

# MELISENDRA

No 2 / 2020



**Journal  
of  
Spanish  
Early  
Modernity  
Studies**



*editura universității din bucurești®*

No. 2 / 2020

# MELISENDRA

Journal of Spanish Early Modernity Studies



*editura universității din bucurești*

2021

# MELISENDRA

No. 2 / 2020

Spanish Early Modernity Studies Investigation Group (SEMS)  
Universidad de Bucarest

e-mail: [revistamelisendra@gmail.com](mailto:revistamelisendra@gmail.com)

**Dirección:** Silvia-Alexandra ȘTEFAN

**Consejo editorial:**

Silvia-Alexandra Ștefan  
Mihai Enăchescu

Mihaela Ciobanu  
Carolina Hernando Carrera

**Double blind peer reviewed**

**Comité Científico:**

Wolfram Aichinger (Universidad de Viena,  
Austria)  
Luis Áviles (University of California, Irvine,  
U.S.A.)  
Aura Bunoro (Universidad de Bucarest,  
Rumania)  
Carmen Burcea (Universidad de Bucarest,  
Rumania)  
Deborah Forteza (Grove City College,  
Pennsylvania U.S.A.)  
Ignacio Garcia Aguilar (Universidad de  
Córdoba, España)  
Gerardo Martínez Hernández (Universidad  
Nacional Autónoma de México)  
María del Rosario Martínez Navarro  
(Universidad de Sevilla, España)

Antonio Moreno Vaquerizo (CRES –  
Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle)  
Oleksandr Pronkevich (Universidad Nacional  
del Mar Negro “Petro Mohyla”)  
Alfredo Rodríguez López Vázquez  
(Universidade da Coruña, España)  
Fernando Rodríguez Mansilla (Hobart and  
William Smith Colleges, New York)  
Antonio Sánchez Jiménez (Université de  
Neuchâtel, Suiza)  
Remedios Sánchez García (Universidad de  
Granada, España)  
Silvia-Alexandra Ștefan (Universidad de  
Bucarest, Rumania)

Imagen cubierta: *Golondrina* por Maria Ștefan  
Cobertura y DTP: Meri Pogonariu

**ISSN 2734-4533**  
**ISSN-L 2734-4533**

# MELISENDRA

No. 2 / 2020

## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

- Representaciones de la Batalla de Lepanto en la dramaturgia áurea española: el ejemplo de *El señor don Juan de Austria* de Juan Pérez de Montalbán**  
(Representations of the Battle of Lepanto in the Spanish Golden Age Drama: The Example of *El Señor don Juan de Austria* by Juan Pérez de Montalbán)  
Roberta ALVITI (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale) ..... 6
- Entre lo memorable y lo deplorable: *La Austríada* como muestra de discordancias históricas relativas a la Batalla de Lepanto**  
(Between the Memorable and the Deplorable: *La Austríada* as a Sample of Historical Discordance Concerning the Battle of Lepanto)  
Fernando J. PANCORBO (Universidad de Basilea) ..... 22
- ¿Jaque Mate? El juego geopolítico en el sudeste de la Cristiandad después de la Batalla de Lepanto**  
(Checkmate? The Geopolitical Game in South-Eastern Christendom after the Battle of Lepanto)  
Matylda URJASZ (Universidad de Varsovia) ..... 35
- Hernández de Velasco y Gómez de Tapia: dos traductores en disputa de la autoría de la *Selva de Aranjuez***  
(Hernández de Velasco and Gómez de Tapia: Two Translators in Dispute over the Authorship of *Selva de Aranjuez*)  
Adolfo R. POSADA (Literary Curator / Investigador independiente) ... 51

---

**Lactancia y lactantes novohispanos: prefiguración de un mal más allá del cuerpo. Un caso del eclecticismo literario en el arte médico de la Nueva España**

**(Breastfeeding and infant feeding in the New Spain: prefiguration of a sickness beyond the body. A case for the Literary Eclecticism of the Medical Art in the New Spain)**

Marcos CORTÉS GUADARRAMA (Universidad Veracruzana)..... 68

#### **RESEÑA**

**Garcilaso de la Vega, *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020, 428p.**

Silvia-Alexandra ȘTEFAN (Universidad de Bucarest) ..... 87

*MELISENDRA. Journal of Spanish Early Modernity Studies* (ISSN 2734-4533, ISSN-L 2734-4533) publica anualmente trabajos de investigación originales, escritos en español e inglés, sobre temas relacionados con la Temprana Modernidad española en ambos lados del Océano Atlántico. Se da preferencia a los estudios que tienen una perspectiva histórico-comparativa y suponen orientaciones interdisciplinarias. Se puede acceder de manera gratuita el contenido de la revista en la página web de la Editorial de la Universidad de Bucarest.

Los artículos publicados en la revista incluyen el título, el resumen y aproximadamente 5 palabras clave, todo ello escrito tanto en inglés como en español. Cada artículo lleva el nombre y la dirección electrónica del autor. Con anterioridad a la publicación, los artículos se someten anónimamente a un proceso de doble revisión ciega por pares, llevada a cabo por evaluadores objetivos e independientes, afiliados a universidades e instituciones de investigación completamente diferentes de las de los autores.

