

Del turco vencedor al turco derrotado: *La santa Liga* de Lope de Vega y su relación con *La destrucción de Constantinopla* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega

Fausta Antonucci
(Università Roma Tre)

La santa Liga de Lope de Vega, publicada en la *Parte XV* en 1621, pero compuesta, según Morley y Bruerton, entre 1595 y 1603 (más probablemente 1598-1600), ha recibido en tiempos recientes una considerable atención crítica. Estudiosos como de Armas, Udaondo, Usandizaga, Wright e Iglesias-Zoido nos han ofrecido sendos y valiosos acercamientos que aclaran la relación de este drama historial con algunas fuentes historiográficas, artísticas y literarias y analizan su peculiar construcción dramática. Mi propósito es el de avanzar ulteriormente en la comprensión de esta pieza, que pertenece a la primera época del Lope “dramaturgo de la historia”, para emplear una conocida definición de Stephen Gilman; época que, como observa Joan Oleza (1997), empieza con decisión después de la reapertura de los teatros públicos tras el cierre de 1598-99. La relación que propongo en el título, relación que a primera vista podría parecer poco pertinente y que no ha sido explorada – que yo sepa – por nadie hasta ahora, se basa en algunos paralelismos estructurales que considero significativos, y que contrastan con lo que podríamos llamar un quiasmo en la situación que viene a determinarse después del conflicto dramatizado: si en *La destrucción de Constantinopla* el Gran Turco termina arrasando la ciudad de Constantinopla y triunfando de Constantino y de los generales cristianos, en *La santa Liga* son los cristianos coaligados los que finalmente triunfan del Gran Turco y de sus generales en la batalla de Lepanto.

Este quiasmo es el producto de las fases históricas diferentes en las que se enmarca la obra de ambos dramaturgos. *La destrucción de Constantinopla*, publicada en 1587¹, y seguramente compuesta algún tiempo antes, pertenece a un periodo en el que muchos intelectuales, entre ellos Miguel de Cervantes, apostaban por un renovado compromiso de Felipe II en el Mediterráneo, para completar la empresa realizada en Lepanto acabando con los enclaves de los corsarios argelinos en las costas del norte de África. La dramatización de las crueldades de los turcos en el asalto y conquista de Constantinopla debía, pues, servir de recordatorio del riesgo que seguían representando los otomanos y sus satélites en el Mediterráneo.² Después de 1599, en cambio, se ha amortiguado algo la percepción del riesgo; además, desde el comienzo de su reinado Felipe III reduce el compromiso bélico de España en los frentes abiertos por su padre fuera de los confines nacionales. El momento es propicio para recordar y exaltar las grandes victorias del reinado de Felipe II, pero tergiversando en parte la crueldad del enemigo, de acuerdo con la lectura de los hechos que ya había propuesto Jerónimo de Corte-Real en su poema épico *Felicísima Victoria* (1575-78).³

A pesar de las muchas diferencias entre las dos obras teatrales, los parecidos que presentan y que me dedicaré a señalar a continuación creo que pueden arrojar resultados interesantes, a los que contribuyen también los puntos de contacto que pueden rastrearse entre la pieza de Lope y otras obras teatrales del último cuarto del siglo XVI que dramatizan un choque bélico entre cristianos y musulmanes. El objetivo último no es trazar un catálogo de ecos intertextuales – que no dejan de ser conjeturales, a falta de correspondencias inequívocas – sino comprender mejor la pieza de Lope, y reflexionar sobre la colocación de las obras examinadas en el contexto de la evolución del teatro en el último cuarto del siglo XVI.

¹ Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte del Romancero y tragedias*, Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracia.

² Ver al respecto el estudio de Hermenegildo (1983).

³ Llama especialmente la atención, como observa Wright (159), el hecho de que “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 Constancia». Para explicar este hecho, Wright remite al poema de Corte-Real, a través del estudio de Plagnard. Plagnard afirma que la insistencia en la rivalidad amorosa entre los jefes militares otomanos y el silencio acerca de sus crueldades que se observa en la *Felicísima Victoria* «silencia la derrota y las pérdidas sufridas por los cristianos. Pone de realce, más bien, la flaqueza de los otomanos en el momento de su máxima victoria” (135).

1. *Entre tragedia y comedia.*

La destrucción de Constantinopla recibe, del mismo Lasso de la Vega, el rótulo de ‘tragedia’. Sabido es que en el siglo XVI el concepto de tragedia coincide sustancialmente con el que habían transmitido a lo largo de la Edad Media comentaristas y gramáticos, y que se condensa con eficacia en la glosa de Hernán Núñez de Toledo a la copla 123 del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena: “La tragedia es materia de los casos adversos y caídas de grandes príncipes, por lo cual siempre los fines tiene lúgubres y tristes”⁴. *La destrucción de Constantinopla* se ajusta perfectamente a esta definición, pues se centra en los sucesos que llevan a la caída del emperador Constantino y a su muerte, dejando a los habitantes de Constantinopla a merced de las violencias de los conquistadores turcos. Responden asimismo al paradigma medieval de la tragedia la materia histórica, el carácter épico de los hechos dramatizados, la condición elevada de los personajes principales. Se observan además algunos de los recursos tópicos que Hermenegildo (1961) estudió en las tragedias quinientistas, como el sueño preságo y la presencia de las figuras alegóricas. Por otra parte, según nota el mismo Hermenegildo, hay aspectos de esta pieza que anticipan la fórmula de la Comedia Nueva, entre ellos una figura de criado cómico y, sobre todo, las historias amorosas, especialmente la que se teje entre Veyón, uno de los bajás de Mahometo, y Darfa, que para seguir a su amado en el campo de batalla se disfraza de soldado, recibiendo así una flecha destinada a Veyón y salvándole la vida.

