

**Santos prodigiosos y turcos infernales**  
**en *El cerco de Viena* (atribuida a Lope de Vega)**

Javier Burguillo  
(Universidad de Salamanca)

Durante los siglos XVI y XVII, dos potencias se disputaron el control del mundo conocido, el Imperio Otomano y el de los Habsburgo, en una pugna que adquirió dimensiones épicas por tratarse de un enfrentamiento que sobrepasaba los límites de la política habitual para convertirse en un verdadero choque de civilizaciones, de modos distintos de entender el mundo y de religiones irreconciliables<sup>1</sup>. El frente de guerra era tan amplio que siempre estaba amenazado en algún punto y convenía vigilar al enemigo constantemente, tanto al lejano, allá en Constantinopla, como al próximo, a los moriscos y a los piratas norteafricanos. Sostener esta lucha llegó a ser algo consustancial a la identidad de la Monarquía Hispánica, e implicó por entero las realidades más ordinarias de buena parte de los españoles de entonces –desde el rey hasta el último ganapán–, y donde la literatura, y de forma especial el teatro, desempeñó un papel de primer orden en la configuración del imaginario y de los valores de aquella sociedad<sup>2</sup>.

Por circunscribirnos a la producción dramática de Lope de Vega, el Fénix ofreció una versión teatral de la caída de Rodas (1522-1523) en *La pérdida honrosa y caballeros de san Juan* (1610-1615) (de autoría aún discutida), de la batalla de Lepanto (1571) en *La Santa Liga* (1598-1603), del desastre de Alcazarquivir (1578) en *La tragedia del rey don Sebastián* (1595-1603), del asalto a la isla de Longo (1604) en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604), etc., por no citar las piezas relacionadas con la Reconquista o los corsarios berberiscos. Como se aprecia en estas referencias, la mayoría de los enfrentamientos se desarrollaron en el Mediterráneo. De hecho, sólo en momentos puntuales se presentó a los turcos la oportunidad de penetrar en Europa por tierra a través de Viena, la puerta hacia Occidente que los otomanos quería traspasar y que los cristianos necesitaban mantener cerrada al precio que fuera. Los tres intentos turcos por conquistar ‘la joya del Danubio’ terminaron con una victoria cristiana: en 1529 los vieneses forzaron la retirada otomana después de resistir un duro asedio; en 1532 los asaltantes se dispersaron por la llegada del ejército imperial, liderado por Carlos V; y, en 1683, la ciudad fue defendida por Leopoldo I con la ayuda de varias potencias cristianas. De todas ellas, la protagonizada por el Emperador Carlos, con el concurso de buena parte de la nobleza castellana, fue celebrada por nuestro teatro clásico en dos dramas históricos: *El*

---

<sup>1</sup> Agradezco a la profesora Folke Gernert sus sugerencias documentales y bibliográficas en la composición de este trabajo, y a sus alumnos de la Universität Trier por escuchar con interés mis reflexiones sobre la teatralización de estas historias de la vieja Europa.

<sup>2</sup> Esta psicosis por la amenaza turca fue descrita por García Cárcel (1994). Un acercamiento a esta literatura antiturca puede verse en Mas (1967) y Teijeiro (1988), y más recientemente en Sellés (2001) y Martín Asuero (2010: 93-98), entre otros. Para la implicación de los dramas históricos en la configuración de la identidad nacional en la Edad Moderna (el convencimiento, el providencialismo, los límites de la propaganda, etc.) véase García Hernán (2006).

*cerco de Viena* (1598-1603)<sup>3</sup>, que estudiaremos en este artículo y se atribuye a Lope de Vega, y *El desafío de Carlos V* (1635), que compuso Francisco de Rojas Zorrilla<sup>4</sup>.

En un trabajo ya clásico, Oleza (1986: 252) elaboró un estudio sobre la propuesta teatral de los primeros años de Lope de Vega (1580-1604), el mismo periodo en el que se debe encuadrar nuestra pieza<sup>5</sup>. Dejando al margen las comedias de tema religioso, Oleza distinguió, dentro de este corpus juvenil, dos grandes *macrotipos*: las *comedias* (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas) y los *dramas* (caballerescos, históricos y legendarios). El *macrotipo comedia* tiene una finalidad lúdica y pertenece al “territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa”. El *drama*, en cambio, “se articula en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes”. Le es propio, por lo tanto, “la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico”. Estos dramas asumen “las tradiciones escénicas de gran aparato del fasto cortesano y de la teatralidad sacra y elaboran toda una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas”, a partir de una escenografía espléndida. Se configura así, con estas obras, una galería de héroes nuevos a través de mecanismos teatrales que simplifican el discurso histórico y lo acercan al público de los corrales mediante la tipificación del comportamiento de los personajes, el uso reiterado del romancero y la nacionalización de los conflictos, un conjunto de notas por las que destaca también la obra que nos ocupa.

Hasta la fecha, *El cerco de Viena* no ha recibido suficiente atención por parte de la crítica. Su condición de pieza marginal dentro del canon de dramas históricos, y las dudas que existen sobre su autoría, han favorecido seguramente este olvido. Sin embargo, en la linealidad de sus propuestas y la eficacia de sus recursos teatrales, ofrece una galería de personajes y de situaciones que sirven para proyectar y engrandecer un mundo de principios morales, religiosos y políticos muy determinado. El presente trabajo pretende mostrar dichos principios y analizar los mecanismos teatrales que utiliza el autor para proponerlos con habilidad sobre un escenario.

### 1. Los turcos sobre Viena

Como ya se ha apuntado, el primer intento de los turcos por conquistar Viena tuvo lugar en 1529. La campaña estuvo liderada por Solimán I el Magnífico, que parecía decidido a ampliar su frontera norte y entrar en el corazón de la Cristiandad. En 1526 había vencido a los húngaros en la batalla de Mohács y en septiembre de 1529 llegó a las puertas de Viena con un contingente muy numeroso, que según las crónicas sobrepasaba

<sup>3</sup> Tendré en cuenta en este trabajo la única edición moderna de la pieza, realizada por Menéndez Pelayo (Vega 1901: 87-116) hace más de un siglo. Un rápido cotejo de los testimonios impresos conservados nos lleva a pensar, como se expone más adelante, que el texto fue modificado y refundido en varias ocasiones. Por ello, los parlamentos que se citan aquí no se localizan por el número de los versos –que tampoco consignó don Marcelino– sino simplemente por la página de dicha edición, con la referencia de la columna en la que aparece el texto, ya sea la izquierda (a) o la derecha (b). Véase también la ficha de este drama en *Artelope* (Oleza dir.).

<sup>4</sup> Sobre esta pieza puede consultarse, en este mismo volumen, el trabajo de Óscar García Fernández titulado: “‘Está la mamola lejos’”: la caracterización de los otomanos en *El desafío de Carlos V* de Rojas Zorrilla”, junto a su trabajo de 2008 sobre las sueltas de dicha comedia, donde figuran varios ejemplares del siglo XVIII.

<sup>5</sup> Se ofrece esta cita de Joan Oleza como marco de interpretación de *El cerco de Viena* en este estudio; para un entendimiento más completo de las características, el sentido y la historia crítica de los dramas históricos de Lope (que escapa al interés de este trabajo) debe verse el estudio de Usandizaga (2014); y para el teatro histórico en general a Calvo (2007).

los doscientos mil soldados. La situación era crítica porque la plaza contaba con menos de veinte mil, y Carlos V tenía entonces todos sus recursos comprometidos en otras campañas y no podía auxiliar a su hermano Fernando, el Archiduque de Austria. Pero aquellos hombres resistieron el asedio de forma memorable y, a mediados de octubre, ayudados por una climatología adversa que anegaba el campo de batalla, forzaron la retirada de los turcos.

Tras varios años de tensiones diplomáticas por los restos del reino húngaro, a comienzos de 1532 se tiene noticia de que el Gran Turco prepara una nueva expedición de conquista. Pero ahora, en un contexto político mucho más favorable, el Emperador Carlos comienza a organizar un ejército para responder a la amenaza. Llega el verano y el ejército turco marcha sobre Viena. A doce leguas de la ciudad, la heroica defensa de la fortaleza de Güns detuvo el avance de las tropas de Solimán durante semanas. Sólo la vanguardia otomana llegó hasta Viena, donde luchó en pequeñas escaramuzas con los soldados de Fernando y con las primeras unidades del ejército imperial, que se dirigía con rapidez hacia la ciudad. Ante esta situación, y con enormes problemas de abastecimiento, el Gran Turco se retira. Esta nueva victoria de la Casa de Habsburgo frenó las aspiraciones de los otomanos de invadir Europa por tierra durante más de cien años y, por la trascendencia del éxito conseguido frente a los infieles, adquirió también un enorme valor religioso. De esta forma, hasta finales del siglo siguiente el Imperio Otomano no vuelve a estar en disposición de avanzar en sus conquistas.

En el verano de 1683, Mohamed IV avanza de nuevo sobre Viena con un potente ejército y se escuchan otra vez las alarmas en toda Europa. El papa Inocencio IX convoca una cruzada, una última Liga Santa, y el Emperador Leopoldo I recibe la ayuda militar de los alemanes, los polacos y los venecianos, y la ayuda económica de otras naciones cristianas –como la España de Carlos II–, y consigue repeler el ataque. Esta nueva derrota de la Sublime Puerta supone el inicio de la decadencia militar y cultural de la cultura otomana<sup>6</sup>.

## *2. La historia sobre las tablas: argumento del drama*

Este marco histórico, aunque sintético, es suficiente para apreciar, por contraste, el tratamiento que hace nuestro dramaturgo de estos acontecimientos, a partir del siguiente resumen del argumento.

El primer acto se desarrolla, de forma poco precisa, en un campamento o plaza bajo dominio turco en su avance hacia Viena. Allí Solimán ha hecho prisionero al anciano don Hugo, padre de la hermosa Juliana, del impetuoso Fuerte Braquío y del pequeño Isidro. Fuerte Braquío muestra su rabia porque el Gran Turco haya podido entrar en tierras alemanas con quinientos mil hombres, y jura rescatar a su padre antes de incorporarse a las filas del “Emperador de España”, que protege la ciudad con cien mil soldados “de los más famosos tercios”. Isidro, aunque es todavía un niño, consigue dar de comer a su padre de forma clandestina. Y Juliana se ha casado con Solimán “para excusar el rigor” del sultán sobre su familia. Esta decisión es percibida por ellos, inicialmente, como una dura deshonra, pero a lo largo de la jornada van cambiando de opinión al saber los verdaderos motivos de la joven: que aún sigue siendo cristiana, que no ha consumado su matrimonio con el musulmán, y que es fiel a un compromiso matrimonial adquirido antes de la contienda.

---

<sup>6</sup> Para ampliar este sencillo marco histórico, véase la biografía y el corpus documental carolino de Fernández Álvarez (1999: 451-457), el análisis de los movimientos diplomáticos que estudió Korpás (2001), la implicación de España en la Liga de 1683 estudiada por González Cuerva (2012), y sobre todo los trabajos de Bunes (2000) y Kumrular (2003) y (2005: 96-116 y 200-274).

