Nacionalismo y otredad en *Los baños de Argel* y *La gran sultana*

Carolyn Morrow
The University of Utah

La conquista de Constantinopla por los otomanos y la del reino de Granada por los Reyes Católicos cambian el mapa político del "*Mare Nostrum*". El redescubrimiento de África y el Cercano Oriente que sigue estas dos nuevas situaciones produce un gran número de impresos y manuscritos, la mayor parte de los cuales nos legan, de una forma consciente o inconsciente, un esquema del enemigo. San Juan del Puerto resume una parte de la historiografía norteafricana de los siglos XVI y XVII cuando lamenta que "[...] ha querido Dios que veamos el justísimo castigo de nuestras culpas; pues siendo (el Magreb) un remedo del Parayso, no nos lo concedió, quitándonos aquellas tierras tan pingües para darlas a los infieles".[1] Estos textos generalmente sugieren tres cualidades que imprimen carácter a los habitantes del norte de África: la falta de lealtad, la inclinación a la traición y la facilidad con la que caen bajo el gobierno de los tiranos. Las actitudes resultan de la profunda antipatía por los forasteros que sienten los españoles de la temprana edad moderna.

Escribiendo de Cervantes y el mundo musulmán, Jean Canavaggio asevera que Cervantes nos da "una representación infinitamente más matizada que la deformación caricaturesca a la que nos acostumbran los escritos polémicos de

[1] Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989, pp. 32-33.

sus contemporáneos".[2] Sin embargo, *Los baños de Argel* ofrece simultáneamente una visión en que sobresalen el nacionalismo y la crítica del otro. En *La gran sultana*, en cambio, se "descentra el discurso nacionalista del cautiverio"[3] para presentar otra perspectiva sobre la cultura turca. En este estudio se intenta examinar la relación de los conceptos de nacionalismo y otredad que circulan por las comedias, la imagen de los españoles que se presenta, y las problemáticas descripciones de las distintas comunidades religiosas.

Edward Said, en una reciente relectura de las ideas de *Orientalism*, señala que la construcción de la identidad "involves establishing opposites and 'others' whose actuality is always subject to the continuous interpretation and reinterpretation of their difference from 'us'".[4] Cada edad y cada sociedad recrea sus "otros" en un proceso histórico, social, intelectual y político que se desarrolla entre todos los miembros e instituciones de las sociedades.

En el teatro cervantino, ¿cuáles son las características que constituyen la identidad de los cristianos y la de los moros? Y más significativo, ¿cómo se constituye la identidad de los personajes al margen de las dos comunidades?

Con respecto al patriotismo o nacionalismo embrionario de la comedia, conviene recordar que alrededor de 1500 España se establece como la primera nación moderna. Se encuentra con un Estado que unifica la Península, con un monarca que reajusta los hábitos de la nobleza, con la Inquisición que crea de arriba-abajo el consenso nacional, con un poder militar nacional al conquistar Granada, con la edición de la *Gramática* castellana de Nebrija en 1492, con la Iglesia dominada por el Estado gracias al cardenal Cisneros, entre otros componentes de la modernidad. Aunque el término "patria" se aplicaba en primera instancia a la ciudad o región natal, paulatinamente, y a veces confusamente, empieza a abarcar la entera comunidad del reino. Según John Elliott, esta concepción idealizada de la comunidad se componía de varios elementos, principalmente el sentimiento de dignidad y unidad con otros que compartían la misma lealtad y un sentimiento de la comunidad como una entidad legal e histórica.[5] Por lo que toca a este estudio, considero el patriotismo una versión temprana del nacionalismo y una postura importante al configurar la otredad.

---

[2] Jean Canavaggio, *Cervantes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 107.

[3] Susana Hernández Araico, "Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor", *Cervantes*, 14 (1994), p. 156.

[4] Edward Said, "East isn't East: The Impending End of the Age of Orientalism", *The Times Literary Supplement*, 4792 (February 3, 1995), p. 3.

[5] J. H. Elliott, *España y su mundo 1500-1700*, Alianza, Madrid, 1990, p. 137.

