

**Espectacularidad y multiculturalismo. El estreno mundial de *La gran sultana* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1992)**

Purificació Mascarell  
(Universitat de València)

La Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) está vinculada, desde sus inicios en el año 1986, con un hombre fundamental para el teatro español de la segunda mitad del siglo XX: Adolfo Marsillach. El objetivo de este artículo es analizar, desde el punto de vista artístico y sociológico, uno de los mejores trabajos escénicos realizados por el primer director de esta institución teatral: la primera —y, por el momento, última— ocasión en que la comedia cervantina *La gran sultana* subió a las tablas.

En 1989, después de tres años al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), Adolfo Marsillach acepta el puesto de director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música en un Ministerio de Cultura dirigido por Jorge Semprún. Sin embargo, la experiencia de Adolfo Marsillach en el Ministerio resultó muy poco satisfactoria y, a finales de 1991, regresa a la CNTC dispuesto a convertir su vuelta al mando en un potente reto con *La gran sultana*, el primer texto de Cervantes que asume la CNTC tras seis años de trayectoria. Tal como sostiene García Lorenzo:

Con el estreno de esta obra cervantina se va a marcar un antes y un después en la historia de la CNTC; es más, si la consolidación en gran parte se había logrado con la presencia en la misma de directores como José Luis Alonso y Miguel Narros, entre otros, la puesta en escena de *La gran sultana* supuso para Marsillach el mayor éxito de su carrera al frente de la Compañía y el definitivo reconocimiento a su labor, nada menos que con un texto cervantino y un espectáculo en la línea de los anteriores por él realizados, pero consiguiendo un montaje donde todo brillaba a gran altura. (...) Marsillach sabía muy bien lo que se jugaba con su vuelta. (2011, 257)

El contexto político, cultural y social en el que vivía inmersa la España de 1992 no pudo ser más decisivo a la hora de la selección de un texto barroco que iba a servir de apertura para la segunda etapa de Marsillach. El país se situaba en el centro de las miradas internacionales y, con el objetivo de consolidar una imagen de estado moderno y europeo, puso en marcha un plan operativo de extremas magnitudes:

1992 ha sido probablemente el *año de España en el mundo*. En todo el siglo XX no ha habido un momento comparable en cuanto a brillo internacional de la imagen española. En el año 1992, España ha producido uno de los fenómenos mediáticos más considerables a nivel mundial (...) ¿Qué ha hecho España, su Gobierno, su sociedad para brillar con luz propia y poderosa en un mundo convulsionado, para ofrecer una imagen positiva y constructiva? Los hechos son conocidos y fácilmente enumerables: la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América; la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado como concreción más significativa del ambicioso proyecto de impulsar la creación de una Comunidad Iberoamericana de Naciones; la Exposición Universal de Sevilla; los Juegos Olímpicos de Barcelona y, por último, la capitalidad cultural europea de Madrid. (Borja 1992, 89)

Durante el año 1992, España acogió grandes celebraciones que sirvieron de marco para dos estrenos de la CNTC. Por un lado, la Exposición Universal de Sevilla, ligada a la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, funcionó como el telón de fondo del estreno y las primeras representaciones de *La gran sultana*, durante el mes de septiembre<sup>1</sup>. Por otro lado, la capitalidad cultural de Madrid fue la excusa ideal para realizar un espectáculo excepcional en la trayectoria de la CNTC, la *Fiesta Barroca*. Los clásicos barrocos se utilizaron para exhibir el potencial cultural de una sociedad que, desde el advenimiento de la democracia a finales de los setenta, luchaba por integrarse sin fisuras en el conjunto de las primeras naciones europeas. En este sentido, Vilches de Frutos (2006) ha estudiado el uso concreto que se ha hecho del teatro cervantino desde el fin de la dictadura franquista hasta el presente, a través de cinco importantes montajes: *Los baños de Argel* de Francisco Nieva (1979), *La gran sultana* de Adolfo Marsillach (1992), los *Entremeses* de José Luis Gómez (1996), *El retablo de las maravillas* de Albert Boadella (2004) y *La entretenida* de Helena Pimenta (2005). La estudiosa concluye que se ha utilizado a Cervantes, mediante propuestas escénicas vanguardistas y experimentales, para transmitir a la sociedad española una nueva identidad colectiva basada en la tolerancia, el igualitarismo, la libertad y la capacidad crítica. El teórico Joan Ramón Resina explica en su obra *Los usos del clásico* que

la característica esencial del clásico [es su] adaptabilidad a múltiples recreaciones, a experiencias de lectura distintas y siempre recomenzables. La fascinación del clásico no se ejerce mediante la adaptación del lector a una esencia intemporal, sino a la inversa, mediante una sorprendente docilidad del clásico (docilidad que nada tiene que ver con facilidad) para reconstituirse en experiencia actual de lectores situados en distintos planos históricos o culturales. (1991, 29)

En este sentido, Marsillach “lee” *La gran sultana* de Cervantes desde el plano histórico-cultural que configuró el año 1992, y aprovecha la adaptabilidad del clásico de forma estratégica para moldear un diálogo provechoso con el presente, en concreto con el multiculturalismo —en su doble acepción de realidad social y proyecto político— que, supuestamente, identifica a la época posmoderna<sup>2</sup>. La comedia cervantina, con su matrimonio entre el Gran Turco y una cristiana de Oviedo, se interpreta como “un canto arrebatado a la tolerancia”, según reza el programa de mano de la función, y Cervantes es reivindicado por su modernidad precursora, por su respeto a la diferencia cultural o religiosa, por su defensa de la igualdad humana más allá de credos y razas. La España de los noventa, donde todavía se insulta a los gitanos o se apalea a los inmigrantes,

<sup>1</sup> Cabe señalar que el estreno de *La gran sultana* se produce dentro del ciclo de grandes compañías teatrales europeas que el Teatro Lope de Vega de Sevilla acogía con motivo de la Expo 92. Este ciclo, además del montaje de la CNTC, ofrecía representaciones de tres insignes compañías: el Royal National Theatre, el Dramaten y la Comédie-Française. La CNTC se codeaba, tomando a Cervantes como estandarte, con tres célebres instituciones teatrales europeas.