Solimán se debate entre el amor por Juliana, cuya belleza parece tenerlo obnubilado, y la conquista de Viena; pero, ante la insistencia de su general, el renegado Abrahín, pone de nuevo en marcha el ejército y decide además retar a Carlos V a un duelo singular para que todos admiren su grandeza. En esto, el sultán entra en la prisión, descubre el engaño de Isidro y ordena que le corten la mano derecha. Dicho castigo se muestra al público de forma velada pero muy teatral: el niño da un grito desde el fondo del escenario (detrás de las cortinas) y aparece después ante el público con la mano derecha “envuelta en un lenzuelo y saliéndole la sangre” y enseñando la mano amputada con la izquierda. Para sorpresa del auditorio, Isidro se muestra orgulloso de esta sentencia, ya que la ha sufrido por amor a su padre. En la secuencia final, desde lo alto del teatro aparece san Adriano sobre una nube, “con dos manos cortadas en un plato”, y restituye milagrosamente la mano a Isidro. Con música de fondo, el santo invita al niño a subir a la nube para que pueda ver desde allí la contienda.

Durante la noche siguiente, ya en la segunda jornada, Fuerte Braquío consigue liberar a su padre de la prisión, se visten con ropa turca y logran escapar entre el griterío del ejército otomano que se prepara para el combate. Al amanecer, san Adriano e Isidro, desde lo alto del teatro –sobre la nube–, contemplan las huestes dispuestas para la guerra, que el niño describe en uno de los parlamentos más logrados del drama. Se presenta así al ejército turco:

Ya veo resplandecer  
las armas, del sol heridas.  
¡Qué de lanzas, qué de picas,  
qué de arneses, qué de cotas,  
qué de costosas marlotas,  
qué de sobrevistas ricas!  
¡Qué de soldados feroces,  
qué de galas, qué de lunas,  
qué de golas, qué de plumas,  
qué de gritos, qué de voces!  
¡Qué número de escopetas,  
qué grandeza de jinetes,

qué cantidad de mosquetes,  
qué nublado de saetas!  
¡Qué limpieza de cuchillas,  
qué inmensidad de vasallos,  
qué hermosura de caballos,  
qué curiosidad de sillas!  
¡Qué de banderas tremolan,  
qué de atambores atruenan,  
qué de clarines que suenan,  
qué de lunas se enarbolan!  
Cien mundos podrán vencer,  
mil reinos conquistarán. (98a)

Entre las tropas destacan ambos líderes, que arengan a sus soldados y se presentan como una imagen alegórica, cargados de valor simbólico: suena la música y por un lado aparece Carlos V, llevando una Fe en el hombro y un Mundo a los pies, y por otro Solimán, con los mismos elementos pero situados a la inversa. Terminados los discursos, sale a caballo Abrahín, con lanza y adarga, para desafiar a los españoles. Se enfrenta a él Fuerte Braquío, profiriendo bravuconadas, mas es despreciado por el general turco. Se ofrecen otros tantos españoles, pero Abrahín no ha venido a luchar contra ellos, hasta que aparece el Emperador, se ponen todos de rodillas ante él, y es presentado como el gran campeón cristiano, en una *laudatio* de más de 40 versos. Ante tal magnificencia, Abrahín se asombra y comienza a recordar la fe cristiana perdida; pero ha venido a desafiar al monarca, de parte del Gran Turco, a un duelo singular que resuelva el conflicto sin más derramamiento de sangre; y Carlos, contra la opinión de todos sus capitanes, acepta.

A lo largo de la noche siguiente, el sultán sufre una pesadilla en la que Carlos V lo vence en el duelo, y entiende que se trata de un mal agüero. Sus soldados le llevan seis niños alemanes que han sido apresados en la última escaramuza. Todos ellos se presentan como cristianos, y son abofeteados por ello, pero se muestran dispuestos a sufrir la

muerte, según el ejemplo de los grandes mártires. Aparece entonces Isidro y enseña al sultán la mano que le había amputado y explica quién le ha curado. El turco ordena que le venden los ojos y lo degüellen; y, para mayor escarnio, que venga su hermana a presenciar la ejecución. Solimán, entonces, propone un trato a la joven: si le concede su amor podrá salvar la vida de su hermano. En este trance, Isidro ruega a Juliana que no venda su honra por ese motivo. La joven, entonces, arrebatada la espada al verdugo y pretende ella misma cortar la cabeza de su hermano. El sultán se asombra de su firmeza y los perdona. Y Abrahín, que también ha quedado conmocionado, tiene deseos de volver a profesar la fe cristiana y alberga un amor creciente por Juliana; tan sólo le frena que él también está casado.

La tercera jornada comienza en el campamento de Solimán. Allí, los niños cautivos se lamentan de su situación, pero ninguno de ellos está dispuesto a renegar de su fe, que exaltan de modo expreso. En la cárcel reciben el auxilio de Abrahín, que les trae comida. Aparece Juliana y Abrahín le dice que está enamorado de ella y le cuenta su historia: que tras desposarse por poderes con una dama alemana, abandonó su ciudad natal para conocerla, y en el viaje lo apresaron los turcos, lo llevaron cautivo y llegó a olvidar su religión. Como prueba de sus palabras, le entrega un anillo que había pertenecido a su cónyuge. La joven lo reconoce como la alianza que ella había enviado a su desconocido esposo, y se dan cuenta –con asombro– de que están casados. Solimán descubre, indignado, que Abrahín está dando de comer a los presos, y que estos siguen fieles a sus creencias. Se presenta entonces un soldado herido que le informa de que el ejército cristiano está venciendo a los turcos, y que la fuerza del Emperador es tal que le conviene más huir que cumplir el desafío propuesto. El Gran Turco, humillado por la noticia, manda colgar al emisario, ordena la retirada y decide acabar de una vez con la terquedad de los chiquillos. Los generales otomanos aceptan de mala gana esta decisión, donde se muestra aún más la cobardía y el miedo del Gran Turco hacia Carlos V y los españoles. Mientras abandonan sus posiciones, Solimán, por venganza, ordena a sus esbirros que den muerte a los niños.

Con estruendo de cajas y trompetas, el ejército imperial toma el campamento turco y provoca el pavor de los otomanos, que aceleran la retirada. Entra Carlos V de modo triunfal y, rodeado por sus fieles, todos de rodillas, recibe de manos de la nobleza castellana cuatro coronas –de laurel, de oro, de plata y de hiedra–, mientras se exaltan sus virtudes, en una secuencia de más de 120 versos. Los amores de Juliana y Abrahín y la celebración de la victoria se ven empañados por la muerte de los niños: detrás de una cortina aparecen los seis pequeños empalados e Isidro crucificado, pero todavía con aliento para comunicar que se siente honrado de haber muerto como un mártir. El emperador promete venganza, suena de nuevo la música, se abren las puertas de Viena y Carlos V entra victorioso en la ciudad.

### 3. *El teatro de papel: los testimonios impresos*

En sus primeros años como dramaturgo, Lope de Vega escribió, sin duda, una comedia sobre esta campaña. En la relación de obras propias que ofreció como apéndice de *El peregrino en su patria*, tanto en la lista de la primera edición (1604) como de la segunda (1618), figura una pieza titulada *El Turco en Viena* (Blecua y Serés 2004: VII, XI) que no se publicó en ninguna de las *Partes* de sus comedias y que no conservamos, al menos con ese título. Sí ha llegado hasta nosotros, en varias sueltas y siempre como obra suya, un drama histórico sobre la defensa de Viena por parte de Carlos V que modernamente sólo ha editado Menéndez Pelayo (Vega 1901) como *El cerco de Viena por Carlos V*, aunque propone como posible título, también, *La feliz victoria que alcanzó*

*España en Viena*, por ser el remate de los últimos versos del drama. Para don Marcelino, “en su estado actual es imposible que esta comedia sea de Lope”, y entiende que está “indudablemente refundida y estropeada por un versificador vulgar” a partir de un texto original del Fénix que sale a flote aquí y allá, “en algunos pasajes [donde] todavía se reconoce la huella de su estilo” (1901: XLVI). Morley y Bruerton (1968: 432-433) proponen que, de ser obra de Lope, debió de escribirse en torno a 1598-1603, pero mantienen la autoría de Lope como algo dudoso. Arjona (1960: 325) y McCready (1962: 371) se decantan, en cambio, por asegurar que no es suya y, más modernamente, Hernández Valcárcel (2004: 94) entiende que la truculencia de la escena final no es propia de la dramaturgia de Lope.

Sin hacer una búsqueda exhaustiva de testimonios, en las bibliotecas europeas se puede encontrar un número significativo de ejemplares impresos de nuestra pieza. Debió de ser, por tanto, una obra de gran interés para los espectadores-lectores del momento, y también para los impresores, que intervinieron en ella con total libertad. De hecho, parecen más interesados, al componer la portada de las sueltas, en indicar que se trata de una “COMEDIA FAMOSA / de Lope de Vega Carpio” que de ofrecer un título coherente con los hechos que la pieza dramatiza. Con el título de *El cerco de Viena por Carlos Quinto* hay ejemplares en Santander, Sevilla, Berlín, París y Essex<sup>7</sup>, y como *El cerco de Viena por Carlos Quinlo* (con errata en el título) en la Real Biblioteca<sup>8</sup>, donde es clara la falta de adecuación entre el título y el argumento, ya que en 1532 la ciudad no fue cercada, y menos aún cercada por el Emperador. En el resto de los testimonios, de hecho, figura como *El cerco de Viena y socorro por Carlos Quinto*, con un título más completo y conveniente: así ocurre en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, otro de la Biblioteca Menéndez Pelayo, la British Library, la estatal de Berlín y la Biblioteca Palatina de Parma<sup>9</sup>. Todas estas variaciones parecen motivadas por problemas de espacio en la página, por la falta de los tipos necesarios o por cualquier otra eventualidad en la casa de impresión, que llega a editar, simplemente, *Viena por Carlos Quinto* en el otro ejemplar que custodia la Biblioteca Nacional<sup>10</sup>. Todo apunta a que priman los criterios comerciales sobre la fidelidad historiográfica o textual de la obra. Convenía mostrar la tipología de suelta teatral como “comedia famosa”, que había sido compuesta por el Fénix, y en tercer lugar de importancia el título, que quizá fue arreglado para adscribir la obra al subgénero de los dramas históricos ambientados en algún cerco, muy del gusto del teatro español en los años de formación y primera producción de Lope.