Los baños de Argel, en cierto modo una revisión del temprano *Trato de Argel*, escenifica las experiencias de unos cautivos cristianos desde su captura en España hasta su escape de Argel. El renegado Yzuf guía a los corsarios a su pueblo natal, donde raptan a la joven Costanza, al Sacristán, y al Viejo y a sus dos hijos pequeños, Juanico y Francisquito. Don Fernando, el prometido de Costanza, se lanza al mar al ver las naves y es rescatado por los corsarios. En Argel, Costanza y Fernando consiguen verse cuando sus amos se enamoran de los dos cristianos, Halima de Fernando y su esposo Caurali de Costanza. Aquí tenemos una primera versión de varios episodios de la novela ejemplar *El amante liberal*, como en otras escenas vemos una temprana dramatización de la famosa historia del Cautivo de *El Quijote*. Zahara, la Zoraida de esta comedia, regala dinero a don Lope para que éste arregle liberar a un grupo de cristianos.

No logran salvar a Francisquito, quien es martirizado por su fe cristiana. Otras muertes son las del traidor Ysuf a manos del renegado cristiano Hazén y Hazén mismo, empalado por orden del Cadí. El público ve otra dimensión de la convivencia de razas y culturas en cuatro escenas donde el sacristán se burla de un judío o de la comunidad judía en Argel, un grupo de más baja categoría que los cautivos cristianos.

Con la excepción del Sacristán, una figura picaresca, la caracterización subraya la nobleza, la dignidad, y el valor del grupo cristiano —el Viejo, Fernando, Costanza, don Lope, Francisquito, Hazén y varios personajes secundarios. Fernando da voz a estos conceptos en el segundo acto: "la promesa del hidalgo o caballero / es deuda líquida expresa, / y ser siempre verdadero / el bien nacido profesa".[6] El nacionalismo surge cuando don Lope describe España a Zahara y Halima:

> [somos] de una tierra donde no se cría araña
> ponzoñosa, ni se encierra
> fraude, embuste ni maraña,
> sino un limpio proceder,
> y el cumplir y el prometer
> es todo una misma cosa.[7]

---

[6] Miguel de Cervantes Saavedra, *Los baños de Argel*, en *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1970, t. 2, p. 345.

[7] *Ibid.*, p. 356.

De hecho, el amor por España subyace gran parte de la acción, por ejemplo, en la escena donde una reunión de los cautivos empieza con Ambrosio cantando a su "dulce España" para seguir después el Viejo lamentando que "los del alma / miran desde esta infame ribera / la patria por quien suspiran".[8] Respecto a la fe, Zahara cuenta como Hazén en su muerte "guardó un decoro / que entre cristianos se advierte, / que es el morir confesando / al Cristo que ellos adoran".[9] A diferencia de todos los otros cristianos, el Sacristán Tristán recibe un tratamiento ambivalente, por un lado figura de gracia, por otro personaje agresivo.

Como es de esperar según el esquema de Said, los musulmanes se caracterizan por cualidades opuestas a las de los españoles: crueldad, violencia y liviandad, entre otros rasgos negativos. Se sigue la serie de características que la sociedad española-cristiana adjudica a los musulmanes, incluso a los moriscos que conviven con ella. La figura que más se critica es el Cadí, un juez que ordena la muerte de Hazén y Francisquito por su fe cristiana. Éste, además, es objeto de los deseos sexuales del Cadí, para los cristianos, otra perversión de los musulmanes. En un artículo reciente sobre las comedias argelinas, Adrienne Martín estudia las divergencias entre la perspectiva cristiana y la islámica sobre la homosexualidad, notando la falta de censura de ésta en los textos árabes.[10]

Una curiosa excepción a la caracterización negativa de los musulmanes (aquí se llaman moros o turcos de forma indiscriminada) aparece en la descripción del prometido de Zahara, Muley Maluco:

el que pretende ser rey
de Fez, moro muy famoso
y en su secta y mala ley
es versado y muy curioso;
sabe la lengua turquesca,
la española y la tudesca,
italiana y francesa;
duerme en alto, come en mesa
sentado a la cristianesca;
sobre todo, es gran soldado
liberal, sabio, compuesto,
de mil gracias adornado.[11]

[8] *Ibid.*, p. 352.
[9] *Ibid.*, p. 343-344.
[10] Adrienne L. Martín, "Images of Deviance in Cervantes's Algiers", *Cervantes*, 15 (1995), pp. 5-15.
[11] Cervantes, *op. cit.*, p. 376.

