

ENREDOS HISTORIOGRÁFICOS: LOPE ANTE LEPANTO¹

ELIZABETH R. WRIGHT (University of Georgia)

CITA RECOMENDADA: Elizabeth R. Wright, «Enredos historiográficos: Lope ante Lepanto», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 146-174.

Fecha de recepción: 18-01-2013 / Fecha de aceptación: 02-04-2013

RESUMEN

Se analiza *La Santa Liga* de Lope de Vega, con referencia a la diversidad de propuestas de narrar la batalla de Lepanto, tal como habían surgido a distancia de dos décadas de la batalla naval del 7 octubre de 1571.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, la batalla de Lepanto, *La Santa Liga*.

ABSTRACT

This article proposes that the long maligned blend of love intrigue and battle chronicle within Lope de Vega's *La Santa Liga* merits reconsideration in terms of how Spaniards negotiated the cultural memory of the Battle of Lepanto (October 7, 1571).

KEYWORDS: Lope de Vega, the Battle of Lepanto, *La Santa Liga*.

1. Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER, con referencias FFI2011-23549 Y CDS2009-00033. Les agradezco a Mercedes Blanco y Michael Armstrong-Roche sus valiosas sugerencias editoriales y bibliográficas. También quisiera agradecer al personal de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, de la Universidad Complutense de Madrid, que me facilitara el acceso a su extraordinario fondo antiguo, que ha sido imprescindible para elaborar este trabajo.

NARRAR UNA BATALLA INENARRABLE

¿Cómo se rememora un acontecimiento insólito e inesperado, pero manifiestamente cargado de consecuencias geopolíticas y resonancias culturales? La ingente bibliografía sobre la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571) puede hacernos olvidar el reto que supuso describir la magnitud de la inesperada victoria de la armada de la Santa Liga —de Venecia, el Papado y España— sobre la del sultán otomano. Mídase en términos de muertos y heridos o en función del número de galeras participantes, la batalla cobró unas dimensiones jamás vistas, incluso para combatientes tristemente habituados al ciclo anual de guerras y escaramuzas navales en las zonas fronterizas del Mediterráneo. De hecho, los historiadores militares, en su afán de establecer *rankings*, califican a Lepanto como el segundo día más sangriento de la historia europea, solo superado por la batalla de Cannas en la segunda guerra púnica (véase, por ejemplo, Bicheno 2003:278).

Pero ya en el lugar y momento en los que se libró la batalla naval, se vaticinaban unas consecuencias históricas y culturales de enorme peso. El primer informe que don Juan de Austria hizo llegar a Felipe II hablaba de una victoria de magnitud inaudita, tanto por su escala como por el coraje que mostraron los combatientes de ambos bandos.² Esta primera impresión ha resistido el paso del tiempo hasta ser avalada por Guilmartin [2003:253] a través de un análisis material y contextual solo posible en manos de un veterano de guerra convertido en historiador militar. Al igual que el primer informe del mando español escrito en el campo de batalla, expresa un juicio cauteloso, alejado del impulso mitificador que a menudo ha imperado en la historiografía lepantina: «Lepanto is a rarity in military history: a battle in which both sides fought skillfully and well, where the random strokes of chance that infest the battlefield were largely neutralized by the skill of

2. El informe de don Juan de Austria da constancia de «la mayor batalla naval que ha habido muchos años ha, y aun se podría decir sin agraviar a nadie, jamás se vio ni oyó habiendo venido a pelear no solo voluntariamente, pero de ambas partes con gran confianza de vencer cada una de ellas». Cito del documento 83 del Archivo General de Simancas, Estado, legajo 1134. Hay una transcripción de una versión posterior del mismo informe escrito inmediatamente después de la batalla en la CODOIN [III:246].

the commanders against whom they fell, and where the stronger side won—though by a narrow margin and not in the expected way».³

A medida que las noticias de la batalla pasaron de los informes de primera línea a las relaciones de los supervivientes, la escala de destrucción y muerte fue desafiando cada vez más las facultades descriptivas. Especialmente reveladora es la carta de un oficial veneciano, Gerolamo Diedo, que se esmeró en entrevistar al mayor número posible de supervivientes desembarcados en Corfú al concluir la batalla el 7 de octubre. Diedo da fe del «spaventevole stordimento» (espantoso aturdimiento) evocado por los supervivientes cuando hablaban del siniestro estruendo que producía la mezcla de la artillería y el griterío. Los soldados atestiguaron haberse sentido fuera de sí, como si hubiesen ingresado en otro mundo. La victoria conseguida tras semejante combate puso a prueba su talento descriptivo, pues lo acontecido sobrepasaba «ogni umana credenza, così e impossibile poter raccontarlo» («La Battaglia di Lepanto descritta da Gerolamo Diedo», pp. 177-224).⁴ Tras el oficial veneciano, se enfrentaron al problema escritores de toda Europa como, por ejemplo, Juan Latino de Granada, quien se sirvió de la celeberrima descripción del escudo de Eneas en *La Eneida* 8.625 para alertar sobre el paradójico cometido de narrar «el inenarrable destino de la nación hispana» ('Hispanae gentis non enarrabile fatum', *Austrias Carmen*, v. 1378).⁵

Dos décadas después de los hechos, el cometido se había complicado, Lepanto ya convertida en la «Gran Batalla Naval» por antonomasia. Sin embargo, ya se vaticinaba ciertas dudas en cuanto a los beneficios cosechados a nivel de la política internacional de la Monarquía española. Por otra parte, los veteranos de Lepanto tuvieron que equilibrar su orgullo de haber contribuido a una victoria ya mítica con la amarga sensación de que no habían cosechado los premios deseados. Como botón de muestra, recordemos el veterano retratado en *El Buscón* (p. 159) de Quevedo, quien pulula de venta en venta con cartapacios repletos de relaciones de servicios y méritos en

3. «Lepanto es una rareza en la historia militar: el enfrentamiento en el que ambos lados lucharon con destreza y acierto, donde los golpes del azar que infestan los campos de batalla fueron neutralizados por la destreza de los caudillos que se enfrentaron a ellos, y donde finalmente ganó el bando más fuerte, pero por un margen estrecho y no de la manera esperada». La traducción es mía.

4. Sobrepasa «por completo la humana creencia, por lo que era imposible poder relatarlo». Véanse especialmente pp. 208 (el momento del enfrentamiento) y 212 (la inefable violencia).

5. Los versos de Virgilio aludidos rezan «hastamque et clipei non enarrabile textum». Me centro para esta problemática de la *batalla inenarrable* en Wright [2009]. El problema historiográfico que presenta Lepanto y las innovaciones literarias que suscita como respuesta se plantean en Gaylord [1972:1-15].

busca de una tardía recompensa por sus sacrificios. Por no hablar del veterano de carne y hueso que se hallaba inmerso en una profunda reflexión sobre qué forma literaria podría transmitir su propia experiencia guerrera, prolongada por la larga odisea de su vuelta a casa.⁶ Digamos que a distancia de dos décadas, la batalla naval se presentaba como una historia apta para una narración altisonante pero también susceptible a una mirada más irónica. Y claro está, en cualquier terreno literario de finales del siglo XVI que plantease semejante complicación artística, uno esperaría encontrar una propuesta de Lope de Vega.

Con su habitual destreza para captar las múltiples dimensiones de la cultura española del momento, el Fénix nos ofrece un estado de la cuestión de la historiografía lepantina a dos décadas de distancia. A primera vista, la comedia de *La Santa Liga* puede parecer un disparate a quien acuda al hecho histórico esperando encontrar una fuerte dosis de solemnidad.⁷ Y es que la obra presenta la crónica de la batalla naval en el tercer acto, como la culminación de un rocambolesco drama de amor y cautiverio ambientado entre el harén del sultán otomano y los baluartes del asediado reducto veneciano de Nicosia. Por consiguiente, la cadena de enfrentamientos entre los otomanos y las principales fuerzas marítimas de la Europa católica que empezó con la invasión de Chipre en 1570 y culminó con la batalla de Lepanto en octubre de 1571 se articula en un enredo de amor, cautiverio y conversión religiosa afín al primer teatro cervantino.