<sup>2</sup> Como señala Lamo de Espinosa: “Entiendo por multiculturalismo (como hecho) la convivencia en un mismo espacio social de personas identificadas con culturas variadas, y entiendo (también) por multiculturalismo (como proyecto político, en sentido, pues, normativo) el respeto a las identidades culturales, no como reforzamiento de su etnocentrismo, sino al contrario, como camino, más allá de la mera coexistencia, hacia la convivencia” (citado por Malgesini y Giménez 2000, 292). Para profundizar en el debate sobre este concepto posmoderno, deudor de las teorías formuladas desde los *Cultural Studies* norteamericanos de los años 80, y sus vínculos frecuentemente antagónicos con la idea de globalización, véase el trabajo de Jameson y Zizek (1998).

como también recuerda Marsillach en el mismo programa de mano, necesita unos referentes culturales que hagan visible su capacidad para constituir una civilización pacífica y comprensiva con el Otro, sea turco o hispanoamericano. Cervantes ya fue tolerante en el Siglo de Oro, insinúa Marsillach, y los españoles de finales del siglo XX deben mirarse en su reflejo para afianzar una sociedad moderna y justa. Díez Fernández resume de este modo la estrategia del director de la CNTC:

En 1992 fue necesario encontrar un texto clásico que contribuyera a dar brillo a los esplendores de tan magno año. Quiso la suerte que le tocara bailar a Cervantes en la extraña compañía de la Expo 92, del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y del “encuentro” de culturas. Y se destacó, con decidida influencia en la crítica, la supuesta prédica de la tolerancia. No es raro que el encargado de defender los deseables valores de la tolerancia fuera Cervantes, nuestro escritor más universal y admirado, buque insignia de la cultura española, icono donde generaciones de españoles han debido reconocer el valor, la virtud y el genio, entre otras muchas cualidades. (...) Para redondear el asunto, *La gran sultana* debate, nada menos, que las complejas relaciones entre cristianos y musulmanes, con lo que su mensaje se ha cargado de una actualidad aparentemente indiscutible. Aunque hay que preguntarse si *La gran sultana* es una defensa de la tolerancia. (Díez Fernández 2006, 302-303)

El director de *La gran sultana* hizo una lectura personal del texto ajustándose a las características de la trama aprovechables desde una óptica progresista y obviando la presencia de postulados antisemitas, procristianos o patriarcales. De este modo, Cervantes se erigía en estandarte de la tolerancia, y una de sus comedias jamás representada se situaba bajo el foco ideológico de la posmodernidad. En ello influyó el contexto sociopolítico, con unas autoridades deseosas de regenerar la imagen de España mediante mensajes institucionales políticamente correctos, pero también el auge de interpretaciones filológicas basadas en la tolerancia cervantina, como las de Stanislav Zimic (1992), que surgían fuertemente vinculadas con la lectura escénica de Marsillach. Para acabar de apreciar el significado de esta puesta en escena, debe recordarse que se trataba del regreso de un director experto en convertir a los clásicos en productos de alta espectacularidad. *La gran sultana* se asimiló a una vistosa revista musical con todos los rasgos prototípicos del género. Y el resultado fue un triunfo rotundo.

### **1. *La gran sultana*, ¿estandarte de la tolerancia?**

El argumento de *La gran sultana* está compuesto por tres intrigas que se desarrollan en paralelo y se entrecruzan de forma un tanto forzada o circunstancial. La principal está protagonizada por Catalina, una española que fue vendida como esclava siendo niña tras el naufragio del barco de sus padres, y el Gran Turco, su amo y señor de Constantinopla. El amor que el sultán profesa a Catalina inmediatamente después de verla por primera vez, tras años oculta en el serrallo, y todo su afán por conquistarla hasta hacerla su esposa, pese a las diferencias culturales y religiosas que les separan —y que preocupan especialmente a la joven cristiana—, es el auténtico protagonista de esta trama. Las otras dos tramas secundarias las protagonizan Lamberto, joven que se hace pasar por mujer dentro del serrallo para estar junto a su enamorada, Clara, y el vividor Madrigal, que por amor está en Turquía, donde será apresado y finalmente conseguirá la libertad. Toda la acción transcurre en el exótico espacio de la ciudad de Constantinopla, en sus calles o en el palacio del sultán. Y, según las referencias del texto, la historia

acontece hacia el año 1600, aunque la trama avanza en un tiempo casi mítico que permite un embarazo de tres meses después de tres días de relación entre el sultán y Catalina.

El casamiento entre un turco y una cristiana, y el respeto declarado del musulmán hacia el credo de su esposa hasta el punto de permitirle mantener su fe siendo sultana de Turquía, constituyen el epicentro de todos los análisis y debates en torno a esta comedia. En síntesis, son dos las posturas interpretativas en pugna: *La gran sultana* es una defensa cervantina de la tolerancia religiosa y de la convivencia pacífica de culturas tradicionalmente enfrentadas o, por el contrario, tal defensa no existe y *La gran sultana* es un mero entretenimiento de fondo turquesco. Para ambas lecturas, la ambigüedad del texto ofrece argumentos y razones varias. Pero el peso de la primera entre la crítica ha aumentado en los últimos años, tal vez por influencia de la compleja realidad multicultural que rodea al individuo posmoderno, es decir, como reflejo de sus propias ansias de armonía social. Gómez Canseco así lo resume:

Lo extraño de la trama y la ambigüedad de situaciones y personajes ha abierto barra libre entre unos críticos que, con más frecuencia de la razonable, han convertido a Cervantes en ecologista, en feminista, en cooperante voluntario en Argel, en activista de la liberación sexual o incluso en un inesperado precursor del psicoanálisis. (...) Hacia finales de la década de los 80, cayeron sobre esta pieza una jauría de críticos hambrientos que olieron a distancia la carnaza: se trataba nada menos que de un texto de Cervantes poco frecuentado por exégetas y filólogos, pero que incluía sorpresas tan atractivas como el matrimonio entre un rey turco y una hidalga cristiana, el fornicio de dos mujeres en un serrallo, una de las cuales resultará ser un hombre, un cadí homosexual, un par de eunucos y unos cuantos renegados (...). Las tres principales líneas de lectura pintaron la comedia como un modelo de tolerancia intercultural, acudieron al psicoanálisis (...) o se detuvieron en su dimensión política. (2010, 109-111)

De la etiqueta de “ópera bufa” empleada por Schevill y Bonilla a principios del XX, a la consideración de la comedia como una de las mejores creaciones de Cervantes en el nuevo milenio (Lewis 2002); de la insistencia general en su carácter meramente cómico o de *turquerie* (Astrana Marín 1948-58; Ynduráin 1962; Wardropper 1973), a representar la metáfora de “una noble aspiración a la paz y a la armonía en el mundo por el cultivo de la tolerancia, de un deseo de comprensión y de amor genuino entre la gente” (Zimic 1992, 184)... *La gran sultana* se ha alzado como la comedia de Cervantes más proclive a interpretaciones discordantes en la modernidad. Sin embargo, como ya se ha dicho, desde 1992, tras el estreno de Marsillach y la publicación del volumen *El teatro de Cervantes* de Zimic, se ha venido imponiendo la línea crítica que defiende el precursor mensaje multiculturalista de esta comedia. Como ejemplos más destacados figuran el trabajo de Jurado Santos *Tolerancia y ambigüedad en La gran sultana de Cervantes* (1997) y los artículos de Hernández Araico (1994; 1996):

*La gran sultana* resulta de gusto especial hoy día, más que por detalles “de modernidad”, por su consistencia posmoderna; pues descentra un discurso nacionalista que tradicionalmente polariza valores culturales, religiosos y sexuales. Sólo hasta ahora, en nuestra época posmoderna, se han dado las condiciones sociohistóricas para celebrar en las tablas la relatividad o falta de fijación absoluta de signos de identidad, según se teatraliza en *La gran sultana*. (Araico 1996, 178)

En esta línea, y el mismo mes del estreno del espectáculo, Canavaggio escribe un artículo en el *Boletín* de la CNTC donde afirma: “Lo que nos atrae y fascina en esta obra es la inesperada convivencia de dos fes y de dos culturas que se decían antagónicas, en una lección de tolerancia que contrasta con la visión algo maniquea de tantas comedias al uso, salidas del taller de Lope” (1992, s. p.). Sin embargo, Pedraza (1999, 25-26) aduce un par de títulos de dramas áureos firmados por Calderón y Lope donde también se vislumbra una tolerancia insólita para la época: *Amar después de la muerte*, con un tratamiento ejemplar de las minorías religiosas por parte de Calderón, o *La desdicha por la honra*, donde Lope se muestra comprensivo ante la desgracia de la expulsión de los moriscos. La conclusión es lógica: no hay autores tolerantes o reaccionarios, sino una pluralidad de obras literarias compuestas por un mismo autor a través de las cuales su opinión, inevitable fruto del contexto histórico, se matiza o se contradice. De ahí que el mismo creador de *La gran sultana* fuera capaz de atacar a los gitanos en *La gitanilla* o a los moriscos en *El coloquio de los perros*, como Pedraza sigue apuntando.

