



**HAL**  
open science

# La Felicísima Victoria de Jerónimo Corte-Real, una epopeya fronteriza

Aude Plagnard

► **To cite this version:**

Aude Plagnard. La Felicísima Victoria de Jerónimo Corte-Real, una epopeya fronteriza. 2009. hal-00682814

**HAL Id: hal-00682814**

**<https://hal.science/hal-00682814v1>**

Preprint submitted on 27 Mar 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La *Felicísima Victoria* de Jerónimo Corte-Real

### Una epopeya fronteriza \*

Felipe II, “mecenas de las artes”<sup>[i]</sup>, fue también el dedicatario de numerosos textos épicos. El rey de España era a la vez un ansiado protector y el principal receptor<sup>[ii]</sup> de un discurso que promovía valores heroicos, religiosos y patrióticos y era por lo tanto un modelo de actuación y de conducta para el verdadero héroe o príncipe<sup>[iii]</sup>. Entre los poemas épicos dedicados a Felipe II, figuran algunos muy conocidos, como el *Carlo famoso* de Luis Zapata (Valencia, Joan Mey, 1556) o *La Araucana* de Alonso de Ercilla (I, Madrid, Pierres Cossin, 1569; II, Zaragoza, Juan Soler, 1578; III, Madrid, Pedro Madrigal, 1589), y otros menos conocidos, como *La Maltea* de Hipólito Sans (Valencia, Joan Navarro, 1582) o la *Felicísima Victoria* de Jerónimo Corte-Real (Lisboa, António Ribeiro, 1578). Este último fue uno de los pocos que gozó del público beneplácito del monarca y nos ocupará en las páginas que siguen. Jerónimo Corte-Real, miembro de la orden de Cristo a partir de 1561, proveedor de la iglesia de la Misericordia de Évora durante un año, formó parte de la élite artística portuguesa: además de su notable actividad poética, fue un pintor manierista de cierta habilidad y notoriedad. Desempeñó un papel decisivo –casi podríamos decir vanguardista– en materias épicas, al ser nada menos que el autor de la primera epopeya de lengua portuguesa, el *Sucesso do Segundo cerco de Din*, de la cual conservamos la versión en lujoso manuscrito regalado al rey don Sebastián y una versión posterior, impresa en Lisboa por António Gonçalves en 1574<sup>[iv]</sup>. La *Felicísima Victoria*, su segunda epopeya, fue dedicada por el poeta portugués al rey de España en 1575<sup>[v]</sup>, bajo la forma de un códice autógrafo (BNE, ms. 3693) ilustrado, como el anterior, de la propia mano del poeta y redactado en castellano. Aquel manuscrito presentaba ya los quince cantos de desigual extensión, en endecasílabos sueltos, que se reutilizaron con pocas variantes para la edición impresa dos años más tarde en Lisboa. Este gesto de homenaje, sorprendente a primera vista tratándose de un portugués, se entiende muy bien a la luz de la ascendencia del poeta. Su padre Manoel era descendiente de la famosa familia de los Corte-Real, sobrino de Miguel y Gaspar, descubridores de la Terranova y grandes navegantes portugueses todavía famosos hoy en día<sup>[vi]</sup>. Por su madre, en cambio, pertenecía a las ilustres familias españolas de Mendoza y de Bazán. Criado, pues, en un ambiente bilingüe, siempre proclive a ufanarse de su doble procedencia, no vaciló en dedicar su segundo poema al rey que había de apoderarse de Portugal unos años más tarde. Para esta empresa, se valió del hecho de armas más glorioso del reino de Felipe II: la *Felicísima victoria concedida del cielo al señor don Iuan d’Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra saluacion de 1572*<sup>[vii]</sup>.

Parte de la producción épica culta del reino de Felipe II escoge como materia la historia muy reciente[viii]: la de los Reyes católicos con la conquista de Granada[ix], la vida de Carlos V o las hazañas de los grandes nobles españoles[x]. La victoria de Lepanto, con el triunfo de la flota de la Santa Liga contra la del sultán otomano Selim II, en 1571, tuvo gran resonancia en la Europa de aquel entonces, no tanto por su eficacia militar como por el impacto decisivo que tuvo sobre la imagen de la monarquía española, tanto entre los súbditos del rey como entre los pueblos vecinos. Fue vivida como un momento apocalíptico[xi], como el tan esperado vuelco de fortuna que inauguraba el retroceso del Turco en el Mediterráneo y hacía posible la reconquista de la Tierra Santa. Esta victoria realzó evidentemente el prestigio del monarca y de la nación española[xii] y proporcionó una materia perfecta para los poetas y artistas que querían enlazar la grandeza del poder y del país. Corte-Real no dejó de aprovecharse de la ocasión[xiii]:

“Muchas veces dudé, C.R.M. aceptar esta empresa, y muchas más después de haberla comenzado, me quisiera volver atrás, juzgando por temeraria mi intención, no hallando sujeto de mi facultad para acabarla conforme algo que se debía en un caso tan grande, a una victoria tan peregrina, y con razón tan espantosa a todo el mundo.” (*Felicísima Victoria*, Prólogo al rey)