Pero esta heterogeneidad —tan atenta a las exigencias del variopinto público del corral de comedias— no fue del gusto del crítico más influyente a la hora de fijar el canon de Lope de Vega. Nada complaciente con la idea de que la Gran Batalla Naval se pudiera recordar como colofón a una intriga amorosa ambientada en un harén, Menéndez Pelayo [1901:CV] sentenció: «No hay fábula dramática de ninguna especie, sino una serie de escenas inconexas. Los dos primeros actos valen muy poco [...]. Pero la tercera jornada se levanta en gran manera sobre las anteriores, y está animada de espíritu verdaderamente épico». A continuación, fueron pocos los críticos que se apartaron del juicio del santanderino para analizar la obra en su

6. Como punto de partida para un análisis de la «odisea» de Miguel de Cervantes a su vuelta de Lepanto, es de sumo interés Garcés [2005]. La noción de Lepanto como una victoria desaprovechada se plantea en el paradigmático estudio de Hess [1972], aunque conviene tener en cuenta los juicios ya citados de Guilmartin [2003:253]. Gaylord [2001] analiza las huellas de la decepción que suscitó Lepanto en *Don Quijote*.

7. Se fecha la comedia a finales del siglo XVI (circa 1596-1603), según Morley y Bruerton [1968:50].

conjunto, con la destacada excepción de Mas [1967:I, 393-407]. Dentro de la tendencia de analizar elementos concretos de la obra, ha habido especial interés por el personaje de Rosa Solimana, creación del Fénix basada en la figura histórica de Roxelana, la esclava ucraniana que se convirtió en mujer predilecta y consejera de Solimán el Magnífico.⁸ Visto este panorama crítico, son de especial interés los nuevos estudios de Usandizaga [2010] y Udaondo [2011], ya que ambos proponen una contemplación pormenorizada de la obra en su conjunto.⁹ Concretamente, Usandizaga ha destacado cómo Lope se sitúa a medio camino entre su principal fuente histórica, la *Vida y hechos de Pío V* (1585), escrita por Antonio de Fuenmayor, y su referente literario más relevante, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, asunto al que volveré más adelante. Udaondo, por su parte, constata la síntesis que propone el Fénix al narrar la batalla naval recurriendo a un amplio repertorio de técnicas narrativas tomadas de la épica culta, la emblemática, el romancero y la filosofía neoplatónica.

Siguiendo los derroteros que señalan estos estudiosos, aprovecho aquí el tema de «Lope y la historia» del VII Congreso Internacional Lope de Vega para ahondar en el enredo historiográfico que une las escenas aparentemente «inconexas» de *La Santa Liga* que no agradaron al santanderino. Precisamente en el conjunto de sucesos supuestamente carentes de conexión lógica es donde se vislumbra la contemplación de diversas propuestas para recordar la historia de Lepanto. Aquí la comedia teje un enredo historiográfico, entendido este término como el proceso de entrecruzar diferentes propuestas para recordar la Gran Batalla Naval. Para este cometido, la indagación subyacente a la lectura de Menéndez Pelayo —¿dónde está el espíritu verdaderamente épico?— me servirá de principio orientador. Y es que el texto de *La Santa Liga* muestra la misma inquietud al entrecruzar las dimensiones épicas del acontecimiento con otras propuestas narrativas que posibilitaban los hechos. Antes de analizar el enredo historiográfico de *La Santa Liga*, conviene abrir un breve paréntesis y reseñar la diversidad de propuestas que surgieron para recordar la victoria naval. En este sentido, recordemos que Lope de Vega oiría las primeras noticias de la batalla llegadas a España en el otoño de 1571, cuando tenía unos diez años y se encontraba en una fase decisiva de su formación, ya inmerso en el acelerado aprendizaje literario de un prodigio pero, a esa edad,

8. En esta línea de estudiar elementos concretos de la comedia se encuentran: Paulson [1988], De Armas [1978], Renuncio Roba [2005] y Pinto-Muñoz [2011].

9. Les agradezco a ambos autores el haberme facilitado copias de sus trabajos.

aún en contacto con la vida callejera de los niños. Si bien es verdad que la noción de que se trataba de un acontecimiento épico se planteó de entrada, dicha opción siempre coexistió con otras posibilidades.

LA CRÓNICA DE LEPANTO

¿Qué duda cabe de que don Juan de Austria, el héroe de Lepanto, brindaba al dramaturgo un personaje hecho a la medida del alto estilo poético? El encuentro cara a cara de este hijo natural del emperador Carlos V con su coetáneo otomano, Alí Pachá, cuñado de Selim II, proporcionaba una nítida estampa del épico combate singular. Por fin, la historia moderna del Mediterráneo había producido un enfrentamiento que nada tenía que envidiar al duelo entre Eneas y Turno visto por Virgilio, o entre Héctor y Aquiles en los versos de Homero. Ya las crónicas de primera línea ofrecieron borradores fácilmente adaptables a la épica. Por ejemplo, Nicolás Augusto de Benavides, en una de las primeras cartas escritas desde el mismo campo marítimo de batalla, narra un portentoso enfrentamiento: cuando el español instó a Alí a rendirse, este declaró que «soy el Bajá y no me rendiré, sino que te mataré» (*Relación de la batalla de Lepanto*, s.f.). Pero al alzar su cimitarra, un subalterno del de Austria lo fulminó de una estocada. A continuación, Benavides relata cómo los de don Juan decapitaron el cadáver para exponer la cabeza del malogrado otomano como trofeo. La carta de relación del ya mencionado Gerolamo Diedo («La Battaglia di Lepanto descritta da Gerolamo Diedo», pp. 207-208) va incluso más allá del relato del caballero español aportando adjetivos y estampas afines a la poesía heroica que reparan en la asombrosa valentía («gagliardezza incredibile») de un don Juan blandiendo su espada teñida de sangre otomana («tutta tinta del sangue nemico»).

Amén de las resonancias épicas inevitables por la juventud y gallardía de don Juan, el azar también nutrió la expectativa épica, pues se dio la casualidad de que el lugar donde las dos armadas se encontraron finalmente, en el golfo de Lepanto, estaba a poca distancia de donde se libró la batalla de Accio en el año 31 a.C. Inmediatamente, los cronistas subrayaron los paralelismos entre Lepanto y Accio, ya que la batalla antigua fue una piedra de toque para los poetas del Renacimiento debido a la versión efrástica de Virgilio, donde la batalla figura en la orla del

escudo de Eneas (*Eneida* 8.675-731).¹⁰ A medida que se divulgaban estas relaciones de primera línea en los meses posteriores a la batalla, las posibilidades épicas que brindaban estas escenas de combate cuajaron rápidamente en un ambiente literario muy receptivo. Como señala Blanco [2010:483], muchos poetas y teóricos ya estaban volcados en la búsqueda de un «poema heroico, como suprema obra de arte de los tiempos modernos».¹¹

Efectivamente, las conmemoraciones épicas fueron las obras literarias más extensas y ambiciosas que vieron la luz en las dos décadas posteriores a Lepanto. Al año de la batalla, Juan Latino terminó su *Austrias Carmen* en latín y asimismo Joan Pujol cantó *La singular y admirable victoria* en endecasílabos catalanes. Media década más tarde vieron la luz la *Felicissima victoria* del portugués Jerónimo de Corte-Real y la segunda parte de la *Araucana* de Ercilla —cuyo canto 24 nos brinda la célebre descripción de la batalla— y, tras otro lustro, la *Austriada* de Rufo. El impulso épico cruzó incluso el Atlántico, tal como atestigua la *Naumachia* de Francisco de Pedrosa, madrileño radicado en Guatemala como profesor de latín hacía ya dos décadas.¹²