Sea como fuere, se trata siempre de comedias sueltas (16 h. en 4º) de una impresión de poca calidad, con tipos muy amortizados y sin pie de imprenta. Nada

<sup>7</sup> SANTANDER, BMP, sign. 31.196, ejemplar incompleto (Vega García-Luengos 2001: I, 281, nº 822). SEVILLA, Biblioteca de la Universidad, sign. A 250/152(04); comedia suelta dentro de un volumen facticio formado por 16 comedias de Lope, dos de las cuales fueron impresas en 1624 y 1635, y el resto *sine notis*. BERLÍN, *Staatsbibliothek zu Berlin*, sign. 5 in:4”@Xk 1301; en el catálogo ofrece una variación: *El cerco de Viena, por Carlos 5*. PARÍS, BNF, tres ejemplares con este título: signs. FRBNF31552538, FRBNF31552539 y FRBNF39375541. ESSEX, *University of Essex, Albert Sloman Library*, sign. PQ 6171.A2.

<sup>8</sup> MADRID, Real Biblioteca del Palacio Real, sign. RB VIII-17131 [7]. Catalogada, por su tipografía, como del siglo XVIII.

<sup>9</sup> MADRID, BNE, sign. T-55352-17. SANTANDER, BMP, sign. 3.052-2 (Vega García-Luengos 2001: I, 281, nº 823). LONDRES, *British Library*, sign. 11.728.h.3[11]: en el catálogo de la BL y en Pérez Pérez (1973: 86) figura como del siglo XVIII; ejemplar con notas manuscritas de John Rutter Chorley. BERLÍN, *Staatsbibliothek zu Berlin*, sign. 17 in:4”@Xk 1500-34. PARMA, Biblioteca Palatina de Parma, sign. CC.\* V.28032/XIV.

<sup>10</sup> MADRID, BNE, sign. T-55351-35. Con el título de *El cerco de Viena* cataloga Profeti (1979: 13) en ROMA (*Accademia dei Lincei*) una comedia atribuida a Lope dentro de un volumen facticio de 13 comedias de varios autores del siglo XVII.

sabemos con seguridad, por tanto, del lugar y la fecha de impresión, aunque un análisis de su condición material nos hace pensar que se trata de sueltas que se deben situar en un horizonte de impresión y recepción situado entre el segundo cuarto del siglo XVII y los años finales del siglo XVIII.

En un primer acercamiento a los testimonios madrileños, advertimos que los dos ejemplares de la Biblioteca Nacional presentan una tipografía semejante. El uso de *y* por *i* (*yr* por *ir*), *v* por *u* en posición inicial (como en *vno*), o el uso de *u* en vez de *v* o *b* en posición interior (como por ejemplo en *auito* en vez de *habito*), o *x* por *j* (como en *dixo*), entre otros rasgos, nos hace pensar que estamos ante productos de la imprenta del Seiscientos. En una sencilla comparación entre ambos testimonios advertimos también cambios en los versos, en parlamentos enteros incluso, y en las acotaciones. La suelta de la Real Biblioteca, por otro lado, figura en el catálogo como un impreso con tipografía del siglo XVIII; se conserva de hecho encuadrada en un volumen facticio junto a otras doce sueltas semejantes de nuestro teatro áureo, dos de las cuales están fechadas en 1749 y 1757, otras seis se catalogan como posteriores al breve reinado de Luis I o de finales del de Carlos III, y las restantes, de forma genérica, como del Setecientos. Comedia popular, por tanto, traída y llevada por los impresores y quizá también por los autores de comedias durante más de 150 años.

Hasta que no se realice una edición crítica del texto no se podrá mejorar la cronología de estos testimonios, ni precisar su autoría. Pero esta historia textual, tan dilatada, nos permite suponer que este drama estuvo vinculado a la exaltación de la casa de Austria durante mucho más tiempo y en momentos distintos a los que motivaron su escritura. Es pertinente pensar, de hecho, que alguno de estos ejemplares debió imprimirse en torno a los fastos que la corte de Carlos II promovió para celebrar la victoria del Emperador Leopoldo en 1683 y la posterior conquista de Buda en 1686, a los que la corona española había contribuido con dinero y con un contingente militar, respectivamente. Según describe Maura (1990: 319), “se puso sobre Buda el Duque de Lorena, y Madrid entero asistió a las peripecias del sitio y de la toma, como si el Danubio distase de la Villa tan pocas leguas como del Tajo”. Lobato (2007: 32-33) y sobre todo González Cuerva (2012: 241-248) han descrito la expectación que en la España del último de los Austrias españoles generó esta victoria, este *revival* de los tiempos de gloria en la lucha contra el infiel. Las ciudades se llenaron de gacetillas semanales con multitud de detalles sobre estos sucesos, hasta el punto de ser uno de los acontecimientos que generó más publicaciones periódicas de toda la España moderna. Entre 1684 y 1690 salieron de la imprenta madrileña de Bernardo de Villadiego, y a costa de Sebastián de Armendáriz, “librero de Cámara de su Majestad”, los cinco volúmenes del *Floro histórico de la guerra movida por el sultán de los turcos Mehemet IV contra el augustísimo Leopoldo*, de Francisco Fabro Bremundán, con varias ediciones y emisiones en otras ciudades españolas. En la Biblioteca Nacional se conservan, de esos años, multitud de textos panegíricos, relaciones de fiestas, composiciones poéticas, etc., sobre estas celebraciones<sup>11</sup>. Y tanto en la corte como en los corrales se estrenaron piezas dramáticas con las que poder rememorar y celebrar el éxito, tales como *El sitio y socorro de Viena por el Gran Vizir* y *El sitio de Viena y conquista de Estrigonia*, ambas de Pedro de Arce, y *La restauración de Buda*, de Bances Candamo. Este último era a la sazón “dramaturgo de cámara regia” y, a la zaga de estos acontecimientos, compuso una serie de comedias

<sup>11</sup> Tengo presente la *Métrica panegírica descripción a las festivas demostraciones que la Hermandad del Santísimo Sacramento, sita en S. Clemente de Sevilla, hizo [...] por la victoria que las Armas del Emperador consiguieron contra la Casa Otomana sobre el Cerco de Viena este año de 1683*, de autor anónimo (Sevilla, 1684), o el *Panegírico al laureado Juan Tercero Rey de Polonia, que hizo levantar el cerco de Viena en 12 de septiembre de 1683*, de Miguel de Barrios (s.l., 1683), entre otros.

sobre la lucha de esta dinastía contra los turcos, entre las que destacan *El Austria en Jerusalén* (1693) sobre el Duque Leopoldo VI de Austria en la quinta cruzada (1217-1221), o *El César africano* (1700), que recrea la victoria de Carlos V en la jornada de Túnez (1535). En este contexto celebrativo y de recreación histórica debieron reimprimirse algunas de las sueltas de nuestro corpus, en total sintonía con el espíritu de estos festejos. Fueron también muy lucidas las celebraciones en los grandes municipios, como Madrid o Sevilla, que fueron el canto del cisne del fasto ciudadano en favor de la casa reinante. De hecho, Carlos II solo realizó tres procesiones solemnes al Santuario de Atocha: por la reconquista de Mesina en 1679, por los éxitos del Emperador Leopoldo en 1683 y por la toma de Buda tres años después.

También podemos suponer que esta tradición siguió formando parte del repertorio, ya decadente, del teatro histórico del siglo XVIII, hasta las puertas del teatro neoclásico. Varios testimonios de nuestra pieza, de hecho, fueron impresos en esta centuria. No en vano don Leandro Fernández de Moratín presenta en *La comedia nueva* (1792) una dura sátira contra la comedia heroica, un género teatral que devino en espectáculos llenos de efectismo y carentes de calidad literaria. Para ello, ridiculiza los excesos de un supuesto espectáculo titulado *El gran cerco de Viena*, cuyo estreno nos muestra en su comedia. Esta crítica no iba dirigida contra el teatro barroco sino contra los melodramas en los que el aparato y el patetismo sustituían a la grandeza de los dramas históricos áureos. Con todo, esta sátira es un testimonio del interés por la exaltación patria que existía aún a finales del siglo XVIII a través de piezas de gran aparato y de exaltación patriótica. Y no debemos entender como casual que su disparo se centre en la tradición celebrativa de la campaña de Viena que acabamos de referir, en cuyo origen se encuentra el texto que nos ocupa.

#### 4. Las fuentes históricas del drama: inventario e interpretación

Conocer las fuentes que utilizó el autor para la redacción de esta pieza serviría para calibrar el grado de elaboración dramática de la obra y la intención de su propuesta escénica. Pero la tarea es difícil por la propia dinámica de transmisión de los hechos históricos en la Edad Moderna –un complejo magma de relatos superpuestos a partir de distintos discursos y géneros (literatura oral, culta, romances, crónicas, etc.)–, y más vidriosa aún en nuestro caso porque el marco histórico que se presenta es muy débil y porque buena parte de las escenas son creaciones originales del dramaturgo a partir de elementos históricos mínimos. A pesar de estos problemas, una aproximación a dichos referentes, por muy deficiente que sea, puede aportar algunas claves de lectura significativas.

Las crónicas castellanas más comunes sobre los sucesos turcos no ofrecen información relevante sobre la campaña austriaca, por tratarse quizá de un acontecimiento alejado del horizonte mediterráneo habitual. Es el caso del *Libro intitulado Palinodia de la nefanda y fiera nación de los turcos*, de Vasco Díaz Tanco (Orense, 1547)<sup>12</sup>, o de las *Guerras de mar del Emperador* de López de Gómara (2000)<sup>13</sup>. Pero otras lo tratan por

---

<sup>12</sup> Utilizo el ejemplar de la Universidad de Salamanca, BG 41376, fols. 46-48.

<sup>13</sup> Véase la edición y estudio de Miguel Ángel de Bunes y Nora Edith Jiménez (López de Gómara 2000).



extenso, como la de Paolo Giovio (1562-1563)<sup>14</sup>, la de Ochoa (1585)<sup>15</sup>, y la escrita por Prudencio de Sandoval (1604-1606)<sup>16</sup>, que bien podían estar en la mesa de trabajo de un escritor del momento<sup>17</sup>. No encuentro en nuestro drama datos históricos o expresiones que supongan una dependencia necesaria de ninguna de ellas, pero sí elementos que pueden proceder de su influencia, sea de forma directa o indirecta. Por ejemplo, Ochoa sitúa a cuatrocientos cincuenta mil soldados en el bando turco, pero Giovio y Sandoval a quinientos mil (coincidiendo con el dato que ofrece la pieza). Y, en el ejército cristiano, los tres afirman que había noventa mil infantes y treinta mil caballos (donde el drama habla de cien mil soldados), aunque también afirman que estas eran solo las fuerza de choque del Emperador, una parte del total de hombres dispuestos para la defensa de Viena, que era de doscientos setenta mil según Giovio y trescientos mil según Sandoval (un dato que se omite en el drama). A nuestro dramaturgo, por tanto, le interesa presentar al mayor número de turcos posible, espantado por un contingente cristiano todavía más exiguo que el histórico.