Las opiniones e informaciones incluidas en los trabajos publicados en la revista son responsabilidad exclusiva de sus autores. El comité editorial de *MELISENDRA. Journal of Spanish Early Modernity Studies* no es responsable de ninguna manera de la credibilidad o autenticidad de los estudios publicados. Las visiones y opiniones mostradas no reflejan necesariamente aquellas del equipo editorial. El contenido de los trabajos originales publicados en la revista es propiedad exclusiva de la misma y de la Editorial de la Universidad de Bucarest y esta fuente debe citarse en cualquier reproducción completa o parcial.

*MELISENDRA. Journal of Spanish Early Modernity Studies* (ISSN 2734-4533, ISSN-L 2734-4533) publishes annually original investigation studies written in Spanish and English, on topics related to Spanish Early Modernity on both sides of the Atlantic. Preference is given to interdisciplinary studies elaborated from a historical-comparative perspective. The contents of the journal can be accessed free of charge on the website of the Publishing House of the University of Bucharest.

The works published in this journal include the title, the abstract and approximately 5 keywords, written both in English and Spanish. Each work includes its author's full name and E-mail address. Previously to their publication, the articles have been anonymously subjected to a process of double-blind peer review, performed by objective and independent evaluators, whose affiliations to universities and investigation institutions are completely different from those of the authors'.

Fact and opinions displayed in the works published here are exclusive responsibility of their authors. The Editorial Committee of *MELISENDRA. Journal of Spanish Early Modernity Studies* is by no means to be held responsible for the published works authenticity or credibility. Their visions, perspectives, and opinions do not necessarily reflect the ones of the editorial team. The contents of the original works published in this journal are the exclusive property of the journal and of the Publishing House of the University of Bucharest. Therefore, any full or partial citation or reproduction must include their source.

**REPRESENTACIONES DE LA BATALLA DE LEPANTO EN LA  
DRAMATURGIA ÁUREA ESPAÑOLA: EL EJEMPLO DE *EL  
SEÑOR DON JUAN DE AUSTRIA* DE  
JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN**

**Roberta ALVITI**

*Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*  
r.alviti@unicas.it

**Resumen:** Este artículo se centra en la pieza de Pérez de Montalbán *El señor don Juan de Austria* y en la representación que en ella se hace de la batalla de Lepanto, encomendada a un relato *a posteriori* que hace el mismo don Juan, siendo ya Gobernador de Flandes. En el trabajo se hace referencia a varias obras del siglo XVII dedicadas a la empresa de la que el hijo ilegítimo del emperador fue protagonista.

**Palabras clave:** *Batalla de Lepanto, El señor don Juan de Austria, relato de la batalla, aspectos anecdóticos, historiografía sobre la empresa.*

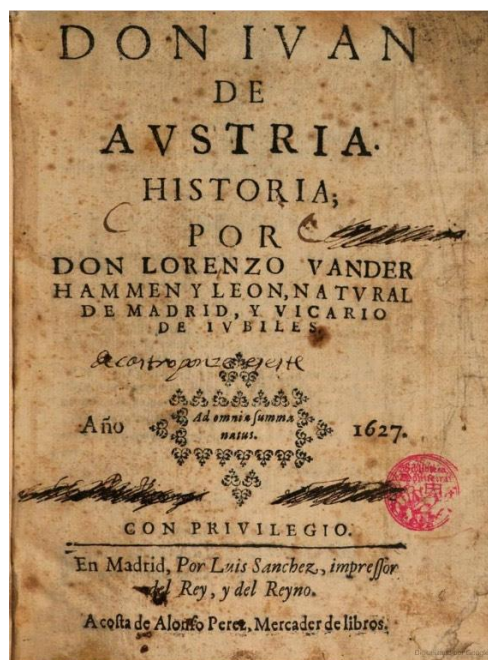
**Abstract: (Representations of the Battle of Lepanto in the Spanish Golden Age Drama: The Example of *El Señor don Juan De Austria* by Juan Pérez de Montalbán)** This article focuses on the piece by Pérez de Montalbán *El señor don Juan de Austria* and on the representation that is given in it of the battle of Lepanto, entrusted to a story *a posteriori* made by don Juan himself as Governor of Flanders. In this paper, reference is made to several works of the seventeenth century dedicated to the endeavours of which don Juan was protagonist.

**Keywords:** *Battle of Lepanto, El señor don Juan de Austria, Battle Account, Anecdotal Aspects, Historiography about the Endeavours.*

*El señor don Juan de Austria*, comedia de Juan Pérez de Montalbán, aunque no puede considerarse *stricto sensu* una comedia histórica, trata en parte de un acontecimiento que resultó trascendental para todo el Occidente: la victoria del ejército de la Santa Liga sobre el ejército turco.

A don Juan de Austria (1547-1578), hijo natural de Carlos V, se le puede considerar como uno de los personajes del siglo XVI que más fascinación suscitaron, tanto que se convirtió pocos años después de su muerte protagonista de obras de ficción y obras biográficas. La primera de corte biográfico e

historiográfico de cierta envergadura de la que tenemos constancia es la de Lorenzo Vander Hammen y León<sup>1</sup>, que Dixon individuó como fuente principal de la pieza de Montalbán<sup>2</sup>.