La presencia de un componente amoroso importante en una obra que su autor concibe y define como tragedia merece algo más que un comentario de pasada. Si excluimos las tragedias de Cueva en las que, más que amor, hay lascivia como móvil trágico, o las tragedias de Bermúdez y Rey de Artieda donde el amor es uno de los resortes trágicos principales, entonces Cervantes puede considerarse el primero en introducir el amor como elemento colateral de la intriga en una obra de andadura trágica. Es el caso de *La Numancia*: aquí el hilo amoroso de la intriga (el amor entre Marandro y Lira) es plenamente trágico, pues aumenta el impacto emotivo de la acción en el espectador al mostrarle uno más de los conmovedores ejemplos de la desgracia de los numantinos. Al contrario, en *La destrucción de Constantinopla*, los hilos amorosos de la intriga quedan bastante desvinculados de los resortes trágicos de la pieza, a no ser por algunos motivos aislados, como el temor de la amada del Gran Turco a las mudanzas de fortuna, las quejas de la misma y de Darfa por el alejamiento de sus amados debido a la guerra, y la herida que Darfa recibe en el asalto a las murallas de Constantinopla y de la que en todo caso aparecerá perfectamente restablecida antes del final. Estos amores, que interesan solamente a los personajes turcos, parecen más bien un injerto de comedia (de comedia influida por el romancero morisco, tan en boga por aquellos años) en un tronco de tragedia. Algo parecido había hecho un jovencísimo Lope de Vega con su primera pieza conservada, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (Morley y Bruerton la colocan entre 1579 y 1583), construyendo una intriga doble: amorosa en las dos primeras jornadas, protagonizadas por los moros, épica en las jornadas tercera y cuarta que dramatizan el choque entre el ejército cristiano y los moros granadinos, y señaladamente el reto de Tarfe recogido victoriosamente por Garcilaso. Solo en esta porción del drama es donde Lope moviliza algunos tópicos del paradigma trágico quinientista como el sueño profético, la figura alegórica de la Fama, la cabeza cortada del enemigo. Y por supuesto, es solo en estas dos últimas jornadas donde la acción cobra un tono épico, en la arenga del general cristiano, en la preparación del cerco de Granada, en el relato del duelo entre Garcilaso y Tarfe.

Aunque nadie, según me consta, ha puesto nunca en relación esta comedia primeriza de Lope con *La destrucción de Constantinopla*, me parece evidente que las dos obras comparten un proyecto teatral parecido, que en parte es el de una comedia de amor con los rasgos exóticos propiciados por los protagonistas moros, en parte es el de un drama de hechos famosos (según la conocida definición de Oleza, 1981), con intenciones aleccionadoras y moralizantes y un proyecto de puesta en escena de gran espectacularidad. Por si fuera poco, ambas piezas comparten además el tema del cerco de una

⁴ Citado en Rubiera (113).

ciudad, que en esos años se estaba convirtiendo en una verdadera moda dramática.⁵ Naturalmente, si a nadie se le ha ocurrido hasta ahora comparar estas dos piezas es porque la cantidad de elementos y situaciones trágicos en *La destrucción de Constantinopla*, comenzando por la misma conclusión de la acción, es incomparablemente superior a la que presenta la pieza temprana de Lope. Pero bien vio Hermenegildo (1961, 403) “la cercanía que hay entre Lasso y Lope de Vega”, aunque solo la argumenta con elementos aislados como el criado cómico.

Ahora bien, *La santa Liga* presenta una estructura parecida a la de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* y de *La destrucción de Constantinopla*, en el sentido de que alterna secuencias dedicadas a los amores de los personajes turcos con secuencias que dramatizan los episodios, diplomáticos y bélicos, que llevaron a la constitución de la Santa Liga y finalmente a la victoria contra los turcos en la batalla naval de Lepanto. Aunque los dos elementos de la intriga estén mejor imbricados que en *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* y *La destrucción de Constantinopla*, es esta estructura dual la que motiva las críticas de Menéndez y Pelayo (CV), quien tacha *La santa Liga* de carecer de fábula dramática y de ser más bien “una serie de escenas inconexas”, y solo salva la tercera jornada, que en su opinión «se levanta en gran manera sobre las anteriores, y está animada de espíritu verdaderamente épico». Es un juicio que está en la misma línea que los de Hermenegildo (1961:400) acerca de *La destrucción de Constantinopla*, cuando afirma que «las escenas amorosas entre Veyón y Darpha [...] desvirtúan el auténtico sentido de la catástrofe final» y que en la obra hay «escenas absurdas e inútiles, tales como aquella del primer acto en que Mahometo entretiene sus amores con la sultana». En las críticas de Menéndez y Pelayo y Hermenegildo, de hecho, se lee al trasluz el prejuicio por la mezcla genérica que ambas obras muestran, el fastidio por la contaminación de la tragedia y de la épica con elementos amorosos escasamente imbricados con lo trágico, y quizás más deleznable aún porque los protagonizan los turcos.⁶

