

MERCADER [1.º]	En fin, Aydar, ¿que en Cerdeña habéis hecho la galima?
MAMÍ	Sí; y aun no de poca estima, según se vio en la reseña.
MERCADER [2.º]	Dícennos que os dieron caza de Nápoles las galeras.

A través del discurso referido al que aluden los mercaderes podemos ver como las hazañas del corsario no pertenecen a un grupo restringido, gremial, sino que gozan de una difusión considerable, circulando de boca en boca al menos, aunque seguramente no sólo, entre los comerciantes argelinos. El hecho de que en el tablado aparezcan juntos comerciantes y corsario nos permite observar cómo en la figura de Mamí toma cuerpo uno de los aspectos

¹⁴³ Martínez Torres, 2005-2006, p. 4.

¹⁴⁴ Canavaggio, 1987.

centrales de la piratería. Éste es, en primer lugar, una fuente de riqueza económica que no se limita sólo al lucro personal del corsario. Sus salidas tienen un enorme alcance, pues es en buena medida a través de los corsos que se hace efectiva la disposición de ciertos productos en los comercios de la ciudad, y por tanto, en todos los bienes de los que puede gozar la sociedad en la que el pirata se inserta. Sea bajo forma de tejidos, de alimentos, de mano de obra o de rescates, el corsario es una fuente de abastecimiento, y por ello, despierta y se rodea de un gran interés social¹⁴⁵. Otra muestra de cómo los corsos constituyen el motor comercial del ajetreado Mediterráneo la tenemos en *La gran sultana*, ya que Doña Catalina de Aragón conseguirá su vestido de boda español gracias a un judío que lo ha conseguido entre las mercancías incautadas en un corso¹⁴⁶.

Pero la escena a la que nos referimos de *El trato de Argel* puede revelarnos aun algunas señas de identidad para perfilar la imagen del pirata. Así, mientras Mamí y los mercaderes charlan, entra en escena el pregonero con una familia de cautivos compuesta por madre, padre y tres niños, uno de los cuales muy pequeño puesto que la acotación que les sitúa en escena solicita que la madre lo lleve en brazos. Se da paso a la compra-venta de los cautivos, en la que cada uno de los mercaderes compra a uno de los muchachos mientras los padres desalentados les dan sus últimos consejos, refiriéndose especialmente al mantenerse rectos en los preceptos cristianos. Quisiéramos llamar la atención sobre el papel de Mamí en esta escena¹⁴⁷. Es sin duda alguna un momento cargado de gran dramatismo, pues lo que allí se presencia es la ruptura de una familia, la desesperación de los padres, el terror de los niños, la frialdad de los mercaderes que examinan los dientes de los cautivos frente al público, etc. Aparece en escena, además del pregonero, de los cautivos y de los mercaderes implicados en el negocio, un moro burlándose despiadadamente de los sollozos de la madre. Mamí está en el tablado, presenciando todo sin abrir la boca. No se pone de la parte de sus connacionales a la que sería tan fácil sumarse, como hace el moro que pasa por allí, pero tampoco defiende a los cautivos de los numerosos insultos. Presencia sin llegar a formar parte de la vileza de la situación de la que los comerciantes y el moro son los verdaderos artífices. En esta escena, una de las más duras de toda la comedia, el pirata se salva de la crueldad explícita, de la mirada de desprecio del espectador, aunque se muestra, inevitablemente cómplice. Gracias a ello podemos añadir una cualidad más, que no era del todo esperada, y es que el pirata que Cervantes nos muestra en *El trato de Argel* puede carecer de escrúpulos en el que al fin y al

¹⁴⁵ Martínez Torres, 2005-2006, pp. 71-85.

¹⁴⁶ Cervantes, *La gran sultana Doña Catalina de Oviedo*, vv. 73-78 de la Tercera Jornada.

¹⁴⁷ Cervantes, *El trato de Argel*, vv. 153-315 de la Segunda Jornada.

cabo es su trabajo, pero fuera de ese tiempo y de ese espacio concreto, el del corso en las aguas del Mediterráneo, no es una figura *esencialmente* cruel. Su rol parece limitarse al de ser el origen del cautiverio, momento a partir de cual, sus responsabilidades en la situación de los cautivos, decaen.

La misma observación puede llevarse a cabo en *La gran sultana* donde no aparece el pirata como personaje, sino en un discurso referido en el que Roberto cuenta la historia de amor entre Lamberto y Clara. Ambos cristianos, al carecer del apoyo de sus familias para casarse, deciden huir y mientras escapan Clara es capturada por los turcos de Rocaferró¹⁴⁸. Sin duda impedir el natural desarrollo de la relación amorosa de dos personajes no es cosa irrelevante pero, teniendo en cuenta las circunstancias biográficas de Cervantes, resulta relevante este tratamiento tan acotado de la figura del pirata.

La obra en la que más evidentemente llama la atención este aspecto es seguramente *Los baños de Argel* donde el pirata asume un gran protagonismo y donde termina de perfilarse una imagen mucho más nítida de la figura que nos ocupa bajo la pluma cervantina.

Cauralí aparece en la asignación de papeles como capitán de Argel y abre la comedia con Ysuf, un cristiano renegado que guía al pirata hasta su tierra natal ofreciéndole el conocimiento del territorio. Será Ysuf quien revele cómo han de adentrarse en aquellas tierras, dónde conviene anclar los bajeles así como de señalar las vías por las que, tanto ellos como los cristianos, pueden huir. La acotación señala que en el desarrollo de la escena se de paso a gritos y que se prenda fuego al lugar, momento en el cual en lo alto del escenario donde se visualiza el interior de la muralla, van saliendo cristianos y dando voz al horror del despojo.

Así como en *El trato de Argel* la presencia del pirata junto a los cautivos estaba ligada a la cuestión económica y comercial, también aquí se nos muestra a un Cauralí para el que el rescate es la preocupación primordial, y para el que las cuestiones ligadas al honor o a las diferencias religiosas carecen de importancia. Así se dirige a uno de los cristianos mientras éste pide recibir la muerte ante que el cautiverio¹⁴⁹:

CAURALÍ De aquesos tus discursos pensativos
 te sacará mi espada, que procura,
 sin acudir al gusto de tu muerte,
 darte la vida y ensalzar mi suerte.

¹⁴⁸ Cervantes, *La gran sultana*, vv. 125-130 de la Primera Jornada.

¹⁴⁹ Cervantes, *Los baños de Argel*, vv. 67-70 de la Primera Jornada.

Especialmente significativa es la salida a escena de un padre que según reza una nueva acotación sale a la muralla con dos niños pequeños, uno de los cuales semidesnudo y en brazos. Este recurso para aumentar la tensión dramática de la escena es usado de forma similar en *El trato de Argel*, pero tenemos aquí algunas novedades que conciernen tanto a la imagen del pirata como al tema del cautiverio.

Esta vez se profundiza en la imagen que proyecta al pirata como causa indiscutible del cautiverio, a través de la representación explícita del corso. El pirata robando las casas y ordenando la presa de cautivos tiene su consecuencia directa en la parte cristiana, coincidiendo en el mismo tiempo y espacio. Se pone de manifiesto una relación causa-efecto mucho más eficaz, dramáticamente hablando, de la que hasta ahora se habían producido a través de discursos indirectos y/o referidos. Señalamos como otro aspecto de gran importancia el hecho de que esta escena no se centre en las condiciones en las que se encuentran los miles de cautivos que se encuentran en Berbería, sino en el acto mismo de la piratería. Al reproducirse en escena el corso lo que el espectador tiene delante no es un cautivo, sino un cristiano cualquiera, como lo puede ser él mismo. El punto central es que se pone al espectador ante una situación con la que puede identificarse plenamente y que además puede situar en el terreno de lo posible, especialmente si reside en una localidad costera. Gracias a esta observación podemos decir que el diseño que Cervantes lleva a cabo de esta primera escena tiene como intención ulterior suscitar una empatía en el espectador que sea lo suficientemente real como para moverle a ejercer una suerte de opinión pública, o al menos, poner la piratería en el centro de los temas sociales y políticos del momento.

Con este corso, como en *La gran sultana*, se desencadena la separación de los dos protagonistas y enamorados, D. Fernando y Constanza, y se da paso al cambio de espacio que sitúa el resto de la obra en Argel.

La llegada de los cristianos a la Berbería es gestionada por el Guardián Bají, que llama a todos los cautivos, ya esten éstos enfermos o sanos, al trabajo. Los distribuye en diferentes labores y asigna a uno, D. Fernando, al servicio de Cauralí. Como vemos, del reparto de cautivos y de su consideración más explícita como simple mano de obra explotable, se encarga el guardián y no el pirata. Vuelve a repetirse aquí la idea de que una vez terminado el corso, la relación entre el pirata y los cautivos es inexistente y por tanto nada puede hacer o deshacer éste en lo que se refiere a las condiciones del cautiverio que cada cristiano habrá de afrontar. Del mismo modo las escenas dispuestas a suscitar una mayor indignación en el espectador (aquellas en las que se dirigen insultos, burlas o tratos vejatorios a los cristianos), tienen normalmente como responsable a un moro y no al pirata.

Tenemos también en esta comedia como en *El gallardo español* a Hassan Bajá, apadrinado por Barbarroja como ya hemos dicho, desempeñando sus funciones de rey de Argel. Aunque en esta comedia no le veamos participar en ningún ataque por mar contra los cristianos, dedicamos unas líneas a su intervención en la comedia puesto que seguramente el espectador de la época retenía en sus apariciones, no solo estar viendo al rey de Argel, sino también al pirata que tanto daño infligía a los territorios españoles.

La primera vez que aparece en escena lo hace junto a Cauralí a penas éste llega de un corso. Hassan Bajá se interesa por el número de cautivos que el pirata trae y solicita su parte del botín, mientras Cauralí le rinde honores yendo él mismo a seleccionar los mejores. Resulta relevante que cuando Cauralí, con la intención de darle la mejor presa, le entrega a los niños, Hassan Bajá pregunta por la madre de éstos y, en lugar de acogerlos como la que pronto será la mejor mano de obra, se reafirma en la poca edad de los niños. Su interés se desplaza a todos los cautivos y especialmente a D. Fernando del que le refieren que no fue capturado en el corso, sino que se tiró al mar él mismo persiguiendo a su amada.

Del reparto de cautivos se alza como absoluto vencedor Cauralí, quien en un *a parte* confiesa al público haber conseguido salvar lo único que le interesaba: Constanza. Se abre aquí la primera grieta de un personaje al que solo conocíamos en su lucha contra los cristianos y a quien Cervantes nos presentará en esta comedia como en ninguna otra de sus obras.

El primer paso es enamorarse de Constanza. Hablando de ella será capaz de expresar versos como los que cualquier otro enamorado sería capaz de ofrecer a su amada¹⁵⁰:

CAURALÍ Ella es hermosa en extremo;
 mas llega a su hermosura
 su riguridad, que temo.
 ¡Ya, amor, desta piedra dura
 saca el fuego en que me quemo!

El azar querrá que Costanza y D. Fernando acaben como cautivos bajo el mismo techo que Cauralí, sin que éste obviamente, sospeche mínimamente que Costanza era la mujer por la que D. Fernando se había precipitado al vacío y entregado como cautivo.

La relación con D. Fernando se irá haciendo cada vez más estrecha, hasta el punto de que Cauralí le confiese a D. Fernando sus sentimientos por Costanza y le pida su ayuda para

¹⁵⁰ Cervantes, *Los baños de Argel*, vv. 21-25 de la Segunda Jornada.

conquistarla. La relación que se da entre ambos personajes es mucho más cercana al estereotipo de relación que mantienen dos amigos que al de una relación patrón-cautivo. No aparece en el trato del uno una muestra de superioridad sobre el otro, a pesar de que la libertad de D. Fernando este en manos del pirata como lo explicita al ofrecérsela como recompensa si consigue el amor de Costanza. Una muestra significativa de la relación de confianza entre ambos la tenemos en la escena en la que Cauralí descubre por sorpresa a D. Fernando y Costanza en un abrazo. Ambos celebraban el haber encontrado el modo de escapar a las solicitudes de sus patrones y de poder llevar su amor en secreto, pero Cauralí confía tanto en la palabra de su amigo que su enojo es menor de lo que cabría esperar. El pirata, bajo una situación de celos es capaz de anteponer las palabras que D. Fernando le presenta como verdad a lo que ha visto con sus propios ojos.

La siguiente escena en la que Cauralí nos sorprende se sitúa en la segunda jornada, mientras el grupo de cautivos cristianos se reúne para preparar una función con la que celebrar las fiestas navideñas. En la escena en cuestión están los cautivos en un ambiente festivo y jocoso cuando salen al escenario Cauralí y Cadí, propietario de uno de los niños cautivos. Mientras Cauralí se interesa por el espectáculo que están preparando, Cadí se dirige con insultos al niño, llamándolo perro e instigándolo a que no vuelva a dirigirle la palabra a su padre. Cauralí interviene poniéndose de la parte del débil¹⁵¹:

CADÍ	Perro, si otra vez dejáis que los hable aquel perrón, vos veréis lo que lleváis.
JULIO	Pedazos del alma son.
CADÍ	Perro, ¿qué me replicáis?
CAURALÍ	Tente, que no dice nada.

Cadí abandonará el escenario unos segundos después y Cauralí, sin embargo, se quedará a hablar de Costanza con D. Fernando.

En la tercera jornada tiene lugar el momento de la representación de los sainetes y canciones que los cautivos habían estado preparando. Cuando están por empezar con la fiesta entra Cauralí y todos se detienen como si estuviesen siendo sorprendidos por alguien hostil a sus planes. Cauralí sorprende al espectador y a los cautivos que están sobre el escenario,

¹⁵¹ Cervantes, *Los baños de Argel*, vv. 591-595 de la Segunda Jornada.

sentándose curioso a presenciar la representación. Allí permanece apaciblemente compartiendo las canciones con el grupo de cristianos hasta que el sacristán, que es el gracioso de la comedia, se excede en una de sus bromas provocando a Cauralí. D. Fernando le manda callar poniéndose del lado del pirata. Poco después la acción se interrumpe por la entrada de cristianos heridos y Cauralí acudirá a defender a Argel sin que volvamos a verle en el escenario.

La transformación que sufre Cauralí de la primera a la última escena merece algunas reflexiones importantes en tanto en cuanto es el pirata al que Cervantes concede mayor protagonismo dentro de las obras que abarca este corpus, y sobre todo, porque nos muestra a un pirata que podría perfectamente ser un cristiano, cautivo o libre, si no fuese por la escena inicial del curso con la que se abre la comedia.

La imagen que se desprende de las acciones de Cauralí es la de un hombre capaz de enamorarse, capaz de compartir sus sentimientos con un *amigo* y capaz de ponerse del lado del más fragil cuando alguien, aunque sea un igual, abusa de su poder. Hemos visto a Cauralí encolerizarse de celos y después confiar en la palabra del *otro* para acto seguido caer víctima de un engaño. Pero sobre todo, lo hemos visto celebrando la navidad con los cautivos cristianos y rompiendo la hasta ahora irreconciliable oposición religiosa entre el musulmán y el cristiano. Este pirata supone sin duda una excepción, pero nos revela como, a pesar de la ideología imperante, el teatro en ocasiones da voz a una cosmovisión fuera de la norma. La idea que subyace en toda la obra es que el único problema con el pirata es *que es un pirata*, es decir, que roba por el mar. Las características que con frecuencia se le atribuyen más allá del robo, como la avaricia, la maldad intrínseca a la profesión de una religión que no sea la cristiana, o la falta de valores, están ausentes en esta comedia.

Pero la comedia aun no ha terminado y el espacio abandonado por Cauralí es recuperado por el otro pirata y rey de Argel, Hassan Bajá que aun nos ofrece algunos detalles de su relación con los cautivos. La escena en cuestión se desarrolla casi al final de la comedia, mientras la ciudad está siendo atacada por el rey de Fez, Muley Maluco. Un moro entra en escena y le entrega al rey un cautivo que ha sido capturado mientras escapaba. El pirata después de escuchar la propuesta de pena capital normal en estos casos y a la que el moro le incita, responde con un acto de compasión¹⁵²:

REY

Pápaz, vuélvele el niño a este judío,

¹⁵² Cervantes, *Los baños de Argel*, vv. 512-515 de la Tercera Jornada.

y no le hagan mal a este cristiano,
que, pues a tal peligro entregó el cuerpo,
en grande cuita debe estar su alma.

Quizás este último gesto de Hassan Bajá pueda delimitarse y entenderse dentro de un momento concreto en el que él mismo se ve cercano a la muerte y por ello es capaz de empatizar con los cautivos, pero abramos de nuevo el campo de visión a la figura cervantina del pirata, y veremos que en el fondo esta escena no se coloca en una línea demasiado discontinua con lo que hemos señalado hasta ahora.