No obstante el nutrido número de propuestas épicas, estas voces afinadas según las exigencias de la musa Calíope tuvieron que sintonizar con otras. Tanto fue así que el ya mencionado latinista instalado en Guatemala presentó su *Naumachia* como antídoto contra un repertorio poético de Venecia que celebraba la victoria naval sin darle el «debido estilo» de la poesía épica.¹³ Su queja atestigua la amplia difusión que tuvieron unos repertorios poéticos que vieron la luz en la imprenta veneciana como respuesta multitudinaria e inmediata a la victoria. Recogían poesía breve en múltiples idiomas, desde el griego y el latín a diversos dialectos regionales de Italia. Es posible que se refiera a la *Raccolta* de Sebastiano Ventura o a *Il Trofeo della vittoria* de Luigi Groto, el «ciego de Adria». Ambos repertorios se compilaron con sorprendente rapidez, pues salieron de la imprenta veneciana antes del primer aniversario de la batalla. Muchos de los poemas se sitúan en el registro de la fiesta callejera, como, por ejemplo, un poemilla en el dialecto de

10. Sobre el legado literario surgido de las asociaciones de Lepanto con Accio, véanse Quint [1993:21-49], Davis [2000:70-78] y Nicolopulos [2000:103-106]. Es también de interés el estudio de Accio y Lepanto desde la perspectiva de la cartografía en Jordan [2004a:563-579].

11. Se amplían estas indagaciones en Blanco [en prensa].

12. Para un repertorio de las respuestas épicas a Lepanto, véase López de Toro [1950]. El contexto de la poesía de Lepanto en Italia se ilumina en Dionisotti [1999].

13. La carta del profesor de latín a Felipe II se transcribe en la CODOIN [III:290-291].

Bolonia que se dirige «*Al mia Slin, ach'semia? ched Maumet?*», mofándose así del ejército del sultán en una algarabía que imita los sonidos aspirados que los europeos asociaban con el turco y el árabe de los combatientes derrotados en Lepanto.¹⁴ Sin duda, en algunos poemas divulgados en estos populares repertorios venecianos, con su dimensión jocosa, pueden oírse, más allá del dolido patriotismo de Pedrosa, ecos de las diversas celebraciones públicas que estallaron en las ciudades de la Santa Liga. Donde más se ha estudiado esta dimensión festiva es en Venecia, donde el musicólogo Fenlon [2007:98-191] ha señalado el duradero impacto de estas fiestas en la cultura ceremonial y festiva de la República. En este sentido, observa una progresión en los festejos, cuyas conmemoraciones litúrgicas y cívicas patrocinadas en primera instancia por la Serenísima y las autoridades eclesiásticas nada más llegar las noticias de la victoria, dieron paso luego a diversas celebraciones populares.

De Venecia también surgieron otras dos propuestas narrativas que ayudarán a la hora de contextualizar la trama dispar de *La Santa liga*. En primer lugar, Lepanto deparó los últimos dos encargos de Felipe II a Tiziano, pinturas que muestran el conflicto con los otomanos como trasfondo mientras que en primer plano se resalta la providencial hazaña de la victoria. El cuadro *Alegoría de Lepanto* representa un exvoto del monarca, que se retrata ofrendando la victoria naval y al recién nacido infante don Fernando en señal de agradecimiento, con la batalla esbozada como telón de fondo. Pero el cuadro que más interesa a la hora de contextualizar *La Santa Liga* es, tal como indica el estudio de De Armas [1978], *La Religión socorrida por España*, donde la historia de la Santa Liga queda plasmada en tres figuras alegóricas —España, Venecia y Roma— y el enfrentamiento bélico contra los otomanos se evoca también como trasfondo.¹⁵

Menos conocida hoy que los célebres cuadros de Tiziano, pero con mayor impacto público en las dos décadas posteriores a la batalla naval, encontramos una propuesta cartográfica quizá más sorprendente desde nuestra óptica. Nada más llegar las noticias de la victoria, varios cartógrafos se apresuraron a adaptar el repertorio de islas mediterráneas, o *Isolario*, a la historia de Lepanto.¹⁶ En este nuevo

14. El poema referido se atribuye a Gatian da le Codeghe, en la *Raccolta di varii poemi latini, greci, e volgari*, f. 45.

15. Se comentan los encargos y las alegorías de ambos cuadros de Tiziano en el imprescindible estudio de Panofsky [1969:72-74, 186-190].

16. Se detalla el cambio de paradigma de los *Isolarii* circa 1570-1572 en Tolia [2007] y Jordan [2004b]. Más recientemente, Tolia [2012:32, 48-51] ha contemplado el volcamiento de los *isolaris* hacia las noticias de guerra en relación al declive del género en los años posteriores.

formato, se ubicaban las islas y los puertos estratégicos de ambos bandos del conflicto y se dibujaban diagramas de las invasiones de Malta (1565) y Chipre (1570) por las armadas otomanas para, a continuación, situar la batalla de Lepanto como la culminación de años de conflicto en el Mediterráneo. Así, el género se convirtió en un refrendo visual de la misma historia que detallaban las crónicas de primera línea más influyentes, como serían las de Giovanni Pietro Contarini y Fernando de Herrera.¹⁷

El impacto de este nuevo paradigma narrativo en la época en que el Fénix se sometió al reto de narrar Lepanto lo ilustra una verdadera joya bibliográfica, un *Isolario* que se conserva tal como se vendió en la época, sin encuadernar, en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid.¹⁸ Con su conjunto de mapas y planos del territorio mediterráneo donde los otomanos y sus principales rivales católicos se disputaron el dominio marítimo, el cuaderno traza una narración visual de Lepanto, entendida como la culminación de un itinerario en el que la historia de la Santa Liga va desgranándose en un recorrido de isla en isla. Así, hojeando el cuaderno, el recorrido histórico empieza ante un mapa de Europa entera (mapa 1) y sigue con mapas del golfo de Venecia (mapa 2) y la ciudad de Venecia (mapa 3), interrumpiendo el recorrido para retratar la procesión que se celebró en honor de la Santa Liga en mayo de 1571 (mapa 4). Al reanudar el itinerario, se pasa por las islas, costas y puertos que se percibían como los frentes de la guerra con los otomanos: Dalmacia, Albania, Negroponte, Quíos, Samos y otros cuarenta puntos estratégicos. Y antes de llegar a Lepanto, se recorren los escenarios más reñidos de esta historia reciente: Constantinopla (mapa 45), Rodas (mapas 46 y 47), Chipre (plano 48), Nicosia (mapa 49) y Famagusta (mapa 50). Como culminación de este recorrido, se llega a un mapa del «verdadero orden» de las dos armadas enfrentadas en las islas Curzolari en las inmediaciones de Lepanto (mapa 51), seguido por otro que detalla la propia «milagrosa victoria»

17. Las crónicas de Giovanni Pietro Contarini (*Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a venetiani fino al dì della gran giornata vittoriosa contra turchi*) y Fernando de Herrera (*Relación de la guerra de Chipre y suceso de la Batalla Naval de Lepanto*) se publicaron en el año después de la batalla (1572) y alcanzaron gran divulgación.