La campaña de Chipre y la victoria de Lepanto se prestaban, en efecto, a una composición épica[xiv]. Así, la respuesta de los cristianos, en 1571, al saqueo de la isla por los turcos el año anterior constituía una perfecta “peripecia”. Don Juan de Austria, hermano de Felipe II y general de la armada de la Santa Liga, proporcionaba también un magnífico héroe. Y además, la jornada había sido ya objeto de varias crónicas, cuya materia no había dado lugar a controversias entre los historiadores españoles. Se trataba pues de ajustar la tradición historiográfica dentro de un molde épico, cuya definición no dejaba de ser fluctuante y polémica en aquel entonces, tanto en España como en Italia[xv]. Dentro de la épica de Lepanto[xvi], posiblemente no se haya dedicado a la *Felicísima Victoria* la atención que merece: es en efecto el segundo poema compuesto en España sobre este asunto y el primero en lengua vernácula y dedicado al monarca[xvii].

El título y el prólogo anuncian como argumento de la narración la victoria de los cristianos liderados por el héroe don Juan de Austria contra los infieles en Lepanto:

“me determiné en escribir el felicísimo suceso de esta memorable batalla, en que Dios otorgó al señor Don Juan de Austria, una tan alta victoria de la soberbia y poderosa armada otomana”.

Para legitimar su discurso de alabanza, Corte-Real se funda en fuentes históricas:

“Trabajé a ver para este efecto las más verdaderas informaciones que me fueron posible, tomando en sustancia de aquellas que aunque de varias partes me fueron traídas al fin se reducían todas a una misma opinión”.

En efecto, las hazañas épicas de los cristianos no podían tener valor alguno al no ser reflejo de una

verdad histórica[xviii]. Ahora bien, la selección de la fuente histórica cobraba un sentido especial en el caso particular de la historiografía de Lepanto: en vista de las divergencias existentes entre las tradiciones historiográficas española, veneciana, pontifical y francesa, la elección de una fuente española era imprescindible para cantar la gesta de las tropas de Felipe II. Así, Corte-Real escogió por modelo a Fernando de Herrera, quien era, ya en 1572, uno de los mayores poetas castellanos, y que tomaba muy en serio su producción heroica y patriótica dedicada a la celebración de la monarquía de Felipe II [xix]. Pese a que Herrera no fuese tan famoso por su obra histórica como por su poesía acerca de la batalla de Lepanto, su *Relación de la guerra de Chipre* (Sevilla, Alonso Picardo, 1572 y Sevilla, Alonso Escribano, 1572) fue decisiva para la historiografía española, sobre todo porque daba especial énfasis a la actuación de las tropas españolas dentro de la Santa Liga. Parafraseando a Menéndez Pelayo, en su ensayo sobre el teatro de Lope de Vega, podríamos decir que la obra de Herrera “fue acaso el único [texto] que [Corte-Real] tuvo sobre la mesa al componer su obra” [xx]. Ya fue notada por Cayetano Rosell [xxi] y después por Menéndez Pelayo [xxii], esta estrecha relación con el texto del poeta sevillano. Pero lo histórico no era suficiente para hacer de la narración una verdadera gesta épica. La *Eneida* de Virgilio fue para Corte-Real otra fuente de inspiración decisiva: le proporcionaba en efecto el modelo más lógico de “epopeya de los vencedores” [xxiii] y de celebración del poder. La elección era además consonante con el uso de la simbología mitológica para la puesta en escena de la monarquía en las celebraciones cortesanas desde el reinado de Carlos V [xxiv].

Esta hábil combinación resultó exitosa y Corte-Real recibió elogios personales de Felipe II. Éste respondió “al magnífico, y amado nuestro”, el 8 de noviembre de 1576, y manifestó su entusiasmo y su agradecimiento en los términos más elogiosos:

“Mucho he holgado con vuestra carta, y con el libro que habéis compuesto de la batalla naval y victoria que nuestro señor tuvo por bien de dar a la Cristiandad, contra la armada del Turco, siendo general de la liga el Ilustrísimo Don Juan de Austria mi hermano. Porque en la carta mostráis el afición que tenéis a mis cosas, y en la obra el ingenio, juicio, y otras buenas partes de que Dios os ha dotado, que lo uno y lo otro me ha sido muy agradable, y así os lo agradezco mucho con aseguraros que, para cualquier cosa en que os tocare, hallaréis en mí la voluntad que vuestra persona merece.” [xxv]

La benevolencia del rey se manifestó unos años más tarde, cuando Felipe II se había apoderado ya del reino de Portugal, sin duda con la aprobación de nuestro poeta [xxvi]. El monarca le visitó en Évora durante su estancia en Portugal y, en 1583, le ofreció una pensión anual de cien mil reales [xxvii]. Corte-Real gozó también de una fama más amplia en España: el *Sucesso* fue traducido al castellano en 1597 por Fray Pedro de Padilla [xxviii] y su tercera epopeya, el *Naufragio de Sepúlveda* (Lisboa, Simão Lopes, 1594), fue recibida con gusto en España. A finales del siglo XVI y principios del XVII, Corte-Real era pues un poeta de indudable fama entre los poetas castellanos [xxix].