No podemos dejar de tener en cuenta que Cervantes es el único dramaturgo que fue capturado por un pirata y que vivió en sus propias carnes el cautiverio argelino. Arnaúte Mamí es el nombre del corsario que captura la galera en la que viaja Cervantes a su regreso de Italia cuando está a punto de llegar a las costas españolas, y Dalí-Mamí es el nombre del corsario a cuyas manos fue a parar cuando empezó su cautiverio en Argel. Una persona que sin duda dejó una gran huella en Cervantes y en cuyas manos estuvo, en cierto grado, el determinar la duración de su cautiverio, ya que fue el deseo de sacar el máximo beneficio posible del cautivo, lo que llevó a Dalí Mamí a alzar el precio del rescate que pedía por Cervantes en dos ocasiones. La primera de ellas llevó a Cervantes a tentar la huida desesperadamente, y la segunda le arrebató la posibilidad de salir de Argel junto a su hermano Rodrigo en 1577, prologándose su cautiverio otros tres años más hasta su definitiva liberación en 1580.¹⁵³ En este sentido es interesante observar que por lo que sabemos el Mamí de carne y hueso comparte con los piratas de sus comedias una característica que ya habíamos observado: la persecución del beneficio económico, por encima de cuestiones morales.

Hacemos notar respecto a este asunto la hipótesis sostenida por Jean Cannavaggio, sobre el papel fundamental que pudo desempeñar el pirata Dalí Mamí en el hecho de que Cervantes salvase su vida a pesar de haber sido sorprendido y capturado en sus bien cuatro intentos de fuga.¹⁵⁴ Esta situación excepcional efectivamente hace suponer que una persona influyente mediase por su vida ante el rey de Argel. Los nombres que Canavaggio baraja como posibles intermediarios son el de Dalí Mamí y el de Agí Morato, de quien se sabe que siendo cercano al rey, formó parte de algunas negociaciones del rey turco con las autoridades españolas. Lo único que podemos sostener después del análisis de la figura del pirata en el teatro cervantino es que el trato que le concede Cervantes con su pluma es, cuanto menos,

¹⁵³ Frederich, 1886.

¹⁵⁴ Canavaggio, 1987, p. 79.

ambiguo. Sin escatimar en mostrar su desprecio de la honra cuando de corsos se habla, una cierta benevolencia le protege cuando lo encontramos fuera de él, en la ciudad, en la subasta de cautivos, o más en general a lo largo de casi toda la obra de *Los baños de Argel*. No pasa ésta de ser una observación del texto dramático insuficiente para la reconstrucción histórica de las condiciones en las que se produjo la absolución de Cervantes de la pena capital, pero ayuda sin duda a ampliar la perspectiva de la figura del pirata en el teatro cervantino. A través de ella es posible ver cómo la maldad o bondad no siempre está ligada a una cultura o a una religión determinada, sino que la visión del mundo cautivo presenta numerosos matices.

Nos dedicamos por último en este capítulo al pirata de *Los cautivos de Argel*, la primera de las comedias que veremos de Lope de Vega y donde un despliegue de piratas nos lleva a algunos puntos interesantes. La comedia se sitúa en Argel, y muchas de las escenas son similares a las presentadas por Cervantes en *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*, pero en lo que al pirata se refiere observaremos interesantes cambios¹⁵⁵.

Buena parte del enredo de la comedia se centra en la historia de los dos cautivos, Leonardo y Marcela, que amándose en secreto se ven expuestos al amor que sus amos, Solimán y Ajá, sienten por ellos. Un papel importante juegan también un grupo de cautivos, en el que de nuevo encontramos al moralista Saavedra, y el grupo de los piratas que en dos parejas diferentes, suman un total de cuatro.

La comedia se abre en el mar, mientras el pirata principal, Dalí, se refugia junto a su amigo Francisco en una cala. Mientras esperan que alguna presa caiga en sus manos Dalí anima a Francisco, que es un morisco nacido en Valencia, a que se pase a Argel y se haga corsario. Al inicio motivado por la voluntad de volver a su religión originaria y después convencido por la prosperidad económica que la piratería le ofrece, Francisco decide acceder a la propuesta de su amigo y pasarse al islam y al rapto de cautivos. A los motivos ya conocidos como son la cuestión religiosa y la económica¹⁵⁶, Dalí añade uno aún no explorado: la posibilidad de gozar del respeto social y de una prosperidad como la de cualquier otro moro. Efectivamente no fueron pocos los moriscos que, como Francisco, sumaron a las razones para pasarse al lado berberisco el integrarse en una sociedad en la que la movilidad social no se viese restringida por cuestiones raciales. A ello además sumaban que su vida en la península les procuraba un óptimo conocimiento de las costas españolas del que sacar provecho con la piratería. La presentación que hace Dalí de Argel es toda una loa a sus

¹⁵⁵ Para un mayor profundización en la relación entre *Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel* y *El trato de Argel* se puede ver el capítulo que Jean Cannavagio dedica a Cervantes en *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*.

¹⁵⁶ González Castrillo, 2011, pp. 265-278.

riquezas, que no deja en el olvido a sus grandes protagonistas: Pedro Navarro y Barbarroja. A partir de este momento, además de sus vestidos cambiará también de nombre y se llamará Fuquier, aunque su historia como corsario dura menos de lo pensado.

De hecho parece que es en su primer curso frente a las costas valencianas cuando es capturado por un grupo de soldados. Aquí aparece otra muestra ejemplar de la relación entre el pirata y el caballero español¹⁵⁷:

FUQUER	¿Quién eres?
CASTRO	El capitán.
FUQUER	¿Qué capitán?
CASTRO	Castro soy.
FUQUER	¿Don Diego?
CASTRO	Sí.
FUQUER	A ti me doy.

Así de dócil se muestra el pirata ante el capitán Diego Castro, y así de indiscutible se alza el poder del noble español, que no debe hacer uso ni siquiera de un forcejeo para alcanzar su propósito. Del primer descaro inicial el corsario pasa a una repentina sumisión sin que, como vemos, haya más revelación que la del status de quien lo está capturando. Sucediéndose en esta escena algunas preguntas relativas a la procedencia de Fuquier, el capitán lo reconoce como el morisco Francisco que había sido anteriormente y, consciente de la traición del pirata, decide ponerlo a disposición del Santo Oficio. Éste dictamina la pena capital para el pirata y el asunto se complica cuando las noticias de lo ocurrido llegan al rey de Argel que encolerizado por la gravedad del castigo clamará venganza. Para ello decide suministrar la misma pena a uno de los cautivos que más puede minar la identidad española: Francis, el sacerdote valenciano de la cruz de Montesa, pilar de la fortaleza moral del grupo de cautivos de Argel. Es además uno de los cautivos del pirata principal, Dalí, que cuando es informado de los hechos y de la solicitud que el rey le hace de entregar a su esclavo, accede sin oposición. Cuando la gente se dirige a ver la punición pública que se dará al sacerdote, Dalí responde así¹⁵⁸:

¹⁵⁷ Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, p. 248.

¹⁵⁸ Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, p. 259.

DALÍ Yo voy a ver su muerte
para vengarme de lo que he perdido.

Estos dos versos nos revelan dos cosas que hasta ahora no se nos habían planteado: la consideración de que el pirata forma también parte de una cultura en la que los agravios se vengan, y la de que es capaz de amistad, puesto que a estos dos versos se siguen otras exclamaciones que aquí no reproducimos por falta de espacio. Esta última visión de la dimensión humana del pirata sólo la habíamos visto en el Cauralí de *Los baños de Argel*, que como decíamos supone un pirata ampliamente excepcional en el corpus como para ser utilizado como modelo. En cambio en *Los cautivos de Argel*, se presenta a un pirata más comedido. Basta observar a Dalí en la escena en la cual sorprende a los cautivos españoles haciendo los preparativos para llevar a cabo una procesión con motivo del viernes santo.

En primer lugar no es una iniciativa del pirata ir a ver lo que los cautivos están preparando, como hizo Cauralí, sino que les sorprende por casualidad, ampliando el grosor de la frontera que divide el mundo del pirata y el de los cautivos. Y en segundo lugar, su reacción es mucho más comprensible que la de Cauralí puesto que en lugar de dejarse llevar por una situación que es lógicamente incapaz de comprender, se mueve en la indignación de presenciar algo que no está entendiendo. Ciertamente es que en lugar de la comedia y las canciones, esta vez las fiestas populares se desplazan a la pasión de cristo, y Lope no duda en jugar con ese desconocimiento por parte del pirata de las tradiciones españolas para acabar, de algún modo, ridiculizándolo ante los ojos del espectador¹⁵⁹:

DALÍ ¿Por qué mandas azotar
mis esclavos? ¿Qué te han hecho?

FELIS Bien estarás satisfecho,
que no lo puedo mandar;
rogar sí, y si se azotan,
porque yo se lo he rogado.

DALÍ Y eso, perro, ¿no es pecado?
¿No ves que a Argel alborotan
y que pueden enfermar
de la sangre que han vertido?

¹⁵⁹ Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, pp. 257-258.

¿Hombre cristiano ha podido
mis esclavos castigar?

El último elemento que señalamos de la figura de Dalí es una característica que ya hemos observado en otras ocasiones y que por su recurrencia podemos extrapolar a la figura del pirata. La vemos al final de la comedia, cuando Marcela y Leonardo están por ser llevados a vender ante el rey. Solimán por una parte y Ajá por otra piden al pirata que sea él quien los compre para que puedan disfrutar de sus esclavos de forma privada. Dalí muestra a ambos su voluntad de hacerlo mostrándose condescendiente con los dos cuando en un “a parte” confiesa al público que su verdadera intención es quedarse él con Marcela ya que ésta le ha despertado un gran deseo. A la falta de valor de la palabra del pirata se contrapone, en la siguiente escena, la de los cautivos, a quienes el rey en persona pregunta por sus orígenes. Como en *El trato de Argel*, al rey bastará escuchar de boca de Leonardo que ambos son nobles para concederles la libertad y esperar que envíen el dinero de su rescate cuando lleguen a tierras españolas. No hacemos aquí más que constatar que la falta de valor de la palabra del pirata contribuye a reforzar el valor de la palabra de la nobleza.

Pasamos ahora a la otra pareja de piratas, Zulema y Amir. Estos dos piratas ocupan un papel central en la obra, más que por el tiempo que están sobre el tablado, porque actúan en las escenas de mayor contenido dramático que son aquellas que se construyen en torno al tema del cautiverio.

Ambos entran en escena hablando de sus corsos, de los enfrentamientos con otras naves y del número y la calidad de los cautivos que Amir ha hecho en su última galima. Entran en la escena los cautivos seguidos del pregonero y de moros, y se da inicio a la compra-venta de los esclavos en los que la atención se focaliza en una familia. Esta escena, de la que ya habíamos hablado en *El trato de Argel*, ofrece solo una variación en la figura del pirata, que en vez de comportarse como espectador, asume el total control de la subasta. Se encarga también Amir de arrancar los sollozos de la madre cuando coge a uno de los niños y le hace enseñar los dientes a los presentes para mostrar su estado de salud. Zulema y Amir son los que producen en el corso el rapto y la separación de los cautivos de su tierra natal, pero también los responsables de la ulterior separación que disgrega a cada miembro de la familia con un patrón diferente.

Se repite también entre los piratas el debate sobre si los niños, dada su juventud, podrán ser encauzados en el islam y en las costumbres de los moros. Zulema, efectivamente, conseguirá a base de palos que Juanico abandone el cristianismo. Especialmente dura es esta

concepción del renegado, a partir de la cual se abre el abanico de las más graves traiciones. Es el caso de Juanito que acabará traicionando la palabra dada a su hermano, e inventándose que su hermano le ha robado sus trajes de moro, termina por entregarle a las manos sedientas de castigo de Zulema.

Le veremos por última vez al final de la comedia negociando con el rey por la venta de sus esclavos. A pesar de la voluntad del rey de pagarle un precio justo por cada uno de ellos, Zulema considera que el rey le está robando lo que es suyo, y se enfrenta a él en una acolarada discusión en la que el alcance de los insultos desencadena la orden del rey de encerrar a Zulema en el calabozo. Mientras es arrestado por los soldados Zulema continúa desacatando la autoridad del rey hasta que éste da la orden de ahorcarle.

Amir protagoniza otra de las escenas más duras de la comedia de nuevo teniendo como víctima un cautivo. Bernardo, el padre viejo y enfermo, es uno de sus esclavos, al que maltrata con bastonazos en repetidas ocasiones. Tal es su crueldad que su otro hijo, no pudiendo aguantar más las humillaciones que Amir inflige a su padre, se lanza con un cuchillo contra él y lo mata, vengando el agravio. Es la primera vez que vemos a un pirata morir en el tablado: a manos de un niño cristiano que consigue hacer justicia.

En *Los cautivos de Argel*, gracias a la presencia de estas dos parejas de piratas se nos ofrece una imagen bastante exhaustiva del corsario aunque, con la leve excepción de Dalí, en una dirección bastante clara y menos heterogénea de lo que podríamos esperar. La comedia de hecho, solo acaba en tragedia para el sacerdote de la cruz de Montesa y para tres de los piratas. Por renegar y poner a disposición de la piratería el conocimiento de las costas españolas, por cuestionar la autoridad de un rey o por maltratar a los cautivos, a los piratas de esta comedia Lope les condena a la muerte. La imagen que se desprende de los cuatro los une indisolublemente al cautiverio de los cristianos y las condiciones del mismo, señalando claramente su responsabilidad y su papel central tanto en el corso, como en el comercio de esclavos, como en el trato vejatorio de los cautivos. Contrasta esta imagen con la que observábamos en la producción cervantina, puesto que las funciones del pirata pasan, de limitarse al corso en el caso de Cervantes, a extenderse a todos los aspectos relativos al cautiverio en Lope que incluso liga al pirata con el desafío a la autoridad del propio rey.

4.2 Comedias palatinas

Introducimos este segundo y más abundante grupo de obras siguiendo la caracterización de las comedias del subgénero palatino con los criterios que la crítica ha ido

construyendo y que recoge en forma de síntesis Joan Oleza¹⁶⁰. Hemos incluido en este apartado dos excepciones, que son *El grao de Valencia*, comedia urbana, y *El degollado*, que como ya hemos señalado, es una comedia novelesca.

El primer rasgo que caracteriza a las comedias palatinas es su ambientación en un territorio no español, que cumplen todas las comedias de las que nos ocuparemos excepto *El grao de Valencia*, que transcurre entre Valencia y Argel, y *El premio riguroso y amistad pagada*, que se desarrolla entre Barcelona e Inglaterra. Tampoco están sujetas a ninguna coordenada de tipo temporal, cumpliendo así con los dos requisitos que hacen que las comedias palatinas puedan desarrollar con gran libertad cualquier tema que se propongan.

Otro aspecto que caracteriza a las comedias palatinas es el de basarse sobre elementos imaginarios, poco ligados a la vida cotidiana o al mundo del espectador, y éste lo cumplen todas las comedias que en breve trataremos, así como el de presentar personajes de diferentes capas sociales con la intención de aligerar la distancia existente entre ellas.

Por último suele aparecer un periodo en el que alguno de los personajes usa un disfraz u oculta su identidad con algún fin, desvelándose la verdadera identidad al final de la comedia. Este elemento, que rompe momentáneamente el orden imperante para recomponerlo solo al final y a la luz de la *verdad*, ha resultado tan importante en el tema que nos ocupa que hemos tenido que dedicarle un capítulo a parte.

4.2.1 El triunfo del galán en manos del pirata

Llamamos la atención en este apartado sobre la función que el pirata juega en ocasiones con relación a los galanes, tanto entre sí como en la configuración misma del personaje. Algunos buenos ejemplos de este papel de pirata nos lo ofrecen las comedias de *La fe pagada*, del autor valenciano Ricardo Turia, *El gallardo catalán* de Lope de Vega y *El degollado*, del sevillano Juan de la Cueva.

La fe pagada se ambienta en las aguas entre Amalfi y Biserta. La costa del Mediterráneo y las calas por las que se mueven los personajes se convierten en óptimos espacios para provocar la salida a escena de la figura del pirata. La comedia, que se desarrolla sustancialmente sobre un enredo amoroso, tiene como protagonistas a dos galanes: Leonardo, príncipe de Amalfi, y a Ludovico, un gallardo capitán que promete prestar sus servicios al

¹⁶⁰ Oleza, 1997, pp. 235-251.

príncipe mientras así lo requieran las amenazas de guerra sobre Amalfi. Más allá de los problemas bélicos de Leonardo su gran preocupación es el amor que profesa por la joven Teodora y por el cual la dama no muestra correspondencia desde hace tiempo. La relación al inicio estrecha entre los galanes, se ve quebrada cuando Ludovico conoce a Teodora y cae preso, también él, de su extrema belleza. Ludovico no duda en romper la promesa de sus servicios al príncipe Leonardo para escapar con Teodora y la madre de ésta hacia Nápoles, donde sirve el padre y marido de ambas y donde deciden refugiarse ante la entrada inminente de tropas enemigas en Amalfi.

Un mar entempestado obliga a los tres viajeros a hacer un alto durante el viaje y esperar que el clima mejore resguardándose en una cala. Un bajel lleno de piratas se encuentra en las mismas circunstancias y Ludovico se enfrenta así a Mumen, el pirata de la comedia, y a sus soldados.