18. El *isolario* se titula *Isole che son da Venetia nella Dalmatia et per tutto l'arcipelago, fino a Costantinopoli, con le loro fortezze e con le terre piu notabili di Dalmatia; nuovamente poste in disegno a beneficio de gli studiosi di geografia*. Conservado íntegramente pese a no estar encuadernado, el volumen se ha enviado recientemente a encuadernar para facilitar su conservación. Posada Simeón [2010:36-38] comenta esta recopilación de mapas en términos de la evolución de la ciencia cartográfica en la temprana Edad Moderna.

(mapa 52). De esta manera, el Mediterráneo oriental, espacio tradicionalmente retratado en los *Isolarii*, se somete ahora a una teleología en la que la navegación del lector de isla en isla, de puerto en puerto mediante los mapas, va perfilando la historia del conflicto con el Imperio otomano desde la caída de Constantinopla (1453) y Rodas (1522) hasta el encarnizado asedio de Malta (1565), para llegar por último a la victoria en Lepanto.

Rastreando un *Isolario* coetáneo que se conserva en la Biblioteca Nacional, podemos hacernos una idea de cómo estos repertorios mediterráneos facilitaban una interpretación de las consecuencias geopolíticas de Lepanto. En el diagrama de las islas Curzolari, donde tuvo lugar la batalla naval, el cartógrafo Tommaso Porcacchi (*L'isole piu famose del mondo*, p. 86) calificó el triunfo en Lepanto de paliativo de la derrota sufrida por la primera Santa Liga en Prevezza a manos de Barbarroja, pues aliviaba la «molta vergogna» que cayó sobre la armada de Carlos V. En el margen, una mano —que parece ser del siglo XVII— anotó: «El autor veneciano dice que fue culpa de los Imperiales y es mentira muy grande, que no fue la culpa sino de los venecianos gallinas y mejores para cambios y mercadeos que para menear las arenas en batalla...».¹⁹

Este marco narrativo de los *Isolarios* es de suma relevancia para analizar el esquema organizativo de *La Santa Liga*, por lo cual reproducimos aquí cuatro de los mapas del *Isolario* de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla mencionados, ya que coinciden con el marco geográfico dibujado en la trama de *La Santa Liga*, que resumimos a continuación: «Constantinopla» (Figura 1), «Procesión en conmemoración de la firma de la Santa Liga» (Figura 2), «Asedio de Nicosia» (Figura 3) y el «Golfo de Lepanto» (Figura 4).

DEL ISOLARIO LEPANTINO AL CORRAL DE COMEDIAS

Partiendo de Constantinopla (véase Figura 1), la acción de la comedia se inicia con los requiebros de Selim II a su concubina predilecta, Rosa Solimana, personaje ficticio basado claramente en la mítica Roxelana de Solimán el Magnífico. La ambientación orientalista de la comedia parte de dos tópicos ya muy consagrados

19. La anotación marginal se encuentra en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, R 19.373.

en la literatura europea, al resaltar el esplendor decadente que rodea el sultán, contrastándolo con el calvario de los cautivos cristianos que desfilan ante él, entre los cuales destaca la bella chipriota Constancia. Esta ya ha atraído la atención del general, Mustafá Pachá. Las bases del enredo amoroso asentadas, la acción pasa del palacio de la Sublime Puerta a una sala de la Serenísima en Venecia, donde el mismo Mustafá actúa como emisario y exige la entrega de Chipre al sultán como condición de paz. Rechazada esta demanda, los militares otomanos preparan el asedio de la isla.

El segundo acto relata la invasión otomana de la isla de Venus en 1570 superando todas las acciones relatadas en las crónicas a las intrigas amorosas anunciadas en el primer acto. Selim vacila entre el amor por Rosa y la devoción a otra concubina, Fátima, hasta ser reprendido por el fantasma de su padre, quien le reprocha su distracción del cometido imperialista. La invasión de Chipre y la captura de sus principales reductos se dilatan no por la acérrima resistencia que atestiguaban las crónicas más autorizadas, sino por el amor de Mustafá a Constancia y su rivalidad con Alí, otro destacado general, a causa de ella. Se resalta la piadosa resistencia de la cautiva y su hijo. En paralelo a esta melodramática historia amorosa, se escenifican los pormenores diplomáticos y ceremoniales que marcaron la formación de la Santa Liga. Vemos hasta qué punto el formato de comedia se prestaba a una dualidad, con el novelesco cautiverio halagando el gusto del público por las fábulas amorosas a la vez que perfila un marco entretenido para explicar cómo se fraguó la alianza entre España, Venecia y Roma.

Finalmente, la acción en el tercer acto deja de lado el melodrama del cautiverio para narrar Lepanto en sí, desde los consejos de los principales jefes militares hasta el enfrentamiento en las inmediaciones de las islas Curzolari. Aquí, el dramaturgo se sirve de tres figuras alegóricas —Roma, Venecia y España— para relatar los detalles del combate de una manera equivalente al cuadro de Tiziano. Para concluir, cambia una vez más de registro y lugar e introduce en escena a dos personajes bufonescos, Alesillo y Chuzón, quienes cantan en Mesina la victoria de la Santa Liga en unos versillos que evocan la celebración callejera; recuerdan así el recibimiento que se hizo en este puerto de embarque y regreso en honor a don Juan de Austria. Con la cancioncilla, se cierra la abigarrada crónica teatral de la Gran Batalla Naval.

Según podemos dilucidar de la versión que se publicó en la *Parte XV* (1620), los tintes orientalistas de la comedia permitieron que la compañía de Baltasar de

Pinedo sacara el máximo provecho del gran talento de este autor. Así, la portada constata que Pinedo representó a Selim «famosamente».²⁰ Lamentablemente, no conocemos ninguna relación de esta, por lo cual nos queda a nosotros la labor de imaginar los gestos histriónicos aptos para evocar un sátrapa enamorado y visualizar el colorido atuendo que aportó Pinedo a fin de captar y retener la atención del público más inquieto en los dos primeros actos, antes de llegar a la solemne narración alegórica de la batalla naval en el tercero. Conviene reseñar, sin embargo, que dicha representación de Selim II quizá fuera más fiel a los tópicos que nutrieron las representaciones literarias de los turcos en Europa que a la figura histórica del sultán que se desprende de las fuentes fidedignas.²¹

Si bien la comedia apela a los gustos y tópicos populares, la indagación historiográfica que se plantea en *La Santa Liga* va más allá de las *turqueries* que analizó Albert Mas para atestiguar la diversidad de propuestas narrativas surgidas inmediatamente después de la batalla naval. Es de especial interés su afinidad con los *Isolarios* inspirados por Lepanto. Veamos, como botón de muestra, el primer discurso extenso pronunciado por un Selim enamorado ante Rosa (Lope de Vega, *La Santa Liga*, p. 320). Es reseñable cómo traza un mapa del imperio, isla por isla, frontera por frontera, al igual que los *Isolarios* poslepantinos:

No es mi poder infinito,
ni soy gran señor llamado
por serlo de un gran distrito,
desde el alemán helado
hasta el abrasado Egipto.
No porque la Natolia,
la Tracia, Armenia y Suría,
monte Tauro y mar Hircano,
está sujeto a mi mano,
y desde el Arabia a Hungría.

20. La portada del texto de *La Santa Liga*, publicado en la *Parte XV* de *Comedias* (f. 98v) de Lope, reza que «representola Pinedo, y a Selín famosamente». La fama de Pinedo como actor con un talento especial para transformarse en diversos personajes se constata en Ferrer Valls [2008].

21. Véanse al respecto las advertencias de Lesure [1972:55-57], quien subraya que la representación de Selim II en diversas fuentes europeas como disoluto y caprichoso no se puede constatar en la documentación otomana; en términos más amplios, Bunes Ibarra [1989:67-91] señala la predominancia de tópicos y estereotipos en las fuentes españolas de finales del siglo xvi.

No porque el Tigris pasé
y a Mesopotamia vi,
y el Tanais ensangrenté,
la gran Rodas destruí,
la firme Malta apreté.

