

Frontera religiosa, de identidad y de género en *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* *

Roberta Alviti ¹

Abstract: The essay analyzes the comedy *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, whose identification and attribution has been longly discussed.

The work belongs to the subgenre «comedia de cautiverio» in which events involving Muslims and Christians are represented. The topic is closely linked to the historical reality of the time, in which we see the fight for the Mediterranean domination between Europeans and Ottoman populations; and the consequent increasing number of prisoners both in Europe and in Islamic lands. This explains the great wealth of plays set in Turkey and specially in Constantinople; it also explains the fashion, which gets established between the second half of the 16th and the beginning of the 17th Century, of the «Turkish theme» in Spanish literature during the *Siglo de Oro*. *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* is with no doubt a work in which the concept of *limes* is part of the structure: the action takes place in Constantinople, the connection city between the West and the East. The *pièce* itself derives from the contamination of the «comedia de cautiverio» code with other subgenres characteristics. One of the main characters Enrique, a young, noble, Spanish in the appearance of a Turkish prince, crosses the threshold of his own identity gathering in his figure, torn between ambition and honor, all the contradictions that separate Christians and Muslims reducing the supposed lack of communication between two so far worlds.

Keywords: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, *Turkish Theme*, «comedia de cautiverio», *Siglo de Oro*.

La pieza *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* está atribuida a Agustín Moreto en dos sueltas sin año², mientras que en la *Parte XLIV* de la *Comedias Nuevas Escogidas*, que el librero Roque Rico de Miranda publicó en Madrid en 1678, se adscribe también a la pluma de dos segundones especializados en la composición de comedias colaboradas, Jerónimo de Cáncer y Velasco y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa³. Esta misma autoría está confirmada en el Índice

* Il presente lavoro è stato realizzato nell'ambito di due progetti: il progetto del Ministero Italiano PRIN 2015 Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali, diretto dalla professoressa Fausta Antonucci e il progetto La obra dramática de Agustín Moreto. IV: Comedias escritas en colaboración, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos del Gobierno de España, diretto dalla professoressa María Luisa Lobato.

1 Ricercatore confermato di Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale.

2 *Dexar un reyno por otro, | y martires de Madrid. | Comedia famosa, | de don Agustín Moreto*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a., núm 236, 32 págs., y *Dexar un regno [sic] por otro, | y martires de Madrid. | Comedia famosa, | de don Agustín Moreto*, Murcia, Juan López, s. a., 35 pp.

3 *Dexar un reyno por otro, y martires de Madrid | de Don Geronimo Cancer, de Don Sebastian de Villaviciosa, y de*

de Fajardo de 1787. En dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en cambio, aparece simplemente como de «Tres Ingenios»⁴, así como en los Índices de Medel del Castillo de 1735, García de la Huerta de 1758, Joaquín Arteaga, de mediados del siglo XIX y en Mesonero Romanos⁵.

Al cotejar los manuscritos y los impresos he averiguado que los testimonios transmiten el mismo texto. A este propósito tenemos que mencionar el estudio de Luca de Tena y Miazzi Chiari⁶, quienes señalan que este texto es idéntico a la obra de Cristóbal de Monroy y Silva, titulada *Los tres soles de Madrid*, de la que encontraron en la Biblioteca Palatina de Parma un ejemplar, una suelta sin pie de imprenta⁷. Esto a las dos estudiosas, que también se apoyan en razones estilísticas y métricas, a rechazar la paternidad de Moreto, solo o en colaboración con Cáncer y Villaviciosa, y a sostener también que la comedia que examinamos puede atribuirse a la pluma de Monroy y Silva⁸.

Dejando de lado la cuestión de la autoría, cabe señalar que nuestra pieza forma parte de un tríptico: hay otra que lleva el título de *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, legada por cuatro manuscritos⁹ y dos sueltas¹⁰, que trata del mismo asunto, pero con un enredo bien distinto y es atribuida a Jerónimo Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Frago. El argumento de ambas, como señalaron Cotarelo y Ruth Lee Kennedy¹¹, procede de la pieza *Los mártires de Madrid* de Lope de Vega, publicada en un volumen espurio, la *Parte XXIX* de Lope, cuya paternidad, aceptada por Menéndez y Pelayo en su introducción a la edición de la obra¹², rechazan Morley y Bruerton¹³. Por lo que se refiere a la fecha de composición de *Dejar un reino por otro*, solo se podría establecer una fecha *ante quem*, es decir 1655, el año de la muerte de Jerónimo Cáncer; sin embargo, puesto que la atribución permanece *sub iudice*, carecemos de pautas cronológicas seguras para la datación de la comedia.