De estos tres cronistas, pudo recibir mayor influencia del italiano Giovio, por su temprana publicación y su popularidad. También porque, frente a los otros, cita repetidas veces al turco “Habrayn” o “Abrayn” como lugarteniente de Solimán (aunque aquí no es un renegado como en el drama), porque muestra el envío de la carta del sultán a Carlos V en el que lo desafía a un duelo, y porque se entretiene en describir las pocas escaramuzas que hubo entre ambos ejércitos (sobre todo la de los quince mil caballos otomanos que intervienen en el tercer acto y los estragos que cometieron en la ribera del Danubio). Giovio se distancia, en cambio, del sentir general, cuando no subraya tanto como el drama o las otras crónicas el protagonismo de los castellanos: cita pocos nombres de capitanes imperiales y, cuando lo hace, registra apellidos de todas las procedencias. El drama, en cambio, se olvida de los alemanes e italianos y ofrece una relación de los nobles españoles que viajaron a Viena para defender a su Emperador en la cruzada contra el turco: “Imperiales caballeros, / que siguiendo mis banderas / dejáis la quietud amada / por las batallas sangrientas, / Toledos, Carabajales, / Mendozas, López, Cabrerías, / Rosas, Arces, Pimentales, / Ulloas, Velascos, Cuevas, / Enríquez, Manriques, Laras, / Guzmanes, Íñigos, Cerdas, / Figueroas, Sandoval, / Córdovas, Avellanedas, / Osorios, Haros, Girones, / Viamontes, Ávilas, Suevas, / Requesenes, Claramontes, / Acuña, Ayalas, Menas, / venid” (99a). Esta nómina, como tal lista, aparece también en la crónica de Sandoval, aunque cambia la redacción, la cantidad y la calidad de los nombres. El drama ofrece además, en la presentación de los dos ejércitos, una lista semejante de nombres

<sup>14</sup> Tengo presente la versión castellana con adiciones de sus *Comentarios de las cosas de los turcos* (Barcelona: Carles Amorós, 1543) en el ejemplar de la Universidad de Salamanca (BG 31237, fols. sign. f2r-f5v) que no trataré aquí; y sobre todo la traducción de sus *Historiarum sui temporis - Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años [... con] las victorias y sucesos que el invictísimo Emperador don Carlos hubo*, Salamanca: Andrea Portonaris, 1562-1563, 2 vols.; tendré presente la *Segunda parte*, vol. 2, lib. 30, fols. 123-140, ejemplar de la Universidad de Salamanca (BG 41523).

<sup>15</sup> *Primera parte de la Carolea Inchiridion, que trata de la vida y hechos del Emperador [...] y de muchas notables cosas en ella sucedidas hasta el año de 1555*, Lisboa: Marcos Borges, 1585, BG 32216, fols. 187-190.

<sup>16</sup> La *Primera y Segunda parte de la Vida y hechos del Emperador Carlos V* (Valladolid: Sebastián de Cañas, 1604 y 1606); pero tengo presente la edición de la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 81, 430-462).

<sup>17</sup> Para las fuentes castellanas contemporáneas véase a Bunes (2007). No consultamos las crónicas de Alonso de Santa Cruz, Ginés de Sepúlveda y Pedro Mexía, cronistas mayores del reinado de Carlos V, porque por cronología o fecha de publicación están fuera del alcance de los lectores en el momento de composición de este drama.

otomanos, que no he visto en ninguna fuente y que bien podría ser inventada, por tratarse de nombres árabes genéricos que están en el acervo popular: “Bajáes, Sanjacos, Lequíes, / Arráez, Vélez, Leyes, Muzas, / Nicolagos, Mostafaes, / Acangios, Ferragutas” (99b). La crónica de Ochoa es más breve y ofrece poca información, pero la incluyo aquí porque es el único testimonio (culto) que habla de los prodigios que sucedieron aquellos días en el campo de batalla y que fueron interpretados por Solimán como signos de mal agüero que pronosticaban la victoria cristiana.

Junto a las fuentes historias anteriores, llamadas ‘canónicas’, conviene tener presente también el relato transmitido a través de los romances y de la literatura popular impresa en pliegos de cordel, en las *relaciones de sucesos* acerca de los turcos. Sobre los primeros, ya Menéndez Pelayo (Vega 1901: XLVIII) señaló la existencia de dos romances del siglo XVI sobre la campaña de Viena de 1532 que pudieron estar al menos en el *background* de lecturas del dramaturgo: uno anónimo en la *Rosa real* (1573) de Timoneda y otro en la *Primera parte del Romancero y tragedias* (1587) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega –los números 1152 y 1151, respectivamente, de la colección de Durán (1859-1861)–. El que figura en la *Rosa real* es un texto relevante en la medida en que este librito es un compendio de los sucesos de la gran historia del Quinientos que pasan al romancero, una selección y un desplazamiento desde la gran historia que facilitará que este acontecimiento devenga rápidamente en drama histórico. El poema en sí contiene multitud de estilemas del romancero viejo y puntos claros de contacto con la historia canónica (quizá Giovio, quizá Sempere, como veremos más adelante). En él se nos describe, con cierto boato, la riqueza y la galanura del ejército turco, y se cita a los nobles hispanos, en una larga lista de casi cien versos, con nombres y títulos nobiliarios; después cita también el nombre de los italianos (17 versos) y, en pocos versos más, el lugar de origen de los restantes (Flandes, Alemania, Albania, etc.) sin nombrar a dichos soldados. Y el romance termina como el drama: un enviado informa al sultán de la fuerza con la que Carlos V está combatiendo a la avanzadilla otomana y Solimán ordena la retirada. El segundo poema, el de Lasso de la Vega, es breve, muestra la irrupción en el Danubio de los quinientos mil hombres del sultán, la posterior llegada de Carlos V y la huida de los turcos.

En esta literatura histórica de origen castellano, tanto en las crónicas como en los romances, se centra toda la atención en los sucesos de 1532, dejando a un lado los de 1529, y se subraya la intervención de Carlos V y de los castellanos frente a las demás naciones del ejército imperial, y frente a otros protagonistas, sobre todo al archiduque Fernando de Austria, relegado a un lugar muy secundario. Esta lectura de los hechos está en perfecta consonancia con el drama.

Con respecto a la literatura de cordel citada más arriba, en ella prevalece el interés didáctico y el entretenimiento sobre el rigor propio de la historia canónica, y se aproxima por tanto al horizonte de recepción del teatro de la comedia nueva. Para un rápido acercamiento a este corpus, que nos oriente en este primer estudio de nuestro drama, se puede consultar el censo y el análisis de las numerosas obritas publicadas en Castilla sobre los turcos que realizó Redondo (2003), donde sostiene que “las *relaciones de sucesos* de finales del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo XVII han desempeñado un papel fundamental en la representación de los turcos que ha tenido la mayoría de la población. Han difundido la imagen de una alteridad musulmana rechazada, arrogante, cruel, viciosa y a veces ridícula, contra la cual había que luchar [...] para conseguir el triunfo de la religión” (Redondo 2003: 249). Esta finalidad se podría también adscribir a la pieza que nos ocupa, ya que buena parte de las marcas con las que dicho investigador caracteriza estas composiciones se encuentran en nuestro drama: visos de historicidad, contrastes sorprendentes entre las cifras de los ejércitos contendientes, triunfalismo y

providencialismo, descripción y exaltación de los martirios cristianos para defender la fe frente a los musulmanes, historias de amor entre personas de ambos bandos que han de conducir necesariamente a la conversión o al martirio, la descripción del aparato y la pompa de los soldados en el combate y, por último, el subgénero de los textos que tratan de los sueños proféticos del sultán, que le auguran enormes cataclismos, como la caída en bloque de todo su imperio, la desaparición de su credo, etc.

Otra posible línea de influencia del macrorrelato histórico podría proceder de la poesía épica contemporánea, al modo de la influencia de *La Araucana* sobre la *La Santa Liga* que ha estudiado Usandizaga (2014: 146-154) recientemente. Pero no advierto una relación semejante entre nuestro drama y alguna de las *Caroleidas* que el escritor pudo tener a su disposición<sup>18</sup>. Pienso en *La Carolea* (1560) de Jerónimo Sempere, que trata muy por extenso esta campaña (segunda parte, cantos 12-19) y en el *Carlo Famoso* (1566) de Luis Zapata, que también la recoge (cantos 34 y 35). El primero, de hecho, incluye una relación de los capitanes castellanos que viajaron a Viena y describe con brillantez la parada militar del ejército. Y ambos poemas ponen de manifiesto la figura del Emperador como héroe moderno. Pero no se aprecia, según mi lectura, ninguna relación textual entre estos dos poemas y nuestra pieza (sí convendría revisar, al menos, la influencia de Sempere en el romance de Timoneda).

Aunque no parece haber una dependencia directa entre *El cerco de Viena* y estas fuentes, estamos ante motivos e intenciones comunes que se hacen recurrentes: la propia selección de la historia como suceso dramatizable, la hispanización del conflicto, el protagonismo de Carlos V y de sus tropas, la idea de la “lista” de los asistentes, la descripción de la parada militar, la insistencia en avalar la grandeza del ejército turco (en el número de hombres, en la grandeza de sus capitanes) para aumentar así el valor de la victoria cristiana, etc. Sobre los parámetros esenciales de esta materia histórica, el dramaturgo puso en pie su “comedia famosa”. Pero su interés por proyectar eficazmente un determinado mensaje político y religioso le llevó a presentar sobre las tablas un discurso histórico particular, compuesto más de verdades literarias y de artificios teatrales que de hechos documentados.

## 5. Santos prodigiosos y turcos infernales

En este apartado final se muestran los principios que el autor pretende promover con este drama, y a través de qué recursos teatrales se hace eficaz dicho mensaje sobre un escenario.

### 5.1. El honor familiar y la piedad filial

Es inmensa la bibliografía sobre el honor y la honra en la cultura áurea, como reflejo de su presencia constante en todos los géneros literarios. Por ello, a pesar de lo alejadas de la sensibilidad actual que nos parecen ciertas conductas, se entiende como una reacción natural en la época el desgarrar de don Hugo y de sus hijos cuando se enteran de que Juliana es la mujer del sultán. Los tres expresan su disgusto de forma insistente: todos la repudian y quieren su muerte (hasta Isidro profiere frases como “esta que habéis engendrado / sacrificaré al Señor, / yo mismo derramaré / esa sangre fementida”, 89a). Fuerte Braquío, conforme a su papel de joven desafortunado, dedica varios parlamentos – llenos de bravatas e imprecaciones – a resaltar la deshonor de su hermana y a pedir venganza. Este tipo de actitudes rotundas, la tensión de los monólogos y el desafío –tan

<sup>18</sup> Para estas *Caroleidas* véase el trabajo indispensable de Vilà (2001: 475-553).

efectista como inverosímil– de Fuerte Braquio a Solimán, nos muestran a unos personajes excesivos cuya enorme fuerza teatral servía para subrayar la lección moral del drama.

Después de las primeras escenas, vamos descubriendo que Juliana se ha mostrado próxima a Solimán y se ha vestido con ropas turcas sólo por “excusar el rigor” (90a) del enemigo sobre su familia, y que sigue siendo fiel a su fe y a su matrimonio. Como un deshielo en los montes, se produce entonces la progresiva desactivación del sentimiento de deshonor familiar, al conocer las verdaderas intenciones de la joven, que nos conduce, en el segundo acto, a una de las escenas más violentas de la pieza, en la que Juliana está a punto de decapitar a su hermano por defender su integridad; y de ahí al final definitivo de la tensión, cuando la joven es perdonada por el turco y asistimos atónitos al reconocimiento (anagnórisis) de los dos esposos. El autor establece así distintos hitos en la tensión dramática relacionados con la honra de la dama, siempre acompañados de algún efecto teatral y una enseñanza moral.