No porque al Danubio frío
ha llegado el poder mío,
y hasta la India Bengala,
ni porque a Sijeto iguala
la desventura de Sío.²²

A la vez que retratan a un Selim enamorado y alejado de su deber como monarca, estas quintillas amplían las fronteras del Imperio otomano y el islam extendiéndolas desde las puertas de Viena hasta el río Indo. De este modo, la comedia cobra una función informativa análoga a la de los *Isolarios*.

El mismo afán de detallar los espacios fronterizos del Mediterráneo oriental se pone de manifiesto cuando el general Alí Pachá anuncia (p. 339) la campaña naval de la armada otomana que lleva a los suyos de la invasión de Chipre hasta el Golfo de Lepanto:

a Famagusta
vamos, si lo quiere el cielo:
vencida, habemos de dar
en Zante y Zefalonía,
Cherigo y Candia, en un día,
por tierra pienso allanar:
cobraré a Sopoto luego,
a Antibari y a Dulquino,
a Curcola y a Lesino,
Y a Budoa pondré fuego.
En Cataro y en Corfú,
Daré nunca visto espanto,
e iré desde allí a Lepanto.

22. Todas las citas de la obra serán de la edición clásica Menéndez Pelayo.

La forma en que esta declaración somete la organización geográfica de las islas al esquema temporal de la crónica lepantina permite un cotejo directo con los *Isolarios* ya mencionados.²³ En este sentido, es destacable hasta qué punto las acotaciones de *La Santa Liga* atestiguan que los efectos escénicos facilitaron los saltos de isla en isla, de puerto en puerto, a lo largo de la comedia. Por ejemplo, los «atabalillos» que pide la acotación para evocar el asedio de Nicosia ceden rápidamente el paso a otra música, las trompetas y atabales que anuncian la firma de la Santa Liga.²⁴

En la secuencia narrativa que funde la crónica de Chipre con Lepanto, la comedia sigue la pauta marcada tan solo meses después de la victoria naval en las crónicas ya mencionadas de Contarini y Herrera. Pero el intervalo de dos décadas entre la historia y la comedia dejó espacio a la parodia. Ahora la intriga teatral convierte al sanguinario verdugo de Famagusta, Mustafá Pachá, en un personaje cómico, al retratarlo distraído por el amor a la cautiva cristiana Constanca, cuya virtuosa resistencia intenta en vano abatir a la vez que pretende convertir a su hijo al Islam (Lope de Vega, *La Santa Liga*, p. 340). Son adaptaciones cómicas de la terrorífica historia de la caída de Chipre que podrían parecer, a primera vista, poco decorosas frente a la gravedad del asunto. Sin embargo, esta dualidad ya se había visto en *La felicísima victoria* de Jerónimo Corte-Real, como ha señalado Plagnard [2012:135], indicando al respecto que «la temática amorosa y la rivalidad celosa que anima a los bajás proporciona al lector un episodio recreativo y dramático, que suaviza el anuncio de las desgracias cristianas».

Pese a esta caricaturización de los próceres otomanos, conviene tener en cuenta los momentos en los que la comedia se aparta del registro de la propaganda antimusulmana para dejar constancia de cierta admiración por los adversarios. En particular, la comedia se hace eco del asombro español ante la extraordinaria trayectoria de Uluç Alí, el calabrés convertido al Islam que llegó a la cúpula del mando militar en tiempos de Lepanto. El dramaturgo le dispensa un trato respetuoso, llamándolo el «rey de Argel» y apartándose de las etiquetas más negativas, como pirata o renegado.²⁵ En este sentido, la comedia refleja fielmente el respeto que

23. Compárese con Figura 4 («Golfo de Lepanto») del *isolario* de la Biblioteca Histórica (*Isole che son da Venetia*).

24. Se pueden comparar estas celebraciones de *La Santa Liga*, p. 339 con la Figura 3 («Asedio de Nicosia») y la Figura 2 («Procesión en conmemoración de la firma de la Santa Liga»).

25. Este retrato bastante favorable de Uluç Alí se mantiene a lo largo de la obra; véanse Lope de Vega, *La Santa Liga*, pp. 323, 331-32, 345-346.

inspiraba el calabrés convertido en caudillo de armadas musulmanas, a medida que adquiriría fama a través de relaciones, cartas y amplios testimonios orales, hasta llegar a ser, según Sola [2010:48], «todo un mito de la posibilidad de medro en los medios del cautiverio, de la esclavitud, en la frontera». Los momentos de la comedia en los que habla Uluç Alí son puntos donde la obra se aparta del discurso del catolicismo militante, del que en tantas ocasiones se sirve Lope, al objeto de plantear con más sutileza la paradoja de que un hombre convertido al Islam pueda ser un buen guerrero musulmán a la vez que conserva su «policía» católica (por ejemplo, *La Santa Liga*, pp. 331-32). Este tratamiento respetuoso sugiere también que el Fénix había percibido la enorme atracción que ejerció Uluç Alí en las esferas más altas del poder de la Monarquía Española.²⁶

Vemos, en resumidas cuentas, que los cambios de escena o de registro de los dos primeros actos de *La Santa Liga* se nutren de la polifonía de voces surgida para narrar los conflictos y los referentes culturales compartidos por los imperios marítimos que se disputaban el dominio del Mediterráneo. La precisión cartográfica de la comedia refleja el considerable impacto del discurso cartográfico que se adoptó para situar la batalla de Lepanto dentro de la historia reciente de la región, mientras que la semblanza de Uluç Alí da cuenta de la fascinación que inspiraron los individuos que consiguieron prosperar cruzando las barreras entre religiones supuestamente incompatibles. Pero sigue pendiente la pregunta inicial: ¿dónde están las voces épicas que exigía Menéndez Pelayo al igual que muchos contemporáneos del Fénix?

NARRACIÓN EN CLAVE ÉPICA (*MA NON TROPPO*)

Un indicio de la inquietud épica del propio dramaturgo se manifiesta en la métrica. Concretamente, llama la atención que la primera aparición de la octava real, (p. 325) la forma estrófica más firmemente asociada con el alto estilo en el Renacimiento, retrate al sultán Selim aturcido ante la aparición del fantasma de su padre. Gran parte del público reconocería en él a Solimán el Magnífico, a pesar de que no se le nombra explícitamente:

26. Sola [2010:148-149] constata que, media década antes de Lepanto, Felipe II llegó a ofrecerle un título nobiliario como anzuelo para que abandonara su alianza con el sultán y se sumara a España.

Détente, aguarda, ¿dónde huyes, sombra?
 Y si eres alma, aguarda un poco, espera;
 Selín tu hijo soy, Selín te nombra;
 cuanto miro parece que me asombra;
 todo me causa horror, todo me altera;
 encógense los nervios y las cuerdas,
 y pónese el cabello con las cerdas.

Tenemos, pues, un encuentro decididamente épico: el fantasma que incita al héroe a superar sus temores y debilidades para seguir el camino que apunta el destino. Este sultán con los pelos de punta y los nervios encogidos nos remite al Eneas de Virgilio (*Eneida*, 2.771-2.774), atónito al encontrarse con la sombra de su mujer, que se había perdido cuando huían de la destrucción de Troya: «obstupui, steteruntque comae et vox faucibus haesit» («pasmeme, el pelo se erizó, el sonido / de la voz la garganta tuvo asido»)²⁷ Esta alusión sugiere que la historia de Lepanto merece una narración épica. Pero el enfrentamiento con el legado literario al que aluden el léxico virgiliano y la octava rima es marcadamente paródico, al tratarse de un Selim pintado como un prócer enamorado y disperso.