Pero lo que ahora nos debe interesar no es tanto criticar a los críticos citados, a los que por otra parte debemos muchísimo pues sus trabajos siguen siendo verdaderas piedras miliarenses en el estudio del teatro áureo; lo que nos debe interesar es que la bipartición, la mezcla de elementos de comedia (las intrigas amorosas) y elementos de tragedia o tragicomedia (de drama, diría Oleza) que Menéndez y Pelayo y Hermenegildo observaron en las piezas que nos ocupan es una característica precipua de la fase inicial de la Comedia Nueva, en la que se experimentan fórmulas nuevas, sin excesivo respeto de las fronteras rígidas establecidas por la preceptiva entre comedia y tragedia. Teniendo esto en cuenta, podemos añadir algo, creo, a las explicaciones que Wright, Udaondo y de Armas han dado de la funcionalidad de las intrigas amorosas de *La santa Liga*. Es cierto sin duda que estas sirven, en el contexto de la pieza, a mostrar las debilidades y disensiones internas al bando turco, que lo llevarán a la derrota. Pero tampoco debemos olvidar que intrigas amorosas muy parecidas se dramatizan en *La destrucción de Constantinopla*, donde los turcos terminan siendo los vencedores; o que el amor del turco por la cautiva cristiana – que Lope utiliza en *La santa Liga*, en la línea del ya mencionado poema épico de Corte-Real, para dar una explicación ‘privada’ a la conocida enemistad entre Alí y Mustafá, los dos generales del Gran Turco – es un motivo de abolengo literario clásico que ya Cervantes había introducido en el teatro con su primera pieza representada, *El trato de Argel* (1581-83).⁷ Curiosamente, o no tan curiosamente, también en *El trato de Argel* puede detectarse una estructura dual parecida a la de las obras que he mencionado hasta aquí: por una parte, una intriga ‘privada’, dominada por la problemática amorosa de algunos personajes (en el caso de la pieza cervantina, se trata de una pareja de cautivos cristianos acosados por sus amos); por otra, una intriga de resonancias ‘públicas’ y ‘políticas’ (centrada en *El trato de Argel* en los sufrimientos y vicisitudes de los demás cautivos). Y es interesante comprobar que, también en este caso, los elementos que

⁵ Ver al respecto al menos Carrasco Urgoiti.

⁶ Justo es decir, a este respecto, que Hermenegildo (1983, 50) se abstiene de repetir las consideraciones mencionadas, al tiempo que dedica un estudio detenido a lo que llama el módulo de las relaciones amorosas.

⁷ Los modelos clásicos que señala al respecto Canavaggio (67-68) son las *Historias etiópicas* de Heliodoro y *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Cervantes reelabora el motivo del amor de la mora por el cautivo y del moro por la cautiva también en *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran Sultana*.

pueden conectarse con el modelo trágico (situaciones que mueven al llanto, suplicios, violencias) se concentran todos en la intriga que podríamos llamar ‘colectiva’, marcada por una reivindicada cercanía con la historia y con la experiencia personal de Cervantes.⁸

2. *La santa Liga vista a través de La destrucción de Constantinopla: la materia amorosa.*

El primer prisma a través del cual me propongo comparar las dos obras es el de la presentación de los personajes turcos, de las dinámicas sentimentales que los mueven y, al mismo tiempo, de las razones que los impulsan a la guerra contra los cristianos. Es un punto de partida casi obligado, pues algunos parecidos saltan a la vista nada más comparar el primer acto de cada una de las dos piezas. *La santa Liga* se abre con un cuadro protagonizado por el Sultán Selín. En la primera escena, el Sultán sale del baño cantando las alabanzas de esta costumbre turca, aunque un criado se atreve a objetarle que tendría razón “[s]i el baño no afeminara / las carnes” (vv. 11-12). El afeminamiento aludido en esta escena se confirma cuando Selín, que solo desea estar al lado de su amada Rosa Solimana, despidе con fastidio a tres de sus generales, Mustafá, Pialí y Uchalí, que se presentan a turno ante él para exhortarle a mantener y ensanchar su imperio con la guerra. La actitud de Selín cambia sin embargo en el tercer cuadro de este primer acto: mientras dormía, se le ha aparecido la sombra de su padre. La acotación nos dice que esta sombra debe entrar y salir a continuación, mientras Selín la persigue con la espada en la mano: en el monólogo que sigue, comprendemos que Solimán el Magnífico acaba de reprocharle a su hijo la desidia que lo aleja de la guerra. Para evitar la infamia que suponen para él las acusaciones de su padre, Selín convoca de inmediato a sus generales y aleja de sí a Rosa Solimana, que llora por la súbita mudanza de su señor temiendo haber caído en desgracia.

Los puntos de contacto entre esta presentación del emperador turco tal como la imagina Lope y la que se observa en *La destrucción de Constantinopla* me parecen verdaderamente llamativos. En la pieza de Lasso de la Vega, la presentación de Mahometo II, protagonista del asalto y conquista de la capital del Imperio romano de Oriente, se da en el segundo cuadro de la primera jornada, ya que el primero se dedica a la presentación de su oponente, el emperador Constantino. A Mahometo, ya que no le veamos salir del baño, sí lo vemos en compañía de su amada Sultana⁹, diciéndole amores y jurándole

que no tengo mi antiguo imperio en tanto
cuanto el menor regalo de tu mano,
y llega el amoroso extremo a tanto,
como sabe Mahoma soberano,
que no sujeta al mundo mi corona
por no apartar de ti mi real persona. (vv. 179-184)

Se parece pues, este inicial rechazo de la guerra en nombre del amor que manifiesta Mahometo, al de Selín en el primer cuadro de *La santa Liga*; situación que resumen allí unos versos de la canción que le cantan los cautivos cristianos:

A Rosa, la paz que goza
le debe la bella Italia,
pues por gozar su hermosura
Selín desprecia las armas. (vv. 151-154)

⁸ Acerca de las imprecisiones históricas del *Trato de Argel*, es de obligada referencia el estudio de Canavaggio.

⁹ Hermenegildo 1983 edita siempre como *Soltana*, aunque el texto original oscila entre las dos formas. Modernizo este nombre, así como otras palabras, con respecto a la edición de Hermenegildo de la que cito.