En efecto, si comparamos *El señor don Juan de Austria* y dicha biografía, no se albergan dudas sobre el hecho de que Pérez de Montalbán se inspiró abundantemente en el texto de Vander Hammen; testimonio incuestionable de ello son los *loci paralleli* entre los vv. 51-264 de la comedia<sup>3</sup> y las pp. 149-153 de la obra biográfica.

De la misma manera no se puede descartar la hipótesis de que el discípulo de Lope tuviese sobre su mesa de trabajo la biografía de Baltasar Porreño (1569-1639), que no se imprimió hasta 1899. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el propio biógrafo en una nota al lector informa de que “apenas la hube concluido, tuve noticia de que dos grandes historiadores habían empleado el caudal de sus ingenios en este mismo asunto de pocos días a esta parte. No he visto sus obras, porque no han salido a la luz [...]”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Hammen, 1627.

<sup>2</sup> Dixon, 1958, p. 231.

<sup>3</sup> Pérez de Montalbán, 2017.

<sup>4</sup> Porreño, 1899, p. 6.

Por ende, esta nota no solo hace referencia a la simultaneidad de las dos obras biográficas, la de Vander Hammen y la de Porreño, que debieron difundirse de forma manuscrita, sino que también atestigua el hecho de que circulaba otra biografía de don Juan de Austria, hoy desconocida, a la que Montalbán pudo tener acceso.

La trayectoria vital del héroe de Lepanto fue rica en aventuras y lances dramáticos y acontecimientos que parecían sacados de una novela: su mismo nacimiento está envuelto en incertidumbre. Durante la primera parte de su infancia, con un nombre falso, el de Jeromín, fue encomendado a la custodia de una familia cuyos miembros formaban parte del ámbito imperial. Asimismo, tuvo entrevistas sigilosas con el emperador Carlos V, su padre, y luego con su hermano, Felipe II, con el que nunca mantuvo una buena relación, sino que está, o, mejor dicho, estuvo siempre repleta de desavenencias.

Después, llegaron los numerosos éxitos militares y su secreta aspiración a conseguir un reino; en efecto, se le ofreció el trono de Albania, posibilidad que le fue negada por su hermano Felipe II, quien, en cambio, lo nombró Gobernador de Flandes. Don Juan aceptó el encargo a regañadientes y, una vez en Bruselas, se dio cuenta de que su misión de contener la rebelión de los protestantes era sumamente complicada, puesto que ya habían fracasado al intentarlo personajes de indiscutible prestigio militar como el duque de Alba y don Luis de Zúñiga y Requeséns.

Tras el misterioso homicidio de su secretario Juan de Escobedo, acontecido en Madrid en 1578, don Juan cayó en un profundo estado de postración. El tifus puso fin a su breve y azarosa vida en un campamento militar en Flandes. Todos estos sucesos no podían sino convertirse en materia de ficción. De hecho, Juan Rufo escribió un poema heroico, *La Austriada* (1584), en el que, desde luego, la figura central es la del mismo don Juan.

Sin embargo, es sobre todo en los tablados del siglo XVII donde el *valiente bastardo* aparecerá como protagonista, personaje secundario o simplemente aludido a través de sus hazañas. Merece la pena destacar don Juan *de Austria en Flandes*, de Alonso Remón<sup>5</sup>, aunque en ocasiones su autoría se ha atribuido a Lope de Vega; y *El águila del agua*, surgido de la pluma de Luis Vélez de Guevara<sup>6</sup>, en la que, don Juan ejerce la función de protagonista. En el ámbito teatral el tema de la batalla de Lepanto, y consiguientemente la figura de su héroe, habían sido ya tratados por Cervantes y Lope de Vega. Lamentablemente,

---

<sup>5</sup> Serna, 1967, pp. 593-594.

<sup>6</sup> Peale opina que la composición de *El hijo del águila* hay que situarla en los años 1621-1622 (2003, pp. 45-46); para *El águila del agua* propone como término *ad quem* los postreros días de septiembre de 1632 (2003, p. 26).

la pieza cervantina no se ha conservado en la actualidad. Su título era *La batalla naval*, y de ella nos informa el propio Cervantes en el prólogo a sus comedias de 1615<sup>7</sup>. La obra dramática de Lope sobre la batalla de Lepanto se titula *La Santa Liga* y, según Morley y Bruerton, se remontaría a los años 1595-1603<sup>8</sup>.

*El señor don Juan de Austria* es la undécima comedia del primer tomo individual de Juan Pérez de Montalbán, publicado en 1635. Parker, a partir de los datos métricos, la fecha entre 1627 y 1628<sup>9</sup>; por su parte, Bacon confirma que “it was performed before the King and Queen, March, 1628”, aclarando a continuación que “this item was taken from a manuscript note made by La Barrera in the copy of his *Catálogo*, now in the Biblioteca Nacional. He states that he derived the information from «el Archivo de Palazio»”<sup>10</sup>. La declaración de Bacon, que resultaría de por sí indeterminada como fragmentaria, esta respaldada por Shergold y Varey, quienes documentan que el 28 de marzo de 1628 se pagaron al autor de comedias Roque de Figueroa 2000 reales por ocho piezas particulares que su compañía había puesto en escena, en fechas sin determinar, para Su Majestad; entre ellas figura una llamada don Juan de Austria, que se representó en el Salón del Alcázar de Madrid<sup>11</sup>. En la portada de la edición de la comedia en la *princeps* del *Primer tomo* se lee: “Representóla Roque de Figueroa”; no cabe duda de que en el documento que traen a colación Shergold y Varey se alude a la comedia de Pérez de Montalbán. Tenemos, por lo tanto, una serie de elementos que permiten asumir como término *ad quem* para datar la composición de la obra el día 28 de marzo de 1628.