Hasta ahora, el poema no ha beneficiado de una edición moderna, sino solamente de la

reproducción electrónica de la *Bibliotheca Sphaerica* de la Universitat de Barcelona[xxx]. Sin embargo, sería inexacto decir que la *Felicíssima Victoria* no ha recibido ninguna atención por parte de la crítica moderna. El poema se mencionó en varios catálogos o estudios generales sobre la epopeya ibérica, desde mediados del siglo XIX[xxxi]. Estos estudios llevaron a cabo las primeras descripciones del *corpus* épico e iniciaron la reflexión sobre el género literario entonces en proceso de elaboración y sus características poéticas. Se encuentran también referencias a la *Felicíssima Victoria* en varios estudios biográficos sobre el autor. Los de Francisco Javier Sánchez Cantón[xxxii], que proporcionó una descripción pormenorizada, aunque en algunos puntos de detalle inexacta, de las dos versiones de la *Felicíssima Victoria*, y de Henrique Freire[xxxiii], que profundizó el conocimiento de la biografía de Corte-Real, fueron completados y corregidos por Martim Lopes de Almeida[xxxiv], Martim de Albuquerque[xxxv] y finalmente Hélio Alves[xxxvi].

Se ha prestado atención al contenido mismo del texto en varios estudios que utilizaron la *Felicíssima Victoria* a modo de ilustración, dentro de discursos con temáticas más amplias: Michael Murrin lo ha estudiado a propósito del tratamiento heroico de los oficiales[xxxvii] y Eugenio Asensio, en unas brillantes páginas, ha apuntado algunos aspectos de la influencia sobre él ejercida por Camões[xxxviii]. Lara Vilà y Tomás, en su tesis doctoral sobre la imitación de Virgilio en el marco de la celebración imperial se ha interesado en el poema[xxxix]. Analizándolo y comparándolo con los demás grandes textos épicos del XVI, muestra cómo Corte-Real usa los elementos virgilianos característicos de la celebración épica del poder en aquel entonces. Más recientemente, José Miguel Martínez Torrejón emitió una hipótesis sobre los motivos políticos de la redacción del poema y sobre las condiciones de su llegada a manos del rey de España[xl]. Como puede apreciarse, los trabajos mencionados sólo se interesan por un aspecto muy limitado de la *Felicíssima Victoria*.

Por ello son fundamentales para el conocimiento del poema y del contexto de su redacción los estudios de Hélio Alves, que ha trabajado en una doble dirección. Por una parte, su libro *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quincentista*, publicado en 2001, ha planteado las bases necesarias para la comprensión de la literatura épica portuguesa quinientista. El libro abarca a la vez una síntesis de la recepción de la epopeya clásica en Portugal y una descripción del *corpus* épico en la que presta mucha atención a la obra de Corte-Real. Por otra parte, ha dedicado a nuestro autor varias publicaciones: su antología de 1998, un interesantísimo análisis comparativo de los estilos de Camões y Corte-Real, en 2004, un artículo sobre la evolución del arte de Corte-Real, en 2005, y finalmente un artículo sobre las fuentes mitológicas del *Naufregio*, en 2007[xli]. Pese a que la *Felicíssima Victoria* haya siempre desempeñado un papel secundario en estas publicaciones, su trabajo nos proporciona los datos imprescindibles para su ambientación y sugiere varias pistas para describir y analizar su originalidad.

Apoyándonos en estos estudios, nos proponemos dar una visión de conjunto de los varios

aspectos de la *Felicísima Victoria*. Para proporcionar la visión más exacta de la obra, nos parece indispensable considerar su pertenencia a dos series literarias: por una parte la producción épica inspirada por la victoria de Lepanto y por otra parte la producción épica portuguesa. Es evidentemente fundamental tomar también en consideración su relación con el conjunto de la producción de Corte-Real. La *Felicísima Victoria*, por la nacionalidad de su autor, y por la formación de artista de éste, presenta varias características inesperadas y sorprendentes. Un breve recorrido del texto nos permitirá tomar la medida de esta originalidad.

## II

“Imperando Selimo”[\[xlii\]](#), dejó de brillar “la luz otomana radiosa y ciega” que había dado su resplandor a aquellas épocas de Selim I y Solimán el Magnífico. Corte-Real, en ello acorde con la tradición historiográfica, nos pinta un sultán borracho, libertino y presuntuoso, más amigo de Ceres y Baco que de Marte. Penetramos en su aposento por una húmeda noche en la que Morfeo, con sus “mil pámpanos tiernos y racimos”, hunde al monarca en el sueño. A esta sazón, mientras está soñando, llega la alegoría de la Guerra[\[xliii\]](#):

La sangrienta feroz guerra, bramando  
Por la cueva infernal y horrenda sima,  
Estandarte soberbio enarbolado  
Trae en las fuertes manos tinto en sangre,  
Trae de laminas gruesas la coraza

Celada del metal lustroso y limpio.  
Rotas las fuertes armas por mil partes,  
Negra sangre por ellas destilando,  
Muestra una amarillez, el rostro fiero,  
Y los ceñudos ojos, odio vivo.