Gómez Canseco pide sensatez y mesura a la hora de calibrar el supuesto amor de Cervantes por el Otro:

Es evidente que Cervantes muestra una curiosidad por el mundo turco que va más allá del mero exotismo y que puede explicarse como parte de la fascinación que inevitablemente provoca el enemigo. No sólo eso: al situar la acción en Constantinopla, la comedia se abre a lo excepcional y a lo imposible. Pero de ahí a afirmar que *La gran sultana* sea un canto al amor universal entre civilizaciones enfrentadas va un abismo. (2010, 112)

De hecho, existen suficientes motivos en el texto para desautorizar las lecturas de la comedia centradas únicamente en su pretendido mensaje de paz y libertad. En primer lugar, el odio de Madrigal hacia los judíos, un antisemitismo que le impele a introducir tocino en la olla que están cocinando y a burlarse con descaro de sus lamentaciones. En segundo lugar, la hilaridad que suscitan las autoridades civiles y eclesiásticas musulmanas, blanco de las risas de un público cristiano que se mofaría ante un cadí homosexual y crédulo hasta el extremo de confiar en que Madrigal pueda enseñar a hablar a un elefante. En tercer lugar, la figura del propio Gran Turco, de voluntad tan débil que cae rendido al instante, cual amante platónico, ante la belleza de una cristiana a quien consentirá los caprichos más extravagantes. No hay duda de que el mismo sultán de los turcos queda caricaturizado por la pluma de Cervantes en sus excesos de enamorado, indignos de su alta condición. De hecho, la crítica ha entrevisto en su matrimonio con una cristiana el triunfo español sobre el infiel, interpretando en clave política las nupcias:

Catalina se convierte en Sultana sin renegar de su fe católica. Al contrario, es el Gran Sultán quien se ha rendido al amor de la cristiana. Ahí está el ensueño: el poder vencido por el amor, el imperio tiránico de los turcos vulnerado por la belleza de una española. La Gran Sultana, doña Catalina de Oviedo (precisamente la designación contradictoria que Cervantes escoge para dar título a su comedia), simboliza en su persona la promesa de que un día España triunfará sobre el Islam. Es una fantasía política, pero una fantasía representada con el acento festivo tan característico del arte maduro de Cervantes. (Williamson 1994, 54)

Aunque no debe perderse de vista que Catalina triunfa parcialmente, pues queda cautiva en Constantinopla y nunca recuperará su libertad de antaño —ese bien tan caro para Cervantes—. El montaje de Marsillach neutraliza tanto la lectura política de supremacía cristiana sobre el Islam, como la realidad envuelta en sedas de la esclavitud perpetua de Catalina, la Gran Sultana. La tolerancia cervantina presenta fisuras e incluso socavones. Pero ante el inminente estreno del montaje, el director de la CNTC difunde entre la prensa una visión monolítica de una obra profundamente ambigua. Incluso el propio adaptador del texto, Luis Alberto de Cuenca, insiste en la premodernidad del texto: “Doña Catalina también ama —y hasta desea— al Sultán, lo que constituye un detalle de modernidad y tolerancia en el discurso dramático cervantino: la libertad de amar y de reconocerse en el otro, aunque no sea de su tribu” (2006, 124). Y aunque el “otro” sea un tirano tan déspota y egoísta que, lejos de liberar a su amada, la encadena de por vida a la condición de favorita dentro del serrallo.

Díez Fernández ha sido, durante los últimos años, uno de los cervantistas que mayor oposición ha brindado a la tesis sobre la tolerancia en *La gran sultana*. Según su teoría, la obra no resiste un análisis realista debido a su cercanía al mundo fantástico de la imaginación y los sueños:

Realmente, la tolerancia no se da en ninguna de las dos religiones, sino en dos personas que viven, por el amor, una situación de excepción, que únicamente ha sido posible por el poder del Sultán, un poder que sin duda está mucho más allá de los preceptos de su religión. (...) Toda la obra propone unas circunstancias extremas y excepcionales como contexto del amor del Gran Turco. Hay todo un mundo prodigioso en la historia, de variado signo. (...) Esa clave divertida, burlesca, que invierte la realidad, es la que está en la base de la obra. (...) *La gran sultana*, dentro de la ambigüedad característica cervantina, más que una encendida prédica de la tolerancia, que no lo es, probablemente pueda ser entendida como una prueba más, y muy peculiar, del aserto que hizo suyo el Renacimiento: *amor omnia vincit*. (2006, 312-321)

La excepcionalidad de un amor entre dos personas de orígenes y creencias dispares sería la verdadera esencia de esta insólita historia, y no la defensa de la tolerancia general entre culturas. Cervantes buscaría admirar al auditorio con la dramatización de unos amores bizarros en un ambiente lejano y exótico proclive a lo maravilloso. Sin embargo, resultaba demasiado tentador hacer extensible la relación amorosa concreta entre el Gran Turco y Catalina a las problemáticas relaciones entre cristianos y árabes en el Siglo de Oro, y aun en nuestra época:

Marsillach insistió en diferentes entrevistas en que *La gran sultana* era “un canto arrebatado a la tolerancia”, a la convivencia entre judíos, moros y cristianos, cuya vieja lección podía servir para la actual convivencia de los españoles con los gitanos y los emigrantes, aunque para eso, la versión teatral tuvo que eliminar la burla antijudaica inicial de Madrigal y atenuar el grave problema del sufrimiento de los esclavos cristianos bajo el poder turco, apenas entrevisto. (...) Es verdad que se trata de una comedia fundamentalmente tolerante entre turcos y españoles (...). El director, por tanto, acentuó los elementos de tolerancia que había en el texto; pero quitó cualquier cosa que pudiera cuestionarla, aunque fuera una simple broma antihebraea. (Rey Hazas 2005, 46-47)

La versión escénica, en definitiva, convierte a Cervantes en un escritor tolerante actual<sup>3</sup>. Y es cierto que el texto permite esta lectura, pero también que da sobrados motivos para su contraria, como se ha visto. Pedraza acierta al afirmar que Marsillach era “un inteligentísimo propagandista”, pues, de hecho, su interpretación preñada de multiculturalismo *light* influyó sobremanera en unos medios de comunicación ávidos por hallar la conexión del clásico con la actualidad. El acercamiento de Marsillach ha dejado su huella en el mismo ámbito académico, en trabajos como los de Jurado y Hernández antes citados, además de en la opinión general:

Esto del "canto arrebatado a la tolerancia" es una idea que vende. Adolfo, irónico, con sus ribetes de bienintencionado cinismo, coló ese eslogan en su campaña publicitaria y la "tolerancia cervantina" rodó por periódicos, tertulias y revistas, cuantos no habían leído la obra repetían este concepto con énfasis y convencimiento. (Pedraza 1999, 26)

Obviando la ambigüedad que rezuma el texto, Cervantes es empleado por Marsillach como vocero de unos deseables valores de civilidad en una sociedad que, como la del siglo XVII, vive inmersa en un mar de tensiones culturales, económicas y políticas.