Cabe señalar que Pérez de Montalbán hizo aparecer a don Juan de Austria, que desempeña un papel secundario, en otra comedia: *El segundo Séneca de España, parte primera*, que se remontaría a los años comprendidos entre 1625 y 1628<sup>12</sup>. Resulta útil, además, destacar que, al igual que *El señor don Juan de Austria*, ninguna de las obras dramáticas citadas hasta aquí escenifica el recorrido biográfico completo del héroe de Lepanto; todas y cada una de ellas se centran en un periodo, más o menos limitado, de su historia.

Bacon opina que la comedia que nos ocupa destaca por su “considerable respect for historical facts”<sup>13</sup>, aunque son manifiestas algunas transgresiones a la realidad histórica: por ejemplo, como indica el propio investigador<sup>14</sup>, hay una

<sup>7</sup> Cervantes, 2005, p.68.

<sup>8</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 50.

<sup>9</sup> Parker, 1952, p. 191.

<sup>10</sup> Bacon, 1912, p. 384 y la nota 3.

<sup>11</sup> Shergold y Varey, 1963, p. 224.

<sup>12</sup> Parker, 1852, p.210.

<sup>13</sup> Bacon, 1912, p. 375.

<sup>14</sup> Bacon, 1912, p. 375.

discrepancia muy evidente en la presentación del príncipe don Fernando, quien aparece al final del segundo acto para despedir con honores a su tío<sup>15</sup>.

Don Fernando, que había venido al mundo en 1571, tenía en la época en que se nombró a don Juan gobernador de Flandes solo cinco años; sin embargo, el príncipe don Fernando, según lo caracteriza Montalbán, actúa y habla, si no como un adulto, al menos como un hombre joven. No podemos ignorar, además, que la cronología de la pieza es fragmentaria: el primer acto se desarrolla en el mes de mayo de 1571, contemporáneamente a la misión diplomática del cardenal Michele Bonelli<sup>16</sup>; el segundo y tercer acto se encuadrarían en la etapa posterior a la batalla de Lepanto y a la conquista de Túnez y La Goleta (1572), más específicamente en el mes de mayo de 1576 cuando a don Juan se le nombra Gobernador de los Países Bajos. Otra cesura cronológica aparece entre el segundo y el tercer acto, cuando Montalbán dramatiza la llegada de don Juan a Luxemburgo, lo que ocurrió, de hecho, el 3 de noviembre de 1576.

Según Profeti, una de las primeras investigadoras en dedicarse de manera sistemática al estudio del desafortunado dramaturgo madrileño, *El señor don Juan de Austria* sería un “drama histórico”<sup>17</sup>; en realidad, Montalbán compaginó sucesos verídicos con una intriga amorosa, amén de introducir varias secuencias de tipo cómico. En efecto, para complacer las expectativas del público, la estrategia codificada preveía combinar eventos realmente acontecidos con elementos novelescos, tramas amorosas y giros cómicos. En la *ouverture* de la comedia, al héroe de Lepanto le toca un papel que no tiene nada que envidiar al de cualquier galán de una comedia de capa y espada; y no podía ser de otra manera: de hecho, fueron muchos los rumores sobre los amoríos de don Juan. La protagonista femenina es la condesa Porcia, que aparece ya en los primeros versos de la comedia; y es en la misma casa de la Condesa donde se presenta a don Juan de Austria al espectador, junto con su sobrino Alberto, archiduque de Austria y hermano de la reina doña Ana. Alberto desempeña en la parte amorosa de la trama el papel de segundo galán.

Cabe destacar que las distintas etapas cronológicas se desarrollan, como es obvio, en un contexto geográfico doble, es decir, en Madrid y Flandes; la capital se caracteriza como un entorno ciudadano concreto, mientras que Flandes, que casi sirve solo de telón de fondo al encuentro entre madre e hijo y al desenlace de la intriga amorosa, es un trasfondo abstracto y puramente nominal que Montalbán configura basándose en lugares comunes.

---

<sup>15</sup> Pérez de Montalbán, vv. 1597-1671, 2017, pp. 237-240.

<sup>16</sup> Pérez de Montalbán, nota al v. 11, 2017, p. 176.

<sup>17</sup> Profeti, 1991, p. 185.

En el primer acto, el enredo amoroso tiene una función más significativa: don Juan y su criado Morata están en casa de la condesa Porcia, donde tiene lugar una Academia en la que cada uno de los participantes tiene que escribir espontáneamente y declamar un soneto<sup>18</sup>.

El comediógrafo aprovecha los engastes líricos para introducir una faceta inédita de don Juan, la de poeta, lo que ayudaría al personaje a encajar mejor con el tipo del galán. A lo largo de la obra, Porcia, una amante atormentada por la partida de don Juan, se convierte en una mujer audaz que no duda en seguir a su enamorado hasta Luxemburgo; se disfraza de flamenca, para someter a prueba el amor de don Juan, quien, por su parte, se revela enamorado y dispuesto a guardar fidelidad a su amante, a la que cree tranquilamente asentada en Madrid. Montalbán, sin embargo, deja la puerta abierta a un desenlace definitivo de los amoríos: de hecho, tras el reencuentro entre los dos amantes no sucede la habitual petición de mano que representa el broche de oro de toda comedia. La grácil intriga amorosa no se integra, sino que se yuxtapone a la trama principal de la pieza: de hecho, Profeti señala que “il motivo amoroso [è ne *El señor don Juan de Austria*] privo del mordente dell’ intreccio”<sup>19</sup>.