La escena se desarrolla en la boca de una cueva, que se recrea utilizando la entrada a los vestuarios. Destacamos dos elementos de esta escena que nos ayudan a caracterizar a Mumen. El primero es el hecho de que cuando se dispone a apresar a los cautivos y Ludovico desenvaina su espada, en lugar de poner en alerta a sus soldados, el pirata les pide que se alejen para que el duelo sea justo. Mumen comparte, por tanto, el código de honor de cualquier otro caballero. Después de un cruce de cuchilladas de las que Ludovico escapa herido por el interior de la cueva, Mumen hace un elogio del arrojo del capitán y confiesa temerle aún, a pesar de saber que ha quedado malherido. Este es el segundo elemento que queremos destacar, similar pero diferente, al de la construcción de la identidad cultural del que hablábamos en el capítulo anterior. El artificio es el mismo: cuanto más valiente sea el enemigo, más valiente parece el caballero, y una forma de hacer ver al espectador lo valiosas que son las cualidades del caballero es hacer que sea su enemigo quien las exprese. Sin embargo en el capítulo anterior nos referíamos a la construcción de una identidad cultural porque el tema central era la reconstrucción, o al menos alusión, a hechos históricos en los que la reivindicación del papel desempeñado por los caballeros españoles constituía el tema central de la obra. Aquí sin embargo nos encontramos con personajes que pueden o no ser españoles, sabemos por ejemplo que Ludovico es napolitano, pero sobre todo porque en la base de su lucha con el caballero español no encontramos una cuestión territorial o religiosa, sino la lucha por el control sobre una dama.

Por último perfilan la imagen de Mumen sus soldados, que obnubilados por la oscuridad de la cueva, han perdido a Teodora y refieren el temor de comunicarle su fracaso a Mumen. Efectivamente, cuando Mumen recibe la noticia está a punto de matarles por cometer

tan grave error. Consigue parar sus manos un viejo, el mismo que le impedirá entrar en la cueva a buscar a Teodora. Y aquí vemos como a pesar de ser el pirata principal con una tropa a disposición, se somete a la autoridad de quien sólo sabemos que es un viejo. Este pirata, al contrario de lo que hemos visto en otras obras, no sale a escena para aportar un exotismo que pudiese resultar atrayente al espectador ya que su comportamiento nos muestra un código de valores muy similar al que podría tener cualquier caballero cristiano. Mumen es capaz de someter sus capacidades bélicas a la autoridad moral representada por un mayor.

De este fatídico encuentro con los piratas tanto Ludovico como Teodora consiguen escapar, pero cada uno sale por un lado diferente de la cueva sin que consigan encontrarse. Convencida de que los piratas han tomado como cautivo a Ludovico, Teodora desde tierra llama a los bajeles, entregándose a los piratas y a una suerte que no es la que esperaba.

Esta es la única escena en la que Mumen está presente en el tablado pero no acaba aquí su contribución a la comedia. También Leonardo, el segundo galán, tendrá que vérselas con Mumen. Una vez puesto a salvo su territorio y sabidas las noticias de la fuga de Ludovico y Teodora, emprende la búsqueda de ambos. En el mar Leonardo y su flota se enfrentan con las tres galeotas de Mumen y allí conseguirá rescatar a Teodora. La batalla llega al espectador mediante un discurso referido, tanto por Leonardo, como por uno de los soldados que resume lo sucedido al rey de Biserta, que es el tío de Mumen.

En la relación de los hechos que este moro ofrece al rey sobre la batalla entre la flota de Mumen y el príncipe de Amalfi, refiere no saber qué final ha esperado a Mumen, si éste ha muerto o sólo ha sido capturado. Lo que sí que sucede es que el rey de Biserta ordena alistar una flota con todas las naves a disposición y embarcarse a Amalfi esa misma noche. Muerto o capturado, el pirata desencadena una guerra que sólo se apunta y que no se pone en escena. El tema central se apodera de la tercera jornada donde cobra cuerpo el reencuentro de todos los personajes y la resolución del enredo amoroso.

Observando la comedia en su totalidad observamos que el pirata se constituye principalmente como el obstáculo que ambos galanes deberán superar para mantener o alcanzar a Teodora. Por un lado el encuentro con el pirata les permite demostrar su arrojo y la grandeza del amor que sienten por la dama, por otro, su intervención da pie a los desplazamientos espaciales que se derivan de la persecución de Teodora.

Pero, ¿qué recompensa merece el galán que finalmente vence al pirata? Cabría pensar que el final de la comedia conceda la mano de Teodora a quien ha conseguido salvarla de las manos de Mumen, sin embargo no sucede así. Este es otro elemento importante, que mantiene la imagen del pirata que desde otros puntos de la comedia se estaba proyectando.

Será Ludovico, que había perdido a Teodora y no Leonardo, que la ha salvado, quien la obtenga en matrimonio. Otros comportamientos de Leonardo de los que no nos hemos ocupado, como el uso de la fuerza contra la dama, pero sobre todo el hecho de que sea Ludovico a quien Teodora ama, acabarán convirtiendo a éste en el merecido esposo.

Más allá de las razones que conduzcan a no entregar a Teodora a Leonardo nos interesa aquí ver que la derrota de este pirata, con un código cultural muy similar al español, no adjudica en este caso la victoria en otros planos al galán, pero veremos más adelante lo que ocurre en otras comedias.

Como obstáculo a la relación entre galán y dama, actúa también el temido pirata Sultán de Constantinopla en *El gallardo catalán*, aunque de menor importancia y con otros matices como nos proponemos explicar.

La comedia presenta el conflicto en el que se encuentra Don Remón, conde de Roncada, quien en uno de sus viajes ha compartido un idilio con Isabella, la infanta de Inglaterra. Los dos personajes están casados y eso evita que la relación entre ambos sea oficial y de dominio público, hasta que el marido de Isabella muere y ésta ofrece al conde la ocasión de esposarla y convertirse en rey de Inglaterra. La mujer del conde, Clavela, está al corriente de la infidelidad de su marido, pero no sabe que él se dispone a viajar a Inglaterra para corresponder a la solicitud de Isabella. El conde emprende el viaje en secreto y Clavela tras su desaparición empieza a sospechar que alguna tragedia le haya ocurrido, así que sale al mar a buscarlo pensando en que haya sido secuestrado por algún pirata. Efectivamente encuentran en la costa un bajel con algunos cautivos. Al mando de la nave está el pirata Sultán, y los cautivos resultan ser el conde don Remón y su criado. Clavela se entrega a las negociaciones con el pirata para liberar a los cautivos sin saber aún que entre ellos está su esposo¹⁶¹:

TURCO	¿Quién los cautivos pretende?
CLAVELA	Yo, si el precio no me ofende. ¿Cuántos son?
TURCO	Tres y bien puestos, tan gallardos y bien puestos, que son señores sin falta.
CLAVELA	¿Dónde iban?
TURCO	Dicen que a Malta,

¹⁶¹ Lope de Vega, *El gallardo catalán*, p. 129.

pero son cuentos compuestos.
Véndolos porque, si llego
a vista del Gran Señor,
me los ha de tomar luego:
que bien sé que su valor
puede conocerle un ciego.

La primera observación sobre la que llamamos la atención es sobre la imagen del pirata en esta única escena en la que aparece sobre el tablado. Como vemos se le atribuye de nuevo la falta de lealtad puesto que vende a los cautivos por su cuenta para no ver mermado su botín entregándoselo y dando una parte del mismo al emperador turco. De nuevo la avaricia perfila la imagen de este pirata que roba por el mar y que antepone su interés económico personal al pacto con el emperador. Proyecta así la imagen de un pirata cuya fiabilidad es más que dudosa y cuyo vínculo con el dinero es, además de fundacional, de un alcance mayor que el de sus alianzas políticas.

Además de la imagen que se proyecta en esta escena, si ampliamos la perspectiva y nos fijamos en la traza¹⁶² vemos que éste encuentro con el pirata es el primer obstáculo con el que tendrá que enfrentarse el conde don Remón para alcanzar a la reina de Inglaterra, y por otro lado es la posibilidad de Clavela de descubrir el plan de su esposo y lanzarse a impedirlo.

De hecho una vez puestos a salvo los cautivos Clavela decide poner rumbo a Inglaterra. Allí abandona en el puerto a don Remón y sus hombres mientras ella se infiltra disfrazada en la corte. Haciéndose pasar por paje consigue hablar con la reina, y aprovechando la experiencia de lo ocurrido pone en marcha su plan: refiere a la reina la muerte del conde don Remón quien, dirigiéndose hacia Inglaterra fue asaltado por la flota del pirata Sultán de Constantinopla. Después de treinta días de batalla el conde fue capturado y encerrado en una mazmorra de la que ya no se le espera ver salir con vida.

El enredo inventado por Clavela vuelve a poner en juego a los piratas, capaces de alterar cualquier destino. Su función, aunque sea esta vez a través de un discurso referido, es la de ser de nuevo un obstáculo al matrimonio entre el conde don Remón e Isabella y a favor de la preservación de su matrimonio con Clavela.

¹⁶² Oleza, 2009.

Un pirata de características diferentes lo encontramos en la comedia de *El degollado*, pero también aquí su rol en el juego de galanes se revela fundamental. La comedia se desarrolla entre Vélez Málaga, donde el capitán Arnaldo está a punto de casarse con Celia, y un país musulmán sin explicitar, al que todos los personajes acabarán desplazándose tras la intervención de los piratas, Chichivalí y Palique.

Chichivalí había sido durante algún tiempo cautivo de Arnaldo, pero la relación entre ambos fue ganando tal complicidad que Arnaldo le concedió la libertad confiando en la palabra que Chichivalí le daba. Su promesa era que sería él mismo a traer lo antes posible su rescate. El criado de Arnaldo siempre le ha reprochado tal confianza, pero Arnaldo se afirma cada vez más en su confianza cuando ve acercarse una nave en la que llega a Vélez Chichivalí.

Mientras ambos hablan cordialmente toma cuerpo el verdadero plan de Chichivalí: dejar en una nave a dos de sus hombres vestidos de cristianos de modo que Celia, la prometida de Arnaldo y mujer a la que él también ama, se entregue sin darse cuenta y sin oponer ningún tipo de resistencia a manos de Chichivalí. El plan se lleva a cabo sin ningún imprevisto y cuando Arnaldo se da cuenta de lo ocurrido se lanza al mar, siendo capturado por Palique, el segundo pirata.

Observamos respecto a la imagen del pirata que de nuevo se le atribuye la cualidad de traicionar la propia palabra en función de un interés personal que en este caso es el amor que siente por Celia. Esta característica, casi intrínseca al pirata dada la recurrencia, se ve agravada por el hecho de que Arnaldo haya demostrado una fe ciega en él. En realidad lo que hasta aquí se ha planteado es que el pirata está cumpliendo no sólo con la función de pirata sino también con la de galán, que en disputa con otro galán, se lanza a su conquista por la dama.

Llegado al puerto de la ciudad musulmana Chichivalí se encuentra con el problema de deber presentar a su cautiva al rey, y ante el temor de que éste decida quedársela, decide vestirla de paje en modo que no suscite su deseo. Por una serie de circunstancias que no son relevantes para el desarrollo de nuestro análisis, Chichivalí tendrá que terminar por revelar la verdad sobre el género de Celia al príncipe. El príncipe al saber que el paje que tanto interés le había despertado es una mujer, da rienda suelta a sus sentimientos, y entra en juego como tercer galán de la comedia. Su momento de aspirar a la dama llegará al final de la comedia, pero volvamos al pirata-galán, Chichivalí.

Encontrándose en el palacio del rey todos los personajes, Chichivalí se encuentra a solas con Celia e intenta convencerla de la sinceridad de su amor. Ante la negativa de Celia de

responder a sus expectativas Chichivalí la amenaza con tomarla por la fuerza, y mientras forcejean, entra en la escena Arnaldo. El duelo entre galanes por salvar a la dama está servido y bastarán pocos golpes de espada para que Chichivalí acabe muerto en el suelo.

Nos ocupamos por último de Palique, el pirata que actúa bajo las órdenes de Chichivalí y que consigue, capturando a Arnaldo, entregar un suculento cuatiro al rey moro. Más allá de la escena inicial en la que recibe las directrices de Chichivalí para escapar con Celia de Vélez y de su entrada en palacio con el primer galán, nos lo encontraremos sólo después de la muerte de Chichivalí. Se ha descubierto que fue Arnaldo quien mató a Chichivalí y el rey ha condenado a muerte a Arnaldo por tal hecho. Sin que haya razones aparentes (ni siquiera ha presenciado el forcejeo con Celia), nos encontramos con que Palique se ha cambiado de bando¹⁶³:

PALIQUE Si mueres hoy, hoy muere y hoy fenece
 de la marcial milicia la memoria
 que, con tu vida, Arnaldo, se engrandece,
 y con tu gran virtud, vive en su gloria
 Muriendo tú, la piedad perece,
 con los vencidos dándoles victoria.
 ¡Ay poderosa España, si supieras
 El mal que te hacen, cuanto más hicieras!
 Por dar a un falso moro digna muerte
 [...]

Resulta bastante inexplicable que el compañero de curso de Chichivalí acabe ensalzando la figura del contricante, Arnaldo, que además ha matado a su igual. Aún más sorprende que un pirata se dirija con este parlamento a la *poderosa España* y se refiera a su amigo como a un *falso moro*. O bien es un descuido de la contrucción del personaje o se quiere incidir en la idea de que no se puede confiar en los piratas, representantes absolutos de la traición. Lo cierto es que para llevar a cabo una traición suele ser necesario un interés personal que entre en conflicto con la lealtad dada. Teniendo en cuenta que no hay en la trama de la comedia nada que pueda animar a Palique a cambiar tan drásticamente su grupo de

¹⁶³ Juan de la Cueva, *El degollado*. He utilizado una versión no paginada.

pertenencia, inferimos que este parlamento se deba a un descuido en la verosimilitud de un personaje secundario.

El final de la comedia, tras un momento de gran tensión en el que la astucia del príncipe moro está a punto de hacerle obtener a Celia, se acaba por otorgar la libertad y la mano de Celia a Arnaldo. Triunfa el amor correspondido pero, al contrario de lo que señalábamos con Mumen en *La fe pagada*, triunfa también el galán que ha vengado el agravio hecho contra la dama, y que ha matado al pirata.

Para explicar estas dos posibilidades es necesario que tengamos en cuenta las características de cada uno de los piratas en sus respectivas comedias. Mumen presenta algunos rasgos que le acercan más a un caballero cualquiera que al cruel y salvaje corsario. Consideramos que es ésta la razón que hace posible que su derrota no sea lo suficientemente importante como para imponerse al amor verdadero del otro galán. En cambio Chichivalí, el pirata de *El degollado*, incurre en todo tipo de faltas más allá del rapto: traiciona la confianza de Arnaldo, miente al rey sobre el género de Celia y acaba por intentar forzar a la dama. Cuando Arnaldo lo mata, no elimina sólo a un pirata, sino a un personaje lo suficientemente depreciable como para obtener la más merecida de las recompensas: su deseada y vengada dama.

Otro ejemplo de pirata-galán lo tenemos en *El grao de Valencia*, aunque con muchas matizaciones. La dama, Crisela, es el núcleo de la lucha entre Felix, un caballero español, y cuatro argelinos, tres de ellos piratas, que se batirán en toda una serie de tramas y engaños para obtener la mano de Crisela.

El primer galán es Jarife, que conseguirá raptar a la dama en vano, pues al presentarla como cautiva ante el rey, será éste quien se adjudique la posesión de Crisela. Hablando ambos en privado Crisela le pedirá que entregue una carta a un caballero valenciano, Felix, y Jarife emprenderá una gran aventura para cumplir con los deseos de Crisela. En este viaje a la ciudad de Valencia se acabará descubriendo que Jarife, capaz de mostrar su amor por una dama, de cumplir con la palabra dada y en posesión tanto de astucia como de un gran valor, es en realidad el hermano raptado de Crisela.

En cambio los sentimientos del segundo pirata, Guadama, son un poco menos sinceros y cuando le llega el momento de tener que decidir si quedarse con la dama o entregar sus galeras al rey y obtener la libertad, pondrá la salvación de sus galeras en el primer lugar de prioridades, renunciando rápidamente a la dama.

El tercer pirata llamado a la acción por el amor de Crisela es Zulema, que jugará con gran astucia engañando tanto a su amigo Jarife como al rey con la intención de que su ingenio

le ofrezca la victoria sobre la dama. Cuando se dirige a liberarla cumpliendo órdenes del rey, emprende el segundo secuestro de Crisela e intenta forzarla, pero ésta lo apuñala y acaba con su vida. Veámos cuáles son las imágenes que se desprenden de estos tres piratas.

En primer lugar el pirata que realmente ama a Crisela, hasta el punto de arriesgar la propia vida, cumple con las características del caballero honrado y valeroso. Se configura como un pirata tan atípico que una anagnórosis final acabará por mostrar al espectador que, en realidad, Jarife no era un pirata sino el hijo de un caballero español.

Después observamos a Guadamo, el pirata que emprende la acción por un deseo caprichoso de la dama y que, cuando se encuentra en una situación de conflicto, elimina a la dama de sus intereses. Es el pirata que usa el lenguaje del amor degradándolo, incapaz de un amor sincero. Por último Zulema, que representa al peor de los piratas ya que actúa sin escrúpulos tanto en el robo como en el respeto de la dama. Traiciona además la autoridad del rey y su amistad con Jarife, y se caracteriza por actuar siempre en modo contrario de aquel que declara. Manipulador y privo de valores, se verá castigado con la muerte a manos de una mujer.

Los tres piratas, en tanto en cuanto mueven sus acciones hacia la consecución del amor de la dama, realizan la función de galanes como lo hacía Chichivalí en *El degollado*. Pero en este caso parece que no sólo ninguno tiene las capacidades necesarias para conquistar a la dama, sino que tampoco son merecedores de enfrentarse en un duelo con el galán español.

