

La Farsa Turquesana de Hernán López de Yanguas, estudio.

Julio F. Hernando, Washington University in Saint Louis

Javier Espejo, Universitat de Lleida.

Treinta y cinco años después de su descubrimiento por Albert Mas la *Farsa dicha Turquesana contra el turco muy galana* (en adelante, *Farsa Turquesana*) del bachiller soriano Hernán López de Yanguas (ca. 1487-¿?) permanecía hasta ahora pendiente de estudio y edición.¹ La única noticia conocida de la obra, que recogerían otros trabajos,² era la entrada 15138 del *Abecedarium B* de Hernando Colón, que la titulaba erróneamente *Farsa Turquesca*. El *codex unicus* conservado (Biblioteca del Escorial, sign. 32-V-29 núm. 3) consta de ocho hojas *in cuarto*, s.l. s.a. s.i.

¹ Mas, A., *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire, I-II)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques. Institut d'Études Hispaniques, 1967, pp. 57-63. Este estudio no llegó a conocerlo González Ollé pues no lo menciona en la edición, publicada el mismo año, de las obras del bachiller; estudio que pasa por otra parte por ser el mayor y más acertado acercamiento crítico realizado hasta la fecha sobre la vida y la obra de López de Yanguas. Véase González Ollé, F. (ed.), *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

² Cañete, M., *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano por Lucas Fernández*, Madrid, Imprenta Nacional, 1867, p. LXVIII; Salvá y Mallén, P., *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga, 1872, p. 460; Cotarelo, E., "El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor: el bachiller Hernán López de Yanguas", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, Núm. 10 (1902), pp. 251-272; Köhler, E., *Sieben Spanische Dramatische Ekloguen*, Dresde, Max Niemeyer, 1911. p. 140; Cejador y Frauca, J., *Historia de la lengua y literatura española españolas. Época de Carlos V*, Tomo II, 1915, pp. 48-49; Bonilla y San Martín, A., "Fernán López de Yanguas y el bachiller de la Pradilla", en *Revista Crítica Hispanoamericana*, I (1915), pp. 44-51; Gaya Nuño, J. A., "Dos reliquias sorianas de arte y literatura en Cataluña" en *Celtiberia*, 3 (1952), pp. 32-39; Pérez y Gómez, A. (ed.), *Cuatro obras del bachiller Hernán López de Yanguas*, Cieza, "...la fonte que mana y corre...", 1960; González Ollé, F. *op. cit.*, p. XXI; Pérez Rioja, J. A., "Hernán López de Yanguas: humanista y autor dramático", *Desgajado de Celtiberia*, nº 36 (1968), pp. 163-182. Véase también García Bermejo, M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*. Salamanca, Univ. Salamanca, 1996, p. 107, que reproduce el argumento y nuestros trabajos Hernando, Julio F., "Tiempo dramático, tiempo real y tiempo simbólico en las obras dramáticas de Hernán López de Yanguas", *Bulletin of the Comediantes*, 48.2 (1996), pp. 249-59; "Escritura y teatro en el siglo XVI. Subtextualidad bíblica en la obra dramática de Hernán López de Yanguas", *Helmántica*, 48 (1997), pp. 453-66; y Espejo, J. "Algunos Aspectos sobre la construcción del personaje en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas (1487-¿?)", en *Scriptura*, vol. 17 (2002) y "Una aproximación al espacio y el tiempo real e imaginario en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas", comunicación presentada en el VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Burgos - La Rioja, 15 - 19 de julio de 2002.

La obra es una pieza dramática de circunstancias políticas escrita en copla de cuatro versos y pie quebrado (8a4a8b8b8a);³ está dividida en cinco actos, precedidos de introito y argumento y cuenta con un villancico de cierre. La portada, que también reproducimos en facsimilar, contiene el título, “Farsa dicha Turquesana contra el turco muy galana”; un grabado en el que aparece el *Turco*, espada en mano, introduciendo el espíritu de confrontación militar que gobierna la pieza; noticia del autor según la rúbrica habitual, “Obra nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas”; y, finalmente, adelanta la anécdota principal de la obra, “sobre la carta que escribió el sobervio Turco a nuestro muy sancto padre Clemente séptimo.” La más desconocida de las obras de nuestro autor, raramente citada por la crítica, cuenta con el mérito de ser según su descubridor la primera pieza dramática castellana en la que los turcos hacen aparición en la escena española.⁴