En otro cuadro del primer acto<sup>20</sup>, Felipe II espera a que don Juan vuelva a Palacio mientras conversa con Diego de Córdoba<sup>21</sup> y manifiesta su descontento ante el hecho de que don Juan y Alberto acostumbren a salir todas las noches. Al llegar, don Juan encuentra en su apartamento a su medio hermano, quien le pide aconsejar y advertir a Alberto de que no le conviene salir con tanta frecuencia. Don Juan, sin embargo, entiende que la advertencia del Rey está destinada a él. Así acaba el primer acto.

Como ya sabemos, el entreacto en general es madurativo desde el punto de vista temporal y no siempre se puede cuantificar. Lo mismo ocurre en *El señor don Juan de Austria*: entre el primero y el segundo acto la acción se sucede en un tiempo no precisado; sin embargo, se puede conjeturar que el segundo acto se desarrolla en una fecha alrededor de 1576, año en el que don

<sup>18</sup> vv. 405-580. El antecedente más próximo de esta escena podría ser la “sesión académica” que se celebra en casa de Nise, en *La dama boba* de Lope de Vega, a la que asisten los tres galanes— Laurencio, Duardo y Feniso—, que someten al juicio de su anfitriona un soneto compuesto por Duardo sobre la idea neoplatónica del amor, en Lope de Vega, *La dama boba*, acto I, vv. 500-634, 2015, pp. 80-85.

<sup>19</sup> Profeti, 1970, p. 89.

<sup>20</sup> Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294, con “cuadro” entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado.

<sup>21</sup> Podría tratarse de Diego Fernández de Córdoba, señor de Armuña, que fue Caballero Mayor de Felipe II.

Juan fue nombrado, tras la muerte de Luis de Requeséns, Gobernador de los Países Bajos. En el arco de tiempo que no se escenifica en la comedia, la vida real de don Juan fue muy ajetreada: en el mes de octubre de 1571 se libró la batalla de Lepanto; dicha empresa le transformó en un héroe dentro del contexto europeo, lo que lo llevó a reforzar su ambición: deseaba un reino propio, así como el tratamiento de Alteza Real que Felipe II nunca quiso concederle. En 1572, una delegación de albaneses ofreció a don Juan el trono del país balcánico; al consultarlo con el Rey Prudente, este prohibió a su hermanastro aceptar el trono. Le recomendó, sin embargo, de que mantuviese las buenas relaciones con Albania. Luego, y con autorización del Rey, don Juan, durante los meses comprendidos entre julio y octubre, fue a buscar a Uluj Alí, quien había sobrevivido a la batalla de Lepanto. Su búsqueda, a pesar de todo, no tuvo éxito, pues este, siendo conocedor de la superioridad de la armada española, evitó cada posible acercamiento.

Al año siguiente, la República de Venecia firmó la paz por separado con los turcos. La Liga Santa ya no existía, y don Juan sustituyó en su nave la bandera de la Liga por la de Castilla. *Sic stantibus rebus*, la armada de España tenía, aunque informalmente, la oportunidad para llevar su propia estrategia política en el Mediterráneo. Don Juan trazó sus propios objetivos y, sin malgastar la posibilidad que se le presentaba, decidió emprender la conquista de Túnez. Saliendo del fuerte de La Goleta, por aquel entonces bajo el control de aliados de los españoles, en el mes de octubre de 1573 desencadenó una fulminante campaña.

También en esta ocasión el esforzado bastardo hubiera tenido la posibilidad de tomar posesión de un reino. El papa Gregorio IX, quien conocía los deseos y las ambiciones de don Juan, pidió en los primeros meses de 1574 al rey Felipe II que a don Juan se le concediera el trono de Túnez. La respuesta de Felipe II, como de costumbre, fue negativa; sin embargo, el Rey Prudente garantizó que los méritos de su hermanastro serían compensados adecuadamente.

Los titubeos de Felipe II hacia don Juan eran patentes; incluso llegó a servirse de su secretario, Antonio Pérez, como espía para descubrir y tener bajo control las pretensiones de su medio hermano. Pérez le concedió a don Juan importantes sumas de dinero para su flota, y lo hizo nombrar vicario general en Italia. No obstante, la estancia italiana de don Juan permitió que Uluj Alí reconquistara Túnez. A estas alturas, sin embargo, don Juan tenía ya otros objetivos: invadir Inglaterra y convertirla al catolicismo, casarse con María I Estuardo y conquistar, por fin, el trono de un reino propio. El Papa en un primer momento aparentó apoyar el proyecto de don Juan, que, por otra parte,

encontraba el favor de los católicos ingleses. Como testimonio de que la empresa era efectivamente realizable, un plenipotenciario de la Reina sonsacó la posibilidad de un matrimonio con la propia Isabel, eventualidad sobre la que el rey Felipe, al ser informado, declaró su desacuerdo.