Nuestra pieza pertenece al subgénero llamado «comedia de cautiverio» que, según parece no

Moreto, Madrid, por Roque Rico de Miranda, págs. 72-109. Es el texto que se utiliza en el presente estudio.

4 *Los martires de Madrid | de tres ingenios*, 39 hojas, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS / 14814 y *Los martires de Madrid y dejar | un reino por otro. De tres ingenios*, 50 hojas, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS / 16797.

5 R. Mesonero Romanos, *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740)*, en R. Mesonero Romanos, ed., *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 2, Atlas, Madrid 1951, p. XXXVIII.

6 B. Luca de Tena-M. P. Miazzi Chiari, *Problemas de atribución en torno a la comedia "Dejar un reino por otro y mártires de Madrid"*, «Boletín de la Real Academia Española», 54, 1979, p. 116.

7 M. P. Miazzi Chiari, *Il Fondo Spagnolo della Biblioteca palatina di Parma*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», 20, 1968, p. 270.

8 B. Luca de Tena-M. P. Miazzi Chiari, o.c., p. 117.

9 *Los martires de Madrid y | dejar un reino por otro. | Gran comedia*, 52 hojas, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS / 15184; *Los martires de Madrid y | dejar un reino por otro. | Gran comedia*, 55 hojas, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS / 16461; *Los martires de Madrid y | dejar un reino por otro. | Gran comedia*, 44 hojas, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS / 17100; *La gran comedia | dejar un reino por otro. | de tres ingenios* | 57 hojas, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS / 18704.

10 *Comedia famosa | No hay reino como el de Dios | y martires de Madrid. | de Cancer, Moreto y Matos*, Madrid, Antonio Sanz, s. a., núm 67, [32] pp; y *Dexar un reino por otro, | y martires de Madrid. | Comedia famosa*, | de Matos, Moreto y Cancer, sin pie de imprenta, [32] pp.

11 Véanse E. Cotarelo y Mori, *La bibliografía de Moreto*, «Boletín de la Real Academia Española», 14, 1927, p. 473 y R. L. Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Departments of Modern Languages of Smith College, Northampton, Massachusetts 1932, p. 125

12 L. de Vega, *Los mártires de Madrid*, en M. Menéndez y Pelayo, ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 5, XXI, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1895, p. XXI.

13 S. G. Morley-C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1968, p. 501.

tuvo mucho éxito en los tablados de la época; uno de los primeros dramaturgos que trataron el tema del cautiverio fue Cervantes. No cabe duda de que, en cambio, el autor del *Quijote* fue el primero en llevar a las tablas experiencias autobiográficas ligadas al cautiverio¹⁴. Su mérito, entonces, sería no de haber traído, sino de haber afianzado el tema del cautiverio en manos de musulmanes en la dramaturgia española. De hecho, Cervantes convierte su experiencia de cautiverio en Argelia en un motivo literario recurrente no solo en su narrativa sino también en su obra teatral y en concreto en las cuatro comedias llamadas turquescas¹⁵, estrechamente relacionadas con la realidad histórica de la época en la que se asistió a la lucha por el dominio del Mediterráneo entre europeos y las poblaciones otomanas, que trajo consigo el aumento del número de cautivos, tanto en Europa como en tierras islámicas. Se trata, por lo tanto, de un argumento que no era ajeno a las preocupaciones de la Europa y de la España de entonces, es decir de la que Ricardo García Cárcel ha llamado «la psicosis del turco»¹⁶, lo que explica la gran riqueza de obras ambientadas en Turquía y especialmente en Constantinopla; y explica también la moda de que gozó, señaladamente durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, todo lo relacionado con lo turco, según apunta Albert Mas en su estudio dedicado a la presencia del «tema turco» en la literatura española áurea¹⁷.