Al margen, observamos que el nombre de Sultana que Lasso de la Vega atribuye a la amada de Mahometo II parece haber sido influido por el mismo personaje histórico de Rosa Solimana que Lope introduce entre las *dramatis personae* de *La santa Liga* contra la verdad factual (pues Rosa Solimana era la madre de Selín, que no la esposa, y en 1571 había muerto desde hacía más de diez años): de hecho, uno de los apodos con los que se conocía a esa mujer bellísima y poderosa era Rosa Sultana.¹⁰ La presencia de una Sultana / Solimana al lado de un hombre que en ninguna de las dos piezas es el que fue realmente su esposo, puede ser el reflejo de la fama de la influencia que tuvo en la verdad fáctica Rosa Solimana en Solimán el Magnífico, y que cundió en toda la Europa de la época; por lo que, al llevar al tablado al personaje del Gran Turco (cualquiera sea su nombre), se le asocia indefectiblemente una figura de mujer querida con locura.¹¹

Los parecidos señalados no pueden hacer olvidar, por otra parte, las diferencias entre Lope y Lasso de la Vega en la forma de dramatizar el amor de la pareja imperial: pues si en *La destrucción de Constantinopla* adquieren de entrada más importancia los celos de Sultana y su temor de perder el lugar privilegiado que le ha otorgado el amor de Mahometo, en *La santa Liga* resalta más el amor desmedido de Selín, al que hasta Rosa reconviene por sus excesos; solo después del cambio de actitud del Sultán, a consecuencia de la visión de la sombra de su padre, Rosa se abandona a la desesperación y a los celos. Pero es justamente en el motivo del cambio de actitud del Sultán, de un desinterés inicial por la guerra al compromiso bélico que pone en marcha la acción, en donde volvemos a comprobar sensibles parecidos entre la pieza de Lasso de la Vega y *La santa Liga* de Lope. En ambos casos, la repentina conversión del Sultán a la necesidad de la guerra se da a consecuencia de unas visiones que lo asaltan durante el sueño. En *La destrucción de Constantinopla* se trata de las tres figuras alegóricas de Discordia, Envidia y Ambición que, en el segundo cuadro de la primera jornada, se reúnen alrededor de Mahometo dormido para inocularle la idea de conquistar la capital del imperio romano de Oriente; en *La santa Liga* se trata de la sombra de Solimán que, como hemos dicho, se le aparece a Selín reprochándole su descuido en mantener y ampliar las tierras que posee. En esta secuencia tal vez podamos percibir un recuerdo de la escena de la segunda jornada de *La destrucción de Constantinopla* en la que, tras haber convocado a sus bajás para dar disposiciones acerca del ataque a Bizancio, al Gran Turco se le aparece la figura alegórica de la Guerra para referirle una embajada de «Solimán, tu abuelo valeroso», que lo exhorta a la guerra. El abuelo de Mahometo II se llamaba en realidad Mahometo I, como observa Hermenegildo (1983:107); el nombre de Solimán es pues, en mi opinión, otro indicio (como ya he conjeturado a propósito del nombre de Sultana) del cruce realizado por Lasso de la Vega entre los personajes históricos de 1453 y los enemigos turcos de su contemporaneidad. Eliminando las figuras alegóricas, Lope confiere un dramatismo y emotividad harto mayores a la secuencia del sueño, pues muestra a Selín que persigue la sombra y cuando esta se ha desvanecido pronuncia un monólogo perplejo y conmovido; asimismo, las quejas de la esposa que se ve postergada a la guerra, que en Lasso de la Vega solo aparecen cuando Sultana queda sola, aquí conforman una bella escena dialógica de celos y dudas entre Selín y Rosa.

La diferencia mayor entre *La destrucción de Constantinopla* y *La santa Liga* se observa sin embargo en esa parte de la intriga que se dedica a dramatizar los amores de los generales del Gran Turco. En ambas piezas el Sultán reparte el mando de sus fuerzas militares entre dos bajás, nombrando al uno general de tierra y al otro general de mar. Los nombres de estos bajás, en la pieza de Lope, repiten los que tuvieron verdaderamente los generales de Selín II (Mustafá, comandante de las fuerzas terrestres, y Alí, comandante de las fuerzas navales); al contrario, en la pieza de Gabriel Lobo Lasso de la Vega los nombres (Veyón y Tumumbeyo) son ficticios. Lope, como ya he apuntado, reelabora

¹⁰ La copia (¿o es el original?) del retrato que Ticiano realizó de la esposa de Solimán se titula *La Sultana Rossa* (ahora en el Ringling Museum de Sarasota, Fl., USA). Uno de los nombres más difundidos con que se la conoció en Europa fue asimismo el de Roxelana. Su nombre turco completo, Hürrem Haseki Sultan, quería decir 'la risueña preferida del sultán'. Una Rosa Sultana aparece entre las *dramatis personae* de *El vaquero emperador*, comedia en colaboración escrita por Juan de Matos Frago y Juan Bautista Diamante antes de 1672 (Alviti 138-139). Sobre la presencia de este personaje en la literatura europea ver ahora Yermolenko.

¹¹ Ver al respecto unas hipótesis coincidentes en Pinto.