Que la cristiana nueva Zahara rechace este ejemplo de virtudes para huir con don Lope subraya, además de la fe de la joven, la virilidad y gracia del español, de acuerdo con las tradiciones de la comedia lopesca. Ésta comúnmente construye la masculinidad a base de la desvirilización del judío y de sus descendientes conversos y de otras minorías étnicas no cristianas. Si Cervantes satiriza esta práctica en *El retablo de las maravillas*, parece usarla en *Los baños de Argel*. Conversando con Halima, Zahara misma afirma, "Perritos son de buen brío. / ¡Oh quién hablarlos pudiera!".[12]

Con respecto a la creación futura de Cervantes, Zahara es el personaje más interesante de la comedia. Aunque es hija de un rico argelino, recibe instrucción en la fe cristiana de su nodriza, una esclava. Inspirada por estas lecciones, la joven decide que don Lope es el cautivo más *atractivo* y que puede ayudarla a escapar a España. Notemos, además, que cuando escribe al español, Zahara le advierte que no se fíe de ningún moro ni renegado. Aun aceptando la necesidad de guardar el secreto, la advertencia de Zahara parece una expresión negativa sobre su propio pueblo. Dado esto y su fuerte atracción al "brío" de don Lope y desdén por su prometido musulmán, Zahara sugiere aspectos de Mahamut, el turco converso al cristianismo de *El amante liberal*, quien critica a su propia gente como violentos y mentirosos.

Miguel Ángel Vázquez encuentra las claves de las acciones de Mahamut en las ideas del estudioso Homi Bhabha sobre el discurso colonial.[13] Para Bhabha una de las características más elusivas y efectivas del discurso colonial es la mímica en su función representadora del Otro. La mímica del discurso colonial funciona en el espacio de la ambivalencia: por un lado establece la identidad del Otro como diferente, como un "él" en oposición a un "yo"; por el otro lado intenta "normalizarlo" reformándolo según los cánones del sujeto colonizador.[14] En la obra de Cervantes "se trata de la apropiación de la voz del Otro para canalizarla de acuerdo con el discurso hegemónico de la época y en consonancia con los valores nacionalistas"[15] de los españoles. Los cambios transforman al sujeto en un Otro reconocible, en este caso Mahamut, quien es visto

[12] Cervantes, *op. cit.*, p. 355.

[13] Miguel Ángel Vázquez, "Mahamut, el buen salvaje: nacionalismo y maurofilia en *El amante liberal* de Cervantes", *Romance Languages Annual*, 7 (1995), pp. 645-646.

[14] Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, 28 (Spring 1984), p. 126.

[15] Vázquez, *op. cit.*, p. 645.

como una figura positiva siempre y cuando se haga eco de la voz de la mayoría, esto es, la mayoría de los espectadores del corral. De acuerdo con este esquema, al representar los valores cristianos y nacionales, Zahara es transformada a un Otro reconocible y aceptable. Los moriscos Ricote y el Jadraque Jarife toman el mismo papel en la segunda parte de *El Quijote* y en el *Persiles*, respectivamente.

La tercera comunidad religiosa es representada por el judío víctima de las burlas de Tristán. La caracterización de los judíos ofrece la perspectiva de tiempos de Cervantes de que son cobardes, como lo atestigua el dicho "tener el judío en el cuerpo".[16] Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* indica que el proverbio significa "estar con miedo porque permitiéndolo Nuestro Señor, vinieron a ser los judíos gente muy apocada y abatida, después de la muerte de Nuestro Redentor".[17] En su primer encuentro con el judío, Tristán le manda que cargue un barril a la casa de su amo, lo cual rehúsa el judío por ser sábado, día en que no puede hacer trabajo. El viejo simpatiza con el judío, interrumpiendo el acoso de Tristán: "a compasión me mueve. / ¡Oh gente afeminada, / infame y para poco! / Por esta vez te ruego que le dejes".[18] En este pasaje vemos como a base de la desvirilización del Otro, se construye la masculinidad del Viejo y sus compatriotas. Tal estrategia de autodefinición masculina ejemplifica muy bien lo que ha venido sosteniendo en los últimos años el historicismo posmoderno: "that dominant ideologies of masculinity are also maintained through asserting their difference from —and superiority to— other races".[19]

El segundo encuentro entre Tristán y el judío nos presenta una temprana versión de *La gran sultana*, con el judío reclamando contra el Sacristán por haberle robado una cazuela. En estas escenas los antagonistas campean humorísticamente por sus fueros, recordando el estilo del entremés. Si antes la descalificación del sacristán por el viejo impide al espectador identificarse con Tristán, el tercer encuentro de los antagonistas deja al espectador más perturbado. Los dos aparecen ante el Rey y el Cadí por haberle robado el sacristán al judío. Al final, como resultado de sus dificultades con Tristán, la comunidad judía decide pagar el rescate del cautivo burlón para "asegurar sus niños, sus trastos y cazuelas,

[16] José R. Cartagena-Calderón, "El *Retablo de las Maravillas* y la construcción cultural de la masculinidad en la España de Cervantes", *Gestos*, 14, (1999), p. 35.