La acción de nuestra comedia transcurre, de hecho, entre Madrid y Constantinopla: empieza con Solimán, heredero del trono de su tío Amurates y futuro esposo de Luna, hija del mismo, recién vuelto de una campaña victoriosa en Hungría, quien recibe grandes festejos en la Corte. Acto seguido, el joven se despide de su prima y novia para participar en otra expedición militar en Hungría junto al Visir Celín, a su vez enamorado de Luna. Al mismo tiempo, en Madrid, el autor urde otras intrigas amorosas. Ricardo está enamorado de Flora, pero ésta le confiesa su amor por Enrique, hermano de él que, tres años antes, después de matar a un pretendiente de la joven, tuvo que huir de Madrid. Flora, después de enterarse que Enrique está en Flandes, decide ir a buscarlo. Ricardo y Feliciano, su padre, víctimas a su vez de una aventura que provoca la muerte de un hombre, están obligados a abandonar Madrid. En Constantinopla, Amurates aprende de Celín la derrota de sus armadas en Hungría y la desaparición de su sobrino Solimán; el sultán ordena a Celín partir en búsqueda del heredero bajo pena de muerte.

14 D. Fernández Rodríguez, *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, en prensa, pp. 95-126. Quiero dar las gracias al profesor Fernández Rodríguez quien, muy generosamente, me brindó acertadas sugerencias y atinados comentarios que contribuyeron a mejorar notablemente el presente trabajo.

15 Véase tan solo A. Zamora Vicente, *El cautiverio en la obra cervantina*, en F. Sánchez Castañer, ed., *Homenaje a Cervantes*, vol. 2, Mediterráneo, Valencia 1950 y A. Rey Hazas, *El teatro de cautivos en Cervantes*, en F. B. Pedraza Jiménez-R. González Cañal, eds., *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993)*, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, Almagro (Ciudad Real) 1994. Rey Hazas retoma el asunto en *Reflexiones críticas sobre «Los tratos de Argel»*, en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, M. Heredia Mantis-L. Gómez Canseco, eds., Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid / Olmedo 2016, pp. 47-72. Por otra parte, resultan imprescindibles los estudios y la bibliografía incluidos en la edición del teatro cervantino de la Real Academia Española: Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, L. Gómez Canseco, ed., RAE, Madrid 2015.

16 R. García Cárcel, *La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro*, en F. B. Pedraza Jiménez-R. González Cañal, eds., *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993)*, Universidad de Castilla – La Mancha y Festival de Almagro, Almagro (Ciudad Real) 1994.

17 A. Mas, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or, (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, Centre de Recherches Hispaniques. Institut d'Etudes Hispanique, Paris 1967.

Enrique, salido de Flandes, es capturado por los turcos, y se encuentra cautivo en la galera en la que viaja Celín, atado con una «gruesa cadena»¹⁸, según él mismo se presenta. El visir nota el parecido entre Enrique y Solimán (el dramaturgo precisa en la acotación que el papel de Enrique y el de Solimán deben ser desempeñados por el mismo actor¹⁹) y le convence para que sustituya al príncipe desaparecido, pero renunciando a casarse con Luna. Enrique acepta, a condición de conservar su fe. Al mismo tiempo, llegan a la corte de Amurates Ricardo, su criado Pipote, Feliciano y Flora, capturados por Alí Hamete. Enrique, que acaba de encontrar al Sultán y a Luna, amenazado por Celín, finge no conocerlos. Mientras que Enrique-Solimán lucha en contra de los Persas, el sultán Amurates muere; Luna le ofrece a Enrique su mano y su reino, pero el joven retrasa las bodas; luego la princesa ve a Enrique, en trajes de cautivo, confesar su amor a Flora y aun reconociendo el engaño, le pide que renuncie a la fe católica y que se case con ella. Enrique vacila, pero inspirado por la Virgen de Atocha, rehúsa a Luna que, celosa, le manda matar junto a su padre y a su hermano; los tres mueren empalados y Flora parece de dolor a los pies de Enrique. La pieza acaba con el matrimonio de Celín y Luna.