Entonces, don Juan pensó viajar a la capital para negociar personalmente la cuestión. Sin embargo, el Rey le exigió permanecer como vicario general en Italia. Durante todo el 1574 en la península Itálica, llevó adelante una estrategia política de pacificación de varias ciudades enemistadas, viajando por todo el país, desde Sicilia hasta Lombardía. La creciente popularidad de don Juan llevó a Felipe II a alejarlo del escenario italiano, de la corte y de España. El método fue el habitual *promoveatut ut amoveatur*.

Retomando el hilo de la comedia, en el segundo acto Felipe II expresa, de hecho, su deseo de que Juan se vaya a Flandes de inmediato para asumir el cargo de gobernador. Porcia se vuelve inconsolable cuando don Juan la pone al tanto de la noticia. Los dos amantes se despiden con la convicción de que aquella no es la última ocasión en que se encontrarán. Luego, se pone en escena un momento en que Felipe II recibe una carta en la que el Papa solicita otorgarle el título de Señor de Túnez y La Goleta a su hermano Juan, como premio por asaltar y derrotar dos fortalezas turcas. Felipe rechaza la petición de su Santidad. El archiduque Alberto intenta interceder, en vano, para que Juan consiga ese título. Sale después el infante Fernando, quien desea hacer honor a su tío Juan que está a punto de partir. Aparece también el recién nombrado gobernador de Flandes y el Rey, aunque lo abraza aparentemente con cariño, se dirige a él llamándole “Su Excelencia”. Juan, quien desearía recibir el tratamiento de “Alteza”, se despide muy fríamente de su medio hermano.

A principios del tercer acto, don Juan, acompañado por Morata, llega a Luxemburgo. Dos mujeres vestidas de flamencas y con máscaras se acercan. El disfraz es tan perfecto que ni Juan ni Morata se percatan de que detrás de aquellas máscaras se esconden Porcia e Inés. Morata, encantado por la perspectiva de una aventura amorosa, pide a don Juan irse con él para conocer a las dos mujeres. Sin embargo, Juan, que es hombre fiel y de honor, se niega. Finalmente, Porcia desvela su verdadera identidad y confiesa a don Juan que, con motivo de su partida, se sentía tan triste que decidió seguirlo a Flandes. El sonido de un clarín anuncia la llegada de Madama Margarita, la madre natural de don Juan, que en realidad se llamaba Barbara Bloomberg, y de su séquito. Margarita acoge a Juan hincándose de rodillas delante de su hijo y declarando haber oído hablar mucho sobre sus victorias. Precisamente Madama se convierte en el pretexto dramático que permite a Montalbán insertar historias de la infancia de don Juan, su educación, el dramático encuentro con Carlos I y sus

hazañas militares hasta la batalla de Lepanto; todo ello contado por el mismo don Juan a su madre en un largo romance que remata la pieza y que, en líneas generales, se corresponde con la realidad. El dramaturgo alerta al público, advirtiéndole de que el personaje está a punto de empezar una narración con la fórmula “Estad atenta, Madama”<sup>22</sup>.

Se trata de un una narración-romance que tiene la finalidad de explicar los antecedentes de la vida de don Juan y sobre todo la de relatar el acontecimiento trascendental que fue la batalla de Lepanto, que por obvias razones no se podía escenificar. Lo mismo pasa con las dos obras de Vélez de Guevara y sobre todo en *La Santa Liga de Lope de Vega*: salen los personajes alegóricos de España, Venecia y Roma, y van narrando, a través de la ticoscopia, el desarrollo de la batalla naval de Lepanto. En esta última pieza, para poder contar cómo se desarrolla el combate, se descorre una cortina tras la cual aparece el Pontífice arrodillado en oración. Las figuras alegóricas describen los lances de la batalla hasta que la victoria de la Santa Liga se completa.

Pérez de Montalbán resume la batalla en los vv. 2580-2646, poco menos de 100, y lo hace de manera diferente a la estrategia dramática usada por Lope, ya que en la comedia que nos ocupa la batalla se cuenta por boca de don Juan *a posteriori*.

Casi *ex abrupto* empieza su narración de la batalla de Lepanto: se detiene a relatar la superioridad numérica de la armada turca: “De Granada fui a Lepanto, / donde las velas contrarias / eran doscientas y ochenta, / que siendo tal la ventaja / fue mucho no desmayar” (vv. 2581-2585). Según Bennassar<sup>23</sup>, la Liga Santa reunía más de 207 galeras, 6 galeazas y 40 navíos entre fragatas y bergantines, mientras que la escuadra turca contaba con 230 galeras y 70 galeotas y fustas. A partir del v. 2586 hasta el 2598, da una pequeña muestra de maniobras estratégicas: “Por el estandarte apenas /conocé la capitana / de Alí, cuando al timonero / le mandé que enderezara / a que aferrasen las dos / porque no se me escapara. / Metió, para su socorro, / casi en la tercera carga, / tres galeras de fresco, / con que la nuestra, turbada, / temió el número excesivo / de las flechas y las balas”. Inmediatamente después pasa al nivel de lo anecdótico:

Yo, entonces, para animar  
los míos, sobre una caja

---

<sup>22</sup> Pérez de Montalbán, v. 2380, 2017, p. 268. Sobre los recursos para captar la atención del público nos remitimos a Lobato, 2010.