## 2. Las claves escénicas de un éxito marsillesco

En su autobiografía *Tan lejos, tan cerca*, Marsillach rememora las razones que le impulsaron a apostar por un texto cervantino jamás escenificado:

Me atrajo el redescubrimiento de un autor que, por voluntad propia o por fuerza de las circunstancias, consiguió escapar de las influencias de Lope, lo cual le otorga un certificado de “rebelde” altamente seductor; tampoco oculto que la atmósfera exótica en la que se desarrolla la historia —el palacio del sultán Amurates III en Constantinopla hacia 1600, las intrigas del serrallo, el travestismo de algunos personajes, la belleza turbadora de la prisionera asturiana Catalina de Oviedo, los celos y las envidias de los eunucos, el olor de los perfumes y los pebeteros, la luz, el colorido, los pájaros, la música...— me tentó por sus incitantes atractivos escénicos. (Es muy chocante: se nos reprocha a los directores que nos empeñemos en convertir los textos en espectáculos como si no fuese ésta, precisamente, una de nuestra obligaciones). (1998, 552)

El director, a instancias de Luciano García Lorenzo, colaborador en aquella etapa de la CNTC, leyó *La gran sultana* y percibió en ella un espectáculo en potencia, el germen de una gran producción escénica que despertaría los sentidos del espectador cautivándolo con melodías, colores, formas y movimientos embriagadores, de reminiscencias sensualmente lejanas. Sin embargo, uno de los grandes aciertos de este trabajo de Marsillach fue basar la primera escena del montaje en el mínimo artificio, convirtiéndola en un pórtico perfecto a las maravillas que esperaban al público entre las calles de Constantinopla y las habitaciones del Gran Turco.

<sup>3</sup> La burla de Madrigal a los judíos se mantiene en la versión escénica, pero se eliminan las palabras del espía Andrea cargadas de desprecio y abominación hacia la raza hebrea y su religión: “¡Oh gente aniquilada! ¡Oh infame, oh sucia / raza, y a qué miseria os ha traído / vuestro vano esperar, vuestra locura / y vuestra incomparable pertinacia, / a quien llamáis firmeza y fe inmutable / contra toda verdad y buen discurso! / Ya parece que callan, ya en silencio / pasan su burla y hambre los mezquinos.” (vv. 468-475).

En medio de la oscuridad, se observa una minúscula ventana en la altura de uno de los laterales del escenario. Por allí se asoman Salec y Roberto, provistos de un catalejo, para relatar al espectador aquello que están viendo: el ritual de la *zalá* o culto a Mahoma que se realiza en el templo de Santa Sofía y al que acuden en masa los musulmanes de la ciudad, incluido el propio Gran Turco, rodeado de sus sirvientes y de una turba de pobres que solicitan el favor del sultán en sus pleitos con la justicia. Esta primera escena anticipa al público el poder ilimitado del sultán y pretende despertar la *admiratio* que debe prevalecer durante todo el espectáculo. Las acotaciones escritas por Cervantes para describir la escena son de un detallismo destacable dentro de la parquedad habitual del teatro áureo<sup>4</sup>. De hecho, Profeti (1999, 61) ve la razón de esta exhaustividad descriptiva en el tipo de destinatario de las comedias cervantinas: el lector individual de las comedias impresas, el cual debía cooperar con el texto para recrear la atmósfera turca en su mente.

También Marsillach exige al espectador que imagine la fastuosidad de una escena difícilmente exportable a un teatro pero que, hábilmente, es escamoteada para potenciar su magnificencia. El diálogo de Salec y Roberto funciona como una suerte de obertura para la historia de Catalina y el Gran Turco, una introito que tendrá su correspondencia en el cierre de la obra, pues Marsillach decide retomar estos personajes en los últimos compases del montaje otorgando un marco unitario a la obra. El efecto sobre el espectador es el de haber asistido a un cuento maravilloso con prólogo y epílogo, pues la ventana representa un paréntesis preñado de fantasía. Tras esto, los dos amigos ingresan en el proscenio y el ambiente se transforma. A partir de ese momento y a lo largo de la función, una profusa y estetizada escenografía invadirá la escena, marcando un claro contraste con el sencillo preludeo.

Aunque el tiempo dramático en *La gran sultana* comparta un vínculo simbólico con el de los sueños, el espacio dramático, en cambio, se presenta de forma muy concreta. El imperio otomano es el fondo general de la ficción, un mundo exótico para el español medio —en el siglo XVII, sin duda, y a finales del XX, con menor intensidad, pero también—, cuya capital, Constantinopla, ofrece un intrincado territorio urbano del que se sirve Cervantes para ubicar a los personajes: las calles, la judería, el tribunal del cadí o las cárceles de los cautivos. Los espacios exteriores se delimitan tanto como los interiores, que se corresponden con las múltiples dependencias del palacio del sultán, entre las que se incluye el serrallo de las mujeres.

Marsillach quiso recrear la pluralidad de este ambiente turco, conjugó la veintena de cambios espaciales que se producen durante las tres jornadas de *La gran sultana*, realizó las transiciones entre escenas de la forma más rápida y efectiva para mantener la admiración entre el público y ofreció constantemente un torrente de signos materiales, auditivos, visuales y hasta olfativos bajo la bandera de la espectacularidad

---

<sup>4</sup> Transcribo las dos acotaciones fundamentales de esta primera escena: “Sale Salec, turco, y Roberto, vestido a lo griego, y, detrás dellos, un alárabe, vestido de un alquicel; trai en una lanza muchas estopas y, en una varilla de membrillo, en la punta, un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este alárabe se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice Roberto” (2010, 181) y “entra a este instante el Gran Turco con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un paje vestido a lo turquesco con una flecha en la mano levantada en alto, y detrás del Turco van otros dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el Turco les da” (2010, 185).

más fastuosa<sup>5</sup>. Algunos críticos consideran que así debe montarse la obra para hacer honor al propio Cervantes, quien ubicó la trama en Constantinopla por ser un espacio propicio para la maravilla, del que podían salir inesperados surtidores de sorpresas para el público del teatro. Su propósito fue escribir una comedia en la que los sucesos que aparecieran sobre las tablas propiciasen la exhibición de un gran espectáculo inusual. Si las palabras de los actores pretendía Cervantes que fuesen llenas de brillo e indudablemente chocantes, también convenía que su vestimenta fuese exótica y colorida, y que sonase de cuando en cuando una melopea oriental. (López Estrada 1992, 33)