Sin ser nuestro propósito trazar un perfil biográfico completo nos limitaremos aquí a señalar que siguen siendo muy escasos y controvertidos los datos que disponemos de López de Yanguas. Los estudios ya citados de Cotarelo y González Ollé constituyen la principal referencia si bien dibujan apenas un perfil, contradictorio en muchos casos, especialmente en cuanto a la identificación del autor soriano con el bachiller de la Pradilla.⁵ Sólo parecen

³ Estructura métrica ya utilizada por López de Yanguas en la *Farsa de la Concordia* y variante de la introducida por Torres Naharro en la *Soldadesca* y la *Tinellaria*, que se generaliza en el teatro castellano de la primera mitad del siglo XVI. Véase en este sentido Canet, José Luis, “La evolución de la comedia urbana hasta el *Index Prohibitorum* de 1559”, *Crítico*, 51 (1991), pp. 21-42.

⁴ Mas, *op. cit.* p. 60. Véase sin embargo Surtz, Ronald. E., “A Spanish Play (1519) on the Imperial Election of Charles V”, en Massip, F. (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Sociéte Internationale pour l'Étude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1996, pp. 225-230. Aparentes similitudes entre el texto estudiado por Surtz y la *Farsa Turquesana* permiten plantear la hipótesis de una relación de dependencia entre ambas obras, que nos proponemos estudiar en otra ocasión.

⁵ Al debate sobre la citada identificación, por más que aparentemente resuelto, cabe añadir ahora la documentación que aporta un reciente estudio sobre la Villa y Tierra de Yanguas. En él se reproducen los estatutos de una Cofradía del Corpus existente en esa localidad, fechados en 1509, la cual conserva el listado de sus miembros desde su fundación hasta el año 1600. Entre ellos no figura nuestro autor y sí, en el periodo comprendido entre 1525 y 1530, un tal “bachiller de Prado”. Véase Toledo, M., *Historia de la villa y tierra de Yanguas*, Soria, Diputación de Soria, 1995, pp. 88-95. Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura*

seguras su condición de bachiller, humanista al servicio de los Condes de Aguilar, primero, y de los Duques de Albuquerque, más tarde. Nacería en la villa soriana de Yanguas, de la que toma el nombre. En una de sus obras en prosa, el *Diálogo del mosquito*, compuesta en 1520, el propio autor nos dice contar en ese momento con treinta y tres años, lo que indica una fecha de nacimiento en torno al 1487.⁶ La producción dramática conservada de López de Yanguas se inscribe en la práctica escénica cortesana⁷ y consta de seis obras, la *Égloga* y la *Farsa de la Natividad*, la *Farsa Sacramental*, la *Farsa del Mundo y Moral*, la *Farsa de la Concordia* y, finalmente, la *Farsa Turquesana*.

La *Farsa Turquesana* puede datarse, según Mas, en fecha algo anterior al primer cerco de Viena por parte de las tropas del Gran Turco, Solimán II *el Magnífico*, que se inició el 27 de setiembre de 1529, puesto que

jusque-là, les Turcs n'avaient remporté que des victoires, et leur orgueil, pouvait-on supposer, ne connaissait pas de bornes. Or, López de Yanguas, prétend, dans son prologue, vouloir se moquer de cet orgueil, et il se contente de nous dire que Charles Quint se met au service de la Papauté; il lui aurait été facile de répondre aux rodomontades du Grand Turc par son échec devant Vienne. L'auteur ne parle nulle part, alors qu'il cite chronologiquement la chute de Rhodes, la prise de Belgrade, et la conquête de la Hongrie (1522-1526). Etant donné l'esprit de la pièce, l'auteur n'aurait certainement pas omis de ridiculiser Soliman après sa dérobade devant Vienne.⁸

Dado que los príncipes de la cristiandad forman en la *Farsa* frente común contra el turco la fecha de composición de la farsa debería de ser posterior a junio de 1529, cuando Emperador y Papa firman el tratado de paz y la alianza en Barcelona tras sus muchas y conocidas desavenencias. De lo contrario el autor hubiera provocado la hilaridad en el

española, Madrid, Tomo VII, 1865, pp. 496-7) y Cotarelo (*art. cit.* pp. 270 y ss.) defendieron que ambos autores eran uno mismo. Cañete (*op. cit.* p. LXVIII), Köhler (*op. cit.* p. 158), Bonilla y Sanmartín (*art. cit.*, en donde por primera vez se identifica al bachiller de la Pradilla con "Fernando del Prado") y González Ollé ("El bachiller de la Pradilla: humanista y dramaturgo", *Romantisches Jahrbuch*, XVII (1966), pp. 285-300 y la introducción a la edición de las obras de López de Yanguas, *op. cit.*, pp. XXVI-XXXI) la negaron. Crawford prefirió no decantarse (*Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1937, p. 38).