la histórica enemistad entre Mustafá y Alí motivándola con la rivalidad que los habría enfrentado por el amor de una hermosa cautiva chipriota; al contrario, Lasso de la Vega involucra solo a Veyón en una intriga amorosa que no se complica con rivalidad ni celos, pues solo la protagonizan el mismo Veyón y su amada Darfa. Las intrigas amorosas de ambas obras representan de hecho, con sus diferencias, dos opciones alternativas que podemos rastrear en todas las piezas de la época que llevan al tablado a personajes moros o turcos con ciertas dosis de protagonismo. La primera opción es la que circunscribe la intriga amorosa, con sus eventuales complicaciones de rivalidad y celos, a los personajes musulmanes; en este caso es muy fácil que afloren los tópicos de la lírica amorosa coetánea y las máscaras del romancero morisco, por lo que, al menos momentáneamente, la identidad religiosa y étnica de los personajes no tiene gran importancia, pues lo que importa es la expresión del sentimiento amoroso y de sus eventuales complicaciones, como celos, desesperación, excesos, melancolías, etc. Es el caso de *La destrucción de Constantinopla*, o de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, o de *La santa Liga* en lo relativo a la pareja formada por Selín y Rosa. La segunda opción prevé un amor, por lo común no correspondido y hasta rechazado con decisión, del musulmán por una cristiana y/o de la musulmana por un cristiano. Esta opción, introducida en el teatro por Cervantes en su *Trato de Argel*, como he apuntado arriba, aunque es también de abolengo literario presenta una significación ideológica mucho más marcada, debido al desequilibrio sentimental y jerárquico que entraña. De hecho, el amo o ama que se aprovechan de su poder para acosar a la cautiva o al cautivo son en todo homólogos a los tiranos lascivos de tanta literatura trágica del XVI, a esos poderosos injustos que pululan también en comedias y dramas palatinos de la primera época de la Comedia Nueva. La solución de estas tensiones y desequilibrios, tanto en el teatro cervantino como en el de Lope, suele ser feliz: sin ir más lejos, en *La santa Liga*, la cautiva Constancia finalmente es restituida a su marido gracias a la mediación de Uchalí, que quiere alejar a Mustafá de las tentaciones del amor y recomponer su enemistad con Alí; por si fuera poco, tras la destrucción de Nicosía, es el mismo Mustafá quien salva de la muerte a Constancia y a su marido Leonardo.¹² Con lo que se muestra clarísimamente la intención atrágica de Lope, quien, en vez de insistir en las atrocidades turcas que culminaron la conquista de Chipre (como hizo Lasso de la Vega al dramatizar la conquista de Constantinopla), prefiere mostrar a unos turcos caballerosos hasta el punto de perdonar la vida a Leonardo, cuando este se niega a entregar Nicosía a sus enemigos.

Con esto no quiero decir que Lope renuncie a cualquier intención de suscitar efectos emotivos en el espectador. En el caso de la porción de intriga que acabo de analizar, es especialmente llamativa la función que desempeña a este fin el personaje de Marcelo, el hijo pequeño de Constancia. Ante la resistencia de la cautiva a sus requerimientos amorosos, Mustafá arranca a Marcelo del lado de su madre jurando que hará de él un turco: la escena (vv. 1004-1035) es muy emotiva, con gritos y llantos de madre e hijo, y las recomendaciones de Constancia a Marcelo para que no se aleje de la fe cristiana. La situación recuerda la de la venta y separación de la familia cristiana en *El trato de Argel* cervantino, que como es sabido dio lugar a una cadena intertextual formada por *Los cautivos de Argel* (1599) de Lope, y luego por *Los baños de Argel* del mismo Cervantes¹³; por lo que no es improbable que Lope volviera a explotar sugerencias cervantinas en una situación como la mencionada, en la que le interesaba mostrar –aunque muy de pasada– las desgracias del cautiverio en mano de los infieles.¹⁴

¹² Aquí es donde se marca la diferencia con respecto al poema de Corte-Real, en el que se imagina que la cautiva de la que se habían enamorado Mustafá y Pialí sea una de las víctimas de la explosión del barco que debía llevar de Chipre a Constantinopla, al serrallo del Sultán, más de trescientos entre cautivos y cautivas cristianas (ver Plagnard).

¹³ Ver al respecto el estudio de Ruffinatto.

¹⁴ Afirma Udaondo (1158) que «*La Santa Liga* es quizá la obra de Lope donde más se pudiera apreciar la influencia de Cervantes. [...] Una acción dramática secundaria en la obra es una ‘historia de cautivos’, de las que nadie como Cervantes supo contar (por su propia experiencia)».

3. *La santa Liga vista a través de La destrucción de Constantinopla: la materia épica.*

En su estudio de *La santa Liga*, Wright llama la atención sobre la importancia de la métrica como “indicio de la inquietud épica” (160) de Lope al dramatizar un hecho bélico que, de por sí, se prestaba al tratamiento propio de la épica. Pero observa que el uso de las octavas reales, “la forma estrófica más firmemente asociada con el alto estilo en el Renacimiento”, que aparece por primera vez en el monólogo de Selín tras la aparición de la sombra de su padre, resulta “marcadamente paródico, al tratarse de un Selim pintado como un prócer enamorado y disperso” (161). Y prosigue: 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.

Sin embargo, si cotejamos las obras teatrales tempranas que dramatizan hechos bélicos y heroicos, nos damos cuenta de que Lope, en *La santa Liga*, está siguiendo – en el uso de la métrica – una tradición bien asentada, que asocia a las octavas los tercetos o *terza rima*, precisamente en situaciones de carácter épico. Podría sacar a colación los ejemplos de *La Numancia* cervantina, o de *La libertad de Roma por Mucio Cévola*, de Juan de la Cueva, obras ambas muy marcadas por la intención épica y en las que abundan octavas y tercetos; pero me limitaré a volver una vez más la mirada a *La destrucción de Constantinopla*. La secuencia del sueño en que las figuras alegóricas le inspiran a Mahometo la conquista de Constantinopla se escribe casi toda ella en octavas (vv. 265-296); asimismo, se escribe en octavas la reacción de Mahometo a la embajada de la Guerra que le refiere las palabras de su abuelo (vv. 731-738). Si aceptamos que en estos pasajes de *La destrucción de Constantinopla* pueden verse unos antecedentes de los pasajes correspondientes de *La santa Liga*, protagonizados por Selín, se explicará mejor el uso de las octavas por Lope, como efecto y reforzamiento de un eco intertextual. En cuanto a los tercetos, hay que observar que nunca en la pieza de Lasso de la Vega se utiliza esta estrofa para escenas de amor (algunas de las cuales, en cambio, están en octavas), o para la única escena cómica entre criados de la segunda jornada (en redondillas). Al contrario, la exhortación de Solimán a Mahometo referida por la Guerra está en tercetos (vv. 703-730); lo mismo la exhortación al combate que le dirigen a Constantino el cautivo Casiano y el general Justiniano, tras referirle los movimientos bélicos del Gran Turco (vv. 1019-1073); lo mismo las disposiciones para el asalto final de Mahometo y de Constantino (vv. 1271-1311); y finalmente, el relato de las violencias del saqueo que pronuncia, con la función del lamento trágico, el Ciudadano en la última jornada (vv. 1428-1494). Se trata, en todos estos casos, de situaciones que condicen perfectamente con el tono épico de la acción. Por lo tanto, aunque coincidamos con Wright en que Selín no es un héroe épico de estatura comparable con un Eneas, no por ello deberemos pensar que las octavas que pronuncia son paródicas o que es extraño el que don Juan de Austria hable siempre en tercetos, pues esta distribución de formas métricas, al contrario, respeta la tradición establecida en piezas de tema épico desde los comienzos de la Comedia Nueva.