Llamamos la atención sobre este aspecto, que consideramos relevante, sobre todo si la comparamos con la conducta de D. Felix, el galán español y finalmente vencedor de la mano de Crisela. A pesar de sus promesas hacia Crisela, D. Félix se entretiene en el cortejo de una dama casada durante el tiempo en el que Crisela está cautiva en Argel. D. Félix no tiene que luchar contra los piratas para conseguir a la dama. El estamento y la religión se constituyen en esta comedia como los elementos que consagran al caballero español a la victoria de Crisela, sin que los piratas-galanes supongan dificultad alguna para ello. La falta de consideración de los piratas es tal que en este caso no se les concede ni la ocasión de mostrar el propio arrojo en un duelo contra el galán principal.

Como vemos a través de estas tres comedias, cuando el pirata aparece en una obra en la que el núcleo de la acción gira en torno a un enredo amoroso, las posibilidades del personaje se reajustan y se ponen a disposición de la visión del conjunto de la comedia. Manteniendo solo el rasgo que lo define, robar por el mar, el personaje pasa a ocupar funciones diferentes de las que hasta ahora habíamos explorado. La primera de ellas es su intervención directa en la lucha entre galanes, pudiendo convertirse en un galán, o en el

obstáculo a vencer por parte de los demás galanes. En realidad, en cualquiera de los dos casos, amando a la dama o interesado sólo al rescate que puede obtener por ella, la imagen que se configura es siempre la del pirata como impedimento para el desarrollo de la relación amorosa entre la dama y el caballero español. El respeto de esa unión natural e indiscutible resulta especialmente interesante si tenemos en cuenta que en dos de los casos, *El galán de Valencia* y *El gallardo catalán*, los galanes principales mantienen relaciones ajenas al noviazgo o al matrimonio. En estas dos comedias, lo que el pirata ataca, y lo que la victoria final del galán español consagra, no es el ideal de un amor correspondido y exclusivo, sino el de la unión entre personas de la misma cultura, religión y clase social.

4.2.2 Ser o parecer: vestirse de moro y convertirse en pirata

Dentro del corpus de obras sobre el que se construye este trabajo encontramos tres comedias en las que la figura del pirata toma forma a partir del disfraz y se convierte en una forma de ocultación de la identidad. Nos referimos ahora a dos obras de Lope de Vega, *El favor agradecido* y *Los esclavos libres*, y a la única tragicomedia que tiende a la tragedia de nuestro corpus: *La corsaria catalana*.

El favor agradecido es una comedia palatina que transcurre entre Cerdeña y Argel. El núcleo de la acción gira en torno a Rosaura, heredera del reino de Cerdeña y motivo de disputa entre tres caballeros: el marqués Celio, el príncipe de Sicilia Tiberio y el duque Astolfo. Rosaura, siguiendo el último consejo de su padre, decide tomar como esposo al marqués Celio, que es aquel hacia el que su corazón se inclina. La elección de Rosaura provoca en los otros dos adversarios un feroz descontento al que ambos tratarán de poner remedio.

Nos ocupamos aquí especialmente de Astolfo, aunque como veremos, las acciones que cada uno de los galanes lleva a cabo por su cuenta son de vital importancia para la conclusión de la comedia. Astolfo, herido por la decisión de la reina decide atajar la situación de la manera más inequívoca posible y reta a duelo a Celio. El nuevo rey mantiene la calma e intenta hacer entrar en razón a su adversario. Todos sus esfuerzos son en vano, pues muere bajo la espada de Astolfo. Después de cometer tal traición contra el reino a nuestro primer galán no le queda más remedio que la huida. La noticia se difunde y Rosaura envía a sus mejores hombres en todas las direcciones a encontrar a Astolfo, prometiendo su mano a quien le traiga la cabeza del asesino. Son tantos los ojos que lo buscan que su única posibilidad es dirigirse al único lugar donde nadie se adentraría: Argel.

La misión no es fácil ni siquiera para él y será Curcio, el capitán de la embarcación en la que huye, a tramar el plan: Curcio fingirá ser un pirata cristiano y Astolfo se hará pasar por el hermano del rey de Argel, capturado por los franceses y restituído a Argel después de muchos años. Curcio oculta su identidad bajo el nombre de Calandrino y Astolfo se convierte así en Ardaliba, hermano del rey de Argel Muley Seleco.

Si bien una de las características de la comedia sea la integración de fenómenos disparatados, como puede ser el hacerse pasar por el hermano del rey de Argel, el hecho de que ésta sea la única escapatoria a la que puede optar un hombre cuyo rostro es famoso y sobre el que se dirigen tantos intentos de captura, devuelve al espectador una percepción de lo *posible* dentro de lo *irreal*. El disfraz, a pesar de lo descabellado en este caso, no llega a romper el sutil equilibrio entre el artificio y lo versímil gracias a la rapidez con la que su uso se hilvana al conjunto de la trama, que continúa a enredarse en la situación amorosa de Muley Seleco.

Los estudios sobre el tema del disfraz en el teatro del Siglo de Oro destacan la importante función que el disfraz desempeñaba en el teatro comercial, en tanto en cuanto su uso respondía al gusto del público. Así Díez Borque destaca el hecho de que la ocultación de la identidad implique una mayor tensión entre lo que sucede en el escenario y lo que experimenta el espectador al contar éste con una información de la que carecen el resto de personajes¹⁶⁴. De aquí se desprende parte del éxito que este recurso procuraba a las piezas en las que se hacía uso de él, y que hizo que se extendiera por la producción teatral hasta convertirse en un elemento característico del teatro áureo del que pocos autores prescindieron a la hora de componer sus comedias. El uso que Lope hace en esta comedia del disfraz de pirata no hace sino mostrarnos, a pesar de lo temprana que es la obra, su dominio de este recurso.

Si habíamos dejado a Astolfo vestido de moro y acompañado del corsario que ha conseguido recuperarlo, nos encontraremos en la tercera jornada al mismo Astolfo convertido en pirata por petición del rey de Argel, que feliz de su regreso y por alejarlo de su mujer, le entrega diez galeotas y le manda en corso por las costas de Mediterráneo. La fuerza expansiva del disfraz transforma al personaje en modo tal que nos encontramos a Astolfo reproduciendo un parlamento que podría estar en boca del pirata más temido por los cristianos¹⁶⁵:

¹⁶⁴ Díez Borque, 2011, pp. 21-36.

¹⁶⁵ Lope de Vega, *El favor agradecido*, p. 302.

ASTOLFO Pienso a tus armas dar nuevo lustre,
que presto cuelguen por el templo, en Meca,
de galeras y leños españoles
por lámparas, fanales y faroles.
Iré con velocísimo discurso
por el mar africano y sus confines,
y por las Baleares vuelto el curso,
temblando haré quedar los mallorquines;
que si las costas ejercito y curso,
cuando menos cautivos imagines,
fuera de los remiches, en tus baños
dos mil has de tener todos los años.

Ante este discurso la respuesta de temor por parte del público, que aun sabiendo que Astolfo solo tiene de pirata el disfraz, puede llegar a poner en duda el alcance del poder transformador de la apariencia. Esta acción dramática se interrumpe dejando la duda al espectador y se desplaza a Cerdeña, donde Rosaura, rodeada de sus consejeros ve sin esperanza como las costas empiezan a cubrirse de bajeles dispuestos a tomar la isla por la fuerza. He aquí la acción que el otro galán, el príncipe de Sicilia, ha emprendido en su lucha por la conquista de la dama. Tiberio empieza a asaltar la isla dejando el cierre de la segunda jornada en el peor de los presagios.

Cuando Rosaura está a punto de aceptar el matrimonio con Tiberio, con la única esperanza de salvar a su pueblo de la destrucción, la costa empieza a llenarse de más bajeles, los argelinos, y la reina es informada de que la flota que se acerca es del hermano del rey de Argel, Ardaliba (que es Astolfo). Sabiendo el corsario argelino el terrible cerco que se ciñe contra Cerdeña, ha decidido acudir en socorro. Astolfo entra en palacio sin que nadie lo reconozca, y sin dar demasiados detalles, se bate contra la flota de Tiberio, que pierde la batalla. Lograda la paz para Cerdeña se presentan ante la reina los numerosos hombres que ella misma había mandado tantos años atrás en búsqueda del traidor, Astolfo.

Es en este momento que Astolfo decide desvelar su verdadera identidad y entregarse a la reina para que ella decida si matarlo o esposarlo, como había prometido a quien consiguiese traerle su cabeza¹⁶⁶:

ASTOLFO Yo, digo,
 que al rey de Argel engañé
 y aqueste traje tomé
 por obligar mi enemigo.
 Dame, señora, perdón,
 si has entendido el suceso,
 y de darte al Duque preso
 tu persona en galardón.

La reina, como respuesta al *favor agradecido*, entiende el modo en el que el duque ha intentando subsanar su error. Dado que en todas sus acciones fue movido por la pasión, decide perdonar la vida de Astolfo y aceptarlo como esposo. El final de la comedia y la restauración del orden se pone de manifiesto en numerosas comedias de esta tipo, como afirma Díez Borque: “La angustia-placer del espectador, que ha venido viendo a unos personajes que creían lo que no eran y actuaban en consecuencia, exige un desenlace tranquilizador que, contra el “engaño” que ha funcionado hasta el momento final, instituya la *verdad* de los hechos”¹⁶⁷. Visto que ya nos hemos referido en general a algunos de los aspectos más notables sobre el uso del disfraz solo podemos aquí añadir que el disfraz de moro y su expansión a la acción del pirata cumple un requisito que pocos otros pueden ofrecer. Éste es el uso que nos muestra Astolfo, un noble europeo que perseguido por la ley y por los hombres de Rosaura, no puede encontrar sosiego en otra tierra que la argelina. ¿Hubiera bastado disfrazarse simplemente de moro? Lo cierto es que difícilmente el disfraz de moro, sin su posterior evolución al pirata, hubiera sido capaz de procurarle en modo cabal los diez bajeles con los que batir la flota siciliana de Tiberio, y sin ellos, difícilmente hubiese podido alcanzar el amor de la dama y reina de Cerdeña.

El uso del disfraz nos lo ofrece de nuevo Lope en la comedia a la que ya nos hemos referido de *El grao de Valencia*, siendo esta vez el pirata quien se disfrace para ocultar su identidad.

¹⁶⁶ Lope de Vega, *El favor agradecido*, p. 340.

¹⁶⁷ Díez Borque, 2011, p. 32.

Será Jerife, uno de los piratas que rapta a Crisela víctima de su pasión, el que para cumplir su objetivo tenga que camuflarse. Crisela pide a Jarife acudir a Valencia para entregarle un mensaje a su prometido. Al tener que adentrarse en tierra enemiga, Jarife decide hacerse pasar por un pescador cristiano. El disfraz será tan útil al pirata que acabará por permitirle prestar sus servicios como mancebo al hombre al que va buscando. El poder expansivo del disfraz es tal que acabará por llevarle a su transformación final revelándose después de algunas pesquisas que el pirata, no es sino el hijo del capitán Leonardo, y hermano de Crisela, desaparecido muchos años atrás. Este ejemplo pone de manifiesto la observación de Cattaneo sobre el uso del disfraz en este tipo de comedias:

El desvelamiento de una diferente identidad marca casi siempre los finales de las comedias que pertenecen al apartado llamado de secretario, donde móviles y deseos disímiles, situaciones dispares se mezclan y cruzan, con todo tipo de variantes, aprovechando la libertad teatral de la ilusión y del azar que ofrece una fórmula en la que los códigos fijos de la sociedad estamental se mantienen, pero de forma aligerada, para construir trazas divertidas, y a veces, irónicamente indulgentes.¹⁶⁸

En el caso de *El Grao de Valencia* podemos añadir que la elección de que sea el pirata quien se disfrace le brinda un modo para igualarse a la sociedad española, puesto que normalmente son los nobles quienes usan el disfraz. Este primer acercamiento de los dos mundos contrapuestos a través del vestuario, logra que la anagnósis final del personaje sea más verosímil para el espectador de la comedia, que como sabemos basa buena parte de su experiencia en la visión.

Nos adentramos ahora en la última comedia de Lope en la que presenciamos de nuevo el uso del disfraz de moro y su degeneración en actividades piratescas, *Los esclavos libres*. La extrema complejidad de esta comedia hace que tengamos que llamar la atención sobre lo aleatorio de su tratamiento en este apartado.

El hecho de que se ubique en Biserta, la aparición de personajes históricos como los caballeros de S. Juan o el duque de Osuna, bien podría hacer que esta comedia se encontrase en el capítulo que hemos dedicado a las comedias historiales. Hemos decidido, sin embargo, referirnos a ella en este apartado por el importante papel que juegan los disfraces dentro de la construcción de la comedia, aunque igualmente, esta obra recoge prácticamente todos los

¹⁶⁸ Cattaneo, 2011, pp. 175-187.

aspectos que hemos ido observando hasta ahora respecto a la imagen del pirata. Nos referiremos a ellos con la mayor brevedad posible, intentando prestar la mayor atención al uso de los disfraces y a su relación con el pirata.

La comedia se ambienta entre Nápoles y Biserta donde Arbolán, el pirata principal de la obra, rapta durante un corso a Lucinda, hija del capitán Luján y futura esposa de Leonardo. El rapto, como cabe esperar a estas alturas, desencadena las acciones de Leonardo que se dispone a recuperarla de las manos del pirata. Arbolán está tan enamorado de Lucinda, que no solo hará cualquier cosa por mantenerla, sino que desde el inicio descarta la idea de obtener un rescate por ella, aun sabiendo que al ser Lucinda la hija de un capitán, podría obtener por ella una buena suma. Estamos, por tanto, de nuevo frente a un pirata-galán. Sus estrategias se dirigirán como las de Leonardo, y como las de cualquier otro galán, a obtener el amor de la dama.

El primer movimiento de Leonardo es acudir a Biserta, pues sabe que han sido sus galeras las que se han llevado a Lucinda. Para ello tendrá que vestirse de moro y hacerse acompañar de Zulema, que mediará con Arbolán para que éste sea bien recibido. Una vez en Biserta, Leonardo se gana rápidamente la confianza de Arbolán, y allí encuentra a Lucinda como cautiva y esclava de Arbolán que, a pesar de sus esfuerzos, no consigue correspondencia en su amor. Después de una serie de estratagemas por parte de Arbolán, éste empieza a sospechar que entre Lucinda y Leonardo, que ha mudado su nombre por el de Medoro, pueda haber una relación amorosa. Por ello decide alejar a Medoro dándole cuatro galeotas con las que ir en corso a demostrar su valor¹⁶⁹:

ARBOLÁN: Tú que márgenes y costas
tienes tan bien conocidas
sus atalayas, y postas,
quiero que sus playas midas,
hasta sus calas angostas.
Escóndete en sus recodos
que tú sabras bien los modos
cómo se trata esta guerra
pues naciendo en esta tierra
tendrás plática de todos.

¹⁶⁹ Lope de Vega, *Los esclavos libres*, pp. 92.

Saca esas cuatro galeras
de espalderes reforzadas,
a vela, y remo ligeras,
lleguen de viento preñadas,
a las christianas riberas.

Subrayamos el hecho de que el disfraz de Leonardo es de moro, y que es ése disfraz de moro el que le permite una segunda transformación que convierte al personaje en un pirata. De hecho será este corso ordenado por Arbolán el que, pretendiendo alejar a Medoro de Lucinda, le permita escapar con ella. Con la colaboración de la mujer de Arbolán, vestirán a Lucinda también de moro y conseguirán que suba inadvertida a la embarcación. Sin embargo, ni lo que debía ser un corso en las expectativas de Arbolán, ni lo que debía ser una liberación para Leonardo y Lucinda, tendrá el final esperado. En mitad de la navegación las galeotas son avistadas por embarcaciones de los caballeros de S. Juan que se avalanzan contra ellos. Leonardo mata a algunos de los caballeros intentando escapar, pero son vencidos y hechos cautivos igualmente. El disfraz que les había permitido escapar de Biserta y que les dirigía hacia la libertad, ahora les convierte de nuevo en esclavos.

Incapaces de declarar su verdadera identidad, Leonardo y Lucinda son separados y regalados a diversas autoridades en Nápoles. Al llegar la noticia a Arbolán, éste queda turbado por el engaño pero se pone en seguida en marcha para recuperar a Lucinda, tramando junto al segundo pirata, Sultán, un plan para adentrarse en Nápoles. El objetivo es conseguir que maten a Leonardo para así recuperar a Lucinda: comunicarán al duque de Osuna que Leonardo-Medoro es un soldado de las tropas de Selim cuya presencia en Nápoles tiene el único objetivo de acabar con la vida del duque. Su estrategia no les llevará esta vez a buen puerto, y cuando al final de la comedia los disfraces de Lucinda y Leonardo caigan ante el capitán Luján, la libertad y el matrimonio de ambos quedarán sellados. Arbolán y Sultán son capturados y entregados a Leonardo para que disponga de ellos como quiera. Leonardo les ofrecerá permanecer como huéspedes en su casa, correspondiendo a Arbolán con la misma hospitalidad que él le ofreció cuando llegó a Biserta. Un final ejemplar si tenemos en cuenta la concepción barroca de un tiempo cuyo paso coloca a cada una de las partes en todas las situaciones posibles provocando una suerte de rotación, en la que antes o después, todos acaban ocupando el lugar de su contrario.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Maravall, 1985, p. 256.

Como características de Arbolán destacamos su papel como galán y el uso de la mentira para conseguir el propio interés. Esta última cualidad, acompañada de la generosidad final de Leonardo, contribuye siempre a engrandecer las cualidades del caballero y galán español. Las intervenciones de Sultán son realmente pequeñas y podemos solo decir que actúa como mano derecha del pirata principal.