⁶ No se conservan libros de bautismos anteriores a 1622 en la localidad soriana. Pérez Rioja, *art. cit.*, p. 165.

⁷ Oleza, J., "La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana", en Díez Borque, José María (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 13-30.

⁸ Mas, *op. cit.* p. 58.

auditorio. López de Yanguas, uno de tantos autores a los que se ha dado acertadamente en llamar “funcionarios”,⁹ siempre al servicio de las axiologías religiosa y política dominante, pretende en la obra la propaganda de esa unión.¹⁰ Y en ese contexto nace la farsa. Los turcos, por el contrario, no parecían muy convencidos de tal frente común. Así, en Constantinopla, en 1533, el Gran Visir Ibrahim Pasa, ante enviados de Fernando, hermano del Emperador, afirmaba:

Teniendo en cuenta que el Papa aún se acuerda del saco de Roma y del mal trato que recibió durante su detención, ¿Pensáis que la amistad que une a Carlos y al Papa es verdadera?¹¹

Puesto que en 1534 Clemente VII, el Papa de la farsa, cede el trono pontificio la obra ha de ser anterior a esa fecha. Pese a lo expuesto por Mas resulta difícil confirmar que la obra sea anterior a la coronación de Carlos V en Bolonia, en febrero de 1530. Si bien el autor no alude a ello directamente, la negativa del Papa a que Carlos le bese el pie (v. 880) y la marcha a la par de sus pendones con que se cierra la obra podrían interpretarse como una velada referencia a lo sucedido durante el acto de entrega de la corona imperial, jornada en la que

[...] cuando el Papa iba a montar, el Emperador quiso tenerle el estribo, y aquel lo rehusó diciendo: «Yo no recibo este honor a mi persona, sino el honor del que represento». Montó a caballo. El Emperador quiso llevar la brida, y el Papa no lo consintió. Montó el Emperador y cabalgaron juntos: el Papa a la derecha bajo palio llevado por los Señores de la Ciudad.¹²

⁹ Rodrigo Mancho, Ricardo, “La teatralidad pastoril”, en Manuel Diago Coord., *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, València, Institut Alfons el Magnànim, 1984. pp. 165-187.

¹⁰ Cfr. vv. 530-34, en donde la carta que el Papa escribe al Emperador solicitando su auxilio finaliza: “En mi Roma (...) muy amiga de tu imperio”.

¹¹ Kumrular, Özlem, “Carlos V y Solimán el Magnífico: dos soberanos en lucha por un poder universal”, en Carabias Torres, Ana M. y Möller, Claudia (Coords.), *Carlos V*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, 2000. Publicación electrónica, sin paginar, consultable en http://www.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/7_6_ozlem.shtml.

¹² Vandenesse, Juan de, *Sommaire des voyages faits par Charles le Cinquième de ce nom depuis l’an 1514 jusques le 25 May 1551*. Biblioteca de Viena, núm. 8.067. Tomo la cita de Foronda y Aguilera, M., *Estancias y viajes del Emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, comprobados y corroborados con documentos... y otras obras existentes [sic] en los archivos y bibliotecas públicos y particulares de España y del Extranjero*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1914. Véase en especial el inventario correspondiente a los años 1526-29. Cito por su edición electrónica, sin paginar, incluida en *Carlos V, op. cit.* Véase también en la misma obra las comunicaciones entre el Emperador y Clemente VII.

La farsa se ciñe en cualquier caso a una realidad histórica. Emperador y Papa temían por igual un ataque inminente por parte de las tropas del Turco. Son diversos los testimonios que muestran esa preocupación por el avance otomano. Ya en 1526 Carlos V convocaba a todos los comendadores con motivo de la entrada del Gran Turco en Hungría y escribía a la Gobernadora Margarita sobre su propósito de ir contra él. Y tras conocer noticia del asedio de Viena el Emperador instaba inmediatamente a Clemente VII a reunirse con él en Bolonia.¹³ Del mismo modo, el 16 de diciembre de 1531 el Papa exponía ante el consistorio de cardenales que

según comunicaciones enteramente seguras, en la próxima primavera se dirigiría a Italia una escuadra turca de 300 naves con 40.000 hombres a bordo, y al propio tiempo el sultán se pondría en movimiento contra Hungría con un ejército de 150.000 hombres.¹⁴

informaciones confirmadas en los círculos imperiales tanto por

cartas que la Señoría de Venecia tiene de su embajador que con él (el Turco) reside, fechas en Constantinópoli a xxii de abril, como por abispos de la Pulla y de espías destas partes.¹⁵

Al igual que en la *Farsa de la Concordia*, escrita para celebrar la Paz de Cambray (1529), el autor se muestra conocedor de los hechos históricos. En la obra, el Papa, feliz por el auxilio del Emperador afirma que

(...) con el exemplo que das,
tras ti verná el portugués
y el inglés, como verás,
e podrá ser que el francés (vv. 906-909).