<sup>23</sup> Bennassar, 2000, p. 113.

---

pusé en el estanterol,  
humillándome a sus plantas  
un devoto crucifijo,  
cuya sangre, aunque pintada,  
parecía que las manos  
de barrenarle acababan.  
Pero apenas le dejé  
presidiendo la borrasca,  
cuando una flecha, por ser  
tantas las que se tiraban,  
le pasó el brazo derecho,  
con que pareció que estaba  
segunda vez en el mundo  
vestido de carne humana,  
padeciendo por el hombre,  
pues la flecha atravesada  
substituyó por un rato  
los desaires de la lanza.  
Mas una monilla, entonces  
—de quien yo, tal vez, gustaba  
por ser gracioso animal—,  
como si ella adivinara  
mi sentimiento, subió  
a la popa y, con más rabia  
que yo pudiera tener  
contra el dueño de la hazaña,  
con las uñas y los dientes,  
que allí sirvieron de espadas,  
hizo pedazos la flecha  
y las partes que quedaban,  
mordiéndolas muchas veces,  
les dio sepulcro en el agua (vv. 2599-2632).

El episodio no es invención de Pérez de Montalbán: la batalla en sí fue tan importante que muchos cronistas obviaron las anécdotas, pero este episodio fue relatado por el historiador Jerónimo de Torres Aguilera, por un soldado de los Tercios, el alférez Pedro de Aguilar, y por uno de los biógrafos de don Juan de Austria, Lorenzo Vander Hammen, que lo tomaría de Torres Aguilera con algunos sutiles cambios. En su libro recoge el episodio de una mona tití de orejas blancas del Amazonas que don Juan de Austria llevaba en su galera Real.

Este tipo de monos era muy común entre la realeza y nobleza de las cortes europeas, pues eran traídos de América para deleite de los cortesanos.

Vander Hammen cuenta, a propósito de esta mona:

[...] porque las balas y flechas eran tantas que escurecían el sol. Una de ellas atravesó la caja del Cristo, por junto a la Cruz [...]. Una monilla, graciosísimo animal y muy manso del señor don Juan, que andaba suelta por la galera, al punto trepó por el estanterol arriba y, sacándola, la hizo con las manos y boca mil pedazos (*Don Juan de Austria*, fol. 179v).



Jerónimo de Torres Aguilera lo describe así en su narración de la batalla, en el libro de 1579, *Chronica y recopilacion de varios successos de guerra que ha acontecido in Italia y partes de Levante y Berberia*, en la página 75:



**18** Representaciones de la Batalla de Lepanto en la dramaturgia áurea española:  
el ejemplo de *El señor don Juan de Austria* de Juan Pérez de Montalbán

---

Aquel bendito estandarte de la Liga, donde estaba pintado el crucifijo, nunca en el mismo Cristo tocó arcabuzazo ni flecha, ni otra ninguna arma, siendo tantas las flechas, que todos los arboles, entenas, jarcias, popas y estanteroles estaban llenos dellas, tanto que se tocaban las unas con las otras, y todos los demas estandartes y banderas fueron tan flechados y arcabuzados que no quedó ninguno sano, y habiendo llegado dos flechas al estandarte real, una a la parte del crucifijo y otra a la otra, luego corrió una monilla, que en la galera de Su Alteza iba, y las arrancó, y mordiéndolas las arrojó dentro de la popa y a la mar.

Por lo que se refiere al relato del alferez Pedro de Aguilar, de los Tercios españoles, su testimonio se recogió en el libro *Memoria del cautivo de la goleta de Túnez*:

Y la galera real nuestra, estando peleando con la real de los enemigos, vinieron a dar dos flechas en el estandarte de Nuestra Señora y se hincaron en él y estuvieron hasta que se subió una mona que allí traía el Sr. don Juan, que las quitó y las hizo pedazos y las hechó en la mar. Estaba este estandarte encima del jarcés (255).



El posible atavío de don Juan de Austria, según la reconstrucción de Juan de Cairos, con coraza ligera y morrión, junto con su famosa mona.

A partir del v. 2633 hasta el v. 2645 (“Luego empezó la vitoria / por el Rey y por el Papa a declararse [...]”), don Juan sintetiza las fases finales del conflicto. Hay cierta discrepancia con las cifras brindadas por los historiadores: según Bennassar los turcos perdieron unas 200 galeras y “aproximadamente a 2500 hombres, caídos en la batalla o ahogados. Desertaron muchos y [...] entre 4000 y 7000 hombres quedaron en poder de los cristianos”<sup>24</sup>.

La obra se dirige velozmente hacia el desenlace: Montalbán compendia las vicisitudes biográficas de don Juan llegando al mes de octubre de 1573, época en la que conquistó Túnez y La Goleta, empresa relatada en apenas tres versos: “Desde Lepanto fui a Túnez, / tomé el puerto de Trápana y conquisté La Goleta” (vv. 2647-2649). Pasa luego a resumir todas las hazañas que lo tuvieron como protagonista hasta el momento de su llegada a Luxemburgo, donde había viajado disfrazado de un criado morisco con el nombre de Otavio Gonzaga.