La sensación de que el dramaturgo reconoce su herencia épica para esquivarla en última instancia se acentúa si contrastamos el discurso de Selim ante la sombra de su padre con el de don Juan de Austria. Llama la atención que este hijo de Carlos V, tan susceptible de tratamiento épico, nunca hable en octavas reales. Sus tres discursos se pronuncian en otra forma métrica italiana, la *terza rima*, como rehuyendo la tentación épica que planteaba su figura.²⁸ En la práctica, está claro que las exigencias del decoro impedían ofrecer una dramatización directa de don Juan de Austria combatiendo en Lepanto, en vista de la necesidad de conservar dicho decoro en las evocaciones teatrales de la familia real de la época. Pero el contraste implícito entre la octava rima de Selim y el alejamiento de don Juan de Austria de esta forma estrófica no deja de resultar intrigante.

Pasando a la propia batalla, recordada en el tercer acto, vemos más señales de la dimensión épica, aunque el registro heroico siempre coexiste con otras

27. La traducción que se presenta es la de Gregorio Hernández de Velasco (f. 47v) en octava rima.

28. Don Juan de Austria habla en tercetos en su primer discurso, p. 335 («Vuestro nombre, señor, al Turco asombra»); y asimismo en el segundo, p. 342 («Divino Capitán, que en la estacada») y p. 346 («Ya, señores, sabéis cuánto me importa»).

modalidades narrativas. De entrada, el dramaturgo versifica los preparativos y las deliberaciones de las dos armadas antes del enfrentamiento. Aquí se sirve de la versión de la *Vida y hechos de Pío V* de Antonio de Fuenmayor, tal como advirtió Menéndez Pelayo en su cotejo. Tras narrar los debates entre los altos mandos sobre si convenía o no buscar un enfrentamiento con la temida armada otomana, el Fénix arriba al campo marítimo de batalla valiéndose del biógrafo de Pío V como fuente.²⁹

Pero el libro de Fuenmayor, tan útil para el dramaturgo a la hora de recordar las deliberaciones preliminares que dieron lugar a la victoria en Lepanto, se queda corto a la hora de narrar el combate. El biógrafo de Pío V resume la batalla con una perspectiva a vista de pájaro de todo el campo de batalla, saltando de un flanco a otro para ofrecer una síntesis panorámica, repasando rápidamente los hechos más señalados: la fuga del temido gobernador corsario de Argel, Uluç Alí, la llegada de la retaguardia del marqués de Santa Cruz, y por último, la sangrienta embestida y captura de la *Sultana* de Alí Pachá por parte de las fuerzas españolas. El terror y la destrucción inimaginables de aquellas cuatro horas de infierno marítimo que tanto se esmeraron en detallar los cronistas de primera línea se pasan por alto en la pluma de Fuenmayor (*Vida y hechos de Pío V*, p. 231), en favor de un escueto resumen que deja fuera las emociones de los supervivientes: «El de Santa Cruz, que como valiente se había habido, rindiendo algunos vasos y cobrando otros perdidos, cerró el vacío, habiéndose escapado [Uluç Alí] con ocho galeras de Argel. En esto entraron los nuestros la capitana Turca, después de haber peleado como hora y media, y con gran grita y música pregonaron vitoria». No hay tiros ni vemos estocadas. Tampoco oímos el estruendo de la artillería mezclado con los gritos de terror y desesperación.

Está claro que el lenguaje característico de las fuentes de la diplomacia apostólica de las que bebió Fuenmayor no podía satisfacer las exigencias del teatro. Como era de esperar, la versión del combate que nos ofrece Lope parte de una fuente infinitamente más dramática y conmovedora. Así reza la alegoría de Roma (*La Santa Liga*, p. 350):

29. Como botón de muestra, véase el cotejo de Menéndez Pelayo [1901:CX], que constata cómo el dramaturgo versifica un discurso de Giovanni Andrea Doria que cita Antonio de Fuenmayor en la *Vida y hechos de Pío V*, p. 226.

ROMA Ya, por faltar en los bordes
de las galeras contrarias,
caen en la mar soldados
y con las espadas nadan.
Quién el pedazo del remo
tira, o de entena quebrada,
quién para tirar el grillo,
los forzados desenclava;
batayolas, escotillas,
barriles, bancos y jarcias,
postizas y portanelas
rotas, sirven de arrojarlas;
alquitrán, pez y resina
envuelta en fuego, se clava
entre la seca madera,
y del agua brotan llamas.

Nos hemos alejado del resumen del biógrafo de Pío V para dramatizar la dimensión más terrorífica que seguía en la memoria de los veteranos de la batalla naval: la desesperación de los miles de combatientes que caían al mar en la lucha. En términos lingüísticos, la prosa contenida de Fuenmayor se desecha para buscar un registro poético que evoque el aturdimiento producido por el estruendo y la destrucción. El terror resuena en la acumulación nominal de las «batayolas, escotillas, / barriles, bancos y jarcias, / postizas y portanelas». Aquí, el campo de batalla marítimo se transforma en una espeluznante vorágine de material bélico.

Está claro que había otro libro sobre el escritorio del Fénix. Efectivamente, como ya ha revelado Usandizaga [2010:133-136] en su análisis de la obra, Lope nos remite, en este momento álgido de la batalla, a *La Araucana*. Son de especial interés dos octavas de Ercilla (*La Araucana*, pp. 677-678) que cito señalando en cursiva los versos que extrajo el Fénix de la ya citada relación del combate por parte de Roma:

*Quién, faltándole tiros, luego afierra
del pedazo de remo o de la entena;
quién trabuca al forzado y lo deshierra
arrebantando el grillo o la cadena.
No hay cosa de metal, de leño y tierra
que allí para tirar no fuese buena,
rotos bancos, postizas, batayolas,
barriles, escotillas, portañolas.*

[...]

No es posible contar la gran revuelta
y el confuso tumulto y son horrendo.
Vuela la estopa en vivo fuego envuelta,
alquitrán y resina y pez ardiendo,
la presta llama con la brea revuelta
por la seca madera discurriendo,
con fieros estallidos y centellas,
creciendo, amenazaba las estrellas.

Un cotejo del discurso de Roma con las estrofas aludidas de Ercilla ilustra también la evolución lingüística que impulsó esta terrible guerra mecanizada con las «portañolas» —también llamadas «portaleñas»—: las aperturas por las que las naves disparaban su artillería. Se constata aquí la primera aparición de este sustantivo en un texto literario, según advierte Lerner [1993:677, n. 104].³⁰ A continuación, Lope se sirve de *La Araucana* para testimoniar el temido oxímoron de la guerra naval, el «agua-fuego» creado al mezclarse la pólvora de la artillería con la madera y la resina de las galeras.

Ante este encuentro del Fénix con el gran poema épico de Ercilla, conviene recordar el enorme prestigio cultural de *La Araucana* a finales de la década de los 1590 cuando se compuso *La Santa Liga*. Tal como nos recuerda Lerner [2012:148] en su cotejo de *La Dragontea* (1598), el largo poema de Ercilla es el paradigma del texto épico para los poetas finiseculares, por lo cual se detecta «la importante y permanente presencia de *La Araucana* en el horizonte literario de Lope».

30. Véase *Autoridades*. Esta fluidez lingüística podría explicar la «portanela» de la versión de la comedia transmitida en la *Parte XV* de Lope (f. 120v), transposición, parece ser, de «portaleña», aunque se espera un cotejo con otros posibles testimonios.

A medida que avanza la crónica de Lepanto, la comedia sigue la secuencia narrativa de Ercilla, dando un breve catálogo de los héroes españoles de esa victoria. Como punto final, se llega a llorar la muerte del hijo de un grande de España. La versión épica (*La Araucana*, p. 683) reza:

En esta gran revuelta y desatino,
que allí cargaba más que en otro lado,
viniendo a socorrer don Bernardino
(más que de vista de ánimo dotado),
fue con súbita furia en el camino
de un fuerte esmerilazo derribado,
cortándole con golpe riguroso
los pasos y designio valeroso.