Pero Carlos V no parece confiar mucho en esa ayuda:

Calla padre

¹³ Ídem.

¹⁴ Ludovico Pastor, *Historia de los Papas desde fines de la Edad Media*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952, vol X, p. 130.

¹⁵ Carta de Carlos V a la Emperatriz Isabel del 11/6/1532. Archivo General de Simancas, Estado-Alemania, leg. 636, f. 145.

que, puesto que el Turco ladre
con su carta e con sus fieros,
yo me ofrezco, por mi madre
de quebralle los corneros (vv. 910-914).

En una carta a la Emperatriz Isabel, fechada el once de junio de 1532, Carlos V refería cómo había solicitado ayuda con escaso éxito precisamente a los reyes de Portugal, Francia e Inglaterra:

Yo escreví los días passados al rey de Portugal las nuevas del turco [...] Agora con este correo me escrevió el rey con gran demostración de amor amor [...] y que quería saber la certinidad que hay de la venida del Turco [...] La respuesta que truxeron los dos cavalleros que envié pedir ayuda al rey de Francia y al de Inglaterra, fue dezir el rey de Françia que para si el Turco viniere por Italia, tiene ofreçido de ir en persona [...] y otras palabras a este fin de negar todo lo que se le pidió, y con no buenas demostraciones. El de Inglaterra se conformó con esto.¹⁶

Lo cierto es que,

La alianza entre Francia y los turcos provocó un nuevo equilibrio de fuerzas, que los historiadores otomanos han interpretado como «la quiebra de la unidad cristiana en Europa». La estrategia turca consistía en apoyar a toda la oposición de Carlos V, bien fuera Francia, los príncipes protestantes o los corsarios mediterráneos. En este sentido los privilegios comerciales que concedió Estambul a París (recuérdese el tratado comercial franco-turco de 1528) tuvieron una enorme repercusión política porque sirvieron para romper la unidad católica.¹⁷

En el argumento López de Yanguas afirma que “la materia desta obra es burlar de la soberbia del Turco”. De la soberbia de Solimán, en la que se insiste en tres ocasiones entre el título y el argumento inicial, también encontramos referentes históricos. En carta de Solimán a Fernando, hermano del Emperador, tras la conquista de Güns, en 1532, el Gran Turco aseguraba:

Desde hace mucho tiempo se duda de tu virilidad. Dices que eres el valiente de la plaza, pero hasta ahora he marchado muchas veces contra ti y he utilizado tu propiedad a mi antojo. ¡Te falta la palabra de compromiso! ¡Y a tu hermano también! ¿No te da vergüenza por ello ante tus soldados e incluso ante tu mujer? Si eres varón, ven al encuentro.¹⁸

¹⁶ Archivo General de Simancas, Estado-Alemania, leg. 636, f. 145.

¹⁷ Kumrular, *op. cit.* El texto entre paréntesis es nuestro.

¹⁸ Kumrular, *op. cit.*

La farsa pretende la propaganda del Emperador y en ella se constata que los defensores de la fe cumplen con su misión, luchar contra la amenaza turca, justificándose incluso (*cfr.* la referencia a los impuestos, vv. 295-99) la dura política fiscal de Carlos V, que en la obra parte precisamente de España en defensa de la cristiandad. La felicidad de nuestro autor por la unión de los príncipes de la cristiandad le lleva a presentar una ficción que proyecta en el auditorio la cruzada contra el Turco. Ya en la *Farsa de la Concordia* la paz de Cambray lleva a nuestro autor a augurar un tiempo de felicidad y de combate al gran enemigo de la cristiandad. Ambas obras contienen aquéllo que Surtz diera en llamar “anticipatory magic” puesto al servicio de los intereses del Emperador.¹⁹ Nuestro autor no pretende contar la Historia, sino la Historia según la visión de los poderosos a los que sirve. Es el teatro, en definitiva, como parte integrante de la política imperial. Un imperio con vocación de dominio universal, estandarte de la civilización occidental y de una determinada ideología religiosa. Argumentos suficientes para reivindicar hoy la vigencia de la pieza, casi quinientos años después de que viera la luz.