Un valor menos común en el teatro áureo, pero que se proyecta en esta comedia de forma recurrente es el de la piedad filial, virtud derivada de la justicia. Dentro de una historia esencialmente bélica, los personajes que protagonizan la acción y llevan la trama de un lugar a otro de las líneas son la familia formada por don Hugo y sus hijos, que el poeta incorpora al argumento para acercar la gran historia a los espectadores, como es habitual en el teatro áureo. La hija mayor, según hemos visto, es vital en la concepción del honor familiar, que solo se atreve a poner en duda para proteger a los suyos. Fuerte Braquio encarna la rebeldía trágica en varios monólogos al no soportar el encarcelamiento de su padre. De hecho, jura no unirse al ejército imperial hasta liberarlo, proeza que consigue al comienzo del segundo acto: de noche y vestido con ropas turcas, rescata a su padre; el anciano le sigue con dificultad y, según se intuye en un aparte de Fuerte Braquio (“¡Cielo, el peso me asegura!” 98b)<sup>19</sup>, el joven tiene que llevar a su padre a costas para salir más aprisa del campamento otomano. La escena que ve el público no es otra que la imagen del emblema CXCIV de Alciato, *Pietas filiorum in parentes* (Alciato 1985: 237-238)



*Pietas filiorum in parentes*, emblema CXCIV de Alciato

<sup>19</sup> En una colación de los ejemplares madrileños, el testimonio de la RB y el más antiguo de la BNE ofrecen la lectura *peso*, y en el otro de la BNE (T 55352/17), en cambio, *preso*. A falta de una edición crítica del texto, mantenemos la lectura *peso* y la hipótesis de que el joven lleva a su padre a costas.

Un uso teatral similar de este mismo emblema se puede encontrar, por ejemplo, en la *Tragedia de la muerte de Áyax* (1579) de Juan de la Cueva o en *La elección por la virtud* (1612) de Tirso de Molina (Burguillo 2010: 268-271). En esta última, se muestra la conducta virtuosa de un joven que llegará al solio pontificio como Sixto V: en la primera jornada aparece el protagonista con su padre a cuestas y el anciano confirma la intención emblemática de la secuencia al mencionar el contenido de otro emblema, el número XXX (Alciato 1985: 65), en el que se expone cómo las cigüeñas cuidan de sus progenitores cuando estos ya no pueden valerse por sí mismos. En el momento de la *inventio*, tanto Tirso como nuestro dramaturgo han seleccionado estas imágenes de la tradición emblemática para caracterizar el amor filial, ya que el pequeño Isidro, cuando alimenta a don Hugo de forma clandestina, interpreta también su acción dentro de la misma clave: “quedaré de honrado rico / pues en mí se representa / la cigüeña, que sustenta / a su padre por el pico” (93a).

Isidro encarna de hecho, como estamos viendo, todas las virtudes en grado sumo, la honra, la piedad filial, la virtud de la religión, la fortaleza... Y su conducta se ve siempre rubricada por alguna sentencia. Cuando don Hugo teme por la vida del chico si lo encuentran con comida en la prisión, Isidro contesta: “yo pago mi obligación / en procurar tu sustento, / y cuando en esta ocasión / muera porque te alimento, / moriré por la razón” (89b). Su acción es vista y celebrada por san Adriano, que confirma de manera explícita la intención ejemplar del personaje, “para que cualquier buen hijo / aprenda a serlo de ti” (97a). El nombre del muchacho está vinculado, ya de por sí, al imaginario religioso de la época, y nos hace pensar en un entorno de representación madrileño. La capital vivió, de hecho, un llamativo fervor por Isidro Labrador a finales del Quinientos, en preparación de su beatificación (1620) y canonización (1622), como se puede apreciar en obras como la *Vida de Isidro Labrador* de Alonso de Villegas (1592), texto central del llamado “movimiento isidrista” de Madrid por esos años<sup>20</sup>. Son muy conocidas en este sentido las comedias que Lope estrenó para celebrar dicha canonización, *La juventud de san Isidro* y *La niñez de san Isidro*, pero su interés se remonta a finales del siglo anterior, cuando compuso *San Isidro Labrador de Madrid* (1598-1606), y sobre todo el *Isidro* (1599), un poema hagiográfico de gran extensión que destaca por su magnífica documentación, ya que Lope pudo consultar el expediente del proceso de canonización. En nuestro drama, el personaje de Isidro está tan idealizado que su comportamiento resulta inverosímil, sobre todo al tratarse de un muchacho de tan pocos años. El autor parece ser consciente de ello en las ocasiones más delicadas; por ejemplo, cuando el pequeño reniega de su hermana, defiende el honor de la familia como si fuera el patriarca, y no admite otra actitud por el hecho de ser un chiquillo: “¿Cómo niñez? Es engaño; / con esta afrenta he crecido / para atajar tan gran daño, / que un niño honrado, ofendido, / cada día crece un año” (89a). Inverosimilitudes y excesos que, al cabo, se verían con buenos ojos en un contexto de especial fervor isidrista.

## 5.2. San Adriano y los niños mártires

En ese entorno castellano de finales del Quinientos encuentra también acomodo el uso teatral que hace el dramaturgo del martirio de Isidro y del resto de niños apresados por los turcos. Dentro de la cultura postridentina que se difundió en la Monarquía Hispánica por aquellos años, hemos de destacar aquí el interés por la exaltación de los santos y la necesidad de mostrar la fe de modo público y expreso –de modo visual– frente a la deriva iconoclasta de los protestantes. Dentro de esta tendencia, va a adquirir un

<sup>20</sup> Véase al respecto el estudio de Chad Leahy en la última edición del Villegas (2015).

especial protagonismo el testimonio de los mártires, que el Concilio quiso de nuevo catalogar después de siglos de devoción popular. En fechas próximas a nuestro drama se publica el *Martyrologium Romanum* (1583 y 1586)<sup>21</sup>, con la nómina y la fiesta litúrgica de unos mártires que veremos representar por doquier en grabados, lienzos, esculturas y en multitud de evocaciones literarias. Las compuestas en este final del siglo XVI muestran un punto mayor de crueldad que las anteriores: por oposición al Renacimiento, que se centraba en el aspecto triunfal del martirio, y donde la belleza de los mártires era semejante a la de los héroes clásicos; ahora, a las puertas ya del Barroco, estamos ante representaciones de gran crudeza visual.

Después de las compilaciones hagiográficas medievales, es en esta España de los últimos años de Felipe II, en sintonía con las disposiciones conciliares mencionadas, cuando renace el interés por las colecciones de biografías de santos. Se debe destacar, al menos, el *Flos sanctorum* de Pedro de Vega (1578), el del ya citado Alonso de Villegas (seis vols. entre 1578 y 1589) y el de Pedro de Ribadeneyra (dos vols., de 1599 y 1601), auténticos *best-seller* del momento. En el de Villegas, por ejemplo, se amplía la nómina de los mártires infantiles de las primeras persecuciones romanas que recogía el martirologio –como los santos Justo y Pastor, Vito, Martino o Flocelo– con ejemplos más actuales, sobre todo de niños asesinados por judíos a finales del siglo XV, como san Simeón (1472) o el Niño de La Guardia (1490), cuya tortura y muerte en la cruz describe Villegas de forma descarnada, en una expresa actualización de la Pasión de Cristo<sup>22</sup>. En 1583 se publicó en Madrid la *Historia de la muerte y glorioso martirio del santo inocente que llaman de La Guardia, natural de la ciudad de Toledo*, del jerónimo Rodrigo de Yepes, y en 1592 una relación semejante del dominico Juan de Marieta; unas obras que, según Baños (Vega 2009: 1509-1513), sirvieron al Fénix para elaborar un drama, *El niño inocente de La Guardia*, compuesto entre 1598 y 1605, fechas en las que el poeta pasó mucho tiempo en Toledo –donde la leyenda tenía gran predicamento–, y momento en el que se compone también nuestro drama histórico.

La violencia de los martirios, amplificada en estos casos por tratarse de niños indefensos, excitaba la emotividad de los lectores-espectadores, los movía a una mayor piedad y a seguir el ejemplo de los mártires, al tiempo que inculcaba un odio visceral a los verdugos. Así sucede con los judíos, como estamos viendo, con los protestantes, como se advierte en otras historias y grabados de la época<sup>23</sup> y, en menor medida a estas alturas del siglo, con los musulmanes. En las *relaciones de sucesos* estudiadas por Redondo (2003) hay historias de martirios en territorio turco, pero de religiosos y en un entorno mediterráneo. ¿De dónde le llega a nuestro dramaturgo el caso de los niños mártires? Los dramas históricos y las comedias de santos suelen tener un apoyo histórico, alguna fuente que sustente el argumento, una anécdota al menos que sea conocida y compartida por el espectador, pero en las crónicas sobre la campaña austriaca ya comentadas se habla sólo vagamente de cautivos, nunca de infanticidios ni de torturas tan crueles como las que se muestran en el drama. No he encontrado ninguna referencia en los martirologios de la época, ni veo en la tradición castellana información alguna que pudiera serle útil. ¿Hemos de suponer, por tanto, que el dramaturgo incluyó este martirio, haciéndose eco del espíritu

---

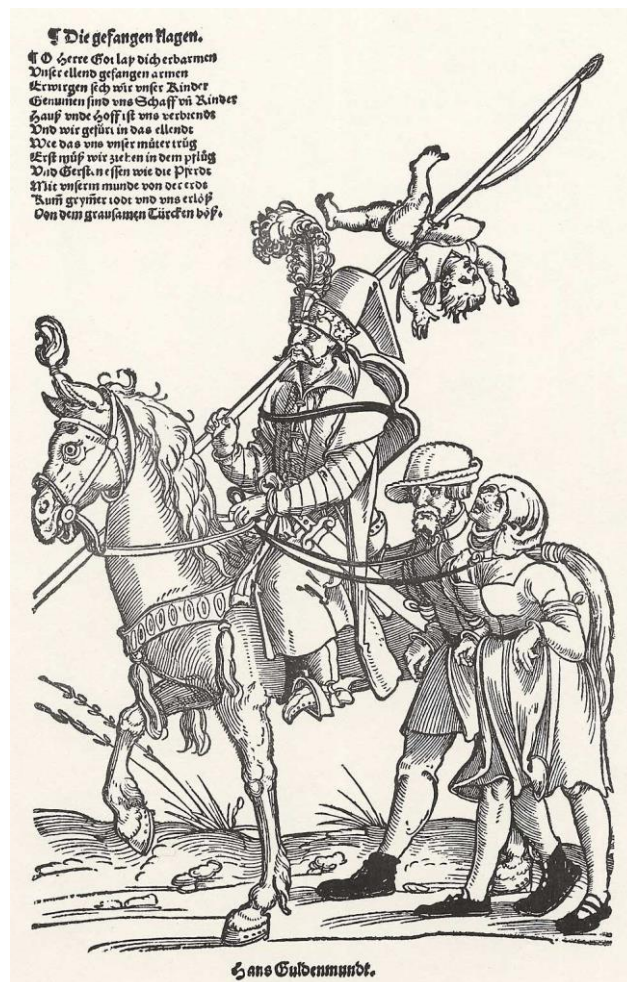
<sup>21</sup> Tengo presente para los casos citados el *Martyrologio romano* (1586) en castellano de la Universidad de Salamanca (BG 8071).