La figura del sultán Amurates está inspirada en la de Süleyman I, conocido en Occidente como Solimán el Magnífico, sultán otomano de 1520 a 1566²⁰. Durante su reinado, el imperio otomano se convirtió en una de las más grandes potencias y alcanzó la cumbre de su poder: se conquistaron Belgrado, Rodas y la gran parte de Hungría, llegando a sitiar Viena y varios territorios del norte de África, como Marruecos, y la mayor parte del Oriente Medio. Tras afianzar las fronteras europeas, emprendió tres campañas contra el Sah de Persia, que culminaron con la conquista de Bagdad en 1534. Solimán se alió con Francisco I de Francia en su lucha contra el emperador Carlos V, a quien combatieron en los años 1536-1544; por lo tanto la ambientación cronológica de la pieza correspondería a la segunda mitad del siglo XVI.

Con respecto a la relación con el texto atribuido a Lope, podemos decir que *Dejar un reino por otro* más que una refundición es una pieza que utiliza los mismos segmentos narrativos, desenredo y onomástica, aunque nuestra comedia comparta con su modelo los motivos principales de la acción, es decir la desaparición de Enrique, su cambio de identidad y el enredo que esta estratagema desencadena. La diferencia más evidente entre las dos obras, en cambio, estriba en la importancia del tema religioso, que en la pieza lopesca ocupa un lugar de máxima importancia, mientras que en la comedia de Monroy es un elemento accessorio; en esta última, además, el tema religioso se concentra sobre todo en el viejo Feliciano, que es el único personaje que manifiesta, con continuidad y convicción, apego a la fe y devoción a la Virgen. Por el contrario, en Enrique sólo se encuentra, ante la propuesta de Celín, una débil intención de no convertirse al Islam; esencialmente el tema religioso queda reducido al segmento final de la comedia, la escena del martirio. Pero este desenlace pierde vigor y dramatismo *in primis* porque la muerte de Ricardo y Feliciano no parece justificada y, en segundo lugar, porque la de Enrique se debe, más que a motivos religiosos, al hecho de que el joven no corresponde el amor de Luna; y, por último y sobre todo, por la conclusión feliz de los amores de Celín y Luna que cierran la pieza.

El número de personajes que desempeñan un papel significativo en la comedia es muy alto y las motivaciones que les impulsan a actuar no están siempre justificados ni son coherentes con

18 *Dexar un reyno por otro*, o. c., p. 84.

19 «Sale Enrique, que lo ha de hacer el mismo que hizo a solimán, de cautivo», *Dexar un reyno por otro*, o. c., p. 84.

20 «Amurates», en realidad, fue el nombre de tres sultanes otomanes que reinaron en los siglos XIV, XV y XVI.

la acción dramática. Entre ellos se distingue especialmente el carácter sensual de Luna; Pipote tiene algunos rasgos del gracioso, pero su función en este sentido se reduce a breves escenas cómicas compartidas con Hamete, que intenta convertirle al islamismo; de hecho, su interacción con Ricardo es muy limitada. La acción es muy lenta y complicada y rica en lances de escasa verosimilitud; además, se tiende a la reiteración de episodios y segmentos dramáticos que no suponen avances en el desarrollo de la intriga: a lo largo del segundo y tercer acto, por ejemplo, vemos a Enrique confesando a Flora, su antigua novia, su verdadera identidad para retractarse inmediatamente después.

Las situaciones dramáticas son abundantes y superpuestas: las circunstancias que obligan antes a Enrique y luego a Ricardo y a Feliciano a huir de Madrid; el cambio de identidad de Enrique, el amor de Celfín por Luna y la pasión de ésta por Enrique. El diálogo es monocorde, no presenta variedad de tonos para caracterizar a los distintos personajes; el lenguaje abunda en alusiones mitológicas, referencias geográficas, cultismos léxicos, estructuras retóricas; presenta, en suma, copiosos recursos culteranos; aparecen, además, descripciones de la naturaleza llenas de lirismo, sobre todo en boca de la protagonista femenina, Luna²¹.

La comedia representa una clásica puesta en escena oriental, en la que algunas escenas se desarrollan en Madrid y las demás en Turquía. Como hemos dicho, el marco en que se desarrolla la mayoría de la historia es Constantinopla, lugar lejano y exótico para el español de la época, que no formaba parte del Islam que había sido español, sino que estaba situado en los lindes de un mundo que fascinaba a los europeos desde hacía siglos, es decir China, India y el Islam asiático. Constantinopla, ciudad por donde casi cualquier comerciante debía pasar obligatoriamente, que hacía siglos había sucedido a Roma en el papel de nueva urbe centro del mundo y de la civilización occidental, seguía siendo la puerta entre Oriente y Occidente, una frontera entre los dos mundos²².