En cambio respecto al disfraz de moro y su relación con el pirata hacemos algunas observaciones, ya que éste es el segundo caso en el que Lope usa esta estrategia. Como habíamos visto con el personaje de Astolfo en *El favor agradecido* también en *Los esclavos libres* el disfraz de moro acaba desembocando en la piratería. Por un lado se convierte obviamente en un óptimo recurso con el que explorar la idea general de la obra, esto es, cuánto sea determinante lo que *parecemos ser* para ser tratados como amigos o como enemigos, como personas libres o esclavas. Por otro, y este es el que más nos interesa, el disfraz de moro en ambas comedias funciona como estadio inicial de una transformación del personaje en pirata. Pero evidentemente no cualquier disfraz puede hacer verosímiles ciertas acciones. El hecho de que los personajes que se disfrazan sean nobles o capitanes, hace que su querer pasar desapercibidos inicial, no baste para conseguir empresas de las magnitudes de las que éstos persiguen. Y si bien el disfraz es de moro, cuando llega la hora de poner en juego la acción decisiva para conquistar o recuperar a la dama, vemos que desde el punto de vista de la acción dramática los personajes se han transformado en piratas.

Pasamos por último a una comedia que presenta dos aspectos de excepción dentro de nuestro corpus. Efectivamente *La corsaria catalana*, de Iván de Matos Frago, cierra este capítulo aportando una importante novedad ya que el personaje del pirata esta vez es encarnado por una mujer.

Los personajes que dan comienzo a la comedia son Leonarda y D. Juan, ambos de familias ricas que desaprueban la unión de la pareja. Especialmente el padre de Leonarda, que intentando que su patrimonio quede al interno de la familia, dispone la boda de Leonarda con su primo Teodoro. Los enamorados, ante tales adversidades, deciden poner tierra de por medio para poder contuniar con su relación y navegar hasta Valencia, donde D. Juan es propietario de grandes haciendas.

Sin embargo, una vez emprendido el viaje D. Juan empieza a dudar sobre su amor por Leonarda y a pensar si no sería mejor entregarse a la prima de Leonarda, Narcisa, que les está esperando en Valencia y a la que él todavía no conoce. Mientras el personaje de D. Juan se mueve en estas incertidumbres, la nave es atacada por una nave corsaria a cuyo frente se

encuentra Arnaute Mamí. D. Juan, en lugar de intentar proteger a Leonarda se tira al mar y consigue escapar a nado, mientras que Leonarda es capturada por los piratas.

La segunda jornada se abre ya con Leonarda vestida de mora, convertida al islam y con el nombre de Celima, que surca el mar enamorada de Arnaute Mamí. No por ello ha olvidado el agravio que le hizo D. Juan y de cuya cobardía espera vengarse lo antes posible.

Mientras navegan toman posesión de una nave española, en la que viaja una compañía de representantes, pero mientras lo hacen son avistados por otra nave española que se dirige a atacarlos. Aun intentando escapar con gran rapidez son alcanzados por los caballeros de Malta, que sin conseguir retenerlos hieren gravemente a Arnaute Mamí.

Las últimas palabras de Arnaute Mamí se dirigen a toda la tripulación a la que ordena rendir obediencia a Leonarda-Celima a disposición de la cual deja toda su flota. Afligida por la muerte del pirata Leonarda da un paso más en su transformación adoptando el nombre de Celimo Arráez Mamí. Dejando el papel de mujer del pirata se convierte ella misma en un pirata, a través del cual oculta también su identidad de mujer. Las tropas de Arnaute no dudan en asegurarle su lealtad y Leonarda-Celimo toma el mando de la expedición lanzándose en diferentes corsos. En uno de ellos captura a Teodoro, el primo con el que su padre había concordado que se casase y que se había lanzado a su búsqueda tras su desaparición con D. Juan. Con la misma frialdad que esperaríamos de cualquier pirata ordena que el nuevo esclavo sea puesto a los remos en una de las naves de la flota. Siguiendo su camino hacia Biserta encuentran otra nave española a la que no dudan en dar caza, y en la que resultan viajar D. Juan con Narcisa y la criada de ésta. Leonarda es presentada por su soldado como el hijo de Arnaute Mamí y aunque D. Juan sospecha su parecido con Leonarda, no la reconoce. Leonarda-Celimo se dispone a vengarse de D. Juan. Para ello toma a Narcisa asegurando su derecho a gozar de ella mientras pone a D. Juan a los remos, incapaz de impedir el agravio y fuera de sí a causa de los celos. Poco después Leonarda contará toda la verdad a Narcisa sobre su relación con D. Juan y decidirá liberar a las mujeres, dejándolas en un risco mientras D. Juan se aleja de ellas en la galeota con la intención de provocarle el mismo dolor que sintió ella cuando la abandonó a las manos de Arnaute Mamí. La misma noche, entre sueños Leonarda-Celimo tiene una visión en la que se le parece Arnaute Mamí ensangrentado. Con él mantiene el siguiente diálogo¹⁷¹:

LEONARDA: ¿Que región vives, helada

¹⁷¹ Matos Fragoso, *La corsaria catalana*. He modernizado la puntuación conforme a las normas vigentes.

sombra, sangrienta figura?
ARNAUTE: El clima que nunca baña
la luz del Sol, ni conoce
los rayos de la esperanza.
LEONARDA: ¿Qué quieres de mí?
ARNAUTE: Que veas
dónde me tiene la errada
senda que seguí, que el cielo
a esto me obliga por causas
de su secreta justicia.
A muerte estas condenada.

Desconcertada aún por esta visión, decide igualmente proceder en todo como había dicho. Mientras se alejan dejando a las mujeres en la costa, son avistados y alcanzados por una nave española, capitaneada por D. Carlos, el padre de Leonarda. Ante todos los personajes que Leonarda había amado antes de entregarse al islam y a la piratería, llega el arrepentimiento de Leonarda- Celimo. Su disfraz de desvanece cuando ya ha sido herida por su propio padre, y la revelación de su verdadera identidad es incapaz de devolverle la vida.

Nos referimos en primer lugar a Arnaute Mamí, el único verdadero pirata de la comedia y del que hacemos algunas observaciones. Más allá de su contrastada habilidad tanto en los corsos como en las fugas, nos parece importante señalar su actitud cuando rapta a Leonarda, ya que, ante la desolación de ésta por el abandono de D. Juan, Arnaute más que raptarla, le ofrece la posibilidad de subir a su bajel de manera que puedan en algún mometo capturarlo y vengar el agravio. Leonarda acepta la propuesta de Arnaute, en lo que más que en un rapto, se ha convertido en un acuerdo en el que el pirata pone su poderío a disposición del digno reestablecimiento de la honra. Se nos presenta aquí, como sucediera con Mumen en *La fe pagada*, la imagen de un pirata cuyo código de valores coincide con el español.

A diferencia del pirata que hemos observado en otras comedias, Arnaute Mamí no fuerza a su “cautiva” a abandonar la propia religión ni a profesarle el amor que él desea, sino que todo ocurre, o así se nos muestra en la obra, por iniciativa de Leonarda. Del mismo modo es relevante la generosidad que muestra en el momento de su muerte, cuando entrega la flota a Leonarda, asegurándose antes de que el resto de la tripulación se comporte ante ella como lo haría ante él. Son características poco presentes en el resto de comedias y quizás nos ayuden a

entener lo que hasta ahora nunca habíamos presenciado: el arrepentimiento del pirata en escena.

La última intervención de Arnaute Mamí sobre el tablado, en una escena onírica, que advierte a Leonarda sobre el castigo que el cielo le tiene reservado por sus errores, es una novedad a la que difícilmente se podría llegar si no fuese porque el pirata, desde el inicio, presenta características poco representativas de la imagen del pirata que se presentan en el resto del corpus. Muestra esta escena la misma intención moralista, adoctrinadora, que acaba por resolver con la muerte de Leonarda el final de la comedia. Quedaría por aclarar a cuáles de las *erradas sendas* se refiere el personaje de Arnaute Mamí: si al abandono del cristianismo, a la venganza, a la ocultación de la identidad por parte de una mujer, o a la piratería.

Respecto al personaje de Leonarda-Celima-Celimo destacamos que, coincidiendo con los casos de las comedias de Lope, la transformación del personaje en pirata viene visualizada a través de un vestido de moro primero y de hombre después, pero no con el disfraz de pirata, identidad última que de nuevo se construye mediante la acción dramática.

El otro aspecto que no podemos dejar de examinar es el hecho de que sea protagonizada por una mujer la única tragicomedia que, en lugar de inclinarse hacia la comedia, se inclina decididamente hacia la tragedia.

Hasta ahora nos hemos dedicado a casos en los que hombres, en el conjunto de acciones que el galán emprende para obtener a la dama, hacían uso de un disfraz de moro que, a un cierto punto, terminaba involucrándoles en acciones de piratería. En ambos casos, *El favor agradecido* y *Los esclavos libres*, las acciones del galán-pirata pasaban inadvertidas en la conclusión *feliz* de la comedia, en la que las damas les eran entregadas adjudicando al galán la consecución del objetivo. En esta comedia, en cambio, Leonarda se ve privada de lograr su objetivo, ya que el arrepentimiento final convierte su deseo de vengar el agravio de D. Juan en su definitiva condena. La muerte a la que se relega al personaje en la conclusión de la comedia pone de manifiesto, como decíamos anteriormente, una muestra más del espíritu moralizante de ésta. Espíritu ejemplarizante, que no encontramos sin embargo en las comedias expuestas por Lope.

Esta divergencia en la intención de la comedia por parte de los dos autores en cuestión, hace difícil que podamos concluir diciendo que el hecho de que un personaje femenino se transforme en pirata es fuertemente respulsado desde el teatro, mientras que si la misma acción la lleva a cabo un personaje masculino, éste se ve recompensado. Si bien el reducido

número de las comedias que presentan este fenómeno nos impide poder extraer una conclusión válida, creemos que la existencia del caso es en sí misma significativa.

4.2.3. Otras aportaciones del pirata a la comedia

Nos dedicamos en este último apartado de las comedias palatinas a dos aspectos que, si bien fácilmente deducibles por todo lo señalado hasta ahora, merecen un ulterior acercamiento. Hemos destacado la versatilidad como uno de los rasgos que definen al pirata como personaje dentro de la comedia, pues como hemos visto, son muchas y variadas las imágenes que se proyectan de él así como las funciones que desempeña o el tipo de personajes con los que se relaciona en la escena. Consideramos que es exactamente esa versatilidad que caracteriza al personaje la que le permite una contribución importante a la traza de la comedia como motor de la acción dramática, así como a la construcción de algunos casos de anagnórosis. La obra que quizás mejor sintetice todos estos elementos es la de *Premio riguroso y amistad bien pagada*, de Lope de Vega.

En esta comedia no aparece ningún pirata, pero su alusión es fundamental en la creación del enredo puesto que es la acción de un grupo de piratas la que permite presentar el conflicto de la tragicomedia. El galán principal, príncipe de Tesalia, invita a un día de cacería a los príncipes de Hungría. Mientras el aya entretiene a la niña dando un paseo por la playa, son atacados por un grupo de piratas. El altercado con los piratas concluye con la muerte del príncipe de Hungría y con el rapto de su hija. Después de años de penitencia exiliado del reino, el príncipe de Tesalia participará en unas justas en las que el premio es la mano de la princesa. Aunque acude a ellas ocultando su identidad por el temor a que la princesa aún le guarde rencor por lo ocurrido, al final de las mismas se mostrará ante la princesa como el príncipe de Tesalia, entregándole su cabeza si considerase justo hacerla caer. La princesa logra perdonarle y ambos se casan. En realidad lo que nos interesa observar es que la introducción de los piratas en la traza permite la introducción de una desventura que ofrece a uno o más de los personajes una situación mediante la cual empiezan a definirse, en tanto en cuanto cada personaje muestra un modo propio con el que abordar el conflicto desencadenado. Así como hemos visto a tantos galanes correr detrás de sus damas después de que éstas fuesen raptadas por piratas, también el resto de personajes se ven afectados por la acción de los corsarios. El rapto hace que emerja en todas las comedias el *pathos* de al menos uno o dos personajes, constituyéndose como el conflicto inicial a partir de la cual se

construyen las acciones dramáticas de los personajes y, en una medida relevante, el enredo de la comedia.

Gracias a la historia referida de los piratas sabemos que el príncipe de Tesalia es un príncipe capaz de imponerse a sí mismo un castigo por el dolor que una de sus decisiones pueda haber ocasionado a otros. Es capaz de pedir perdón, y es capaz de ofrecer su vida si eso hiciese menos infeliz a la persona ofendida. Si consideramos que el príncipe de Tesalia es un príncipe honesto, humilde y piadoso, lo hacemos porque así se nos muestran al príncipe en las acciones que emprende después de que los piratas turbasen un día de cacería junto a los príncipes de Hungría.

La comedia transcurre desarrollando las acciones del otro personaje principal, el conde Anselmo, quien amando a la princesa ha decidido poner tierra de por medio instalándose en Chipre. Allí se desarrolla de forma paralela el otro eje de la comedia, con un grupo de pastores entre los que el conde se ha infiltrado y con quienes comparte momentos de serenidad rural y la lucha contra el rey déspota de Chipre. Un viaje de los recién casados se verá afectado por una tormenta obligándoles a tomar tierra en Chipre y provocando el reencuentro de todos los personajes.

A través de un collar que lleva una de las pastorcillas, la princesa de Hungría reconocerá que Risella es en realidad Margarita, la hija que tantos años atrás le había sido arrebatada por los piratas. Se da así lugar a un proceso de anagnórosis, ya que la pastorcilla descubre que es en realidad infanta y legítima heredera del reino de Hungría, lo que permite su matrimonio con el conde. Este fenómeno lo habíamos encontrado ya en *El grao de Valencia* solo que de modo inverso, pues entonces era el pirata quien descubría ser de sangre noble.

Otro caso en el que el proceso de anagnórosis afecta al pirata lo encontramos en *El amigo enemigo*. El pirata de la comedia es Corfú, sorprendido en la primera escena junto a otros moros robando en las costas de Mazagán. Allí se encuentra Ricardo un apuesto caballero, que a pesar de no saber su procedencia, ha conseguido convertirse en Maese de Campo. Corfú se deja atrapar por Ricardo para conseguir que el resto de moros escape, y Ricardo se suma el mérito de haber capturado al más temido pirata del grupo. La hazaña le vale la mano de Marcela, la hija del marqués de la que está enamorado. Ambos, felices por la noticia del consentimiento del marqués a su matrimonio, y escuchando un enternecedor relato de Corfú la enamorada que le espera en Fez, deciden liberarlo.

Por otra parte, el verdadero enemigo de Ricardo en la comedia y segundo galán, Evandro, trata en un descuido del resto de personajes de raptar a Marcela, de la que también él

está enamorado. Por suerte Corfú está en los parajes y al ver los propósitos de Evandro decide anteponerse y raptarla él, llevándola hasta Fez. Al presentarla ante el rey de Fez, éste queda prendado de ella, y a pesar de los esfuerzos de Marcela por disuadirlo insistiendo en que es una mujer casada, el rey se dispone a todo para conquistarla. Mientras tanto Ricardo ha decidido entregarse para intentar salvarla. Teniendo el rey tan cerca al único obstáculo para alcanzar el amor de Marcela, decide acabar con la vida de su esposo.

Corfú, al descubrir la estratagema del rey, hace uso de su ingenio e intenta por todos los medios ocultar la verdadera identidad de Ricardo para salvarlo. Convince a Marcela y al resto de testigos para que nieguen que Ricardo es el marido de Marcela y consigue despistar momentáneamente al rey. Sin embargo los cautivos aun están presos, y Corfú sabe que el rey no se dará por vencido hasta que no consiga a Marcela. Entonces pone en marcha la segunda parte del plan: pedir ayuda a Arlaja, la hermana del rey y custode de los cautivos, ofreciéndole a cambio el matrimonio de ambos en tierras cristianas. En esa conversación con Arlaja, Corfú anticipa ya que sus orígenes no siempre han sido moros. Efectivamente, entregarse a las manos del enemigo para proteger a otros, y mentir al propio rey sólo para salvar la vida de un cristiano, no son el tipo de acciones a las que los piratas nos tienen acostumbrados.

Arlaja, enamorada de Corfú, accede a la propuesta y todos los personajes cautivos logran volver a Mazagán sanos y salvos. Allí uno de los moros que acompañan a Corfú relata al marqués y al general, haber raptado muchos años atrás a Corfú, cuando de niño se encontraba en una isla cercana junto a Lupercio y Ricardo, que ahora resulta ser su hermano. Lupercio, que había tomado en cargo a ambos muy pequeños, confirma la historia relatada por el moro, y así se descubre que en realidad Corfú, es de origen español. Además aparece en escena un caballero que parece confirmar el origen noble tanto de Ricardo como de Corfú.

La revelación a Jarife y a Corfú de su verdadera identidad devuelve al personaje a la religión cristiana, y les aleja de la Berbería. Destacamos el hecho de que si ambos piratas presentan características fuera de la norma, en lo que respecta a su inclinamiento hacia la defensa del honor especialmente, es porque al final de la comedia se ven afectados por un proceso de anagnórosis que revela su identidad de cristianos nobles.