La obra se inicia con un *introyto y argumento* que, según reza la acotación escénica, pronuncia “un pastor, qualquier de los dos”, esto es *Pelayo* o *Silvano*, el cual, acompañado de *Diligente*, saluda al auditorio. El pastor de la *Turquesana* siguiendo “el cargo / que me dieron la otra tarde”, anticipa que “aquí verná cierta gente (...) grandes señores, / y aun pastores / y también avrá correos” con “muy huertes desseos / de mostrar bien sus primores”. De parte de tales personajes -¿actores?- el pastor pide “a sangre y fuego / que los oyáys e calléys / y que a mí me perdonéys / porque me salgo del juego”. El *introyto y*

¹⁹ Surtz, Ronald, *The birth of a theater: Dramatic convention from Juan del Encina to Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1979, pp. 113-114.

argumento se inscribe por tanto en las convenciones del género, pese a su reducido número de versos, veinte, frente a los Torres de Naharro, que oscilan entre los 141 y los 295 versos.

En el primer acto, localizado en Belgrado, el *Turco* da cuenta mediante un largo monólogo de sus numerosas victorias y acuerda conquistar Roma; deseo que se manifiesta en una carta que lee en voz alta el correo *Mahometo*, el cual será el encargado de presentarla ante *Clemente VII*. Ya a solas, el Turco expresa su seguridad en la victoria, basándose en los anuncios de los astrólogos.²⁰ En el Acto II *Mahometo* se encuentra en las inmediaciones de Roma con dos pastores, *Silvano* y *Pelayo*, a quienes pregunta el camino y explica brevemente su misión, provocando una airada reacción en los rústicos.²¹ En el Acto III, ya en el palacio pontifical, *Mahometo* entrega la carta al papa y se retira a descansar en espera de respuesta. *Clemente VII*, tras conocer las amenazas del *Turco* y aconsejado por su alférez *Esfuerço* redacta una carta -leída de nuevo en voz alta- al Emperador solicitando su auxilio, que envía su correo *Diligente*. *Clemente* se retira a sus aposentos a meditar la respuesta que dará al *Turco*. En el acto IV *Esfuerço*, a solas, refiere la angustia de *Clemente VII*, y comenta qué haría él de ser papa: alistar todos los clérigos y monjes jóvenes. La entrada de *Clemente VII* impide que el alférez finalice la frase que estaba diciendo: caso de requerirse fondos para la batalla, él “tomara cálizes, cruces...”, aunque Yanguas prefiere dejarnos sin saber si el propósito no era otro que el de fundir los objetos sagrados, puesto que ello sí se llevaba a cabo nada menos que en la Europa protestante. Tras la entrada del papa el alférez lee en voz alta la carta de respuesta a Solimán, que entregan a *Mahometo*. Paralelamente el correo del papa llega ante *Carlos V*, que anuncia que acudirá sin dilación

²⁰ Ya ridiculizados por el bachiller en su obra *Triunfos de locura* (vv. 743-754).

²¹ “Desde aquí le do una higa / so mi capa entre las cejas” (v. 376) dirá el pastor *Pelayo*, práctica que remite al banquete cortesano. Véase Oleza, J., “La transformación del fasto medieval”, en L. Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d’Elx 1990*. Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1992, pp. 47-64.

en defensa de la cristiandad. Finalmente, en el Acto V el correo turco, *Mahometo*, que regresa de entregar la carta al Papa, y el cristiano, que se dirige a Roma para informar a *Clemente VII* acerca del apoyo que le brindará el *César*, se encuentran y discuten sobre sus respectivas religiones. *Diligente* hará uso entonces de los argumentos antimusulmanes tradicionales,²² la bajeza del linaje de Mahoma, su profesión de mercader o su vida inmoral, entre otros. La obra finaliza con la llegada de Carlos V y sus tropas a la ciudad eterna, tras lo que el Papa proclama la remisión de los pecados a quienes le sigan contra el enemigo. Seguros de su victoria las huestes pontificales e imperiales abandonan la escena levantando sus pendones y cantando un villancico en el que se llama a la cruzada.