En cuanto a la culminación de la vertiente épica de la pieza, es decir, la dramatización de la batalla de Lepanto, Usandizaga señala que Lope se inspira considerablemente en el relato de la misma que puede leerse en el canto XXIV de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla. Si esto es indudable en cuanto al contenido, a la sucesión de episodios relatados, hasta al uso de ciertos sintagmas, también me parece indudable que, en la forma de presentar este relato en el tablado, Lope debió de recordar una vez más el ejemplo de *La destrucción de Constantinopla*. Pues en la pieza de Lasso de la Vega la batalla que culmina la acción no se muestra en el tablado, sino que se relata en ticscopia por la figura alegórica de la Fama, en redondillas. Lo mismo sucede en *La santa Liga*, con la única diferencia

de que Lope de Vega introduce hasta tres figuras alegóricas, España, Venecia y Roma¹⁵, que representan las principales potencias coaligadas y cuyo extenso relato en ticoscopia se hace en romance –á-a. Será oportuno recordar, a este respecto, que hay otra obra teatral temprana, aproximadamente contemporánea de *La destrucción de Constantinopla*, que también nos muestra una secuencia de asalto final en un épico enfrentamiento entre turcos y cristianos, no representado en el tablado sino relatado en ticoscopia por unas figuras alegóricas: se trata de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida con razón, a mi ver, a Cervantes.¹⁶ Sin olvidar *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, primera comedia compuesta por un Lope veinteañero, en la que el duelo final entre Garcilaso y Tarfe no se representa en escena sino que también lo relata una figura alegórica, la Fama.

Es más que probable que el expediente del relato en ticoscopia se deba a concretas razones de representabilidad, pues mostrar una batalla en el tablado con cierta eficacia hubiese requerido un número de actores superior al que una compañía profesional podía permitirse¹⁷; no necesariamente, pues, las coincidencias que acabo de señalar deben achacarse a contactos intertextuales. Por otra parte, la elección de confiar el relato de un hecho bélico sangriento que no puede representarse a la vista de los espectadores a unas figuras alegóricas no depende de las circunstancias de representación, sino de una tradición teatral que arranca con *La Numancia* de Cervantes (me refiero especialmente al relato en ticoscopia del Hambre en la cuarta jornada). La persistencia de este recurso en una pieza como *La santa Liga*, que fue compuesta casi dos décadas después, indica el prestigio de lo que podemos considerar como un dispositivo épico bien reconocible, al que por otra parte el mismo Lope joven había acudido en *Los hechos de Garcilaso*.

Y volvamos ahora a una de las piezas que acabo de mencionar entre las que se aprovechan del recurso a las figuras alegóricas para relatar en ticoscopia una batalla que no puede representarse en el tablado: *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Sin que sea necesario entrar en las cuestiones conectadas con la autoría de esta pieza anónima, sí hay que subrayar que *La conquista de Jerusalén* se representó sin ninguna duda (probablemente en Madrid) en 1586¹⁸, y es muy posible que pudiese verla el joven Lope, que todavía no había sufrido la condena al destierro a raíz de sus libelos contra la familia de Elena Osorio. La hipótesis surge como consecuencia de una serie de parecidos que pueden observarse entre esta pieza y *La santa Liga*. El primero – que no es necesariamente indicio de una relación intertextual, sino más bien de una temperie cultural – tiene que ver con el tipo de hecho histórico dramatizado: una coalición propiciada por un papa (Urbano II, en el caso de la primera Cruzada; Pío V en el caso de la Santa Liga), dirigida a combatir a los turcos, en una guerra victoriosa con fuertes connotaciones religiosas.¹⁹ Un segundo tipo de parecido interesa la secuencia en la que, al final del primer acto de *La santa Liga*, Lope nos muestra a Mustafá presentándose ante el Senado veneciano como embajador del Sultán, para exigir la isla de Chipre en violación de las paces juradas con Venecia. La respuesta de los senadores es negativa: «Si nos quebrare la paz, / fuerzas tenemos que bastan / para que en nuestros estados / no ponga tiro ni planta»

¹⁵ De Armas pone en relación estas tres figuras alegóricas con las tres figuras femeninas que aparecen en el cuadro de Ticiano titulado *Alegoría de la batalla de Lepanto*; sería este, pues, otro remite a la figura del gran pintor, que aparece como personaje en el primer acto enseñando al Senado veneciano el retrato de Rosa Solimana.

¹⁶ El primero en proponer la atribución fue Arata (1992). Un estado de la cuestión actualizado en Antonucci.