La crítica definió el espectáculo como una fiesta (Villán 1992)<sup>6</sup> llena de comicidad y efectos sorprendentes (Haro Tecglen 1992), un montaje preciosista (López Sancho 1992) con carácter de puro divertimento. Para Lázaro Carreter, “el resultado admite la calificación de brillante” (1992). De hecho, el crítico reconoce que nunca hubiera creído posible extraer tanto partido escénico a una pieza tan difícil y embarullada. Aunque las labores de dirección fueron apreciadas por la crítica, el mérito del éxito se atribuyó en gran parte a Cytrynowski, cuya “engolosinada escenografía” (Sagarra 1992) absorbió todas las miradas:

Desde el principio, lo que llama la atención son los decorados y vestuarios de Carlos Cytrynowski que, junto a otros elementos escenográficos, se convierten en grandes protagonistas del espectáculo, pues la sucesión de escenas e intervención de los actores han sido engarzadas de modo que unos no destacan sobre los otros. (Pavón 1992)

El periodista de *El Mundo* Javier Villán sintetiza el parecer general de la crítica de esta manera:

En realidad no es difícil conquistar al público con un montaje que reproduce el clima exótico y sensual de un palacio turco. Mérito, sin duda, de Marsillach como director. Y más mérito aún la multiplicidad de planos y de espacios en que se desarrolla la acción. Y mérito indiscutible de las virtudes plásticas de Cytrynowski. Esos reflejos de amor y de aventura están ya al descubierto en la obra de Cervantes. Marsillach los intensifica levemente y consigue un espectáculo compacto, servido con nobleza por una interpretación, en líneas generales, en sintonía con el literario juguete. (Villán 1992)

La intención de crear una atmósfera que halagara los sentidos del público es evidente en la ambientación y decorados de la mayoría de las escenas. El espectador tiene ante sí por primera vez al sultán, interpretado por Manuel Navarro, cuando el eunuco Mamí le comunica la existencia de una joven de belleza extraordinaria en el serrallo. El Gran Turco, por invención de Marsillach, aparece en medio de los vapores y la oscuridad relajante de los baños, desnudo de espaldas al espectador y rodeado de jóvenes sirvientas que le atienden en su aseo personal. Esta atmósfera de gran intimidad, arropada por el burbujeo constante del agua, resulta idónea para la ponderación de la

---

<sup>5</sup> Los espectadores se introducían en la atmósfera turca desde antes del inicio de la función. Al entrar en la sala del teatro, una gran humareda recibía al público. Era la advertencia de que un mundo maravilloso estaba a punto de descubrirse tras el telón, y una referencia oriental a los baños turcos.

<sup>6</sup> Para las críticas teatrales en prensa, me sirvo de los recortes digitalizados por el Centro de Documentación Teatral de Madrid, en los cuales no se recoge la paginación del periódico. Por tanto, no añadimos el número de página en las referencias a reseñas periodísticas a lo largo de este artículo.

hermosura de Catalina por parte de Mamí. Además, la estampa ofrece una pincelada de cotidianidad otomana que, a ojos occidentales, resulta de un exotismo voluptuoso muy en consonancia con el sensualismo de la relación entre Catalina y Amurates.

Otra escena de conversación con los eunucos, ambientada con gran acierto por Marsillach, es la que antecede a la primera visión de la española por parte del Gran Turco. En ella, un enorme mapa repleto de barcos de madera se extiende en el suelo de una lujosa habitación del palacio. Mientras los consejeros del sultán fuman pausadamente sus pipas y unas mujeres del serrallo amenizan la velada con sus instrumentos<sup>7</sup>, Amurates, subido a un atril con ruedas que es arrastrado por sus sirvientes, desplaza con un bastón los barcos sobre el mapa, en un juego de estrategia militar típico de un hombre de guerra. El ambiente bélico se paraliza con la aparición de Catalina (Silvia Marsó), porque la única guerra de la comedia es la amorosa, es decir, la conquista de la joven emprendida por el sultán.

Pero, probablemente, la escena de la recepción del embajador de Persia es la que ofrece uno de los cuadros escénicos más impactantes del montaje. Los persas desean firmar la paz con los turcos. Sin embargo, semejante alianza de dos enemigos de la Corona española resulta peligrosa para los intereses hispánicos. Así pues, Cervantes dibuja una escena de enemistad entre ambos países árabes fraguada en el supuesto contacto que mantienen los persas, de forma secreta, con la corte de Felipe II.

La tensa audiencia del enviado extranjero con el Gran Sultán y sus consejeros tiene lugar en el amplio salón del trono. En la acotación del texto, Amurates es ubicado tras “unas cortinas de tafetán verde” que deben descubrirse. Sin embargo, Marsillach oculta al sultán tras la gruesa seda durante todo el encuentro diplomático, como un enigma invisible y mudo, pero cuya presencia desconcierta a los persas. En el montaje de la CNTC, un escribano y cuatro asesores acompañan al Turco frente a una embajada compuesta por siete persas ataviados con suntuosos brocados y plumas en la cabeza. El cuadro que conforman los actores, el detallismo de sus ropajes, la música en directo, los movimientos lentos y acordados, y el aumento progresivo del encono entre ambos bandos, perceptible incluso a través del hieratismo y la rigidez característicos de una ceremonia de recepción oficial y solemne, hacen sobresalir esta escena. El punto álgido se produce cuando los soldados de la embajada desenvainan sus espadas al ver en peligro la vida del emisario principal. Finalmente, los persas se retiran agraviados.

La soberbia y el desprecio con que se trata a la amistosamente falsa embajada ofrece una imagen rigurosa e implacable del Turco. Unos modos en perfecto contrapunto con el encendido enamorado que no duda en postrarse a los pies de una cristiana. El mensaje para el público es rotundo: el apasionamiento de Amurates por Catalina es todavía más sorprendente si se contrapone a la inflexibilidad y arrogancia que exhibe en su rol de sultán.

Con el protagonismo de Madrigal merecen un comentario dos escenas del montaje de Marsillach. La primera transcurre en las mazmorras donde están apresados los criminales en espera del dictamen del cadí. Según la acotación de Cervantes, Madrigal, sorprendido en sus relaciones amorosas con una mora, entra en escena con las

---

<sup>7</sup> La música del montaje estuvo a cargo de Pedro Estevan, quien se inspiró en los ritmos árabes pero desde el prisma del humor, el minimalismo y la fusión. Durante la función, cinco músicos tocaban en directo hasta once diferentes instrumentos (flauta, chirimía, qanoun, salterio, kemenche, viola da gamba, vihuela, laúd, percusión, baglama y santuri), algunos de ellos eran originales arábigos antiguos. Durante el espectáculo, y en representación de las tres culturas que aparecen en la obra, se interpretaron melodías sefardíes, turcas y españolas del Renacimiento.

manos atadas a la espalda y conducido por dos ayudantes de la justicia. Sin embargo, Marsillach tiene la originalidad de situar a Madrigal en un foso, de manera que el espectador tan solo puede ver su cabeza surgiendo desde el suelo, a través de un pequeño escotillón. El juez de los turcos lo interroga mientras se le aplica tortura: una prensa giratoria que aprieta su cabeza dolorosamente. No obstante, los tormentos turcos a penas son entrevistados —se escuchan, de tanto en tanto, los gritos de los apresados— y toda la escena está bañada de una comicidad inseparable al personaje del pícaro buscavidas. El diálogo resulta hilarante, pues ante la oferta del cadí para lograr su libertad casándose con la mora, Madrigal prefiere la muerte antes que el matrimonio. En un alarde de ingenio, aprovechando la credulidad rayana en la estulticia del juez supremo de los turcos, expone su capacidad para entender el lenguaje de los pájaros. El cadí le libera con la condición de que enseñe a hablar a un elefante de palacio.