<sup>22</sup> Véase para el primero la “Vida 199” de la *Tercera parte* (ed. 1588, BG 54428) y el cap. 3 de la “Vida de Isaac” de la *Segunda parte* (ed. 1600, BG 54406) para el segundo, en los ejemplares y ediciones de la Universidad de Salamanca.

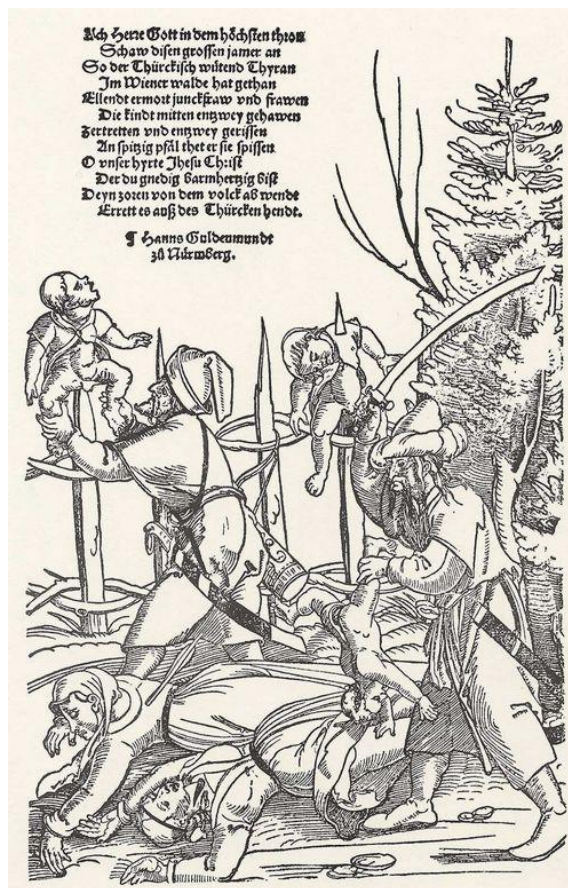
<sup>23</sup> Véase al respecto un análisis de los grabados sobre los martirios de católicos en Europa por estos años en Burguillo (2015).

de los tiempos, a partir de escenas semejantes de otras piezas u obras literarias? Por ahora, esta parece la hipótesis más probable.

Ahora bien, si tenemos en cuenta un radio de influencia mucho más amplio, puede que el autor tuviera acceso, quién sabe cómo, a la tradición de las canciones populares alemanas de Hans Sachs sobre la guerra de 1529 y 1532, donde sí se muestran las crueldades de los turcos. Estas canciones se publicaron en pliegos sueltos en una perfecta conjunción de poema y grabado, en un claro esfuerzo por recurrir a las artes visuales para conmovir al lector y reforzar el mensaje proimperial. Estos pliegos fueron concebidos “más como medio de expresar una determinada actitud hacia los acontecimientos —es decir, una forma de modelar la opinión pública— que como medio de comunicación” (Moxey 2000: 146). Los grabados fueron realizados por Erhard Schoen y se centraron en las atrocidades otomanas, generando un pavor y un odio hacia el enemigo que se difundió a través de numerosas ediciones y llegó a configurar en Alemania el tópico del turco cruel. En ellos podemos ver a jinetes otomanos llevando a rastras a cautivos cristianos, a niños ensartados en sus lanzas, y a soldados empalando y descuartizando a niños, con mujeres forzadas a sus pies.<sup>24</sup>



<sup>24</sup> Para un estudio de estos grabados véase el volumen del *The illustrated Barts* dedicado a Schoen (Strauss 1984: 416-435). Para otras variantes de esos mismos grabados y la popularidad de dichos impresos véase también a las citadas Moxey (2000) y Ackermann y Nöcker (2009). Y para la imagen tipológica del turco en los grabados alemanes de finales del siglo XV y todo el siglo XVI a Smith (2014).



Erhard Schoen, *Atrocidades de los turcos*, sitio de Viena 1529

La intención de Sachs-Shoen continúa en nuestro drama a través de la exaltación imperial y la demonización del turco. A pesar de los cincuenta años que las separan, es tan clara la semejanza en estos puntos que no deberíamos descartar –de cara a futuras investigaciones– que pudo haber alguna fuente intermedia que hiciera llegar al dramaturgo esta interpretación alemana de los acontecimientos, que nos habla de torturas y empalamientos, pero no de crucifixiones.

Sea como fuere, el impacto de este tipo de imágenes se multiplica si las trasladamos del lienzo o del papel a un escenario. No hay forma más eficaz para transmitir un mensaje de carácter religioso y político que mostrar a un mártir, y más aún a un mártir infantil sobre las tablas de un teatro como ejemplo de fidelidad a la fe. Lope de Vega lo sabía y utiliza ese recurso por estos mismos años. En *El niño inocente de la Guardia* veremos cómo los judíos torturan al crío y cómo aparece crucificado, en la última secuencia, según la acotación: “Descúbrase una cortina, y véase detrás el niño en la cruz, todos los hebreos y una escalera arrimada a un lado” (2009: 1615), una solución teatral muy semejante al que se utiliza en nuestro drama. Y en ambas obras, esta es una de las últimas imágenes que se muestran al público, como si se tratara del colofón o apoteosis del drama.

La intervención de san Adriano, auténtico *deus ex machina* que restituye milagrosamente la mano al pequeño Isidro y se mueve por el escenario sobre una nube, se presenta con la espectacularidad propia de las comedias de santos, necesaria para mostrar la santidad y el carácter sobrenatural de la actuación del santo (Dassbach 1997: 94-95). Este recurso a lo maravilloso, digamos a lo maravilloso cristiano, era pertinente



en este tipo de piezas y en modo alguno inverosímil para el espectador del momento. San Adriano de Nicomedia, “san Adrián” para Castilla, era un oficial de la corte imperial romana que, impresionado por el testimonio de los mártires, se convirtió al cristianismo. Por esta razón, fue torturado y mutilado en el año 306. Su cuerpo fue arrojado a una hoguera, pero una tormenta extinguió el fuego y su mujer, santa Natalia, pudo rescatarlo y conservar una mano como reliquia. Este mártir y su esposa han estado vinculados a los reinos hispanos desde la Edad Media, cuando un noble leonés, tras un viaje a Roma a finales del siglo IX, trajo de regreso algunas de sus reliquias, que serán el origen de las iglesias de Tuñón (Asturias) y La Losilla (León). Pero la devoción por san Adrián aumentará en los tiempos de nuestro drama, dentro del fervor general por los mártires que estamos describiendo, sobre todo cuando se halló su cuerpo en Roma en el año 1590, como consigna Ribadeneira<sup>25</sup>, una ocasión que pudo servir para actualizar la memoria de este santo. Lope de Vega, con la sensibilidad siempre a punto para canalizar este tipo de intereses, le dedicó una comedia, *San Adrián y Natalia* –inédita y perdida según La Barrera (1860: 432)–, que figura en la segunda lista de *El peregrino* (Blecua y Serés 2004: XIX), y que pudo ser el punto de partida de otra posterior de Matos Frago, *Los dos prodigios de Roma, san Adrián y santa Natalia*, que desarrolla con detalle su historia.

La anécdota de la mano perdida por el mártir en la tortura, y salvada por santa Natalia, debió sugerir a nuestro dramaturgo el motivo de la mano de Isidro, y su condición de mártir soldado –era miembro de la guardia personal del Emperador– propició su aparición en este drama bélico, ya que de otra forma su historia no se vincularía de ningún modo a la campaña de Viena. En la iconografía propia del santo, de hecho, se subrayan siempre estos atributos, la mano recobrada y su carácter marcial. Así se advierte aún hoy en una de sus representaciones más conocidas, el lienzo barroco de la iglesia de La Losilla, que da idea de cómo pudo ser el atuendo del personaje en la representación<sup>26</sup>.

### 5.3. *La exaltación de Carlos V y la demonización de Solimán*

En las páginas anteriores se han apuntado ya algunas de las vías en las que se plantea el enaltecimiento del rey en este drama, sobre todo mediante la elaboración y la selección caprichosa de los acontecimientos que transmiten las crónicas. Pero en el proceso de composición del drama, el poeta nos muestra su particular representación de la historia, su particular exaltación de la causa cristiana a partir de elementos específicamente teatrales. El más destacado es sin duda el protagonismo de los dos personajes principales, el Emperador y el Gran Turco, y la escenificación de dicho protagonismo. Frente a la crónica, el teatro histórico privilegia la aparición de personajes concretos, cuyas acciones se van a proyectar, desde lo particular a lo colectivo, para definir una visión de la propia identidad nacional y la de los enemigos.

Además de recurrir de nuevo a parlamentos de gran fuerza verbal y al didactismo de la cultura de la imagen, en la presentación de Carlos V el dramaturgo se va a servir, como veremos, de todo un discurso simbólico de afirmación imperial que precede al propio drama; y, frente al monarca cristiano, se nos presenta una llamativa demonización del líder otomano, en la que el autor va a poner mucho más de su parte, sobre todo si advertimos que, en la historiográfica al uso, Solimán es tratado con respeto. Paolo Giovio (ed. cit. fol. 129r), por ejemplo, nos describe a una persona muy distinta de la que vemos en la propuesta escénica de nuestra obra, ya que “si se quitaba aparte su mala secta y se miraba su clemencia, continencia, liberalidad y grandeza de ánimo, no parecía indigno

<sup>25</sup> Tengo presente la edición antológica de Aguirre y Azpeitia (Ribadeneira 2000: 83-89).

<sup>26</sup> Dicho retablo se puede contemplar en numerosas páginas de Internet; véase, por ejemplo, la web oficial de dicha localidad leonesa: [www.lalosillaysanadrian.es](http://www.lalosillaysanadrian.es) [consulta realizada en agosto de 2015].

del gran estado que tenía”; una presentación que recogió Sandoval (1955-1956: II, 440) casi a la letra: “Dejando aparte el no ser cristiano, en lo demás era concertado, amigo de justicia, templado, continente, liberal y magnánimo y, para entre bárbaros, digno del grande imperio que tenía”. En el drama, en cambio, se presenta a Solimán, desde las primeras escenas, como “perro” y “blasfemo” (90a). Está orgulloso de su historia y de sus victorias, pero su afición por Juliana ha apagado su interés por la conquista de Viena. Es una víctima del “mal de amor” que hace a los soldados inútiles para el combate, como se advierte de forma sistemática en los espejos de príncipes y en la literatura nobiliaria del momento<sup>27</sup>. De hecho, la contienda no prosigue hasta que Abrahín no consigue “despertar” al sultán: “No hay soldado en todo el mundo, / ni casi estrella en el cielo, / que no esté culpando a gritos / vuestro amor y vuestro miedo. / Todos ellos os murmuran / y admíranse todos ellos / de que una cautiva pobre / os puede tener sujetos” (94a).