(I, f. 4)

La fiera criatura, para animarle al combate, pinta al sultán el desastroso estado político y militar de la cristiandad dividida y debilitada (I, ff. 4v-5r), frente a las florecientes posesiones otomanas (I, ff. 5r-7v), recalcando la oportunidad que se le ofrece de recobrar la isla de Chipre. Entre los cristianos, los “dos Reyes de España” siguen siendo temibles. Pero Felipe II está acaparado con las guerras contra los herejes de Flandes y los infieles de Granada. En cuanto a don Sebastián de Portugal, el “Rey Lusitano”, ya tiene bastante que hacer para sostener la expansión colonial por las tierras de Oriente. El sueño de Selim con la Guerra recuerda el de Eneas con el Tíber (VIII, vv. 18-67). En la *FV*, es el primero de una serie de tres, que articula las tres etapas de la acción y la inversión de la fortuna turca inicial en el triunfo

de los cristianos. Así enardecido, Selim reúne a sus bajás y les expone las razones, esta vez estrictamente históricas, que legitiman el dominio otomano sobre la isla de Chipre. Queda entonces completada la exposición de las causas de la empresa otomana, tal y como la desarrolla Herrera en los capítulos II y III de su *Relación*<sup>[xliv]</sup>. Después de una tumultuosa discusión, los bajás se pronuncian unánimemente a favor de la empresa. El mando de la armada está dividido entre Mostafá bajá, general de tierra, y Pielí Bajá, general de mar. Se clausura el canto con la imagen de la Fama que va difundiendo por las tierras cristianas espantadas esta noticia. El secreto que guardan los turcos sobre los preparativos militares da lugar a infinitas hipótesis contradictorias por parte de los cristianos. Volvemos a la salida de la flota a principios del segundo canto, después de unas consideraciones del poeta sobre la inconstancia de la fortuna (ff. 12v-13r). Antes de despedir la armada, Selim ordena el cruento sacrificio público de seis mártires cristianos: con la muchedumbre espantada, asistimos al desuello de los miserables y al ascenso de sus almas al cielo. Estos mártires son los primeros de una larga serie de cristianos civiles o militares matados durante el cerco de Nicosia, cuyo relato constituye la primera parte del canto. Después del sacrificio, y como en eco al sueño de Selim, Mostafá recibe en su barco la visita de Alecto (esta vez reconocemos el tratamiento virgiliano de la bajada de la furia Alecto, en el canto VII, vv. 413-74). “De la horrible furia estimulado”, desembarca en Nicosia y, “como el hambriento lobo”, prepara el cerco de la ciudad. El combate, abreviado por una elipsis de “algunos días” en la que se desencadena una “dura tempestad de fuego ardiente”, está enmarcado por dos salidas de Febo. La segunda ilustra por primera vez la relación entre los elementos divinos del mundo y la causa cristiana: Febo “con semblante / cercado de dolor y de tristeza” anuncia el fatídico día de la caída de Nicosia. Aquel día, “da voces Mostafá, grita victoria”, y las mujeres cristianas, como “banda de grullas”, huyen espantadas frente a los turcos que penetran en el recinto y saquean la ciudad. El relato de la victoria se remansa cuando “el hambriento lobo” Mostafá se encuentra con un rebaño de trescientas “bellísimas doncellas” recogidas en una iglesia:

Entre ellas es Hipólita, perfecta  
Más que todas, de cuerpo y gesto hermoso,  
De proporción igual, de bellos miembros,  
De un suave semblante y mirar dulce.  
Ojos negros bellísimos, de viva,  
Ardiente luz, de cuando en cuando alzaba,  
Y aunque llenos de lágrimas, alegran  
El dichoso lugar do los ponía.  
Crespas hebras doradas, mal compuestas,  
Con gracia en ella van, sueltas al aire.  
Vencido de ellas, Zéfiro esparciendo  
Las va, por ver sí puede hurtar alguna.

De la aflicción del ánimo afrentada,  
En rosada color, el rostro envuelve,  
La blanca mano vence ingenio y arte,  
Al cuello y pecho, nieve queda oscura.

La frente lisa y llana, cuya orilla  
Cercada está de bravas ondas de oro,  
Donde se anega y pierde la triste alma  
Que en los golfos de amor corre fortuna.  
Toda es hermosura y toda es un perfecto  
Don, del cielo a los hombres otorgado:  
Responde cada cual parte de un supremo  
Bien, y ser natural casi divino.

(f. 23v)

Frente a tan exquisita encarnación de la belleza lírica neoplatónica, difícilmente hubiera podido resistir el fiero Mostafá; y de hecho, “[...] en un instante / siente en el corazón mortal angustia: / tras los ojos de Hipólita, colgada / aquella alma, tan libre, va rendida”. La brecha aquí abierta en el relato guerrero se prolonga en un amplio episodio bucólico y amoroso, hasta mediados del tercer canto. A partir de dos hechos históricos documentados, la explosión de un barco cargado de cautivas cristianas<sup>[xliv]</sup> y la rivalidad militar de los dos Bajás encargados de la conquista de Chipre, Corte-Real construye un episodio, no ajeno a la economía global de relato, pero sí provisto de una trama narrativa independiente. La isla de Chipre, tradicionalmente asociada con la diosa de los amores, era en efecto el escenario más propio para la introducción de un episodio amoroso dentro de la narración militar.