La comedia acaba con el llamamiento de don Juan a combatir a los herejes protestantes:

que con engaños y trazas  
se usurpan estos países,  
la majestad heredada  
de mi padre Carlos Quinto,  
que los conquistó por armas,  
y que los más ataístas,  
rebeldes y hieresiarcas  
la Inquisición atropellan  
y la religión maltratan,  
de don Juan mudando el nombre  
en el de Otavio Gonzaga,  
teñida barba y cabello  
por ir seguro por Francia,  
a sosegar me ha enviado  
su inobediencia profana,  
su deslealtad ambiciosa  
y su traición declarada;  
y hoy allego a Luxembur  
como a centro, como a patria,  
pues la primera que tuve  
la tuve en vuestras entrañas.  
¡Ea, valientes flamencos!,  
don Juan de Austria, don Juan de Austria,  
blando, amoroso, apacible,

<sup>24</sup> Bennassar, 2000, p. 133.

más con amor que con armas,  
hoy empieza a gobernaros  
y a procurar en el alma  
vengar nuestra religión  
de las ofensas pasadas.  
La razón ya la habéis visto,  
¿la causa? Dios es la causa,  
mi espada quien lo ha de hacer  
y mi hermano quien lo manda.  
¡Mueran, mueran los rebeldes  
que amancillan y quebrantan  
la paz, la quietud, la dicha,  
la promesa y la esperanza!  
Pues, con esto quedará  
la Inquisición reforzada,  
el Cielo reconocido,  
en tranquila paz la patria,  
la Iglesia con más decoro,  
la fe con mayores alas,  
la herejía con más miedo,  
el infierno con más ansia,  
España con más vitoria,  
vuestra lealtad con más fama,  
el Rey con mayor poder,  
yo con mayor alabanza,  
y aquí, con dichoso fin,  
la historia de don Juan *de Austria*” (vv. 2658-2709).

Y muy probablemente es esta la perspectiva desde la que hay que mirar *El señor don Juan de Austria*: el ejército otomano había sido derrotado, pero el peligro turco siguió acechando; y no nos olvidemos de los enemigos reales, los alevosos herejes, los protestantes contra los que todos los católicos tienen que reaccionar y combatir. De esa manera la figura de don Juan de Austria, más de medio siglo después de los acontecimientos dramatizados, se erige en *exemplum* moral y militar.

Hay que señalar, además, que el teatro barroco, “divoratore di argomenti” según la definición de Maria Grazia Profeti<sup>25</sup>, se distingue por su capacidad de reelaborar y poner en escena materiales de géneros muy distintos, y el histórico era de gran interés para los dramaturgos, conjugando acontecimientos históricos más o menos lejanos en el tiempo con el arte nuevo que triunfaba en los corrales.

---

<sup>25</sup> Profeti, 2010, p. 10.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Pedro de, *Memoria del cautivo de la goleta de Túnez*, ed. Pascual de Gayangos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1875.
- Bacon, George William, "The comedias of Juan Pérez de Montalbán", *Revue Hispanique*, 2, 1912, pp. 1-474.
- Bennassar, Bartolomé, don Juan *de Austria. Un héroe para un imperio*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, II vols., ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2005.
- Dixon, Victor, *The Life and Works of Juan Pérez de Montalbán*, with special reference to his Plays, tesis doctoral inédita, 1959, depositada en la Biblioteca Universitaria de Cambridge.
- Lobato, María Luisa, "'Verbum dicendi, verbum nuntiandi': el dramaturgo alerta a su público", *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4, 2010, pp. 139-157.
- Morley, Sylvanus Griswold y Bruerton Morley, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1958.
- Parker, Jack Horace, "The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán" *Publications of Modern Language Association*, 67, 1952, pp. 186-210.
- Pérez de Montalbán, Juan de, *El señor don Juan de Austria*, ed. Roberta Alviti, en *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, Primer tomo de comedias. Volumen I.3, Kassel, Reichenberger, 2017, pp. 156-291.
- Porreño, Baltasar, *Historia del Serenísimo Señor D. Juan de Austria hijo del Invictísimo Emperador Carlos V Rey de España*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1899.
- Peale, C. George, "Estudio introductorio" a Vélez de Guevara, Luis, *El águila del agua*, eds. Id. y William R. Manson, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2003, p. 23.
- Profeti, Maria Grazia, "Estudio introductorio" a Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera / La montanara della Vera*, ed. Maria Grazia Profeti, trad. Silvia Rogai, Firenze, Alinea, 2010, p. 10.
- Serna, Ven, "Observaciones sobre el arte dramático de Alonso Remón, dramaturgo lopista", en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulusssen, Nijmegen (eds.) *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 593-594.
- Ruano de la Haza, José María, "La escenificación de la Comedia", en John Jay Allen y Id. (ed.), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Shergold, Norman D. y John Earl Valey, "Some Palace Performances Seventeenth-Century plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 38.4, 1961, pp. 274-286.
- Torres Aguilera, Jerónimo, *Chronica y recopilacion de varios successos de guerra que ha acontecido in Italia y partes de Levante y Berberia, Zaragoza, Juan Soler, 1579.*
- Vander Hammen y León, Lorenzo, don Juan *de Austria Historia*, Madrid, edición por Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez, 1627.
- Vega, Lope de, *La dama boba*, ed. Diego Marín, Madrid, Cátedra, 2015 [1979].

# MELISENDRA

No 2 / 2020