La segunda escena tiene lugar ya en el jardín del serrallo, donde Madrigal alimenta al elefante a través de una ventana. El cadí hace su aparición para preguntar por los avances lingüísticos del animal. Con gran desparpajo, el gracioso lo embauca a través de un discurso repleto de ironías que el interpelado no percibe pero que provocan la jocosidad entre el público. Marsillach acentúa los rasgos de homosexualidad del cadí convirtiéndolo en un ser afeminado siempre deseoso de rozar o tocar el cuerpo de Madrigal. En el jardín, el juez insiste en saber qué comentan los pájaros. El pícaro responde magistralmente: las aves pregonan que el cadí persigue a un garzón. Toda la conversación, repleta de fantasía, está envuelta por un clima mágico y misterioso gracias al descenso de la iluminación y los efectos musicales de intriga. Madrigal seducirá al cadí con su donaire hasta conseguir, mediante el engaño, su ansiado objetivo: la libertad para regresar a España.

La interpretación del actor Héctor Colomé, encarnando al especial gracioso cervantino, fue alabada unánimemente por la crítica (véanse los comentarios de Villán [1992], Sagarra [1992] o Pavón [1992]). La viveza y personalidad que logró imprimir al personaje lo convirtieron en un socarrón capaz de ganarse la simpatía y la ternura del espectador. No en vano, se trata de una figura singular dentro de la dramaturgia barroca:

Madrigal se identifica como hombre de placer, pero también exhibe una inquebrantable voluntad de ser él mismo. Aunque su condición sea esencialmente cómica, su naturaleza dramática es bien distinta a la del gracioso en la *comedia nueva*. (...) Su figura es independiente del galán y no ejerce de conciencia de nadie. (...) Protagoniza una intriga propia y casi impredecible. (...) Madrigal hace de la chanza un modo de vida y una seña de identidad, pero se comporta como alguien muy dueño de sí y muy consciente de sus propias acciones. (Gómez Canseco 2010, 97)

Cabe ahora adentrarse en el tratamiento que Marsillach escogió para las escenas amorosas de la obra, puesto que el enamoramiento del Turco y la conquista de Catalina representan el principal hilo argumental de la trama. La escena de máxima seducción se produce durante la segunda jornada, cuando Amurates visita con todo su séquito a una preocupada Catalina en conflicto con su fe. La acción se sitúa en una cálida estancia de blancos cortinajes y columnas de mosaicos con estrellas hexagonales. La española se muestra esquiva y reacia a ceder ante las pretensiones matrimoniales del Turco, pero la enérgica insistencia del soberano y su promesa de respetar por siempre el credo cristiano de la joven, van ablandando a la futura sultana. El despliegue de presentes también contribuye a la fascinación ejercida.

En primer lugar, una enorme capa de pieles blancas, símbolo de su futuro poder, es colocada sobre los hombros femeninos —en oposición al primer encuentro entre ambos, en el que el sultán arranca con violencia la manta con la que Catalina pretendía encubrir su beldad—; en segundo lugar, un cofre de refulgente contenido, remarcado escénicamente por la oscuridad que lo envuelve cuando es abierto; y en tercer lugar, una gargantilla de oro que el sultán pretende colocar en el cuello de Catalina y ante la que ella se resiste con un grito de terror. El Turco se enfurece mientras explica su deseo de gozarla no como concubina, sino como esposa predilecta. Progresivamente, la joven acaba aceptando con gusto su destino gracias a las palabras conciliadoras del Gran Turco, algunas salidas directamente de la pluma del adaptador del texto Luis Alberto de Cuenca con el objetivo de asentar la imagen de una relación amorosa consentida y deseada por ambas partes<sup>8</sup>, en línea con la interpretación de la obra en clave de tolerancia. La escena finaliza con los dos amantes recostados en un lecho al fondo del escenario, entregados el uno al otro en un apasionado abrazo mientras van cerrándose los telones laterales a la altura del proscenio.

Los diversos finales de la función también han sido ampliamente comentados por la crítica. El propio Marsillach (González Cañal 1993, 147-148) reconoció haber desarrollado tres finales distintos para la triple trama, además de un fin de fiesta en forma de baile.

Como colofón a la historia de amor entre Catalina y Amurates, Marsillach dispone un beso final mientras ambos se dirigen abrazados hacia el lecho y la luz se atenúa sensualmente. Cae el telón y el público, con la certidumbre de que la obra ha finalizado, aplaude. Pero aparecen Andrea y Madrigal dispuestos a fugarse de Constantinopla gracias al dinero del crédulo cadí en un barco que está a punto de zarpar. Madrigal pronuncia una sentimental despedida antes de introducir sus pies en el agua del mar. El realce de esta acción liberadora a través de un oportuno efecto de sonido convirtieron estos instantes en cautivadores para público y crítica: “Madrigal se adentra en el mar y el chapoteo de sus pies en el agua de la playa, junto a la todavía presencia de las palabras dichas y los efectos de luz logrados en ese momento en el escenario, llevaron siempre a los espectadores a subrayar con sus aplausos el acierto de la situación y a estimar que con ello se cerraba la representación” (García Lorenzo 2011, 262).

Por último, el ventanuco de Salec y Roberto se abre de nuevo en el escenario, cerrando así ese paréntesis repleto de maravillas que se iniciaba con su primera apertura. Roberto, el padre de Lamberto, se muestra feliz porque su hijo y Clara (Zaida) han logrado prosperar convirtiéndose en bajás de Rodas por merced del Gran Turco y su esposa.