Después de este flechazo, Mostafá va organizando el dominio de los turcos sobre la ciudad. “En cuanto se dilata la jornada, / que Famagusta espera, prevenida<sup>[xlvi]</sup>, / quiso [Mostafá] ver los floridos, verdes campos, / cuya fertilidad es tan notoria”: el militar, dolido, “con soledad de aquella Griega hermosa”, penetra en un lugar ameno verde y frondoso. Mientras huye de unos Cupidillos volando por el aire, que le amenazan con sus “saetas inflamadas”, se ve irresistiblemente atraído por “un aire envuelto y lleno / de suavidad y olor casi divino” y por una “voz mortiguada resonando”. En medio de unas aguas, divisa un “soberbio edificio”, y al lado, el origen del canto que había percibido: “al pie de un Olmo antiguo [...] / cuatro Ninfas están en competencia, / labrando hechos de Amor y sus victorias” (f. 25r). Su canto, en tercetos<sup>[xlvii]</sup>, denuncia “a los que el yugo / de amor, huyendo, dicen ser esquivo”: a la luz del final de la historia de Mostafá, este discurso no podrá parecer sino irónico. La evocación de las ninfas y, en seguida, de las imágenes que están tejiendo, recoge un motivo clásico, presente en Ovidio y en Claudiano. Pero estas secuencias, así como muchos fragmentos de la descripción del paisaje y del palacio o el mismo lamentar amoroso de Mostafá, dependen en modo directo de la *Égloga tercera* de Garcilaso, que Corte-Real quiere evidentemente recordar, emulando así al gran poeta por excelencia, reconocido por igual por castellanos y portugueses. Sin embargo, hasta en este lugar remoto y ajeno al ambiente militar, el poeta no se olvida del propósito ideológico de su obra: las ninfas, y en especial Elania –la más bella, como Hipólita, pero también la más engañadora– deciden vengarse del saqueador de Chipre. El amor será pues el instrumento de las “falsas, fingidas y engañosas” criaturas para sembrar el desorden entre la armada enemiga. Pero a los turcos, matadores de los cristianos de Nicosia y destructores de la armonía amorosa de Chipre, les será terminantemente



negado el gozo de un amor noble y grato. El ardid engañoso de las ninfas es ya perceptible durante la contemplación de los “hechos de Amor, y sus victorias” en las preciosas obras tejidas por las ninfas, que cuentan todas amores mitológicos desastrosos[[xlvi](#)]. El Bajá se maravilla de la belleza de la obra, sin advertir lo terrible del contenido. Engañado, pregunta por el edificio anteriormente divisado: éste será el lugar de su perdición. Elania encamina entonces Mostafá hasta la “morada [...] del Amor”, descrito esta vez como potente y engañador. El “veloz y variable pensamiento” que guarda la puerta del palacio refleja ya en los “ojos / de pena, desconsuelo y desventura” que levanta sobre el Bajá la catástrofe inminente que le espera. La estrategia de Elania consiste en poner a Mostafá en presencia de los Celos y negarle después el ver a Amor como remedio de su recelo. Ahora bien, estos celos artificialmente producidos se revelan fundados: apenas vuelto al campamento, Mostafá se da cuenta de que Pielí también ha sucumbido a los encantos de la bella griega. Para evitar el triunfo de su rival, propone mandar a las doncellas todas a Constantinopla para regalárselas al sultán. Pielí no tiene otro remedio que conformarse con la proposición, pero concibe un maquiavélico y cruento ardid para contrarrestar los planes de Mostafá. Aleto[[xli](#)] aparece entonces por segunda vez para encender el odio entre los mismos héroes turcos e inspira a Pielí la matanza de las doncellas en su barco. La descripción que sigue quizás sea una de las más impresionantes de todo el poema:

El ministro cruel, nefando y fiero,  
El caso abominable ha cometido:  
Dio el principio y fin, en un instante,  
En un instante dio fin a mil vidas.  
Un repentino fuego y llama horrible  
Con ímpetu infernal y furia brava  
Se levanta en el aire, al cielo arroja  
Varones, Galeón, tiernas doncellas,  
Con estruendo tan grande, que parece  
La máquina del orbe toda hundirse.  
Una humosa nube, turbia y negra  
Largo espacio de mar asombra y cubre.

Ô mísero espectáculo, ô cruda vista,  
Ô caso horrendo, fiero y lastimoso,  
Que aquellos circunstantes volar vieron  
La triste nave, ardiendo, en grande altura,  
Los varones valientes con sus armas  
Abrasados en llama irremediable.  
Las doncellas de pura y blanca nieve,  
En ceniza y carbón son convertidas.

Llueven del aire cuerpos medio ardidos,  
Llueven cabezas, piernas, llueven brazos,  
Llueven celadas hechas ascua viva,  
Arcabuces, alfanjes y corazas.