¹⁷ Hermenegildo (1961:494) conecta esta elección con el carácter primitivo de ciertas obras: “Como prueba del primitivismo de algunas tragedias, sus autores recurren a la figura alegórica para solucionar dificultades escénicas. [...] En *La destrucción de Constantinopla* era muy difícil representar la batalla entre turcos y cristianos. Lasso recurrió a la Fama para que narrase lo que ocurría fuera de la vista del público”.

¹⁸ Arata 1992.

¹⁹ Si además la pérdida *Batalla naval* que Cervantes menciona entre sus obras teatrales es, como es muy posible que sea, una dramatización de la batalla de Lepanto, podemos conjeturar que Lope se inspirara por partida doble (o triple, si tenemos en cuenta las secuencias dedicadas a Constancia y su hijo Marcelo) en las piezas cervantinas marcadas por un fuerte espíritu antiturco y de cruzada. Udaondo (1158) señala que “[e]n sus últimos versos Lope se refiere a ella [a *La santa Liga*] también como *La batalla naval*, como si hubiera tenido al principio el mismo título que Cervantes y luego lo hubiese cambiado”.

(vv. 914-917). Es cierto que hubo históricamente un ultimátum de este tipo, presentado por un embajador del Gran Turco ante el senado veneciano; pero también es cierto que la secuencia del embajador enemigo que ofrece la paz a condiciones inaceptables, con el consiguiente rechazo de los cristianos, no solo se prestaba a un tratamiento retórico y dramático muy rentable sino que tenía ya antecedentes recientes, tanto en la épica como en el teatro. Me refiero a la embajada del enviado del Soldán de Egipto a Godofredo de Bullón en el canto II de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso, que se reelabora en la tercera jornada de *La conquista de Jerusalén*. Finalmente, un tercer elemento que recuerda, en *La santa Liga*, esta pieza atribuible a Cervantes, es la presencia de una pareja de soldados, Carpio y Rosales, cuyo diálogo se aprovecha en dos ocasiones para presentar algunos momentos clave en la constitución de la Liga y el papel desempeñado por el Papa en este cometido. Se trata de dos personajes secundarios, cuya función en la pieza se limita a estas intervenciones (y a otra parecida en el caso de Rosales, que, al ser apresado por los turcos en la segunda jornada, les refiere el avance de la flota cristiana sobre Lepanto); es exactamente la misma función que desempeñan, en *La conquista de Jerusalén*, los soldados Charles y Fabricio, que relatan episodios conectados con la proclamación de la Cruzada y con las vicisitudes bélicas previas a la llegada de los cruzados a Jerusalén.

4. *Breves conclusiones.*

El esfuerzo por descifrar el entramado de textos que le sirvieron a un dramaturgo para construir una pieza (en este caso, *La santa Liga*) no nace, o no debería nacer, del mero prurito erudito por detectar las ‘fuentes’ del dramaturgo, sino del deseo de comprender mejor las intenciones del autor, en relación con su contexto cultural y literario, y las razones de las peculiaridades de la obra. Esto es lo que se observa en los trabajos citados que investigan en los ecos intertextuales de *La santa Liga*. Creo que lo que he aportado en estas páginas, con el mismo intento como brújula, demuestra que un buceo en otras piezas teatrales de tema y personajes análogos puede dar resultados interesantes que enriquecen el tradicional rastreo de fuentes como poemas épicos, crónicas, obras historiográficas, y que hasta permiten explicar mejor ciertas peculiaridades estructurales de la pieza estudiada.

Concretamente, aspectos como la alternancia de la intriga entre episodios amorosos y situaciones bélicas, la presencia de determinadas secuencias y dispositivos dramáticos, ciertos usos de la métrica, se comprenden mejor si se inserta *La santa Liga* en un filón de obras teatrales de tema histórico, con fuertes connotaciones épicas por el carácter bélico del episodio histórico dramatizado, que ve enfrentarse dos bandos enemigos, portadores de dos sistemas de valores opuestos como son cristianos y turcos (o moros).²⁰ A este filón pertenecen las piezas con las que he contrastado la tragicomedia de Lope: en primer lugar *La destrucción de Constantinopla*, pero también *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* y *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. *La santa Liga* comparte con estos títulos la orientación didáctica que anima la dramatización del episodio histórico (histórico-legendario, en *Los hechos de Garcilaso*) y que coincide con la franca toma de posición en pro del bando cristiano. Ello no impide que, en todas estas obras, a los personajes turcos o moros se les muestre, además que como violentos, crueles y blasfemos de la religión cristiana, también como individuos dotados de sentimientos y caballerosidad. Esto da sustancia al ya muy comentado dualismo de la intriga entre amores y episodios bélicos; un dualismo que por otra parte Lope, en *La santa Liga*, demuestra ser capaz de imbricar mucho mejor con respecto a lo que hacía en su primeriza *Los hechos de Garcilaso*.

Puede objetarse que las obras que he comparado con la tragicomedia de Lope, al ser todas anteriores a 1587 (y algunas con mucho), se colocan demasiado lejos con respecto a la fecha probable de composición de *La santa Liga* (1595-1603). Pero, si consideramos algunos datos relativos a su circulación impresa y manuscrita, obtendremos indicios de que, todavía por ese torno de tiempo, estas obras gozaban de crédito y estima, y de que su fórmula teatral, a pesar de mostrar ciertas rigideces y

²⁰ Ver, sobre este filón de obras teatrales, el amplio repaso de Burguillo López.