Sin embargo, Marsillach consideraba poco brillante dejar caer en este punto el telón definitivo para una función que debía fascinar hasta el último segundo al espectador. Por eso, tras una voz en *off* que anuncia las bodas de los sultanes y la obligación de que Constantinopla honre a la nueva esposa del Gran Turco, el director decide añadir una danza de inspiración oriental que interpretan las mujeres del serrallo mientras los miembros de la corte, que rodean a las bailarinas, se deleitan comiendo

---

<sup>8</sup> Las cuatro estrofas añadidas entre los versos 1373 y 1386, en sustitución completa de las que se leen en el original cervantino, dicen: “TURCO: Tú que eres paz de mi guerra, / descanso para mis enojos, / gloria que ciega los ojos, / sol que ilumina la tierra, / ven a dar fuego a mi lecho / con el calor de tu vida; / sellen tus labios la herida / que me has abierto en el pecho. / Ven, que ya en tu voluntad / está mi vida y mi muerte, / mi buena y mi mala suerte, / mi prisión o libertad. SULTANA: Sé libre y salvo, señor, / de todo mal que te aguarde, / pero no hagas más alarde / de tus promesas de amor.”

frutas y bebiendo. También las moras portan cestas de frutas y de flores, las mismas que, a lo largo de toda la función, el público ha visto estampadas en los telones laterales que ocultaban el escenario a la altura del proscenio siempre que era necesario un cambio de decorado. Al fondo, detrás del colorido cuadro de danzantes que alzan sus pañuelos al compás de la música en vivo, una gigantesca media luna de cartón piedra acoge en su seno a los dos amantes entrelazados.

### 3. Conclusión: Kitsch turco en formato de revista musical

La estética y el tratamiento artístico del montaje de *La gran sultana* corresponde al estereotipo cultural que los occidentales retienen de Oriente desde el siglo XIX. Inspirada en la realidad, pero pasada por el tamiz de la máxima teatralidad y barnizada con una tópica visión europea de Turquía, esta puesta en escena sería un campo idóneo para los análisis postcoloniales de Edward Said, de no ser porque el propio Cervantes crea una trama fantástica, alejada de todo realismo, que permite fantasear también al director de escena moderno. “La de *La gran sultana* es una Constantinopla más imaginada que real”, afirma Gómez Canseco (2010, 132). La obra recrea un ambiente mágico, exótico, asombroso, donde los detalles prácticos se escamotean para que la realidad no empañe la maravillosa ensoñación. Se entiende así que Marsillach potencie la imaginación con total libertad en su trabajo escénico.

Escenógrafo y director viajaron hasta Estambul para visitar el Palacio de Topkapi, mandado construir por el sultán Mehmed II entre 1459 y 1465 y centro administrativo del Imperio otomano hasta 1853. Ante su frialdad de museo, decidieron inspirarse en él pero sin perder de vista la fantasía gráfica existente sobre el mundo turco. De este modo, la ornamentación del suntuoso palacio y los colores del arte clásico otomano funcionan solo como la base para una escenografía esteticista, de ensueño, que se acopla a la perfección a la imagen literaturizada del espectador sobre Turquía. Tal como el propio Marsillach reconoce, “habíamos partido de la realidad para proponer otra distinta” (1998, 523).

Así se justifica la calificación de naïf aplicable al conjunto de los recursos escénicos del montaje de *La gran sultana*: el cromatismo de colores cálidos con predominio inofensivo de los tonos pastel; las pompas de jabón que descienden al escenario para celebrar el amor entre Amurates y Catalina; la música oriental con irónicos matices actuales; el vestuario cercano al de una comparsa de Moros y Cristianos; los fondos con siluetas de minaretes contra un cielo azul marino de juguete; las cortinas, cojines y columnas del decorado con aire artificial de carnaval... La descripción de esta propuesta estética puede resumirse en una única frase: *Las mil y una noches* pasadas por el filtro de Walt Disney. Esta visión ingenua de Turquía se ve perfectamente representada por la enorme media luna que preside el baile final. El símbolo nacional presente en la bandera del país es aquí una luna de remate de falla, un guiño a la luna de miel que espera a los protagonistas, el emblema de las misteriosas noches árabes y su influjo pasional, la luna que toda fantasía europea sitúa en el paisaje nocturno oriental.

Pero si hay un icono en *La gran sultana* que aparece repetido a lo largo del montaje hasta convertirse en su imagen principal es el cesto de sabrosas frutas, o su variante, el búcaro de flores exóticas. Todo el decorado se basó en la presencia de estos espléndidos recipientes repletos de los dones más delicados de la naturaleza, el alimento de la fruta y la belleza de las flores, unos iconos que subrayan la opulencia, el gozo y la frescura; una alegoría de la felicidad.

Estas imágenes estaban estampadas sobre dos enormes bastidores fijos, con ventanas y puertas practicables, que Marsillach desplazaba a la altura del proscenio cada vez que necesitaba ocultar el escenario para realizar cambios de decorado sin que el público se percatara. El doble telón, una vez desplegado, tenía el aspecto de un gran mosaico figurativo, a la manera de diferentes cuadros cosidos que formaban un tapiz de *patchwork*. Se trataba de una transposición escenográfica de las paredes ornamentadas del Salón de los Frutos del palacio de Topkapi, la diminuta habitación donde gustaba de comer en soledad el sultán Mehmed II.

Este muro de frutas y flores, reiterado a lo largo del montaje, grabado en la mente del espectador tras la función, es una imitación del original turco y, sin embargo, ofrecido lejos de su contexto primigenio y dentro de una interpretación naïf de la cultura y el arte otomanos, produce un efecto *kitsch* que envuelve todo el espectáculo. Si el *kitsch* parte de planteamientos puramente estéticos, si construye un arte previsible, a la medida del gusto común —y esto enlaza con la idea estética de Oriente que aún prevalece en el imaginario colectivo—, si propone artefactos de una belleza “agradable”, ideales para la distracción y el entretenimiento sin mayores pretensiones, si jamás provoca desasosiego en el espectador o invita al cuestionamiento, la escenografía de este espectáculo pasa necesariamente por el filtro del *kitsch*. Cytrynowski, al concebir la propuesta estética de *La gran sultana* de Marsillach, pudo tener muy presente a Hermann Broch cuando afirma que, “como sistema de imitación que es, el *kitsch* se ve obligado a copiar rasgos específicos del arte. Pero el acto creativo del que surge la obra de arte no se puede imitar metodológicamente: solamente se pueden imitar sus formas más simples” (1970, 11).

Por otro lado, Marsillach reconoció que, en su montaje, “la mecánica teatral de *La gran sultana* es la misma que la de la revista de Lina Morgan” (González Cañal 1993, 146). La estructura familiar de este género de entretenimiento de masas, que alcanzó su esplendor en las décadas centrales del siglo XX español y llegó hasta los años 80, sirvió al director para acentuar el carácter primordial de divertimento de su propuesta. Como detectó el crítico López Sancho:

Cytrynowski hace de la Constantinopla soñada de Cervantes una Constantinopla de revista musical, de película norteamericana aunque el resultado final de esta versión ni dé un musical, ni una película sino un espectáculo teatral ligero, entretenido y más inclinado a la comicidad ligera que a otra cosa. (1992)