(f. 42r-v)

El día termina con las quejas de dolor de Mostafá, enloquecido por la muerte de su amante. Esta masacre acentúa violentamente las disensiones que existen dentro de la armada turca y turba la potencia que parecía caracterizar el imperio turco al principio.

Aquí (f. 44) se corta abruptamente el episodio y volvemos a una temática específicamente militar: la traslación de la armada otomana hasta Famagusta. Pero las operaciones militares son inmediatamente interrumpidas por la llegada de una carta del sultán en la que llama a Pielí a Constantinopla y manda a Mostafá guardar la isla durante “el invernal tiempo”, separando así a los dos rivales. Dos amplios párrafos son dedicados a la descripción del invierno y de la vuelta de la primavera. Al año siguiente, ha cambiado completamente la configuración del mando<sup>[1]</sup>: Alí Bajá, yerno del sultán, manda la flota, mientras Perthau Bajá se hace cargo de la armada de tierra. Se abre la campaña de 1571 cuando la nueva flota zarpa triunfalmente de Constantinopla. Sin embargo, a partir del canto IV, vamos a ir presenciando cada vez más elementos que contrarrestan la marcha de los turcos y llevarán a su derrota final: se inicia el trueque de papeles entre vencedores y vencidos y el vuelco de fortuna anunciado al principio.

El personaje de Alí Bajá es una pieza esencial de la estructura del poema hasta el final del combate de Lepanto, al ser el protagonista de un nuevo sueño profético (canto IV), y más tarde la víctima de la última intervención infernal, a su vez profética (canto XIII). El sueño de Alí, segundo del poema, ya no tiene por objeto llamar a la guerra a los turcos, enardeciendo su valor y agresividad. Muy al contrario, su función es acobardarlos y desalentarlos, obligando a su jefe Alí a contemplar los triunfos enemigos representados en las estatuas del Palacio de la Guerra. Después de zarpar la flota de Constantinopla, cae la noche, y el Bajá se queda en el puente, contemplando las estrellas y tratando de descifrar los indicios que proporcionan sobre su destino. Pero pronto “el sueño / [...] hurtóle (no sé como)<sup>[1i]</sup> allí el sentido”. Alí, “que ya ni recela el mar, ni teme el viento”, contempla un “cielo hermoso” y después todo un lugar de ensueño, en el cual se yergue un “soberbio templo”<sup>[1ii]</sup>. El Bajá visita en sueños, guiado por el fantasma del sultán Selim I<sup>[1iii]</sup>, el palacio de la Victoria en el que están guardadas las estatuas triunfales de los pasados héroes cristianos. El abuelo del sultán de nuestro poema cumple aquí el papel del anciano que profetiza a su descendiente su fortuna y destino, a la manera de Anquises y Eneas en los Campos Elíseos. Pero este profeta sale del tártaro para anunciar a su descendiente su propia derrota. Mientras que el Eneas de Virgilio presenciaba el desfile de las almas de

sus descendientes romanos, Alí Bajá asiste a la enumeración de las hazañas de los antepasados de sus enemigos cristianos, grabadas en el mármol de la victoria. Las fantasmales almas de Virgilio se vuelven estatuas, la profecía se convierte en historia y el enemigo es quien contempla el triunfo de los cristianos, presagio de su propia derrota. El palacio –menudamente descrito con sus “dóricas columnas [...], / jónicas, corintias, y compuestas /en toda perfección”– empieza mostrando “Del fiero Marte [...] viejas historias”. Aquí se inicia una serie genealógica, que arranca del Dios de la guerra, y se prolonga con los antiguos de los que descienden los héroes españoles:

Troyanos muchos vio, vio muchos Griegos,  
Fuertes Romanos vio, vio fuertes Galos.

Y vio en la principal parte del templo  
Los fieros Españoles, invencibles.

(f. 55r)

A continuación, desfilan los héroes que se ilustraron bajo los reinados de los Reyes Católicos, de Carlos V y Felipe II, hasta el personaje del mismo don Juan y la profecía de la derrota turca en Lepanto, que clausuran el catálogo. La enumeración sigue el ritmo del paseo de los dos turcos por el templo, de una estatua a otra, como si fuesen presenciando la muestra triunfal de los cristianos. Las descripciones de aquellos héroes contribuyen a acrecentar el ambiente triunfal de la escena: para cada uno, está indicado el nombre y la ascendencia y muchas veces también está descrito el blasón y los emblemas de la familia. Se llega finalmente al ayo de don Juan de Austria, Luis Quijada, a propósito del cual Selim I anuncia por primera vez, llorando, la derrota inminente de los turcos. Pero el anciano prosigue después con el catálogo de “las victoriosas armas portuguesas”, todas victorias de la conquista de África del norte contra los moros, antes de llegar a la última estatua: la de don Juan de Austria y su escudo adornado con el dibujo de la futura batalla de Lepanto. La presencia entre los españoles de un número significativo de portugueses (17 de 45) no puede ser baladí. Mayormente cuando se los coloca en un sitio altamente simbólico, precisamente entre el ayo de don Juan y el mismo héroe, sugiriendo así el papel de modelos que éstos pudieron desempeñar ante el joven guerrero. Tampoco es anodina, entre los portugueses y también entre los españoles, la multiplicación de los episodios guerreros relativos a la conquista de África del norte. Ésta es la primera vertiente de un díptico, que se completa en el canto IX con el repaso de las hazañas portuguesas en el Oriente por Venus. El anuncio de la derrota turca y la introducción de cristianos victoriosos en el poema abren una fase de transición, en la que se multiplican las dificultades de los turcos y en la que los españoles de la Santa Liga salen a escena y emprenden su rudo camino hacia la victoria.