La obra está dedicada al futuro VI Duque de Alburquerque, Don Diego de la Cueva, Comendador de Castilnovo en la Alcántara e hijo de Francisco Fernández de la Cueva, II Duque.²³ El castillo de Castilnovo, en el que residían los comendadores de Alcántara, era plaza fortificada habituada a acoger fastos cortesanos diversos desde tiempos de Juan II y los Reyes Católicos.²⁴ Los Alburquerque, muy cercanos al Emperador, aristócratas guerreros que construyeron un espacio cortesano en su villa de Cuéllar, se alzan como el

²² Cfr. Alonso Espina, *Fortalicium fidei*, Lugudni, Johannes Moylin als de Cambray, 1525; Gonzalo de Arredondo y Alvarado, *Castillo inexpugnable defensorio de la fee*, Burgos, Juan de Junta, 1528; Julio Íñiguez de Medrano, *Silva curiosa*, París, Nicolás Chesneau, 1583.

²³ Véase Fernández de Bethencourt, Francisco, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real, grandes de España*, Madrid, Jaime Rates, 1920, vol. X, p. 273. Cabe recordar que López de Yanguas dedica otras dos obras suyas a otros tantos hijos de Beltrán de la Cueva, III Duque de Alburquerque. A Francisco Fernández de la Cueva, mayorazgo y primogénito de Don Beltrán y por aquél entonces aún futuro IV Duque de Alburquerque, la *Farsa de la Concordia* y a Gabriel de la Cueva, V Duque de Alburquerque, los *Dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia*. Da buena cuenta de la riqueza de los duques en esa época el inventario publicado por Rodríguez Villa, A., *Inventario del moviliario, alhajas, ropas, armería y otros efectos del Excmo. Señor D. Beltrán de la Cueva, tercer duque de Alburquerque hecho en el año de 1560*, Madrid, Imprenta de D. G. Hernando, 1883. El tercer duque, presentado en la introducción del inventario como diestro en “torneos y juegos de cañas” se alza como máximo exponente de la pequeña corte marcadamente renacentista y localizada en el castillo de Cuéllar, que acogía numerosas prácticas festivas. Véase en este sentido Olmos Herguedas, Emilio, “Juegos y fiestas medievales en la Villa de Cuéllar. Algunas notas sobre su pervivencia en la actualidad”, *Revista de Folklore*, 164 (1994), Vol. XIV, pp. 39-48 y, del mismo, autor, *La comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar a fines de la Edad Media*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.

²⁴ Véase Linage Conde, Antonio, *El Castillo de Castilnovo*, Ed. Castilnovo, Vilafranca del Condado, 2000. en especial pp. 24-42.

“público primordial”²⁵ de la obra, como el auditorio destinatario. La carta de desafío leída en voz alta o la salida de la escena de los personajes en desfile y con sus pendones remiten también a una tradición de prácticas cortesanas como el momo o el torneo.²⁶

La *Farsa Turquesana* debió de ser representada. El autor nos presenta la obra como “muy bien ordenada e muy aplazible para representar”, si bien cabe destacar que para ello no recurre a acotaciones escénicas, pues únicamente hay dos, “*introyto y argumento* que dize un pastor, cualquier de los dos” y “El turco a solas”, al inicio del Acto I, además del señalamiento del Villancico. López de Yanguas, sin embargo, sí asume la condición de enunciador a priori de numerosas órdenes de representación que van a condicionar desde el texto extradiálogo inicial la puesta en escena. Así, el argumento incluye la identificación nominal de los personajes, indicaciones sobre su actitud moral sobre las tablas y la fijación del vestuario y el *atrezzo*:

El Turco entrará muy sobervio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa, e su espada ceñida, la carta en la mano, hablando a solas; su correo ha de ser negro; los pastores como pastores; el papa como papa; el emperador como emperador; el alferez a la salida quando salgan ha de salir delante con su vandera, según la obra lo dará bien a entender.

El autor concede algún margen de maniobra a los representantes. Como vimos el introito será dicho por cualquiera de los pastores y el *Turco* llevará el brazo derecho desnudo “salvo que tenga manga de camisa”. En otras ocasiones López de Yanguas sí

²⁵ Hermenegildo, A., “Uso y manipulación de la historia: experiencia barroca y teatro cortesano”, en Díez Borque, José María (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 245-267

²⁶ Para todo ello véase Asensio, E., “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, en *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36; y Ferrer, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe II*, Londres, Tamesis Books, en especial pp. 22-23, 45 y 60-61.

parece más preocupado “porque nada no se dude ni se yerre”, por lo que “los nombres (de los personajes) se entenderán como yo declaro: por T., el Turco; por M., Mahometo...”²⁷