Lo importante es que en ambos casos la pérdida de la identidad, la vida como pirata en los casos de Jarife y Corfú, y la de pastora por parte de Risella, tienen su origen en el rapto de los piratas. Por ello señalamos que otra contribución importante a la comedia por parte del pirata, ya sea a través de un discurso referido o de su aparición en escena, es el dar pie de forma verosímil a procesos de anagnórosis.

Respecto a la primera función que estábamos explorando en la que el pirata se convierte en fuerte motor de la acción dramática configurándose como desencadenante del enredo, traemos aquí otra comedia de la que todavía no nos hemos ocupado: *La española y los enredos de Leonardo*, de Cepeda. La primera escena de la comedia presenta el conflicto en el que se encuentra el rey de Argel, que enamorado de Celima, ve a su tío entregar la mano de la prima y mujer que ama al príncipe de Fez. Esta primera escena da pie a la trama por parte del rey y de su hermano de un plan para matar a su tío en modo que el rey pueda tener otra posibilidad para ganar a Celima.

Antes de que esa acción se desarrolle entra en escena Muley, corsario del rey que se presenta con dos cautivos a los que dice haber encontrado en un bajel destartado en la costa entre Orán y Cartagena. Mientras el pirata quita importancia a su curso aludiendo a la casualidad y la facilidad con la que ha llevado a cabo el rapto, entra en escena un soldado con una carta mediante la cual uno de los espías argelinos infiltrados en España da noticias de que aquellos dos cautivos son, nada más y nada menos, que el rey de España y su criado.

A partir de aquí se desarrollan todos los ingenios y enredos que Leonardo pondrá en marcha para obtener tanto la libertad del rey como la suya, y que son el centro de la comedia. Por otra parte la acción del pirata pone en marcha la acción de las tropas españolas que con una gran flota se lanza a la búsqueda del rey. En lo que respecta a Muley no podemos añadir mucho más a lo dicho, salvo que es la persona de confianza del rey de Argel hacia quien se dirige en todo momento con gran servilismo. Su presencia en la obra nos ayuda a sostener dos de las ideas que venimos analizando. Por una parte es la acción de un pirata, el rapto, lo que nos permite caracterizar al resto de personajes, ya que los enredos de Leonardo se ponen en marcha porque hay una situación en la que el uso del ingenio lo hace necesario. La revelación de esta cualidad era desconocida incluso para el rey, que es el primero en sorprenderse al conocer esta capacidad de su criado. También el rey, que es el primero en liberarse, se define en esta situación a través de sus acciones para liberar a Leonardo. Tanto es así que, cuando el rey de Argel pide como único modo de rescate de Leonardo su intercambio con el rey de España, éste se embarca hacia Argel dispuesto a entregarse para liberar a su criado más fiel. La lealtad y el honor como características del rey solo son observables en la medida en la que el personaje se encuentra frente a un cautiverio que le fuerza a una toma de decisiones drásticas. El rapto mueve a la acción también de otros personajes, en este caso podemos señalar la que emprenden las tropas españolas.

Recordamos aquí a modo de ejemplo otras dos obras a las que ya nos hemos referido, pero prestando atención a esta nueva función que une al pirata al desarrollo del enredo.

En *La gran sultana*, el rapto por parte de los piratas de Clara, provoca la llegada de Lamberto travestido a la corte del Gran Turco. La intriga que se genera al final de la comedia, si será o no descubierto su disfraz, si él mismo revelará o no su verdadera identidad, se sustenta en un personaje cuya entrada en la comedia tiene como punto de partida la intervención de los piratas. En el caso de *La fe pagada*, al contrario, es la acción contra un pirata, Muley, la que movilizará a las tropas de Biserta en su búsqueda, ayudándonos a ver como el Rey de Biserta no duda en poner toda su armada a disposición de la venganza del ataque a su sobrino.

Como vemos las acciones del pirata no repercuten solo en unos pocos tipos de personajes, caballeros españoles y damas y galanes, sino que alcanzan a personajes secundarios, contribuyendo a la complejidad en la traza que caracteriza a las comedias áureas.

5. El pirata en la iconografía

Dado que el tema de nuestro trabajo es la imagen del pirata en el último tercio del siglo XVI, no podíamos dejar de tener en cuenta la iconografía de la época, ya que ésta se constituye como un lenguaje y forma de expresión de gran valor como fuente de análisis.

La iconografía que hemos encontrado, a pesar de su escasez, es bastante relevante. Como hemos visto a lo largo de toda la investigación la piratería fue uno de los fenómenos que sin duda marcaron la vida de los países mediterráneos durante más de tres siglos, sin embargo, no hemos conseguido localizar representaciones explícitas del pirata. Por ello, hemos ampliado la búsqueda dirigiéndonos al conflicto otomano-español y a la Berbería, considernado que éstos podían ser espacios donde la representación del turco pudiese al menos aproximarnos al pirata.

Empezamos hablando de la serie de tapices titulada la *Conquista de Túnez*. Esta obra está compuesta por doce paños de enormes dimensiones y fue el mayor encargo de tapicería que hicieron los Hasburgo. La intención del encargo era usarlo para conmemorar las victorias de Carlos V contra los territorios berberescos de La Goleta y Túnez en 1535. A continuación indicamos los títulos de cada uno de ellos para dar una idea global de las características de la serie:

- Tapiz 1. Mapa cartográfico de Túnez, que emplazan los sucesos.
- Tapiz 2. La revista de las tropas en Barcelona el 30 de mayo.
- Tapiz 3. El desembarco en La Goleta el 16 de junio.
- Tapiz 4. El asedio a la Fortaleza de La Goleta.
- Tapiz 5. El combate naval ante La Goleta.

- Tapiz 6. La salida del enemigo de La Goleta.
- Tapiz 7. La toma de La Goleta.
- Tapiz 8. La batalla de los pozos de Túnez (perdido en el siglo XVIII).
- Tapices 9 y 10. La conquista y saqueo de Túnez durante tres días, a finales de julio, por la acción conjunta del ejército y cerca de 20 mil cristianos cautivos, sublevados en la Alcazaba.
- Tapiz 11. El ejército acampa en Rada (perdido en el siglo XVIII).
- Tapiz 12. Reembarque del ejército en La Goleta.

Esta magistral narración iconográfica fue encargada por María de Hungría, hermana de Carlos V, al artista flamenco Jan Cornelisz Vermeyen en 1546. Una vez hechos los dibujos, y tras recibir la aprobación por parte de María de Hungría, pasaron a la Manufactura de Willen Pannemaker¹⁷². Victoria Ramirez Ruiz ha documentado¹⁷³ la presencia de esta serie de tapices en el salón grande del Alcázar de Madrid, al menos durante la estación invernal puesto que cumplía la función de calentar los muros de palacio, mientras que en verano se sustituía por pinturas. Allí permanecieron durante el reinado de Carlos V, durante la regencia de su hermana y durante el reinado de Felipe II mientras que hoy en día se conservan en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Los materiales con los que están compuestos nos revelan la importancia de la conmemoración: seda de Granada (de 63 colores diferentes) y la lana más fina e hilos de estambre de Lyon para el urdimbre. Carlos V proporcionó el oro y la plata necesarios para crear los ricos hilos metálicos que se usaron profusamente en la serie: siete tipos de hilo de oro y tres de hilo de plata. Su difusión fue bastante importante ya que Felipe II los llevó a Inglaterra con motivo de su enlace matrimonial con María Tudor, y fueron expuestos al público en un total de catorce ocasiones entre 1599 y 1665 en las principales ciudades españolas¹⁷⁴.

Llamamos la atención sobre dos aspectos generales. El primero es una interesante observación que realiza Ibarra Bunes cuando, refiriéndose a esta serie de tapices, hace notar un cambio en la historia de la iconografía española, ya que se deja atrás el interés de la tradicional representación grecorromana centrada en accidentes geográficos y paisajes, para poner en el centro de la atención a los hombres que participan de aquellos sucesos y que logran con su protagonismo hacer que el paisaje casi desaparezca.

¹⁷² Herrero Carretero, 2001, pp. 163-192.

¹⁷³ Ramirez Ruiz, 2012, pp. 23- 40.

¹⁷⁴ Bunes Ibarra, 2006, pp. 95-134.

El segundo es la dimensión de los tapices ya que cada uno de ellos cuenta con unas medidas de 430 cm x 560 cm. Como sabemos el tamaño, no solo de las figuras de la imagen sino también el de la imagen misma, resulta relevante en la transmisión de un mensaje cuando éste se realiza a través del lenguaje iconográfico. La grandeza visual de la serie remite con poco lugar a dudas, a la grandeza del emperador y de su victoria.



Manufactura de Willen Pannemaker sobre cartones de Jan Cornlisz Vermeyen, Detalle del Tapiz N° VI, *La salida del enemigo de La Goleta* de la serie de la *Conquista de Túnez*, Bruselas, entre 1548-1554. Patrimonio Nacional, Palacio Real (Inv. A.227-6193)

Esta primera imagen responde a un detalle del conjunto del tapiz en el que se representa una escena del encuentro inicial con el enemigo en la Goleta. Nos detenemos en los aspectos más relevantes teniendo en cuenta tanto los signos icónicos (colores, textura, figuras, etc.) como el significado icónico que se desprende de la imagen y que definimos como “la evocación que la visión connota o denota”¹⁷⁵.

Desde el punto de vista del signo icónico resulta interesante el tratamiento cromático de la imagen, ya que el color ocre de la tierra es sólo un poco más intenso que el color de la piel de los personajes y de los caballos. Respecto a las figuras llama la atención el contraste entre la tensión y el movimiento que caracteriza a las figuras moras frente a la serenidad de los soldados españoles y a la de las mujeres. Estos dos elementos producen un significado icónico concreto. El uso de los colores podría responder a la intención de asimilar el

¹⁷⁵ La distinción entre signo y significado icónico la hemos tomado de Sanz, 1996, pp. 108-120.

conquistador a la tierra conquistada, evocando en el observador de la imagen una percepción más similar a la propiedad o a la pertenencia que a la invasión. Esta observación es válida para toda la serie, ya que es un elemento común en todos los paños.

Pasando a lo específico de este tapiz y situándonos en el plano del significante, observamos otros dos aspectos centrales en la estructura de la imagen, que son la configuración y la composición¹⁷⁶. La configuración se refiere al modo o registro que las diferentes figuras adoptan. En cuanto a esta forma de representación son significativas la expresión corporal y la de los rostros en los diferentes bandos que remiten, como decíamos, a una dicotomía tensión mora/serenidad española. Los soldados moros que aparecen en primer plano llevan en la mano las cabezas de los españoles abatidos en el enfrentamiento. La selección de esta escena evoca desde el punto del significado a la barbarie, aumentada por el cuerpo sin cabeza que se sitúa en el espacio adyacente. Además, y esta observación se la debemos a Bunes Ibarra, la caracterización multiracial del ejército español ayuda a construir la imagen tanto del emperador como de un imperio cuyas fronteras sobrepasan cualquier limitación ligada a unos rasgos autóctonos demasiado específicos y poco aglutinadores.

Son relevantes también las posturas de las figuras, así como la composición de la imagen, es decir, el modo en que las figuras se relacionan entre sí. Refiriéndonos a este aspecto, podemos hacer algunas observaciones. Las mujeres están arrodilladas ofreciendo agua a los soldados españoles, en una actitud de agradecimiento y servidumbre. Pero quizás el elemento más relevante es que mientras los soldados moros están de pie, los soldados españoles van a caballo. Esta diferencia de alturas en el plano de la composición remite a una mayor altura (moral, de fuerza, capacidades, etc.) por parte de los soldados españoles, justificando y engrandeciendo así la victoria de éstos. Mediante esta concreta forma de estructurar la imagen se evoca en el observador una cierta estructuración de las relaciones de poder que en este caso es la dominación de los soldados españoles sobre los moros.

Analizamos por último el aspecto más importante para nuestro trabajo y que constituye uno de los núcleos de toda imagen: la perspectiva, el lugar desde el que se mira, y representa, el conflicto. Como se ha señalado en el capítulo dedicado al contexto histórico la acción contra Túnez y la Goleta fue la reacción al ataque por parte de Barbarroja al rey aliado de la corona española. Ibarra Bunes destaca en sus estudios que efectivamente fue el logro de la muerte de Barbarroja el motivo último de las acciones emprendidas en Berbería pues era éste el verdadero responsable de la pérdida de los territorios españoles y de la amenaza de

¹⁷⁶ Sanz, 1996, pp. 211-215.

expansión del imperio turco sobre sus posesiones en Europa. Sin embargo, como se refleja en toda la serie de tapices, Barbarroja es la figura ausente, como lo es cualquier pirata con el que pudiese asociarse a éste.

La hipótesis que planteamos es precisamente la cuestión de la perspectiva. Si bien en cualquier obra artística nos referiríamos a la perspectiva del creador, teniendo en cuenta que este es un trabajo por encargo, en el que fue el mismo Carlos V quien dio todas las indicaciones sobre la disposición de las escenas¹⁷⁷, la perspectiva la dicta no Vermeyen, sino el emperador. En esta serie, una de las pocas representaciones iconográficas españolas del conflicto otomano-español, el objetivo no es otro que la afirmación de la superioridad imperial española y la conmemoración del triunfo de Carlos V. Incluir al pirata en esa representación supondría nombrarlo, otorgarle un lugar en la historia, difundir su rostro en el resto de Europa.

La perspectiva que se adoptó fue mucho más autocomplaciente: anular al verdadero enemigo y excluirlo permite atribuir todo el espacio al vencedor, que es el único que merece pasar a la historia. De hecho como veremos en el resto de tapices, el enemigo que se representa no es sino un ejército cualquiera, del que no interesa dar muchos datos más allá del de su barbarie porque lo que cuenta, el mensaje que se pretende conseguir a través de esta imagen, no es tanto el de un conflicto como el de la victoria del emperador y de su ejército.

¹⁷⁷ Bunes Ibarra, 2006, p. 127.



Manufactura de Willen Pannemaker sobre cartones de Jan Cornelisz Vermeyen, Detalle del Tapiz N° IX, *La conquista de Túnez*, de la serie de la *Conquista de Túnez*, Bruselas, entre 1548-1554. Patrimonio Nacional, Palacio Real (Inv. A.227-6193)

Como vemos en este segundo tapiz, algunos elementos se repiten, como el cromatismo y la posición de los españoles en una altura superior mediante su representación a caballo, así que no volvemos a comentarlo y nos centramos en lo específico de esta representación. El aspecto más llamativo es el número de figuras, que se pone de manifiesto tanto en el enfrentamiento que aparece en primer plano como en la magnitud de la caballería española que se sitúa en la retaguardia. Desde el punto de vista del significado solo podemos decir que la representación pretende evocar a través de la numerosidad de figuras la gran dimensión de la hazaña y la superioridad de recursos del imperio que vemos en el número de efectivos y en el armamento. Mientras los soldados españoles aparecen con lanzas, caballos, armaduras y escudos, los moros son representados por escasas figuras desarmadas y arrodilladas en su gran mayoría, en una actitud de rendición frente a la superioridad imperial.

Por último la representación del paisaje en el que se enmarca la escena remite mediante la profundidad a una percepción de inmensidad. La superposición de estos dos elementos, la abundancia de tierra y la escasez de moros, hace que la superioridad numérica española, en toda su desproporción, se configure como un bien necesario para el aprovechamiento de un territorio rico pero despoblado. Creemos en definitiva que es posible

afirmar que la ruptura del equilibrio numérico en los dos bandos representados, funciona como justificación de la conquista.



Manufactura de Willen Pannemaker sobre cartones de Jan Cornelisz Vermeyen, Detalle del Tapiz N° X, *El saqueo de Túnez*, de la serie de la *Conquista de Túnez*, Bruselas, entre 1548-1554. Patrimonio Nacional, Palacio Real (Inv. A.227-6193)

En este último tapiz sobre el que nos detenemos queremos llamar la atención sobre el mensaje que se transmite del -como el mismo nombre del paño indica- *saqueo de Túnez*.

A parte de aquellos signos icónicos a los que ya nos hemos referido, el elemento de novedad más importante lo constituye el tipo de microescenas en las que se ven involucradas las figuras. Empezando por la izquierda encontramos un grupo de moros que observa a dos caballeros españoles manejando unos tejidos y, en la misma línea poco más adelante, dos caballeros con un libro en la mano. Llamamos la atención sobre el cambio de vestuario en el bando español que nos permite identificar todas las figuras con la nobleza. Poco más abajo encontramos un grupo formado por dos mujeres, una de ellas embarazada y con un niño, que charlan apaciblemente a juzgar por su rostro, con otros dos caballeros. Mientras, en el ángulo inferior izquierdo destaca la carga de mercancía en una pequeña embarcación.

El significado que construyen todas estas figuras, que se interrelacionan por primera vez sin armas y que conviven en escenas caracterizadas por la cotidianidad, remiten, más que al saqueo, a la integración pacífica del español en Túnez. La carga de mercancías en el ángulo izquierdo, que sin embargo da título al tapiz, es marginal en el conjunto de la composición.

También es destacable el hecho de que en esta representación la ciudad aparece con unas dimensiones mucho mayores a las del tapiz anterior, tanto en tamaño como en definición. La ciudad es mayor desde que los españoles la han conquistado y además aparece con todas sus riquezas, como el sistema de abastecimiento de agua que aparece a la izquierda y que seguramente los españoles no tuvieron tiempo de construir durante el saqueo.