Al principio de la pieza se celebra la vuelta de Solimán, sobrino y general del Sultán y en las primeras escenas se dibuja el oriente tradicional; la entrada de Solimán victorioso permite a los autores bosquejar un cuadro majestuoso cuya tarea es la de sensibilizar al espectador ante la potencia otomana. Un cuadro que reproduce los fastos de la corte de Constantinopla, aunque no se puede hablar realmente de “color local” ya que la que aparece es una corte otomana estilizada; por lo tanto, la ausencia de personajes cristianos durante la mayor parte del primer acto debía extrañar al espectador y acentuar el orientalismo de esas escenas.

La dilución en el enredo del elemento religioso, que en la obra modelo tenía una importante función estructuradora, debilita lo que anteriormente había sido un patrón dramático potente; al quedar desactivado el potencial de este factor, predominan otros rasgos: el elemento amoroso y la complicación del enredo. No es una casualidad que las escenas que se desarrollan en Madrid y sirven para plantear las circunstancias que justifican la entrada en escena de los personajes cristianos, que entrelazarán sus casos con los de nobles personajes de la corte turca, podrían caber en cualquier comedia de enredo de la misma época. Es bastante raro, en efecto, que estas piezas tengan unidad de lugar; generalmente los dramaturgos hacen oscilar la acción entre una región cristiana y una musulmana, planteando en la primera únicamente la acción que sirve para presentar

21 Véase, por ejemplo, la canción al principio del segundo acto, págs. 87-89.

22 L. García Lorenzo, *Cervantes, Constantinopla y «La gran sultana»*, en F. B. Pedraza Jiménez-R. González Cañal, eds., *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993)*, Universidad de Castilla – La Mancha y Festival de Almagro, Almagro (Ciudad Real) 1994, p. 65.

la historia de personajes que tendrán que entrelazar su historia con otros muy distantes no sólo geográficamente, sino también desde el punto de vista antropológico y cultural. En este caso en particular, de hecho, se trata de una microtrama que se inserta dentro de otra de diferente alcance, propósitos y características. El texto con el que trabajamos, pues, es el resultado de una mezcla, por lo menos en el planteamiento, de subgéneros distintos, lo que es bastante característico de la segunda época del teatro aurisecular, en la que se tiende a la confusión y combinación de distintas tipologías de piezas, que acaban perdiendo sus rasgos definatorios. De hecho, según apunta Fernández Rodríguez ya «a partir de la segunda década del siglo XVII, [...], sobre todo en el teatro se apuesta por los desenlaces funestos y la exacerbación religiosa, en contra de las convenciones genéricas imperantes hasta este momento»²³.

Otro elemento que merece la pena señalar es el tratamiento de los personajes turcos: en *Dejar un reino por otro*, a diferencia de lo que ocurre en *Los mártires de Madrid*, pieza supuestamente lopesca que refunde, y en *No hay reino como el de Dios*, en la que los autores insisten en la crueldad del Sultán hasta convertirla en la nota dominante, no se realiza una oposición maniquea entre españoles y turcos, que no se reducen a personajes malvados *tout court*. El mismo Celín, que desempeña el papel de protagonista negativo, no está matizado con rasgos de malvado; más bien los móviles de sus acciones, el miedo y el amor por Luna, parecen ser muy humanos y justificables. No estamos, por lo tanto, frente a un caso de la que García Cárcel llama la «demonización intelectual de turcos y moriscos»²⁴. En nuestra comedia, de hecho, se esfuman los límites entre lo moro y lo cristiano; moros y cristianos tienen mucho en común: son caballeros y damas, hombres y mujeres enamorados, cuyo lenguaje es semejante. Solo el nombre y el vestido convierten a un personaje en moro o en cristiano. Tampoco hay tratamiento caricatural: el moro gracioso, una variante de la figura del donaire lopesca, no tiene cabida, si se excluye a Hamete, pareja de Pipote en los reducidos y superpuestos segmentos cómicos. Esto hace que no se explote el recurso de la deformación cómica del lenguaje, la jerga propia de los moriscos o turcos con rasgos que cargan la obra de elementos y de colorido pintoescos²⁵. El moro gracioso, en efecto, en la primera época del teatro barroco es un personaje anónimo, cuyo papel es anecdótico; pero con la codificación de la comedia de cautivos, de las de moros y cristianos, de las moriscas y bizantinas se asiste a la aparición sistemática de personajes moros en la dramaturgia del Siglo de Oro. La acción de estas piezas se desplaza a Argel o Constantinopla y las *dramatis personae* se dividen regularmente entre cristianos y musulmanes; en este caso el turco o moro no es sólo parte del ambiente sino que desempeña a menudo el papel de protagonista o personaje principal: hay sultanes, generales, turcos y turcas nobles, y todos hablan un castellano impecable, participando, en conclusión, en la definición de una tipología de moro bien distinto: el moro cortesano, cuya diferencia, según acabamos de apuntar, estriba esencialmente en el nombre y el vestido, puesto que no hay connotación antropológica o lingüística²⁶. Esta actitud encaja con la que se denomina «maurofilia literaria», o sea aquella