Sin embargo, Alí Bajá domina y calla su espanto, y camina hasta Negroponto, donde encuentra a la armada del rey de Argel, Ochiali. Este nuevo personaje, encarnación de la sagacidad y maldad que los cristianos atribuyen a los turcos<sup>[liv]</sup>, es el autor del saqueo de la Costa de Candia, en el que, sin

verdadera necesidad militar, se destruyen los pueblos de la costa de Creta y se masacran sus poblaciones. La pintura de la crueldad turca alcanza en este canto V y en los siguientes versos su máxima expresión:

Allí las blancas canas venerables  
Del ya cansado viejo se maltratan:  
A la sabia cabeza un impío golpe  
Le separa del cuerpo helado y frío.  
El dorado cabello de la casta  
Bellísima doncella allí se mezcla  
Con vil cuajada sangre, y los hermosos  
Ojos en sueño eterno se sepultan.  
La rosada color que se tendía  
Por un gesto de blanca pura nieve  
Allí se muda y vuelve en mortal sombra,  
En una amarillez, y forma triste;  
Como la blanca flor o rojo lilio  
A quien terreno humor, en el verde prado  
(En tiempo de la dulce primavera)  
Entre las hiervas frescas daba vida,  
Siendo de corvo arado o animal bruto  
Sin respecto ofendida, y mal tratada,  
Mustia queda, inclinando el débil cuello,  
Sin hermosura ya, sin brío y gracia.  
El niño tierno allí por impía mano  
Con espada cruel es traspasado,  
Abriendo ya la boca para el grito,  
Atájalo un mortal duro accidente.  
Algunos que con armas contrastaban  
En vano a su destino y suerte adversa,  
Entre vivas ardientes llamas, quedan,  
Y entre arroyos de sangre, sumergidos.

(f. 69r-v) [\[v\]](#)

La repetición de sus exacciones (“Al primer lugar, luego al segundo, / tercero, cuarto, quinto y sexto abrasan, / con sed rabiosa y con furor insano”) hunde a los turcos en un círculo sin fin de violencia ineficaz. Al contrario, nace por fin una resistencia cristiana exitosa, primero con la gloriosa resistencia de Mateo Bembo en Cátaro y luego con la llegada de la noticia de la formación de la Santa Liga entre el “Pontífice Sumo”, el “sabio Senado veneciano” y “Felipe ese Rey fuerte / de la famosa España”. “Viene por general, aquel mancebo / Juan de Austria, único hermano de Felipe”, con “doce mil soldados italianos”, “ocho mil españoles”, “tres mil fuertes tudescos”, con el príncipe de Parma, el

príncipe de Urbino, Pablo Jordán Ursino, Marco Antonio Colona, Agustín Barbarigo, el comendador mayor de Castilla y Ascanio de la Cornia. Semejante muestra de nombres y números tiene de seguro que espantar y a la vez enorgullecer a los lectores. Los turcos, demasiado presuntuosos para sentir miedo, ganan la vuelta de Lepanto, para enfrentarse con el enemigo. Pero ya ha cambiado la suerte:

No estaba allí muy lejos la caída  
Y el suceso infeliz de esta empresa,  
Tan firme al parecer, ni estaba lejos  
Del gran Alí Bajá, la muerte cruda.  
El vano pensamiento, mal presagio  
De su daño futuro y suerte incierta,

Levantado sin tiento ni orden puso  
Una firme esperanza al pecho incauto.  
No tardó mucho tiempo que del falso  
prometimiento tuvo el desengaño,  
Y a costa suya vio cuán poco dura  
El fantástico bien trazado en sombra.

(f. 78r)

En el momento en que está llegando, a inicios del sexto canto, la orden de Selim II, que en una carta ordena a su Bajá “ve y haz dos mil pedazos esa armada / de cristianos, que a nos, es enemiga, / al mancebo atrevido, dando el pago / debido a un temerario pensamiento”, la diosa Venus entra en escena y va a proporcionar a don Juan de Austria las armas de su revancha.

“La bella Citerea viendo el daño / que la su fértil Chipre recibía”, y sobre todo advirtiéndole a cuántos peligros será expuesto don Juan, “determina guardar su floreciente, / real y tan dignísima persona, / el cuerpo juvenil todo cubriendo / de una rica y fortísima armadura”. Como Eneas, nuestro don Juan peleará con sus “vulcánicas armas”, forjadas a instancias de Venus. Esta reescritura del canto VIII de la *Eneida* ilustra otra vez las preocupaciones de Corte-Real: por una parte, el tratamiento erótico de la seducción de Vulcano por Venus –sin duda influenciado por el tratamiento de la entrevista de Venus y Júpiter en *Os Lusíadas* (canto II)–, y por otra parte el carácter histórico de las gestas entalladas en el escudo de don Juan de Austria.