En esta estrofa, de nuevo, Lerner [1993:683, n. 142] nos señala otra adaptación del lenguaje poético de Ercilla a las exigencias de la guerra mecanizada: la bala mortífera que dispara una pequeña pieza de artillería se poetiza como «esmerilazo», dando lugar a otro caso constatado de la primera aparición de un sustantivo en un texto literario. Compárese esta sublimidad de Ercilla con el afán paródico del Fénix (*La Santa Liga*, p. 351), cuando la alegoría de *Venecia* lamenta:

¡Oh tragedia desdichada!
¡Murió el gran don Bernardino,
Pasóle el pecho una bala!

Insertada como la culminación de la secuencia donde Lope acude a Ercilla como brújula poética, la llaneza de «pasóle el pecho una bala» no puede pasar desapercibida. Inevitablemente, se marca una distancia con el verso de Ercilla («de un fuerte esmerilazo derribado»), que lamentaba la muerte de un guerrero de la nobleza española de más alta alcurnia con una adición lingüística a la poesía castellana. Siguiendo los pasos del precursor para llegar a este momento, Lope propone una simplificación léxica que no puede ser accidental siendo obra de un poeta tan diestro en su manejo del legado literario recibido de sus precursores. Es como si el dramaturgo quisiera advertir al lector o el espectador atento de que conoce y

reverencia al gran poeta castellano recién fallecido afirmando que su técnica también está a la altura del poema heroico, pero constatando a la vez que el cometido de la comedia es otro. ¿Quién mejor que Lope iba a saber que el corral de comedias no era el dominio de «el debido estilo y artificio» épico que había exigido Francisco de Pedrosa, el latinista de Guatemala? El dramaturgo se situaba, en cambio, en el territorio regido por los talentos cómicos de Baltasar Pinedo y sus compañeros de tablas.

O, visto desde la perspectiva del legado épico en sí, la postura de Lope en *La Santa Liga* ante el legado de *La Araucana* de Ercilla se asemeja al posicionamiento del Ovidio de *Las metamorfosis* ante la *Eneida* de Virgilio. Es decir, el poeta sulmonense, en el primer poema épico escrito a la luz del punto de inflexión poético que supuso la *Eneida*, deja constancia de su lectura atenta del ilustre e inevitable precursor, haciendo alarde de haber superado la dificultad técnica de los hexámetros. Pero sus *Metamorfosis* no dejan de presentar la progresión desde la caída de Troya hasta la fundación de Roma —trama épica por excelencia de *La Eneida*— como un episodio más entre una multitud de posibles relatos.³¹

De manera análoga, la vuelta del Fénix al terreno ya marcado por las huellas de Ercilla honra el legado épico a la vez que abre la puerta a los estilos «bajos». Ya vimos esta apertura en la primera jornada, construida sobre la seducción del harén. Un efecto similar surge a manera de conclusión. Se corta el hilo ercillano que introdujeron las relaciones alegóricas del combate naval. Ahora, el dramaturgo evoca las celebraciones callejeras de la victoria. Dos personajes truhanescos aclaman a Juan de Austria en un castellano trastocado para evocar una celebración callejera: «ascolta un poco, patrón / una bulleta en canzón, / e pillarete placer». Se cantan unos versillos donde el regocijo popular se cifra en la vulgaridad de la rima de «¡Muera el perro Solimán! / ¡Vivan Felipe y don Juan!» (Lope de Vega, *La Santa Liga*, p. 352).

Pensemos en el contexto de una tarde de teatro en un corral madrileño. En medio de los aplausos y gritos del público allí reunido, son personajes decididamente populares los que llevan la voz cantante en esta celebración de la victoria en Lepanto que cierra la comedia. La búsqueda del gran poema épico —objetivo que prometía fama duradera en el Parnaso, y a la vez obligación impuesta por el formidable legado

31. Se comenta esta relación en Hinds [1998:103-104]. Mi interpretación de la parodia se ha inspirado en el análisis de Sarah Spence, planteado en su seminario «Ancient Epic», impartido en la University of Georgia, Department of Classics, primavera de 2006.

de Ercilla— quedaba para otro momento y otros contextos literarios. En el corral de comedias, la sublimidad que exigía la musa Calíope había de combinarse con voces jocosas. Y, qué duda cabe, la capacidad de manejarlas y dosificarlas iba a ser el gran logro teatral del Fénix.



Figura 1: Giovanni Francesco Camocio, plano de Constantinopla, en *Isole...*, en la Biblioteca Histórica, Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 9665.

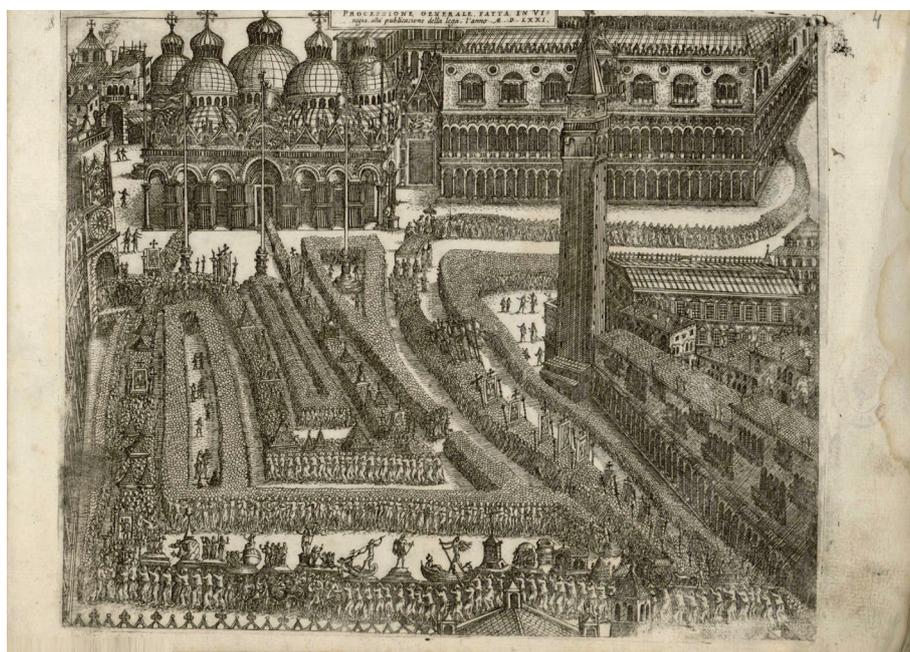


Figura 2: Giovanni Francesco Camocio, plano de la procesión en conmemoración de la firma de la Santa Liga, en *Isole...*, en la Biblioteca Histórica, Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 9665.