23 D. Fernández Rodríguez, o. c., pp. 238-244.

24 R. García Cárcel, o. c., p. 25.

25 B. Camus Bergareche, *Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos*, en F. B. Pedraza Jiménez-R. González Cañal, eds., *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993)*, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, Almagro (Ciudad Real) 1994, p. 97.

26 Camus Bergareche, o. c., p. 97 y R. Navarro Durán, *Lope juega con los límites: «Jorge Toledano», una comedia de cautivos*, en F. B. Pedraza Jiménez-R. González Cañal, eds., *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993)*, Universidad de Castilla-La Mancha y

tradición que, a partir del *Abencerraje*, una breve novela anónima aparecida en la segunda mitad del siglo XVI, que relata la amistad entre el moro Abindarráez y el cristiano Rodrigo de Narvárez, moldea los romances fronterizos y la novela morisca a lo largo de toda la centuria.

Me parece importante, además, tomar en consideración el recurso que funciona como principio estructurador de la obra, es decir el motivo del doble o del sosia. Se trata de un motivo explotadísimo a partir de la literatura griega y latina, que también goza de mucha popularidad en el teatro barroco español, en el que sirve sobre todo de catalizador de situaciones de confusión y, por lo tanto, de risa. En la pieza que analizamos, evidentemente, el recurso del doble no tiene relieve cómico sino que, además de ser fundamental en la intriga, hace de intermediario entre lo cristiano y lo musulmán, entre Occidente y Oriente: Enrique, a partir del momento en que se ve obligado a sustituir a Solimán, es decir a encarnar a un turco, a quien en la Europa de la época se consideraba “el otro” por excelencia, se convierte en un personaje a medio camino entre dos mundos supuestamente antitéticos, un punto de encuentro en el que se concilian las dicotomías. Porque Enrique, al igual que los demás personajes, no se caracteriza por ser español o turco, cristiano o musulmano, y por eso es capaz de ser las dos cosas a la vez.

Concluiremos esta contribución, pues, subrayando el hecho de que *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* es, a todas luces, una pieza liminar: el lugar de la acción es Constantinopla, la ciudad-puente entre Occidente y Oriente; la pieza misma procede de la contaminación del código de la comedia de cautiverio con rasgos propios de otros subgéneros; incluso la frontera antropológica y lingüística entre los personajes parece difuminarse, ya que todos están moldeados sobre el mismo paradigma cultural y conductual. Esto lo demuestra uno de los protagonistas, Enrique, joven, noble, español, un *galán*, que, bajo la fingida apariencia de príncipe turco, cruza el umbral de su propia identidad, resumiendo en su persona, lacerada entre ambición y honor, entre Flora y Luna, las múltiples contradicciones que separan lo cristiano y lo musulmán, abatiendo la supuesta incomunicabilidad entre dos mundos tan distantes. Incluso el final trágico, que tiene como protagonistas a los españoles / cristianos, de hecho, no se debe únicamente a contrastes de confesión, que en el texto no se plantean como irreductibles, puesto que en la trama cobran importancia elementos que ponen en segundo plano la problemática religiosa. Más bien el martirio de los cautivos parece ser un remate inevitable, un tributo que nuestra pieza paga al código de un subgénero caracterizado por finalidades y estructuras dramáticas rigurosas, ajustándose con la consolidación de la comedia bizantina de signo trágico y religioso.