En la segunda jornada se dispone una escena en la que se enfrentan, simbólicamente, ambos monarcas: “Tocan cajas y aparecen Carlos V y el Gran Turco; Carlos con la Fe en el hombro y el Mundo a los pies, y el Turco a la trocada”, esto es, al revés. De nuevo se recurre a la cultura de la imagen, en este caso a una “empresa”, que los espectadores ven y que, desde la nube, san Adriano describe y explica:

El que no tiene segundo  
y es de todo el mundo asombro  
[...]  
mira cómo tiene al hombro  
nuestra Fe pisando al Mundo.  
Él solo, sola su espada  
conserva la Fe sagrada.  
que si por ella no fuera  
hasta en Alemania fuera  
del todo desarraigada.  
Mira el Turco que te espanta,  
cuya arrogante divisa  
y cuya soberbia planta  
la Fe por el suelo pisa,  
y el Mundo al hombro levanta.  
Cuya empresa determina  
que la pujanza otomana,  
de mil vituperios digna,  
estima la ley mundana  
despreciando la divina. (98b)

Esta escena se apropia de la simbología alegórica de los arcos triunfales, los túmulos reales o los grabados en los que se mostraba a los Austrias como “defensores de la fe”, dentro de un discurso en el que se unían los destinos de la cruz y de la espada. Pienso, por ejemplo, en la arquitectura efímera compuesta en torno a los viajes de Felipe II, estudiada por Pizarro (1999: 99), una época en que la alegoría de la fe aparecía de forma más recurrente que la de la esperanza o la caridad, y que se representaba como una mujer con sus atributos propios: la cruz, el cáliz con las especies eucarísticas o como el verdugo de la Herejía o el Error. En este sentido, también podemos pensar en grabados

<sup>27</sup> Para un resumen de toda esa tradición y su influencia en el teatro áureo, puede verse el estudio y la edición de *El triunfo mayor de Ciro*, de Vélez de Guevara (2014), pieza paradigmática en este debate entre el amor y la guerra.

tan conocidos como *El Emperador Carlos V rodeado por sus enemigos vencidos* (1555) de Heemskerck o *El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice* (1568) de Wierix. A esta presentación le sigue una arenga de cada monarca a sus soldados; se trata sin duda de la exposición de un programa político, pero también de un espectáculo magnífico. Es el momento en el que el Emperador nombra a sus principales capitanes, presentes en el escenario, e interpreta su campaña en clave únicamente religiosa, en una interpretación diferente al texto de las crónicas, donde la finalidad religiosa se unía a la defensa de los intereses de los Habsburgo. El discurso termina con el grito de guerra final que acelera el ritmo de la pieza:

La Fe sustento, cristianos,  
 la Fe me han cargado a cuestras.  
 La mayor joya del mundo  
 y el mayor bien de la Iglesia.  
 Ayudadme a sustentarla,  
 ayudadme a defenderla,  
 que para carga tan grande  
 son muy pequeñas mi fuerzas.  
 Para esto quiero las armas,  
 para este fin son mis guerras.  
 [...]  
 ¡Ea, soldados de España,  
 defendamos nuestra Iglesia!  
 ¡Católicos españoles,  
 muramos todos por ella!  
 ¡Viva la Fe! ¡Viva, amigos,  
 y los enemigos mueran!  
 ¡Al arma contra el Gran Turco!  
 ¡Guerra, aquí de España, guerra! (99a)

Carlos V termina su parlamento y, según la acotación, “Cúbrese al Emperador, con música”. Después interviene Solimán con un esquema de discurso semejante, salvo que en la fundamentación de su conducta se muestra no sólo anticristiano sino blasfemo y antirreligioso. A partir de esta arenga, el personaje se va tiñendo, en las escenas siguientes, de rasgos bestiales, y veremos a Solimán cometer todo tipo de barbaridades, que no se asociarán ya al Islam sino al ateísmo. En el último compás del siglo XVI, debió ser sobrecogedor asistir a este discurso en algún corral de Madrid o Salamanca:

Sólo el dios que reverencio  
 es mi rabia y mi lujuria.  
 Ninguna ley obedezco  
 ni guardo razón ninguna.  
 La fe del moro blasfemo,  
 de la del turco hago burla,  
 escupo la del judío,  
 la del alarbe me ofusca,  
 pero la que estimo en menos,  
 y la que más me estimula  
 a un grande aborrecimiento,  
 es la que Cristo promulga.

[...]  
 Contra Cristo son mis armas,  
 contra su fe mis astucias,  
 contra su cruz mis banderas,  
 contra su fe mis conductas.  
 ¡Ea, turcos valerosos,  
 muera la villana chusma,  
 desbaratemos el campo!  
 ¡Aquí de las medias lunas! (99-100)

Dentro de esta segunda jornada, presenta también una gran carga simbólica y espectacular la escena del desafío. Abrahín entra en el campamento imperial “a caballo, con lanza y adarga”, en busca del Emperador, para hacer la proclamación del reto. Como ya se ha narrado, salen varios capitanes, cruzan con él numerosas pullas y desplantes, pero Abrahín no acepta su candidatura porque espera a un campeón más valeroso. Cuando por fin llega el Emperador, se ponen todos de rodillas y siete capitanes imperiales alaban a Carlos V. La escena debió ser grandiosa y el vestuario imponente para justificar que Abrahín, asombrado por tanta magnificencia, alabe también al monarca y se despierten en él los sentimientos religiosos que había perdido cuando renegó de la fe:

¡Por la tierra, por el cielo,  
 por el mar alborotado,  
 por mi bautismo olvidado,  
 por la cristiana que celo,  
 por la fe de mi deseo,  
 por la religión que invoco,  
 que cuanto habéis dicho es poco  
 respecto de lo que veo!  
 Descubre un divino brío  
 entre semblante y persona,  
 estímate, mas perdona,  
 que a ti viene el desafío. (102b)

Se trata de un impacto estético que tiene consecuencias religiosas, como confirma el soldado más adelante: “envíome al desafío / a Carlos V de España, / cuya presencia dichosa / me dio mil vueltas al alma” (110a). Este tipo de alteraciones en la naturaleza de las cosas hace más interesante este drama desde el punto de vista de exaltación de la Monarquía Hispánica y su vinculación con la causa religiosa.

Por lo que respecta al reto, no sé hasta qué punto la anécdota tiene algún fundamento histórico. Más arriba he mencionado que viene recogida por Giovio. Ciertamente es así. El italiano habla de una carta que los embajadores del Gran Turco hacen llegar a Carlos y Fernando (una carta que el propio cronista dice haber visto), en la que propone que “si acordándose del nombre que tenían de reyes saliesen al campo armados, con una sola batalla acabarían toda la diferencia, y en premio de la victoria o habrían el señorío del mundo si venciesen o se lo darían si fuesen vencidos” (fol. 129). Debemos pensar que se trata de un duelo singular, pero no se alude a dicho desafío en ningún momento posterior de la crónica y tampoco lo recogen las otras crónicas. Sea o no cierto, el caso es que a nuestro dramaturgo, de seguir aquí a Giovio, a otra fuente o a su propio ingenio, esta idea le permite utilizar toda la liturgia de los desafíos –cartel, retador, candidatos, retórica del enfrentamiento, etc.– aunque luego no sirva más que para

mostrar la cobardía del gran Turco. Sobre este supuesto reto pivota toda la obra de Rojas Zorrilla, titulada *El desafío de Carlos V*, una pieza que, aparte de tratar el mismo suceso, tiene pocas semejanzas con la nuestra, según apuntó Sommer-Mathis (2001: 651).

A partir de aquí, el final de la contienda se acelera por el pánico que tiene Solimán, y que procede de un sueño que no se narra sino que se escenifica: “Córrese una cortina y véase a Solimán durmiendo sobre unas almohadas y el Emperador armado, sobre él, con la espada desnuda” (103a). De nuevo la imagen icónica, el grabado hecho vida sobre un escenario, que queda impreso en la inteligencia de los espectadores. Ante esta pesadilla, el sultán grita de pavor y desamparo, de rodillas, en medio del escenario:

¡Soldados, que me agravian, que me hieren,  
que me quita la vida un gran soldado!  
[...]  
¡Que me han aprisionado descuidado!  
¡Que me mata un cristiano caballero,  
defendiendo la fe con el acero!  
[...]  
¡Que me mata el Rey de España,  
sin poderme defender! (103a)

Estos temores se agravan ante las noticias de la grandeza de Carlos V que trae Abraham, y el Turco descarga su miedo y su ira en los niños que sus hombres acaban de cautivar. La llegada de un emisario con la noticia de que el ejército del Emperador avanza de manera implacable, colma el desconcierto del Gran Turco y ordena la retirada: “Ya os dejo, campos amenos, / de España me voy temblando, / que estos hombres, de ira llenos, / son como rayos sin truenos, / que despedazan callando” (111). La espantada turca se solapa con la entrada espectacular de las tropas imperiales en el campamento. El escenario se llena de soldados cristianos que vitorean a su rey, y nobles castellanos que, de rodillas, alaban a Carlos V y lo coronan cuatro veces, con laurel, oro, plata y hiedra, como homenaje y apoteosis final.

En el nuevo concepto de monarquía nacional que surge en la Edad Moderna, con un poder centralizado que gobierna vastos territorios, en ocasiones heterogéneos, se hace necesario promover una nueva imagen del monarca basado en un conjunto de referencias constante y común. Conforme avanza el siglo XVI, se va manifestando en la Monarquía Hispánica, en un proceso estudiado por Checa (1999: 12), una “representación directa e inmediata de la magnificencia, la gloria y el poder del soberano”, una representación mítica del rey llamada a cumplir “una serie de funciones representativas, conmemorativas e incluso propagandísticas [...] que denotara las funciones de mando claro y firme”. Encontramos así por doquier la imagen de Carlos V como *miles Christi*, en unión perfecta de ideología caballerescas y clasicismo romano. Una imagen que se difundió en impresos, medallas, monedas, retratos, tapices, y de manera espectacular en las entradas triunfales, las paradas militares, las coronaciones y los fastos con los se celebraba la entrada de un monarca en la ciudad, una victoria militar, el nacimiento del heredero, y a las relaciones en las que se narraban dichos fastos.