Por último señalamos que a pesar de que los caballos hayan desaparecido de la imagen, la diferencia de altura se perpetúa puesto que todas las figuras moras aparecen sentadas mientras que las figuras españolas están de pie.

El significado icónico que se desprende de los elementos citados en este *Saqueo de Túnez* es, como decíamos al inicio, el de una integración pacífica, a la que los moros no ofrecen resistencia y que parece sólo ofrecer ventajas que se manifiestan tanto en el apacible gesto de los rostros tunecinos como en el título del tapiz.

El conjunto de la serie, con este final feliz, no pretende sino transmitir un mensaje contundente del éxito del emperador. Como señalábamos con el primer tapiz, la representación iconográfica excluye al pirata asegurando que en la muestra del triunfo español no haya interferencias que pongan en riesgo una visión de la victoria. La iconografía desde este punto de vista se convierte en un instrumento de comunicación al servicio del poder. El mensaje sólo puede ser matizado a través de la historia, donde en cambio, el triunfo o la derrota del imperio está íntimamente ligada a la acción del pirata.

El mismo fenómeno nos lo encontramos en la pintura. Los cuadros de la época que aluden en algún modo al conflicto otomano-español, donde desde un punto de vista histórico debería estar presente el pirata, excluyen esta figura. La única hipótesis que podemos plantear es que la corona española, concedora del poder del lenguaje visual, usa la iconografía con el único objetivo de afirmar sus victorias y la hegemonía que se desprende de ellas.

Veamos otro ejemplo de representación de la conquista de Berbería, en este caso de la ciudad de Orán. Hacemos notar que la obra es un poco anterior al periodo que nos ocupa pero llamamos la atención sobre ella por su relación con el tema de los tapices de la conquista de Túnez y por la escasez de materiales que hemos podido obtener datados en el último tercio del siglo. El mural que se presenta a continuación fue creado por Juan de Borgoña¹⁷⁸, uno de los pintores más importantes de la primera mitad del s. XVI. La gran parte de su obra se desarrolló en la catedral de Toledo, donde se ubica su trabajo más importante en la decoración tanto de la Sala Capitular como de la Capilla Mozárabe. Entre los frescos que allí pintó se

¹⁷⁸ Las informaciones sobre su biografía y su obra proceden de la enciclopedia on line del Museo del Prado, www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/borgona-juan-de/ Consultado el 26/12/2013.

encuentran las dos próximas imágenes del mural que ahora mostramos y que se dirigen al reconocimiento del papel del cardenal Cisneros en la conquista de Orán:



Fresco *La conquista de Orán por el cardenal Cisneros*, realizada por Juan de Borgoña y datada en 1514. Situado en la Catedral de Toledo.

Como vemos en el mural, el elemento de mayor tamaño dentro de la imagen es la ciudad de Orán, situada en lo alto de una montaña por cuyos riscos se apresura a subir el ejército español. Las figuras del ejército español, a pesar de su numerosidad, no consiguen cubrir los espacios en los que se insertan, creando un fuerte contraste entre la pequeñez del hombre y la grandiosidad del territorio. Esta preponderancia de la ciudad majestuosa que se alza casi inalcanzable, protegida por una gran muralla, remite a la grandiosidad de la expedición y a las dificultades que el ejército hubo de afrontar a pesar, como vemos, de la armamentística con la que cuenta.

El último elemento destacable es la casi inexistencia del ejército enemigo, del que solo apreciamos algunos hombres en lo alto de la muralla intentando defender la ciudad y otro pequeño grupo que apreciamos mejor en el detalle del mural que se presenta en la siguiente imagen. El contraste numérico entre ambos grupos insiste en el mensaje de afirmación de la hazaña y de la victoria por parte del ejército español.

¹⁷⁹ La imagen ha sido descargada de la página web <http://www.magerit-historica.com/t223-adarga-de-cuero> (Foro de la Asociación Cultural de Recreación Histórica MAGERIT) Consultada el 26/12/2013.



180

Detalle del fresco, *La conquista de Orán por el cardenal Cisneros*, realizada por Juan de Borgoña y datada en 1514. Situada en la Catedral de Toledo.

Gracias a este detalle tenemos algunas informaciones más sobre el ejército enemigo que, como vemos, aparece agazapado y escondido entre los árboles además de desarmado.

Observamos también la división del ejército español que podemos identificar a través de las banderas. Un primer grupo, mayoritariamente a caballo, se sitúa en la parte superior bajo el estandarte de los Caballeros de S. Juan, mientras que el segundo grupo, a pie, está formado por las tropas del cardenal Cisneros. Al frente de este segundo grupo, y ensalzado por las miradas que varios soldados le dirigen, se encuentra el cardenal Cisneros, quien como sabemos, insistió frente a la corona en la ampliación de los territorios en Berbería, poniéndose él mismo al frente de esta conquista de Orán.

Más allá del ensalzamiento de la figura del cardenal Cisneros y del ejército español lo que nos interesa destacar es esa falta de voluntad en la representación del enemigo, tanto desde el punto de vista numérico como del de los detalles. El pirata, presente en la reconstrucción histórica de la conquista de Orán, vuelve a excluirse en la representación iconográfica. Las imágenes de las conquistas en Berbería no incluyen representación del

¹⁸⁰ La imagen del fresco ha sido descargada de una página web dedicada al arte y la cultura de la Junta de Castilla y León, <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/11014.htm> Consultada el 26.12.2013.

pirata, pero veámos lo que ocurre en la este otro cuadro donde se representa una escena de liberación de cuativos:



181

San Pedro Nolasco redimiendo cautivos, pintado por Alonso Vázquez, obra datada entre 1600-1602 hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Óleo 206x250 cm.

En el título de la obra se hace referencia sólo a la figura cuyo papel se quiere destacar, es decir, a San Pedro Nolasco, uno de los miembros de la Orden de la Merced en una redención de cautivos en Berbería¹⁸². El otro personaje puede ser un pirata, el sultán o un pachá. La escena se encuadra seguramente en el momento de las negociaciones para la liberación de los cautivos que aparecen en la parte inferior izquierda. Una de ellas dirige una mirada de agradecimiento al sacerdote. Las informaciones más importantes se desprenden de la expresión corporal y gestual de las dos figuras principales. Mientras la figura berberesca muestra una generosa tripa y un color de piel intenso, el sacerdote parece desfallecido, pálido y con una mirada hacia el suelo, hacia los cautivos, remite a la pobreza y a la bondad. De la representación de estas dos figuras es fácil la evocación por parte del observador de una dicotomía opulencia berberesca/ humildad cristiana. Los vestidos de ambos, lleno de detalles y tejidos costosos lo de uno, frente a la sólo túnica blanca del otro, contribuyen también a la

¹⁸¹ La imagen ha sido descargada de una página web dedicada a la historia de la Virgen de Las Mercedes, http://www.islapasion.net/arteehistoria/mercedes_mosig2.html Consultada el 26/12/2013.

¹⁸² Información del cuadro obtenida de la Red Digital de Colecciones dependiente del Ministerio de Educación Cultura y Deporte <http://ceres.mcu.es> Consultada el 26/12/2013.

dicotomía. Los gestos de ambos, especialmente el del berberesco, refuerzan la misma idea añadiendo quizás un aire de arrogancia a la parte africana.

Nos hemos referido a la figura norteafricana como berberesco porque efectivamente no tenemos evidencias de que el personaje representado sea un pirata. Podría serlo puesto que, como sabemos, una parte de los cautivos pasaban a formar parte de su grupo de esclavos. Sin embargo, la figura no representa al personaje en su faceta identitaria de pirata, es decir, en la de robar por el mar, sino en su dimensión de propietario de esclavos. Sólo podemos concluir diciendo que, en caso de que fuese un pirata, a éste la representación pictórica le atribuye claramente dos atributos: la opulencia y la arrogancia.

Pasamos a otro cuadro, del último tercio del siglo XVI donde creemos que hubiera sido posible la representación del pirata:



Alegoría de la Santa Liga, El Greco, 1577-80 (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)

A pesar de la variedad de nombres con los que se conoce este cuadro¹⁸³ parece que el de *Alegoría de la Santa Liga* es plausible, dados los personajes que protagonizan la escena y entre los que identificamos, en primer plano a Felipe II, el dux de Venecia Alvise Mocenigo - de espaldas con el manto amarillo - y el papa Pío V junto a dos de sus cardenales. Siguiendo

¹⁸³ La imagen del cuadro ha sido descargada de una página web dedicada al arte y la cultura de la Junta de Castilla y León, <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/11014.htm> Consultada el 26.12.2013.

¹⁸⁴ La obra ha recibido en otros periodos diferentes nombres como *El sueño de Felipe II* o *Adoración del nombre de Jesús*. Datos recogidos en Marías, Fernando, 1993, pp. 59-70.

la hipótesis de este título, la unión de los tres personajes remitiría a la alianza contra la expansión turca bajo el nombre de Santa Liga. A nosotros nos interesaba especialmente la zona inferior de la derecha donde se representa la boca del Leviatán o el Infierno, y que podría asociarse con la amenaza turca donde podríamos incluir al pirata. De nuevo nos encontramos con la ausencia del enemigo en esta obra, donde además la técnica se suma a ese no querer mostrar nada más allá de la victoria a la que nos venimos refiriendo desde la primera imagen.

Nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que ésta es una característica de la pintura española y que el mismo fenómeno no ocurre en otras culturas. Utilicemos la batalla de Lepanto a la que tanto Venecia, como Roma, como España, dedicaron su tributo pictórico para verlo:



Giorgio Vasari, *Lepanto*, Sala Regia del Vaticano, 1572

Como vemos en este cuadro de Giorgio Vasari encargado por Gregorio XIII¹⁸⁶, la guerra, el conflicto, toman el protagonismo de la historia y los turcos aparecen numerosos y

¹⁸⁵ La imagen, contrastada con otras fuentes, ha sido descargada de <http://www.mundohistoria.org> el 29/12/2013

¹⁸⁶ Mínguez, 2011, pp. 251-280.

perfectamente identificables en la obra para mostrar la dureza de los combates. Los colores oscuros contribuyen a crear el dramatismo de la escena que sin duda tuvo la batalla desde el punto de vista histórico. El signo de la cristiandad sobre una montaña de muertos en la parte inferior izquierda evoca la causa de la guerra llenándola de sentido y al mismo tiempo despoja al poder de papas, reyes y emperador, de un lugar en la imagen para exaltar la victoria del cristianismo.

Veámos el cuadro que Felipe II encargó al Luca Cambiaso para conmemorar la misma batalla naval en las paredes del Monasterio de El Escorial:



187

La imagen que se nos presenta desde el punto de vista español, como vemos es completamente diversa. Contribuyen a la diferenciación los colores, mucho más claros y dulcificados, pero sobre todo la ausencia de figuras de soldados y de combate. El punto central son las naves, que sin duda crearon la espectacularidad de la batalla. Insistimos en esta preferencia española por las perspectivas amplias en las que el enemigo desaparece y en las que el mensaje parece ser más el poderío del imperio que el conflicto.

Todos estos ejemplos, con los matices que hemos señalado en cada uno de ellos, evidencian cómo la iconografía española del último tercio del s. XVI se privilegia escenas triunfalistas en las que el protagonismo de las tropas españolas disminuye al enemigo hasta

¹⁸⁷ La imagen ha sido descargada de www.archivozavala.org el 29/12/2013.

llegar a menudo a su exclusión. El pirata viene eliminado de aquellas escenas que, desde un punto de vista histórico, contaban con su presencia. La anulación del rival no puede sino sugerirnos el interés de los Hasburgo en difundir un mensaje de hegemonía.

6. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos visto la imagen que se proyectaba del pirata en el último tercio del s. XVI. Para ello hemos recorrido algunas de las crónicas en las que se daban noticias de los piratas más famosos y que, sin duda, encarnaban la gran preocupación de los Hasburgo: el riesgo de que el imperio turco pusiera en peligro sus posesiones europeas y los principios de cristiandad que sustentaban el imperio español. Lo más destacable de este primer tipo de fuentes -lo hemos intentado ilustrar lo mejor posible recogiendo algunos de los pasajes más significativos- es la gran importancia que los cronistas otorgan a los piratas. Nos hemos centrado en los hermanos Barbarroja puesto que a ellos se dedican capítulos enteros en los que se narra cada uno de sus logros, de sus tropiezos y de sus alianzas, pero Ochalí, Uluj Alí, Pialí Bajá, y otros destacados piratas, encuentran también espacio en las páginas de las crónicas. Sin duda uno de los objetivos de las crónicas es transmitir una visión de la historia. Las crónicas, como sabemos, no son fuentes de altísima fiabilidad. Su falta de rigor la comprobamos a veces a través de las inexactitudes que se desprenden de la comparación del mismo hecho relatado por cronistas diferentes, o de su contraste con otro tipo de fuentes. Las crónicas suelen deberse al gusto de quien las requiere, que bien puede ser el del público al que se dirigen, o el de otra figura importante de la alta nobleza o de la monarquía a la que se dedica la obra. Su visión de los hechos, como decíamos, se ve en ocasiones tergiversada en tanto en cuanto por su propia naturaleza son obras que responden a intereses que van más allá del de la historiografía. Es el caso de Prudencio de Sandoval, cronista real entre 1600 y 1621, y el de López de Gomara, que dedica su *Crónica de los Barbarroja* al marqués de Astorga. Mayores dificultades nos crea la obra a la que tanto nos hemos referido, *Topographia e historia general de Argel*, puesto que su autoría sigue siendo incierta y el debate sobre una posible atribución de la obra a Pedro de Sosa o incluso a Cervantes¹⁸⁸ continúa abierto.

Pensamos que ésta es la razón por la cual el pirata viene ensalzado en sus capacidades bélicas y estratégicas, y criticada o despreciada en lo que respecta a su ataque del mundo cristiano. El punto de vista del cronista suele coincidir con el punto de vista de la clase

¹⁸⁸ Eisenberg, 1996, pp. 32-53.

dirigente, que ha de justificar las costosas empresas en Berbería así como su incapacidad de resolver la cuestión de los cautivos del norte de África. Una empresa tan larga y costosa para la corona española no puede justificarse sino afirmando cuánto sean extraordinarias las capacidades del enemigo contra el que se combate. En cualquier caso resulta relevante el gran protagonismo histórico que se les reconoce, sobre todo si lo comparamos con lo que hemos visto más tarde en el capítulo dedicado a la iconografía. Efectivamente ésta ha sido quizás la parte que más perpejlidades ha causado. Las crónicas pierden verosimilitud por excesos en la presentación del pirata y, sin embargo en la iconografía, se les anula por completo de la historia.

Lo primero que observamos es, todas las pinturas y la serie de tapices que hemos tomado como fuentes de análisis, tienen una naturaleza esencialmente histórica. Aunque todas las obras fuesen a decorar inicialmente las paredes del Alcázar de Madrid, de la Catedral de Toledo o del monasterio de El Escorial, todas ellas narran un hecho histórico y todos los títulos dan muestra de ello: *Conquista de Túnez*, *Toma de Orán por el cardenal Cisneros* o *Alegoría de la Santa Liga*. Sin embargo, de todos aquellos hechos históricos que estaban más o menos íntimamente ligados a la figura del pirata, éste desaparece. La única intención que se pone de manifiesto en la creación de todas ellas es la afirmación de cada una de esas victorias. Para ello no se duda en excluir las causas, los matices, el conflicto, etc. Sólo podemos sostener que la exclusión del enemigo en la iconografía responde a la voluntad de los Hasburgo de consagrar, a través de este tipo de representaciones, la hegemonía del imperio y de la cristiandad.

En el teatro, que sin duda es el tipo de fuente que hemos priorizado, observamos un fenómeno muy diferente, pues como muestra la numerosidad de obras identificadas, el pirata goza de una cierta presencia en los corrales de comedias. Tomamos como punto de partida los dos elementos claves que hemos planteado en las características generales del corpus. La primera observación que hacíamos es que el pirata viene identificado como moro o turco en el reparto de papeles de la gran mayoría de las comedias, y el segundo aspecto que señalábamos es que el vestuario tampoco venía explicitado más allá de los convencionales de turco y moro. La ambigüedad con la que se presenta al personaje desde el punto de vista visual, en un tipo de representación como es el teatro, se revela fundamental para que podamos plantear nuestra primera observación: que el personaje del pirata coincide sustancialmente con el de moro o turco, presentándose como una subcategoría de éstos. Esta idea no llega al espectador sólo desde el plano visual de la representación sino que se ve reforzada desde la acción dramática. Hemos ido observando durante el análisis de los textos, una cierta insistencia en

las diferencias culturales que el pirata encarna en calidad de musulmán. La poligamia es quizás la característica a la que más se recurre en escena, pero también hemos visto como se le ridiculariza por su desconocimiento de algunas tradiciones españolas, como la Navidad y la Semana Santa.

La imagen del pirata en el teatro incluye como primera característica su representación del mundo musulmán, en constante oposición con el caballero o galán español. Como tal, la representación está filtrada por variados intereses y prejuicios que inciden esencialmente en la baja moral de los musulmanes respecto al sistema de valores cristianos¹⁸⁹. El pirata recibe como musulmán toda una serie de atribuciones entre las que destacamos la deslealtad, la traición y la cobardía.