[17] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943, p. 720.

[18] Cervantes, *op. cit.*, p. 349.

[19] Cartagena-Calderón, *op. cit.*, p. 37.

y, finalmente, su hacienda toda".[20] Para Canavaggio, Tristán encarna "un concepto acomodaticio del cautiverio, que es precisamente el que denuncia"[21] el anciano. El judío, por su parte, refleja la condición habitual de los hebreos en la ciudad.

El Padre Diego de Haedo describe la miserable situación de los hebreos argelinos en un texto de principios del siglo XVII:

> Son tan abejados de todos los turcos, moros y christianos, que es cosa increyble, porque [...] si acaso un christiano encuentra a un judío por la calle, le dará mil pescozones, y si el judío va a dar al christiano, y le ve algún moro o turco, luego favorece al christianismo, aunque sea un vil esclavo, y le dan vozes que mate al perro judío.[22]

En marcado contraste con *Los baños de Argel*, *La gran sultana* nos muestra una sociedad menos conflictiva donde no quedan tan marcadas las oposiciones binarias. Las primeras escenas introducen al espectador a la grandeza del imperio turco y al infinito poder del Gran Señor "que al mundo espanta, estrecha y doma",[23] según las palabras del bajá, uno de sus ministros. En oposición al nacionalismo español de la otra comedia, *La gran sultana* propone dos poderosos imperios mediterráneos, el turco y el español, cuando el mismo bajá nos ofrece esta descripción del monarca castellano:

> Aquella majestad que tiene al mundo
> admirado y suspenso; el verdadero
> retrato de Filipo, aquel Segundo
> que solo pudo darse a sí tercero;
> aquel cuyo valor alto y profundo
> no es possible alabarle como quiero;[24]

La comedia refleja un cambio radical de perspectiva respecto a *Los baños de Argel*. Las prioridades españolas habían cambiado después que el gobierno inició

---

[20] Cervantes, *op. cit.*, p. 380.

[21] Jean Canavaggio, "La estilización del judío en *Los baños de Argel*", *Primer Acto*, 270 (1997), p. 132.

[22] Fray Diego de Haedo, *Topographía e historia general de Argel*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova y Oviedo, 1612, fol. 23r.

[23] Miguel de Cervantes, *La gran sultana*, en *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1970, t. 2, p. 457.

[24] *Id.*

su estrategia del norte, con el gasto masivo de recursos humanos y de dinero en los Países Bajos. Con sus intereses globales ampliamente diseminados, España no podía mantener simultáneamente una política dinámica mediterránea y otra del norte durante mucho tiempo. *La gran sultana* señala una menor atención de parte del gobierno español al teatro mediterráneo. Por otra parte, las palabras del bajá presentan la descentralización del discurso nacionalista, como señala Susana Hernández Araico, "da[ndo] lugar a una conjunción de valores normalmente contradictorios no sólo en torno a la cultura y religión sino también al sexo".[25] La única discordia surge de las impertinencias del bufón Madrigal y sus burlas del judío.

Canavaggio insiste en "la lección de tolerancia" que ofrece *La gran sultana*: "lo que nos atrae y fascina es la inesperada convivencia de dos fes y de dos culturas que se decían antagónicas".[26] El Gran Turco marca el tono con su declaración a Catalina:

> De los reinos que poseo,
> que casi infinitos son,
> toda su jurisdicción
> rendida a la tuya veo[27]

El "otomano español" que va a nacer de la unión de Catalina y el Gran Turco sugiere la hipótesis de hibridación intercultural que ofrece Néstor García Canclini, la reconstitución de las identidades étnicas, regionales y nacionales en los sitios donde se cruzan lenguas, etnias, geografías y culturas.[28]

---

[25] Hernández Araico, *op. cit.*, p. 156.

[26] Jean Canavaggio, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 28 (sept.-oct., 1992), sin pp.

[27] Cervantes, *La gran sultana*, p. 452

[28] Ver Néstor García Canclini, "The Hybrid: A Conversation with Margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini", *Boundary*, 2 (Fall 1993), pp. 77-92.