De las imágenes estáticas y de la *performance* que supone el fasto cortesano se dio el salto a los “dramas de circunstancias políticas”, donde veremos recreaciones de las coronaciones de Carlos V, de sus entradas triunfales, etc., generando así un conjunto de materiales escénicos que se volcará en los dramas históricos y bélicos de la comedia

nueva, donde el poder simbólico del ceremonial regio aportaba una eficacia escénica y propagandística incalculable<sup>28</sup>.

#### 6. “La fuerza de la historia representada”. Conclusión

Lope de Vega era consciente de la fuerza específica que tenía el teatro en el tratamiento de la historia, por su capacidad para atraer y –en feliz expresión de García Hernán (2006: 198)– para “galvanizar los ánimos” de los espectadores, con la evocación de los héroes y del pasado que los definía como nación. Así lo expresaba el Fénix en su conocida dedicatoria a *La campana de Aragón (Parte XVIII, de 1623)*, donde resalta la relevancia que adquiere un suceso histórico cuando acontece de nuevo sobre las tablas:

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad (Case 1975: 203-204).

En el presente trabajo se han mostrado algunos de los recursos escénicos de ese referir “al vivo” la historia de las crónicas. Al contrario del parecer de algunos críticos, entiendo que dichas prácticas son semejantes y se sitúan en una órbita cronológica y de intereses muy próxima a las del propio Lope de Vega, por lo que no se debe descartar una responsabilidad original del Fénix la redacción de esta pieza.

En este primer estudio sobre *El cerco de Viena*, se han comentado varias escenas de enorme efectismo, como las torturas, la crucifixión, los desafíos, el ceremonial regio, las apariciones de san Adriano, etc. A ello se ha de añadir la espectacularidad propia del texto como drama bélico, los enfrentamientos, el tumulto de soldados en el escenario, la parada militar, el vestuario de guerra, las armas y las armaduras, los trajes turcos, la música, las cajas, los alaridos, etc., que ofrecerían un espectáculo magnífico. Y aunque no se trata de un texto destacado en el panorama literario de la época, su estudio ayuda a arrojar luz sobre una cultura dramática que sedujo a los españoles en aquel cambio de siglo.

---

<sup>28</sup> Como botón de muestra de lo expuesto en estos últimos párrafos véase Espejo (2007) y Ferrer (1995). Y para la presencia del monarca en estas piezas, y en el teatro de la comedia nueva, a Díez Borque (1991) y Sommer-Mathis (2001).

**Obras citadas**

- Ackermann, Christiane y Rebekka Nöcker. “‘Wann gantz geferlich ist die zeit’: Zur Darstellung der Türken im Wert des Hans Sachs.” *Texte zum Sprechen bringen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2009. 437-497.
- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Pról. Aurora Egido, ed. Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985.
- Arjona, J. H. “Ten plays attributed to Lope de Vega.” *Hispanic Review* 28 (1960): 319-340.
- Blecua, Alberto y Guillermo Serés, dirs. *Lope en 1604*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Editorial Milenio, 2004.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel. “Carlos V y el imperio otomano.” *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País* 41 (2000): 63-76.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel. “Guerra contra los turcos en los textos históricos de la España carolina.” En Encarnación Sánchez García, Pablo Martín Asuero y Michele Bernardini eds. *España y el Oriente islámico en los siglos XV y XVI*. Estambul: Editorial Isis, 2007.
- Burguillo, Javier. *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*. Tesis doctoral dirigida por Miguel M. García-Bermejo. Universidad de Salamanca, 2010.
- Burguillo, Javier. “Nuevos libros y nuevas formas de vida frente a la política religiosa de Isabel I de Inglaterra”. En Folke Gernert dir. *Los malos saberes*. Toulouse: Méridiennes-Presses universitaires du Midi, 2015. 187-202.
- Calvo, Florencia. *Los itinerarios del imperio: la dramatización de la historia en el Barroco español*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- Case, Thomas E. *Las dedicatorias de Partes XII-XX de Lope de Vega*. Valencia: Gráficas Soler (Estudios de Hispanófila, 32), 1975.
- Checa Cremades, Fernando. *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang (col. Ibérica nº. 22), 1997.
- Díez Borque, José María. “Teatro del poder en la España del siglo XVI: La imagen del emperador Carlos V.” En Pedro M. Piñero Ramírez y Christian Wentzlaff-Eggebert eds. *Sevilla en el Imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Colonia, 1991. 163-184.
- Durán, Agustín. *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1859-1861. 2 vols., 2ª ed.
- Espejo Surós, Javier. *Carlos sobre las tablas: notas a la anónima Representación sobre la elección imperial (ca. 1519)*. Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico, 2007. <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/NOTAS/RES0077.pdf> [página consultada en julio de 2015].
- Fernández Álvarez, Manuel. *Carlos V, el César y el Hombre*. Madrid: Espasa, 1999.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La comedia nueva; El sí de las niñas*. Jesús Pérez Magallón ed., Barcelona: Crítica, 2001.
- Ferrer Valls, Teresa. “De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludeo del drama histórico barroco.” En F. Massip ed. *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Estud del Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4*

- de julio de 1992*). Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995. 417-424.
- García Cárcel, Ricardo. “La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro.” En Felipe B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal eds., *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1994. 15-28.
- García Fernández, Óscar. “De las sueltas a la edición crítica: *El desafío de Carlos V de Rojas Zorrilla*.” En M<sup>a</sup> Cecilia Trujillo coord. *Lectores, editores y audiencia, la recepción en la literatura hispánica*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008. 212-218.
- García Hernán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2006.
- González Cuerva, Rubén. “La última cruzada: España en el guerra de la Liga Santa (1683-1699).” En Porfirio Sanz Camañes coord. *Tiempo de cambios: guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, Madrid: Actas, 2012. 221-248.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen. “Andrés de Claramonte, un hombre de teatro.” En Ignacio Arellano coord. *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Anthropos, 2004. 89-96.
- Korpás, Zoltán. “La frontera oriental de la *Universitas Christiana* entre 1526-1532: La política húngara y antiturca de Carlos V.” En Francisco Sánchez-Montes y Juan Luis Castellano coords. *Carlos V. Europeísmo y Universalidad*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001. 3: 321-336.
- Kumrular, Özlem. *Las relaciones entre el Imperio Otomano y la Monarquía Católica entre los años 1520-1535 y el papel de los estados satélites*. Estambul: Editorial ISIS, Cuadernos del Bósforo II, 2003 (aunque he utilizado su memoria de “Grado de Salamanca”, de mayo de 2002, de idéntico título, sign. USAL T331).
- Kumrular, Özlem. *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1520-1535)*. Estambul: Editorial ISIS, Cuadernos del Bósforo IV, 2005.
- La Barrera, Cayetano A. de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneira, 1860 (reeditado en Madrid: Gredos, 1969).
- Lasso de la Vega, Gabriel Lobo. *Critical edition of spanish artistic ballads (romanceros artísticos) 1580-1650. Primera Parte del Romancero y Tragedias (1587) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*. Barbara J. Morteson ed. New York-Ontario-Wales: The Edwin Mellen Press, 2006.
- Lobato, María Luisa. “Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1698).” En Judith Farré Vidal ed. *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2007. 13-44.
- López de Gómara, Francisco. *Guerras de mar del Emperador*. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Nora Edith Jiménez eds. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Martín Asuero, Pablo. “La lucha contra el turco: de los almogávares a Lepanto.” En Xosé M. Núñez y Francisco Sevillano coords. *Los enemigos de España: imagen del otro, conflictos bélicos y disputas nacionales (siglos XVI-XX)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010. 89-115.
- Martínez Laínez, Fernando. *La guerra del turco. España contra el Imperio Otomano*. Madrid: EDAF, 2010.



- Mas, Albert. *Les Turcs dans la Littérature Espagnole du Siècle d'Or*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967. 2 vols.
- Maura Gamazo, Gabriel. *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid: Aguilar, 1990.
- McCready, Warren T. *La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*. Toronto, 1962.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Moxey, Keith. "Lansquenets mercenarios y la 'vara de Dios'." En *Carlos V. Las armas y las letras*. [Madrid]: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. 139-166.
- Oleza, Joan. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega." En J. L. Canet y J. Oleza dirs. *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*. London: Tamesis Books - Institució Alfons el Magnànim, 1986. 251-308.
- Oleza, Joan, dir. *Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. Sitio web: <http://artelope.uv.es> (consulta realizada el 12 de mayo de 2015).
- Pérez Pérez, María Cruz. *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid: CSIC, 1973.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*. Madrid: Encuentro (ensayos, 137), 1999.
- Profeti, Maria Grazia. "Un fondo di commedie spagnole alla Biblioteca della Accademia dei Lincei." *Cuadernos Bibliográficos* 38 (1979): 5-13.
- Redondo, Augustin. "El turco a través de las relaciones de sucesos de finales del s. XVI y de las primeras décadas del s. XVII: la percepción de la alteridad y su puesta en obra narrativa." En A. Paba y G. Andrés Renales eds. *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, celebrar, narrar*. Alcalá: Universidad de Alcalá-SIERS-Università degli Studi di Cagliari, 2003. 235-253.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*. Olalla Aguirre y Javier Azpeitia eds. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- Sandoval, Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Carlos Seco Serrano ed. Madrid: Atlas (BAE), 1955-1956. 3 vols. (nn. 80-82).
- Sellés Ferrando, Xavier. "Carlos V y el primer cerco de Viena en la literatura hispánica del XVI." En José Martínez Millán coord. *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001. 3: 105-124.
- Smith, Charlotte Colding. *Images of Islam, 1453-1600. Turks in Germany and Central Europe* (Religious Cultures in the Early Modern World, n. 16). Londres-Nueva York: Pickering & Chatto Publishers, 2014.
- Sommer-Mathis, Andrea. "La imagen de Carlos V en las fiestas y el teatro español de comienzos de la Edad Moderna." En Alfred Kohler ed. *Carlos V / Karl V. 1500-2000*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001. 641-654.
- Strauss, Walter L., ed., *The illustrated Barts. German Masters of the sixteen century (Erhard Schoen – Niklas Stroer)*, vol. 13. New York: Abaris Books, 1984.
- Teijeiro, Miguel Ángel. *Moros y turcos en la narrativa áurea*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.
- Usandizaga, Guillem. *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Vega Carpio, Lope de. *El niño inocente de la guardia*, Fernando Baños ed. *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*. Alberto Blecua y Guillermo Serés, dirs. Rafael Ramos coord. Lérida: Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, vol. 3, 2009: 1503-1627.

- . *El cerco de Viena por Carlos V.* Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española.* Madrid: Real Academia Española, tomo XII, 1901: 87-116.
- Vega García-Luengos, Germán, R. Fernández y A. del Rey. *Ediciones del teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833).* Kassel: Reichenberger, 2001. 2 vols.
- Vélez de Guevara, Luis. *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo.* Javier J. González Martínez y C. George Peale eds., Javier Burguillo introd. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2014.
- Vilà, Lara. *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI.* Tesis doctoral dirigida por María José Vega. Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- Villegas, Alonso de. "Vida de Isidro Labrador (1592)." Chad Leahy ed.. *Lemir* 19 (2015), textos 897-930.