Una vez captado el universo de referencia, el pirata aporta algunos elementos que le son propios y que lo convierten en un personaje específico y mejor delimitado. La acción que lo diferencia de cualquier otro tipo de moro es el rapto y, con frecuencia, la posesión de los navíos. El rapto aparece en todo el corpus en el primer acto, y constituye uno de los principales conflictos de la comedia, puesto que desencadena la acción del resto de personajes principales. En la mayoría de los casos son caballeros y galanes que se lanzan a la recuperación de la dama, pero también podemos encontrar capitanes que se disponen a la liberación de sus hijas, o ejércitos y órdenes de caballería. Así lo hemos visto en *Los esclavos libres*, *El degollado*, *La fe pagada*, *Los baños de Argel* o *La Española y los enredos de Leonardo*. Otro aspecto íntimamente ligado al rapto es la exploración de escenarios ajenos al espectador mediante los desplazamientos espaciales y culturales que se derivan de él, presente en todo el corpus.

La posesión de los navíos también se revela fundamental en la caracterización del personaje, puesto que, como hemos señalado en el contexto histórico y como muy bien se refleja en este tipo de comedias, el pirata se caracteriza por poseer un alto status socio-económico. Su relevancia en la escala social permite la introducción de un rival proporcionado, si tenemos en cuenta las características de los caballeros con los que se enfrenta en la mayoría de las comedias.

Otra de nuestras conclusiones la hemos planteado ya desde la estructuración del trabajo, y es que, la imagen que se ofrece del pirata en el teatro depende, en primera instancia, del tipo de obra en el que éste se presente. En las comedias de tema histórico o novelesco la imagen del pirata coincide bastante con la que se representa desde las crónicas. El pirata se inserta

¹⁸⁹ Bunes Ibarra, 2002, pp. 61-72.

dentro de un espacio bélico donde la acción dramática le sitúa en las acciones que le son propias: los enfrentamientos con tropas españolas y la captura de cautivos. Dentro de ese contexto la imagen que se ofrece del pirata está ligada a la falta de honra y a la traición. El pirata, representado en estos términos, ayuda a reforzar la identidad del caballero español al que se contrapone, y contribuye al afán de adoctrinamiento que, desde un punto de vista ideológico, caracteriza a las comedias historiales.

Otra de las características de la imagen de pirata en las comedias historiales es su íntimo vínculo con los cautivos cristianos, aunque aquí nos encontramos con representaciones diferentes. Mientras en las comedias cervantinas la responsabilidad del pirata se restringe al corso y se le representa sólo como la causa y el origen del cautiverio, Lope amplía su papel a otras funciones importantes, como el comercio, el maltrato a los cautivos o la manipulación de éstos para su paso al islam, convirtiéndolo en corruptor de las creencias religiosas de los españoles y en frecuente artífice de la figura del renegado.

En las comedias palatinas, la figura del pirata se somete al mundo representado en la comedia, y desempeña funciones más variadas. Una de las posibilidades que hemos visto ha sido la función de segundo o tercer galán de la comedia, sobre la que nos hemos detenido en *La fé pagada*, *El degollado* y en *El grao de Valencia*. De este modo, pierde casi por completo su relación con el mundo de los cautivos como colectividad y pasa a formar parte del elaborado enredo amoroso. El pirata mantiene la rivalidad con el caballero español, convirtiéndose en estos casos en el obstáculo para el triunfo de la unión entre las damas y los caballeros que comparten el mismo código cultural, social y religioso. Otra de las posibilidades en este tipo de comedias es que uno de los caballeros oculte su identidad en Berbería mediante un disfraz de moro, y acabe por involucrarse en actividades de piratería. Esta estrategia se pone de manifiesto en las comedias de *El favor agradecido*, *Los esclavos libres* y *La corsaria catalana*. Desde el punto de vista de la traza, el disfraz de moro y su evolución a pirata permiten al galán recuperar de forma verosímil a la dama. Cabría pensar que desde un punto de vista ideológico se establece una asociación no poco relevante entre el mundo musulmán y el de la piratería, pero recordamos que esta asociación no es atribuible al disfraz, sino a que no exista aun diferenciación visual del pirata como personaje. La tercera posibilidad que hemos explorado es la de introducir en la comedia, mediante el rapto perpetrado por piratas, procesos de anagnórosis. Así ocurre en *El grao de Valencia*, *El amigo enemigo* y en *Premio riguroso y amistad bien pagada*. En dos de estos casos el proceso de anagnórosis afecta a los piratas de la comedia, que desde un primer momento presentan características atípicas en comparación con las del resto de los piratas del corpus.

Resulta relevante que las dos últimas posibilidades, difraz y anagnórosis, sean estrategias relacionadas con la dimensión visual del espectáculo y con la construcción de un conflicto entre identidad y apariencia que se ve desenmascarado sólo al final de la comedia. El tratamiento que desde la Comedia Nueva se hace de la figura del pirata, por tanto, no escapa al juego barroco que contrapone realidad y percepción, aun dentro de la ficción.

Como hemos visto, son numerosas las funciones que el pirata puede desempeñar dentro del teatro, pero respecto a la imagen que se proyecta de él, no encontramos tanta heterogeneidad. En el primer grupo de comedias prevalece la imagen del pirata como bárbaro, enemigo de los intereses estratégicos y morales españoles. La representación del pirata es la de un ser sujeto sólo a su propio lucro, sin ningún tipo de honor.

En el segundo grupo la imagen insiste en la idea de lucha con el caballero español, esta vez por la consecución de la dama, por la afirmación del honor y la salvaguardia del matrimonio. En realidad, aunque la construcción del personaje este sujeta a variaciones y el tipo de comedia diversifique sus funciones, la imagen que se proyecta del pirata permanece invariable. Sea cual sea la naturaleza de la obra en la que aparece, la traición, la mentira y su posición de enemigo frente a los protagonistas, son los rasgos que caracterizan al personaje.

Otro aspecto sobre el que nos hemos detenido en el análisis de cada uno de los casos, ha sido el ver cómo la representación de la vileza del pirata aparecía intensificada en la gran mayoría de las comedias por su contraposición simultánea con las acciones de un soldado o galán español, que a partir del conflicto desencadenado por el rapto, pone de manifiesto las cualidades del héroe.

Lo que podemos afirmar después de todas estas observaciones es que, ya desde finales del s. XVI, el teatro construye y difunde con toda una serie de artificios la supremacía del honor como valor identitario. El pirata es en realidad el personaje que permite al caballero obtener un desafío entre iguales, desde el punto de vista del status social, con el que mostrar su honor. Dada su representación simultánea del moro, el pirata ayuda en su posición de contrario a elogiar y difundir en el plano ideológico dos de los más importantes pilares sobre los que se construye la cultura y el teatro áureo español: la cristiandad y el honor encarnados por el caballero.

Este análisis de la figura del pirata dentro del teatro nos lleva a apoyar algunas de las ideas que Díez Borque pone de manifiesto para la comedia del s. XVII¹⁹⁰, pero que en lo que se refiere a la relación entre política y comedia, se apuntan ya en el último tercio del XVI.

¹⁹⁰ Díez Borque, 1976, pp. 194-210.

Como él afirma, y como nuestro estudio de la figura del pirata sugiere, es posible observar cómo la comedia, mediante esta exaltación del héroe-soldado como único portador del honor, se suma a una defensa de la política belicista que caracteriza la política exterior del fin de siglo.

BIBLIOGRAFÍA

ARATA, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, 1992, pp. 9-112.

ARATA, Stefano, «*Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio*», *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, Pisa, ed. ETS, 2002, pp. 9- 20.

ARELLANO, Ignacio, «Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas notas)», *Boletín de la Real Academia Española*, t. LXXXV, CCXCI-CCXCII, 2005, pp. 29-52.

BARRIO GOZALO, Maximiliano, «El corso y el cautiverio en tiempos de Cervantes», *Investigaciones Históricas*, 26, 2006, pp. 81-114.

BONO, Salvatore, *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Milano, Mondadori, 1993.

BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el tiempo del Mediterráneo en tiempos de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, vol. II.

BUNES IBARRA, Miguel Ángel de. «El Imperio otomano y la intensificación de la catolicidad de la monarquía hispana», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 16, 2007, pp. 157-167.

BUNES IBARRA, Miguel Angel de, «Vermeyen y los tapices de la Conquista de Túnez. Historia y representación», *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Ed. García Bernardo Universidad Complutense, 2006, pp. 95-134.

BUNES IBARRA, Miguel Angel de, «La visión de los musulmanes en el siglo de oro: las bases de una hostilidad», *Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 47, 2002, pp. 61-72.

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

CANET VALLÉS, Jose Luis, «La escuela Valenciana. Agustín Tárrega», en *Teatro y prácticas escénicas*, dir. Joan Oleza Simó, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 [Ed. original València, Institució Alfons El Magnànim, 1984].

CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Variantes de las comedias de moros», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, v. 1, 1998, pp. 363-370.

CARRASCO URGOITI, Soledad, «La frontera en la comedia de Lope de Vega», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster, coord. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 13-31.

CASO GONZÁLEZ, José María, «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva», *Revista de la Facultad de Filología*, t. 19, 1969, pp. 127-147.

CATTANEO, Mariateresa, «El cambio de identidad en el juego teatral de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, coord. María Luisa Lobato, Madrid, Visor libros, 2011, pp. 175-188.

CEBRIÁN, José, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Ed. Kronos S.A, 1991.

CEPEDA, *La Española y los enredos de Leonardo*, Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, M/416, 245 pp.

CEPEDA, *El amigo enemigo y a las veces lleva el hombre a su casa con qué llore*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 15559.

CERVANTES, Miguel de, *El gallardo español*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gallardo-espanol--0/>

CERVANTES, Miguel de, *El trato de Argel*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, 2001, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-trato-de-argel--0/>

CERVANTES, Miguel de, *La gran Sultana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-gran-sultana--2/>

CERVANTES, Miguel de, *Los baños de Argel*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, 2001, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-banos-de-argel--0/>

CERVANTES, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Biblioteca Cervantes Virtual, 2002 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/>

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana – Frankfurt am Main: Vervuert, 2006, en: <http://www.rae.es/obras-academicas/obras-linguisticas/tesoro-de-covarrubias>

CUEVA, Juan de la, *El degollado*, ed. digital publicada en: <http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/CUEVA-J.-Comedia-del-degollado.pdf>

DELPINO, Patrizia, *La schiavitù in età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Diccionario de autoridades, facsímil de la edición de la Real Academia Española, Madrid, RAE, 2013, (Consultado <http://www.rae.es> el 18/11/2013).

DÍEZ BORQUE, José María., *Sociología de la comedia española del s. XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

DÍEZ BORQUE, Jose María, «El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia», *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, coord. María Luisa Lobato, Madrid, Visor libros, 2011, pp. 21-36.

EISENBERG, Daniel, «Cervantes, autor de la "Topografía e historia general de Argel" publicada por Diego de Haedo», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1996, pp. 32-53.

FERRER VALLS, Teresa., «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en dir. Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español. I*, Madrid, Gredos, 2003, 239-267.

FREDERICH, Adolf, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello, 1886, v. II.

GONZÁLEZ CASTRILLO, Ricardo, «Sobre la conquista otomana de Rodas», *Anaquel de Estudios Árabes*, v. 18, 2007, pp. 117-136.

GONZÁLEZ CASTRILLO, Ricardo, «Cautivos españoles evadidos de Constantinopla en el siglo XVI», *Anaquel de Estudios Árabes*, v. 22, 2011, pp. 265-278.

GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254.

HAEDO, Diego de, *Topographia e Historia general de Argel*. Ed. digital publicada por Digitizing sponsor: Boston Public Library, en: <https://archive.org/details/topographiaehist00ha>

HERRERO CARRETERO, Concha, «La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación» *Arbor*, CLXIX, nº 665, 2001, pp 163- 192.

HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español I, De la edad media a los siglos de oro*, Madrid, Gredos, 2003.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Crónicas de los Barbarrojas*, Memorial Histórico Español, Tomo VI, Madrid, 1853, Real Academia de la Historia, en: http://books.google.it/books?id=ojz8C2XcRUC&hl=es&source=gbs_navlinks_s

MARAVALL, Jose Antonio., *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

MARÍAS, Fernando, «Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y la Gloria de Felipe II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V, 1993, pp. 59-70.

MARTÍN CORRALES, Eloy, «De cómo el comercio se impuso a la razzia en las relaciones hispano-musulmanas en tiempos del Quijote: hacia la normalización del comercio con el norte de África y el levante otomano a caballo de los siglos XVI y XVII», *Revista de Historia Económica*, 2005, pp. 139-160.

MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, «Europa y el rescate de cautivos en el Mediterráneo durante la temprana Edad Moderna», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, t. 18-19, 2005-2006, pp. 71-85.

MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, «El alimento necesario para ir más allá. Fernand Braudel, el mundo turco-berberisco y los estudios sobre cautivos y renegados, siglos XVI-XVII», *Hispania Sacra*, 53, 2001, p. 761-785.

MATOS FRAGOSO, Juan de, Comedia Famosa *La corsaria catalana*, en *Parte Treinta y Nueve de las Comedias Nuevas de los mejores ingenios de España [...]*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1673, pp. 237-276.

MÍNGUEZ, Victor, «Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 251-280.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Apuntes sobre Giraldo Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica Letteraria*, nº 159-160, 2013, pp. 1-29.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Las comedias de moros y cristianos, con “ropas y tunicelas” en los inicios de la Comedia Nueva», Comunicación para el “Congreso Internacional Lope de Vega y el Teatro Clásico Español: Nuevas Estrategias de Conocimiento en Humanidades”, Valencia, 2012.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Un ejemplo de la fortuna europea de Francisco D’Ambra. *Los enredos de Martín*, «compuesta por Cepeda», *Filologia e critica nella modernità letteraria : studi in onore di Renzo Cremante*, Bologna, Andrea Battistini, Arnaldo Bruni, Irene Romera Pintor (A cura di) CLUEB, 2012, pp. 11-19.

OJEDA, CALVO, María del Valle, «Poetas y farsantes: el dramaturgo de la Comedia Nueva», *El autor en el siglo de oro. Su status intelectual y social*, Vigo, eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, 2011, pp. 275-291..

OLEZA, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», *El teatro del siglo de oro edición e interpretación*, coord. Alberto Blecuá, Ignacio Arellano, y Guillermo Serés, Madrid-Frankfurt, ed. Iberoamericana-Vervuert (BAH, 61), 2009, pp. 321-351, en:

http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/Trazas,funciones,motivos_y_casos.pdf

- OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658, 2011, pp. 12-14, en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/hazdedife.pdf>
- OLEZA, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de Palabras: revista sobre teatro áureo*, 4, 2010, pp. 99-137, en: http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/a_proposito_estructura_Comedia_Nueva.pdf
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», *Teatro y prácticas escénicas*, dir. Joan Oleza Simó, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [Ed.original Otra ed.: València, Institució Alfons El Magnànim, 1984] en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html#i_4
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», en *Edad de Oro*. XVI, 1997, pp 235-251, en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/tragediapal.PDF>
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html
- RAMIREZ RUIZ, Victoria, «Función de las tapicerías en la corte: s. XVII», *Revista Internacional en mobiliario y objetos decorativos*, 1, 1, 2012, pp. 23-40.
- REDONDO, Agustín, coord., *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- REYES PEÑA Mercedes de los, OJEDA CALVO María del Valle y José Antonio RAYNAUD, *El príncipe tirano, Comedia y Tragedia*, Sevilla, Junta de Andalucía, Colección de Cuadernos Escénicos, nº 15, 2007.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, Edición digital basada en la de Madrid, Emprenta Real, 1603, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-entretenido--0/>
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SANDOVAL, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Libro I, ed. digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1955-1956, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-vida-y-hechos-del-emperador-carlos-v--2/>
- SOLA, Emilio, *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1988.

SOLA, Emilio, «Corsarios muladíes. Los corsarios al servicio del Gran Turco», *Clásicos mínimos y Galeatus*, 2007, en: <http://www.archivodelafrontera.com/clasicos-minimos/los-corsarios-al-servicio-del-gran-turco-un-hombre-de-frontera/>

TÁRREGA, Agustín, *El cerco de Rodas*, ed. digital Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid : Biblioteca Nacional, 2010, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cerco-de-rodas/>

TÉLLEZ ALARCIA, Diego, «El papel del Norte de África en la política exterior de Felipe II. La herencia y el legado» en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, 13, 2000, pp. 385-420.

TURIA, Ricardo de, *La fe pagada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2011, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fe-pagada/>

VEGA, Lope de, *Comedia famosa de Julián Romero*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, t. I, 1916, pp. 29-69.

VEGA, Lope de, *El favor agradecido*, en *Obras Completas, Comedias I*, Madrid, ed. Turner, 1993, pp. 245-342.

VEGA, Lope de, *El gallardo catalán*, en *Obras Completas, Comedias XI*, Madrid, ed. Turner, 1993, pp. 114- 220.

VEGA, Lope de, *Los cautivos de Argel*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, [edición digital a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio... Zaragoza, por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647*] en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cautivos-de-argel-gran-comedia--0/>

VEGA, Lope de, *El grao de Valencia*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, t. I, 1916, pp. 513-546.

VEGA, Lope de, *Premio riguroso y amistad bien pagada*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. de la Real Academia Española, t. I, 1916, pp. 307-335.

VEGA, Lope de, *Los esclavos libres*, Madrid, ed. digital de Biblioteca Nacional, 2009, pp.77-105.[Reproducción digital a partir de *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, mercader de libros, 1620, h. 78r.-105r.] en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-esclavos-libres--0/>

VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.