una mezcla no siempre lograda y fluida de elementos de comedia y de tragedia, no se consideraba todavía como pasada de moda. *La conquista de Jerusalén* y *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* se copiaron por ejemplo, junto con tantas obras de diferentes subgéneros, en la colección de piezas teatrales manuscritas que se realizó entre 1590 y 1595 para la biblioteca del conde de Gondomar, según mostró Arata (1996). Lo que quiere decir que, muchos años después de la fecha probable de su composición, merecieron ser recogidas en una colección que, en razón de la importancia de su destinatario, buscaría seleccionar lo mejor, lo más interesante, lo más exitoso del teatro de la época.²¹ En cuanto a *La destrucción de Constantinopla*, tras haber sido publicada por Lasso de la Vega en 1587, en 1603 vuelve a publicarse en las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio* (Lisboa, Craesbeek), con el título *Comedia de la destrucción de Constantinopla*. Si, ya empezado el siglo XVII, se vuelve a publicar una ‘tragedia’ de 1587, aunque cambiándole el rótulo en el de ‘comedia’ y atribuyéndola al que es ya el príncipe del teatro comercial, esto quiere decir probablemente que el texto en sí se considera todavía capaz de gustar a los lectores. Esta capacidad, evidentemente, no hay que buscarla en los aspectos que conectan esta pieza con una concepción dramática que ya en 1603 se considera superada (esencialmente el estereotipo retórico de la tragedia con sus tópicos); sino en el hecho de que representa, con todos sus defectos y torpezas, la avanzadilla de un teatro histórico-didáctico, conectado por sus temas con la actualidad política y con la construcción de una identidad religiosa y nacional; un género que en la misma colección encarnan piezas de autoría incierta como *Las hazañas de Cid* y *La libertad de Castilla por el conde Fernán González*. Al año siguiente, la publicación de la *Primera parte de comedias* de Lope de Vega, con seis piezas de tema histórico sobre doce (una de ellas, reescritura probable de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*)²², ocupará con mucha mayor solvencia un hueco del mercado que evidentemente el volumen de 1603 ya había detectado y tratado de llenar.

²¹ Ver ahora sobre las piezas de la colección Gondomar el valioso estudio de Badía.

²² Las piezas son las siguientes: *El casamiento en la muerte*, *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, *El testimonio vengado*, *Comedia de Bamba*, *La amistad pagada*, *El hijo de Reduán*. Cuatro de estas seis incluyen, de forma más o menos importante, a personajes moros en conflicto con los cristianos.

Obras citadas

- Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea, 2006.
- Antonucci, Fausta. “La estructura dramática del teatro cervantino de la ‘primera época’: una propuesta de análisis”. *Cuadernos AISPI*, 2015. En prensa.
- Arata, Stefano. “La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580”. *Criticón* 54 (1992): 9-112. Ahora en Stefano Arata. *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda eds. Pisa: ETS, 2002. 31-126.
- Arata, Stefano. “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)”. *Anuario Lope de Vega* 2 (1996): 7-23. Ahora en Stefano Arata. *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda eds. Pisa: ETS, 2002. 141-157.
- Badía Herrera, Josefa. *Los primeros pasos en la Comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (Escena clásica, 6), 2014.
- Burguillo López, Javier. “Guerra y milicia en los albores del Arte nuevo: la *Comedia del saco de Roma* (1579) de Juan de la Cueva”. Folke Gernert, Javier Gómez-Montero, Florence Serrano eds. *Del pensamiento al texto*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013. 23-60.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: PUF, 1977.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. “Estudio introductorio”. Luis Vélez de Guevara. *El cerco del Peñón de Vélez*. W. R. Manson, C. G. Peale eds. Newark: Juan de la Cuesta, 2003. 13-46.
- De Armas, Frederick. “The Allure of the Oriental Other: Titian's *Rossa Sultana* and Lope de Vega's *La Santa Liga*”. Edward H. Friedman, Catherine Larson eds. *Brave New Words: Studies in Spanish Golden Age Literature*. New Orleans: University Press of the South, 1996. 191-208.
- Hermenegildo, Alfredo. *Los trágicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1961.
- , ed. Gabriel Lasso de la Vega. *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*. Kassel: Reichenberger, 1983.
- Iglesias-Zoido, Juan Carlos. “Lope y la arenga militar”. *Anuario Lope de Vega*, 8 (2012): 114-145. <http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v18-iglesiaszoido/v18-iglesiaszoido>
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. “Observaciones preliminares (*La Santa Liga*)”. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1901. 12: CV -CXXXIX.
- Morley, Sylvanus G. y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1940). Trad. esp. Madrid: Gredos, 1968.
- Oleza, Joan. “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. *Cuadernos de Filología* 3 (1981): 153-223. Ahora en José Luis Canet Vallés ed. *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*. London: Tamesis Books, 1986. 251-308.
- . “Del primer Lope al Arte Nuevo”. Estudio introductorio. Lope de Vega. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 53), 1997.
- Pinto-Muñoz, Ana. “Roxelana in the Spanish Golden Age”. *eHumanista* 19 (2011): 376-389.
- Plagnard, Aude. “Cautivas cristianas y enamorados turcos: el tratamiento épico de unos infortunios náuticos en la guerra de Chipre”. *Criticón* 115 (2012): 125-145.
- Rubiera Fernández, Javier. *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
- Ruffinatto, Aldo. *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*. Torino: Giappichelli, 1971.

- Udaondo Alegre, Juan. "Venus y Marte en Lepanto. Amor vulgar frente a virtud cristiana en *La Santa Liga* de Lope de Vega". Alain Bègue, Emma Herrán Alonso eds. *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013. 1157-1166.
- Usandizaga, Guillem. *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (Escena clásica, 4), 2014.
- Vega, Lope de. *La santa Liga*. Ed. Miguel Renuncio Roba. <http://www.comedias.org/old/Lope/SantaLiga.pdf>.
- Wright, Elizabeth. "Enredos historiográficos: Lope ante Lepanto". *Anuario Lope de Vega* 18 (2012): 146-174. Yermolenko, Galina I. ed. *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Farnham, UK: Ashgate Publ., 2010.