López de Yanguas sigue a Torres Naharro en el título de la obra, el número de personajes, la presencia del introito y argumento, la estructura métrica, la división en actos y en presentar, con los matices que ya vimos, una *comedia a noticia*. La división en actos no se corresponde siempre con unidades estructurales de la obra y hay secuencias que, debiendo aparecer diferenciadas, por cambio de lugar o de actores, no lo hacen. Debe notarse también la inserción a modo de primigenio entremés²⁸ de escenas subordinas a la acción principal, como el encuentro entre *Mahometo* y los pastores cristianos, el monólogo del criado del Papa, *Esfuerzo* y la disputa de corte teológico entre *Mahometo* y *Diligente*. Como ocurrirá en la comedia posterior la obra cuenta las vicisitudes de los personajes principales pero deja también un hueco para las de sus criados. En nuestro autor se trata de un mecanismo mediante el cual el autor refuerza el discurso dominante.

El bachiller rompe con las unidades clásicas de espacio y tiempo. La acción se sitúa en lugares diferentes (el palacio del Turco en Belgrado, la campiña romana, el palacio pontifical en esta ciudad, España y de nuevo Roma) y deberían de pasar semanas si atendemos a los desplazamientos que realizan los personajes. Tal concepción fluida del espacio y el tiempo²⁹ remite una vez más al ámbito cortesano. La multiplicidad de signos dramáticos de determinación de lugar son verbales. No hay indicios en el texto que permitan constatar la existencia de decorados. Un mismo espacio escénico fingiría

²⁷ López de Yanguas vuelve al principio de cada acto a presentar a los interlocutores.

²⁸ Además de término anacrónico, debe notarse que entremés significaba apenas entretenimiento para López de Yanguas, *cfr.* su obra *Las cincuenta preguntas o problemas*, v. 28. Véase Lázaro Carreter, F., “El *Arte Nuevo* (vv. 64-73) y el término entremés”, *Anuario de Letras*, V, 1965, pp. 82-84, que afirma que la acepción dramática del término no llegaría sino en 1543.

²⁹ Véase en este sentido Surtz, *op. cit.* p. 41 y ss.

sucesivamente ³⁰ los diferentes lugares, o bien estaría dividido o diferenciado, quizá mediante un telón o cortinas. Ello puede apreciarse al final del Acto IV, en el que tras la didascalía de carácter motriz “mientras viene de torneo, / vámonos a reposar” (vv. 663-664) en boca de *Clemente*, que textualiza su salida de escena junto a su alférez, aparece el correo *Diligente*, transformándose el lugar escénico en la corte imperial y con el propio Carlos V ya sobre las tablas. Sin embargo del texto sí parece desprenderse la utilización de juegos de luz, que reproducirían la adscripción de unos y otros a los campos semánticos de la claridad y la oscuridad, para distinguir el palacio del *Turco* y Roma. Solimán, encarnación del mal habita en el reino de la oscuridad, un palacio sin luz en el que los personajes apenas pueden verse, como vemos cuando el *Turco* llama a su correo para entregarle la carta que deberá llevar a Roma:

[Turco]:	¡Ha, cursores!
Mahometo	¿Qué nos quiere? Quiero yo saber qué manda.
Turco	¿Dónde estáys?
Mahometo	¿Qué es lo que, señor, mandáys?
Turco	¿Quién eres tú?
Mahometo	Mahometo.
Turco	No sé por dónde os andáys: ven acá, tenme secreto” (vv. 87-95)

Por el contrario Roma se caracteriza por la claridad. La ciudad desprende una luz cegadora:

Mahometo:	Sin carcoma, Dezime dónde está Roma E quán lexos podrá ser
Silvano:	Dencima aquell otra loma La podéys muy clara ver. (Acto II vv. 227-31)
Mahometo:	Claras veo las torres del Coliseo. (Acto III, vv. 390-391).

³⁰ Remitimos aquí a los conceptos de escenario “múltiple” y “simultáneo” en los conocidos estudios de Shoemaker, William T., *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI, Estudios escénicos*, II, Barcelona, 1957; Shergold, N.D., *A History of Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967; y Surtz, *op. cit.* en especial p. 49 nota 45.

Mahometo: porque es tan grande lugar (Roma)
 quen forma en vello me ofusco” (vv.398-399).