Fusionar el texto cervantino con la revista musical dio como resultado una fiesta centrada en lo visual, con un protagonismo absoluto de la escenografía, el color, la luz, la música, el movimiento de los actores y su vestuario frente a la palabra, la cual pasó a un plano secundario. Todos los rasgos prototípicos del género de la revista fueron asimilados en este espectáculo: el antirrealismo acentuado; el colorido y la ostentación en la decoración y los figurines; la inclusión de música en directo, bailes y canciones; el barniz de erotismo a través del vestuario y la belleza del elenco femenino; la figura de la *vedette* —aquí, la actriz Silvia Marsó como Catalina de Oviedo—, con su cambio continuo de atuendo y su cuadro de bailarinas; la comicidad en los *sketch* protagonizados por Madrigal... Precisamente, el enraizamiento de este montaje en la comedia musical se convirtió en la mejor baza para el éxito posmoderno de esta pieza cervantina jamás representada hasta el momento. Se contaron 203 funciones del espectáculo tras pasar, en su gira nacional, por Sevilla, Madrid, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Murcia, Alicante, Barcelona, Almagro, La Coruña, Santiago de Compostela y, en su gira internacional, por Guanajuato (México), Ciudad

de México y Londres. Hasta el año 1993, *La gran sultana* fue el trabajo de la CNTC más representado sobre los escenarios (García Lorenzo 1994). La opinión de Pedraza así lo confirma:

Marsillach convirtió el espectáculo en una brillante comedia musical, lo que me pareció y me parece un notabilísimo acierto. En las declaraciones a la prensa y en el programa de mano le atribuyó una sorprendente actualidad. Actualidad estética y actualidad moral (...). Tanto *aggiornamento* estético, tanta corrección política no hubieran bastado para que el público se entregara al espectáculo de la Compañía Nacional. Hacía falta algo más, mucho más que las palabras bienintencionadas del programa de mano. Lo que añadió Marsillach al texto cervantino fue una ilimitada sabiduría escénica. Una precisión en el gesto, el movimiento, la gracia que superaba y hacía olvidar la, a mi entender, desmañada comedia. (2006, 342)

La tolerancia de Cervantes defendida por Marsillach a través de artículos, entrevistas o del propio programa de mano del espectáculo, subió al escenario en forma de revista musical, un género asimilado al divertimento inocuo y destinado a un público deseoso de evasión. Probablemente Marsillach pensó que la manera más fácil de difundir una tesis simplificada y políticamente correcta —Cervantes como gran precursor del respeto posmoderno a la diferencia—, era hacerlo a través de la espectacularidad más fascinante. Sin embargo, más allá del pretendido mensaje ideológico y su discusión académica, este trabajo pasó a la historia de la CNTC por demostrar magistralmente el potencial escénico que contienen las comedias de Cervantes. Si la estrategia de Marsillach fue llamar la atención sobre una pieza completamente olvidada, el triunfo resulta evidente.

Con *La gran sultana*, la CNTC cumplió varios objetivos: reivindicar al Cervantes autor de comedias con el estreno de una obra jamás escenificada, saldando así la deuda que la compañía pública había contraído con el buque insignia de las letras castellanas; propagar una lectura del texto dentro de los parámetros multiculturales de la época contemporánea, cuyas consecuencias interpretativas todavía colean; utilizar a Cervantes como estandarte de unos valores sociales que la proyección internacional española requería en el contexto conmemorativo de 1992; y, sobre todo, presentar un bello espectáculo que atrapaba por los sentidos y cautivaba estéticamente al espectador. Todo ello consolidaría a Marsillach como el más apto para dirigir una compañía cuyos mandos recuperaba con este emblemático montaje.

**Obras citadas**

- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Volumen 7. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958.
- Borja, Jordi y Mascareña, Tona. "El V Centenario y la imagen de España en el mundo." *Anuario Internacional CIDOB* 1 (1992): 89-96.
- Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- Canavaggio, Jean. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* 28 (1992): sin pp.
- Cervantes, Miguel de. *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Cuenca, Luis Alberto de. Programa de mano de *La gran sultana. 20 años en escena, 1986-2006*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006. 124.
- Díez Fernández, J. Ignacio. "«Sin discrepar de la verdad un punto». *La gran sultana: ¿Un canto a la tolerancia?»* *Lectura y signo* 1 (2006): 302-322.
- García Lorenzo, Luciano. "La Gran Sultana de Miguel de Cervantes: Adaptación del texto y puesta en escena." *Anales cervantinos* 32 (1994): 117-136.
- . "Corrigiendo a Cervantes. Signos de teatralidad y puesta en escena: *La Gran Sultana* (1992)." *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*. Eds. Gentilli y Londero. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2011. 255-266.
- González Cañal, Rafael. "Crónica de la mesa redonda: *La gran sultana*." *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1993*. Eds. Pedraza y González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Almagro, 1994. 145-148.
- Haro Tecglen, Eduardo. "Otros quince minutos de aplausos." *El País*, 25/09/1992.
- Hernández Araico, Susana. "Despolarización posmoderna en *La gran sultana*: una ventana de vistas diversas." *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. Volumen II. Ed. Ignacio Arellano. Toulouse/Pamplona: GRISO/LEMSO, 1996. 177-188.
- . "Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor." *Cervantes* 14.2 (1994): 115-165.
- Jurado Santos, Agapita. *Tolerancia y ambigüedad en La gran sultana de Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Una española entre los turcos." *ABC*, 11/10/1992.
- Lewis-Smith, Paul. "Cervantes como poeta del heroísmo: de la *Numancia* a *La gran sultana*." *Memoria de la palabra: actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 julio 2002*. Volumen II. Eds. Lobato y Domínguez Matito. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2004. 1155-1163.
- López Estrada, Francisco. "Vista a Oriente: la española en Constantinopla." *Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico* 7 (1992): 31-46.
- López Sancho, Lorenzo. "«La gran sultana» de Cervantes, en el Teatro de la Comedia." *ABC*, 24/09/1992.
- Malgesini, Graciela, y Giménez, Carlos. *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Catarata, 2000.
- Marsillach, Adolfo. *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Pavón, Luis. "El divertido sultanato de Marsillach." *ABC de Sevilla*, 09/09/1992.

- Pedraza, Felipe. "El teatro mayor de Cervantes. Comentarios a contrapelo." *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (El Toboso, 23-26 de abril de 1998)*. Coord. José Ramón Fernández de Cano y Martín. El Toboso: Ayuntamiento de El Toboso, 1999. 19-38.
- Pedraza, Felipe. "Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico." *Lectura y signo* 1 (2006): 333-347.
- Profeti, Maria Grazia. "Escritura, compañías, destinatarios: Un teatro de la ambigüedad." *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*. Eds. Poupene, Hermenegildo y Oliva. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999. 55-76.
- Rey Hazas, Antonio. *Miguel de Cervantes: literatura y vida*. Madrid: Alianza, 2005.
- Sagarra, Joan de. "Cervantes, condenado al éxito." *El País*, 08/09/1992.
- Schevill, Rodolfo y Bonilla, Adolfo. "El teatro de Cervantes (Introducción)." *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*. Volumen VI. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915-1922. 1-158.
- Vilches de Frutos, María Francisca. "El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: identidad y vanguardia." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31 (2006): 5-39.
- Villán, Javier. "¡Viva la fiesta!" *El Mundo*, 25/09/1992.
- Wardropper, Bruce W. "Las comedias de Cervantes." *Suma cervantina*. London: Tamesis, 1973. 147-169.
- Williamson, Edwin. "La gran sultana: una fantasía política de Cervantes." *Donaire* 3 (1994): 52-54.
- Ynduráin, Francisco. "Estudio preliminar." *Obras de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas*. BAE 156. Madrid: Atlas, VII-LXXVII.
- Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.