BIBLIOGRAFÍA

- BENAVIDES, Nicolás Augusto de, *Relación de la batalla de Lepanto de Nicolás Augusto de Benavides, dirigida a Lope de Acuña*, 10 de octubre de 1571, Manuscrito, Real Biblioteca (Madrid), II/2211, 56 [en línea en avisos.realbiblioteca.es]. Consulta del 11 de septiembre de 2012.
- BICHENO, Hugh, *Crescent and Cross: The Battle of Lepanto 1571*, Cassell, Londres, 2003.
- BLANCO, Mercedes, «Cantaste, Rufo, tan heroicamente. La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Edad Moderna*, eds. F. Bautista Pérez y J. Gamba Corradine, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), San Millán de la Cogolla, 2010, pp. 477-512.
- BLANCO, Mercedes, «La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico», *Calíope*, XIX 2 (en prensa).
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel, *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, CSIC, Madrid, 1989.
- CODOIN (*Colección de documentos inéditos para la historia de España*), III (Lepanto), eds. M. Fernández de Navarrete, M. Salvá y P. Sainz de Baranda, Viuda de Calero, Madrid, 1843; XXI (Herrera), eds. M. Salvá y P. Sainz de Baranda, 1852.
- CONTARINI, Giovanni Pietro, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a venetiani fino al dì della gran giornata vittoriosa contra turchi*, Francesco Rampazetto, Venecia, 1572.
- DAVIS, Elizabeth B., *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, University of Missouri Press, Columbia / Londres, 2000.
- DE ARMAS, Frederick A. «Lope de Vega and Titian», *Comparative Literature*, XXX (1978), pp. 338-352.
- DIEDO, Gerolamo, «La Battaglia di Lepanto descritta da Gerolamo Diedo», en Onorato Caetani y Gerolamo Diedo, *La battaglia di Lepanto (1571)*, ed. S. Mazzarella, Sellerio Editore, Palermo, 1995.
- DIONISOTTI, Carlo, «La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento» (1967), reimp. en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Turín,

- 1999, pp. 201-226.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. I. Lerner, Cátedra, Madrid, 1993.
- FENLON, Iain, *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, Yale University Press, New Haven / Londres, 2007.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel, 2008 [recurso electrónico].
- FUENMAYOR, Antonio de, *Vida y hechos de Pío V (1595)*, ed. L. Riber, Real Academia Española, Madrid, 1953.
- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes en Argel: historia de un cautivo*, Gredos, Madrid, 2005.
- GAYLORD, Mary Malcolm, *The Historical Prose of Fernando de Herrera*, Tamesis, Londres, 1971.
- GAYLORD, Mary Malcolm, «El Lepanto intercalado de *Don Quijote*», en *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 25-36.
- GROTO, Luigi (el ciego d'Hadria), *Trofeo della vittoria sacra*, Sigismondo Bordogna y Francesco Patriani, Venecia, 1572.
- GUILMARTIN, John F. Jr., *Gunpowder and Galleys: Changing Technology and Mediterranean Warfare at Sea in the 16th Century* (1974), ed. rev. Conway Maritime Press, Londres, 2003.
- HERRERA, Fernando de, *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la Batalla Naval de Lepanto (1572)*, en *CODOIN (Colección de documentos inéditos para la historia de España)*, vol. XXI, eds. M. Salvá y P. Sainz de Baranda, Viuda de Calero, Madrid, 1852, pp. 243-382.
- HESS, Andrew C., «The Battle of Lepanto and Its Place in Mediterranean History», *Past and Present*, LVII (1972), pp. 53-73.
- HINDS, Stephen, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Isole che son da Venetia nella Dalmazia et per tutto l'arcipelago, fino a Costantinopoli, con le loro fortezze e con le terre piu notabili di Dalmazia; nuovamente poste in disegno a beneficio de gli studiosi di geografia*, Simon Pinargenti, Venecia, 1573, en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, BH FLL 9665.
- JORDAN, Jenny, «Galley Warfare in Renaissance Intellectual Layering: Lepanto

- through Actium», *Viator*, XXXV (2004a), pp. 563-579.
- JORDAN, Jenny, *Imagined Lepanto: Turks, mapbooks, intrigue, and spectacular in the sixteenth century construction of 1571*, tesis doctoral, University of California Los Angeles (UCLA), 2004b.
- LATINO, Juan (Joannes Latinus), *Austrias Carmen*, eds. y trads. E. R. Wright, S. Spence y A. Lemons, en *The Battle of Lepanto (The I Tatti Renaissance Library)*, Harvard University Press, Cambridge, en prensa.
- LESURE, Michel, *Lépante: la crise de l'empire ottoman*, Julliard, París, 1972.
- LERNER, Isaías, ed., Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Cátedra, Madrid, 1993.
- LERNER, Isaías, «Lope de Vega y Ercilla: el caso de *La Dragontea*», *Criticón* CXV (2012), pp. 147-157.
- LÓPEZ DE TORO, José, *Los poetas de Lepanto*, Instituto Histórico de Marina, Madrid, 1950.
- MAS, Albert, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, vol. I.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares (*La Santa Liga*)», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, vol. XII, pp. CV-CXXXIX.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NICOLOPULOS, James, *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in «La Araucana» and «Os Lusíades»*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2000.
- PANOFKY, Erwin, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, (The Wrightsman Lectures, New York University Institute of Fine Arts), New York University Press, Nueva York, 1969.
- PAULSON, Michael G., «Italy at Lepanto on the Golden Age Stage», *The USF Language Quarterly*, XXVII 1-2 (1988), pp. 33-37.
- PINTO-MUÑOZ, Ana, «Roxelana in the Spanish Golden Age», *eHumanista*, XIX (2011), pp. 376-389.
- PLAGNARD, Aude, «Cautivas cristianas y enamorados turcos: el tratamiento épico de unos infortunios náuticos en la guerra de Chipre», *Criticón*, CXV (2012), pp. 125-145.
- PORCACCHI, Tommas, *L'isole piu famose del mondo*, Simon Galignani y Girolamo

- Porro, Venecia, 1576.
- POSADA SIMEÓN, José Carlos, «Isolarios. El tránsito de la cartografía medieval a la renacentista a través de la semiología cartográfica de los isolarios de Da Li Sonetti, Bordone y Porcacchi», en *Cartografía histórica en la biblioteca de la Universidad de Sevilla*, coords. J. C. Posada Simeón y E. Peñalver Gómez, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010, pp. 32-63.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, ed. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 1990.
- QUINT, David, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton, 1993.
- Raccolta di varii poemi latini, greci, e volgari*, Sebastiano Ventura, Venecia, 1572.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1964 3 vols.
- RENUNCIO ROBA, Miguel, «El mundo islámico en *La Santa Liga* de Lope de Vega / The Islamic World in *The Holy League* by Lope de Vega», *Anaquel de Estudios Árabes*, XVI (2005), pp. 205-217.
- SOLA CASTAÑO, Emilio, *Uchalí: El Calabrés Tiñoso, o el mito del corsario muladí en la frontera*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2010.
- TOLIAS, George, «*Isolarii*, Fifteenth to Seventeenth Century», en *Cartography in the European Renaissance (The History of Cartography, III.1)*, University of Chicago Press, Chicago / Londres, 2007, pp. 263-284.
- TOLIAS, George, «The Politics of the Isolario: Maritime Cosmography and Overseas Expansion During the Renaissance», *The Historical Review / La Revue Historique*, IX (2012), pp. 27-52.
- UDAONDO ALEGRE, Juan, «Venus y Marte en Lepanto. Amor vulgar frente a virtud cristiana en *La Santa Liga* de Lope de Vega», ponencia leída en el IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro», Université de Poitiers, 11-15 julio de 2011.
- USANDIZAGA, Guillem, «La contención del turco», en *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, tesis doctoral, dirs. A. Blecua y G. Pontón, Universitat Autònoma de Barcelona, 17 de diciembre de 2010, pp. 111-151.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Santa Liga*, en *Decima quinta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Fernando Correa de Montenegro, Madrid, 1621, ff. 91r-121v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Santa Liga*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la*

Real Academia Española, ed. M. Menéndez Pelayo, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, vol. XII, pp. 319-352.

VIRGILIO, *La Eneida*, en *Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford University Press, Oxford, 1969.

VIRGILIO, *La Eneida de Virgilio*, trad. G. Hernández de Velasco, Lorenzo y Diego Robles, Zaragoza, 1586.

WRIGHT, Elizabeth R., «Narrating the Ineffable Lepanto: the *Austrias Carmen* of Joannes Latinus (Juan Latino)», *Hispanic Review*, LXX (2009), pp. 71-91.