En el espacio escénico, delimitado, el pastor que pronuncia el introito se dirige a “Los que estáys en el allarde” (v. 1), término militar de difícil interpretación pero mediante el cual López de Yanguas parece aludir a un patio de armas palaciego en el que se situaría el auditorio. En el texto dialogal se alude únicamente a un “aposento” (v. 416) y a una “puerta” (v. 591) en el palacio papal. Mas apunta una probable puesta en escena de la obra “sur les places des villes ou des villages de Castille”.³¹ La inserción en el ámbito cortesano de la obra obliga sin embargo a pensar en una sala palaciega o en el referido patio de armas palaciego.³²

La obra cuenta con ocho personajes y se estructura a partir de la oposición entre los campos axiológicos que representan el *Turco*, de una parte y *Clemente VII* y *Carlo*, el Emperador, de otra. Los correos *Mahometo* y *Diligente*, el alférez *Esfuerço* y los pastores *Pelayo* y *Silvano* completan la nómina. El *Turco* aparece como personaje sobre el que se estructura el enredo y que urde una trama para la que pedirá “secreto” (v. 94) a su criado. Solimán y *Mahometo* representan la encarnación del mal y por ello son reiteradamente equiparados con una “bestia” (v. 289, 302, 326, 348, 486, 567, 841). El *Turco*, espada en mano como el jinete del caballo rojo del Apocalipsis,³³ es asimilado a los grandes enemigos del pueblo de Israel, Nabucodonosor (v.346), Olofernes, (v. 361), el faraón (v.

³¹ Mas, *op. cit.* p. 61.

³² Como apunta Teresa Ferrer, “(...) en el ámbito restringido de los palacios el espacio real transformado en espacio teatral es la sala o el patio, que entoldado e iluminado queda convertido en un gran salón palaciego, apto para acoger un elevado número de espectadores” (p. 314), en “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía”, en Beltrán, Rafael, Canet, José Luis y Sirera, Josep Lluís (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 307-322.

³³ Apocalipsis, 6.4: “Et exivit alius equus rufus: et qui sedebat super illum datum est ei ut sumeret pacem de terra, et ut invicem se interficiant, et datus est ei gladius magnus”.

361). Es “un Golía” (v. 510), “Antecristo contrechó” (v. 548), “hijo de Sathanás” (v.276), “un nuevo Lucifer” (v. 267). *Mahometo*, contra toda realidad histórica, “ha de ser negro” (argumento), si bien no utiliza una lengua excluyente o que genere comicidad. Yanguas somete al *Turco* a varias humillaciones. Su aparición se reduce al primer acto, mientras que su correo está presente a lo largo de toda la obra; y frente al resto de personajes el *Turco* aparece innominado. López de Yanguas le niega el nombre puesto que es encarnación del mal y es, por tanto, innombrable. Además entra en escena “hablando a solas” (argumento), como un loco (*cfr.* v. 624). Carlos V, por su parte, a cuya exaltación se debe principalmente la obra, es el gran enemigo del anticristo y recibe atributos mesiánicos, es “... dedo / de mano de Dios embiado” (vv. 918-19). El Papa, por su parte, siempre desvalido frente a la soberbia del *Turco*, aparece como vacilante, requiriendo el consejo de su alférez y de la ayuda del Emperador.

La diégesis no está preconcebida como en el primer teatro paralitúrgico de nuestro autor. El público no sabe cómo acaba exactamente la obra hasta que se llega al final. En la *Farsa Turquesana* la acción avanza a través de los diálogos de los personajes y la línea axial entre el emisor y el receptor de los parlamentos se establece mayoritariamente entre los personajes en escena y no entre uno de los personajes, portador del discurso oficial, y el receptor de la obra, el lector o auditor, como sí ocurría especialmente en las obras navideñas y en la *Farsa Sacramental*.

La *Farsa Turquesana* constituye la única de las piezas conservadas del bachiller en donde la diégesis no se vehicula a través de pastores. *Pelayo* y *Silvano*, los rústicos de la obra, italianos, quedan reducidos a una anécdota con trasfondo carnavalesco. Ellos mismos se inscriben en la tradición en su encuentro con *Mahometo*. El correo turco les pregunta, “¿Qué hacéis en estos prados?”, a lo que ellos responden, “Holgamos

entrestas flores / mientras pacen los ganados” (vv. 199-201). Ambos pastores, siguiendo de nuevo el modelo tradicional, reaccionan con violencia ante *Mahometo* y, posteriormente, abandonan la escena ya que sus rebaños se han dispersado. López de Yanguas ensaya nuevos personajes para organizar la trama; y recurre a nuevos procedimientos más específicamente dramáticos para conducir la ficción. Nos encontramos a las puertas del primer teatro profesional y ya alejados de la *Égloga* y la *Farsa de la Natividad* y del auto sacramental.