A diferencia de la Venus de Virgilio, la nuestra basa su estrategia de persuasión, principal y casi exclusivamente, en su capacidad de seducción. Se trata del mismo poder corruptor del amor que había usado Elania contra Mostafá. Ambos episodios esbozan en la obra de Corte-Real una reflexión sobre el amor, que culminará en su tercera epopeya, el *Naufragio de Sepúlveda* [lvi]. La hipocresía llega al máximo cuando “para acabarle de vencer, finge / lágrimas verdaderas y amorosas” [lvii]. Vulcano accede, evidentemente, a la petición de su irresistible esposa y, dejando su dulce seno, baja a la isla Vulcania,

cuya descripción es un traslado casi literal de Virgilio. Asistimos allí a la creación del escudo que ya divisamos en el cuarto canto cuando era llevado por la estatua del príncipe:

Vulcano hace al buril, con sutil arte,  
Los memorables hechos, las victorias  
Del fuerte Emperador, gran Carlos quinto.  
Puso allí de Felipe Rey famoso,  
De la invencible, fértil, rica España  
Parte de los sucesos memorables  
Que hasta el cielo en su nombre Augusto ensalza.

(f. 84 v)

Después de pasar revista a los grandes hechos de Carlos V, llegamos a las hazañas del reinado de su hijo: “en lo más alto del escudo estaba / con grande majestad, en trono excelso, / el ínclito Felipe, Rey famoso / de la invencible, fértil, rica España”. Se representa al rey concibiéndolo como el ápice de un mundo ordenado por jerarquías y rituales cortesanos: está rodeado no sólo por los grandes de España, sino también por los pueblos del Nuevo Mundo, y luego aparece en postura de triunfo ecuestre, en la batalla de San Quintín. Al final de la enumeración, la guerra de Granada de 1570 permite enlazar con el personaje de don Juan de Austria, que allí se había ilustrado antes de su victoria naval en Lepanto [lviii]. Además de la nueva expresión de la continuidad imperial que une a don Juan con Carlos V pasando por Felipe II, merece ser recalcado el interés no sólo por el objeto concreto del escudo, sino también por el trabajo artístico del dios: Vulcano, “sabio artífice” (f. 91r), “hace al buril” el dibujo de las gestas españolas, las “pinta” (contamos ocho ocurrencias del verbo) “con docta mano” (ff. 87v y 92v) o “con sutil arte” (f. 87v). En realidad, Corte-Real propone aquí una reflexión sobre la *mimesis* al evocar paralelamente el sentimiento del espectador que contempla la realidad, el empeño en restituir su belleza armónica y el efecto surtido en el espectador por la representación plástica:

Tal es la perfección de esta pintura  
Que hasta el miedo, el horror y la tristeza,  
El ímpetu, la saña, el desatino,  
El ruego, la aflicción, la queja y lloro  
Pintó con tal viveza; y tan guardado  
Fue por el sabio artífice, el decoro,  
Con realces y sombras tan perfectas,  
Con perfil tan igual, medido y justo,  
Así todos hacían sus efectos  
Con varios sucesos de fortuna;  
Y tal era el diseño que parecen  
Más vivas que pintadas las figuras.

(f. 94 r)

Los cristianos descendientes de aquellos héroes salen finalmente a escena en el canto VII: ahora,

su punto de vista va a dominar el relato y sus desplazamientos van a dictar el ritmo de la narración. La flota de don Juan de Austria, recién partida de las costas de Cataluña, llega a Nápoles, donde el general recibe de manos del cardenal Granvela el estandarte de la Santa Liga. Allí se concierta con los demás jefes de la Liga, Marco Antonio Colona y Sebastián Veniero [lix], para decidir la organización de la armada. La importancia concedida al número de galeras y de tropas reunidas y a los hombres que las mandan es de los motivos más frecuentados en la copiosa historiografía leparentina. Parecía decisivo, en efecto, determinar la participación y los méritos respectivos de cada una de las partes de la Santa Liga. Corte-Real copia con escrúpulos variables las enumeraciones de Herrera, pero usándolas como para un desfile cortesano de la armada, siempre vinculado con preocupaciones estéticas:

Bellísimo espectáculo era a los ojos  
Ver aquel puerto todo ornado y lleno  
De bélico aparato, de colores,  
Con tanta variedad, tan apacibles,

Ver doscientas galeras todas llenas  
De gruesa artillería y gente armada,  
Ver varios gallardetes ondeando,  
Y aquí y allí volar los estandartes.

(f. 100 r)

Al relatar la marcha de los cristianos, Corte-Real se aprovecha de un acontecimiento histórico, el mal tiempo que afrontaron los cristianos en septiembre, para insertar en su trama narrativa un motivo imprescindible de la literatura épica: la tempestad, y la consiguiente intervención de Venus ante Vulcano para su protección. A diferencia del episodio virgiliano, es la “necesidad”, y no las súplicas de su protegido, lo que impele a Venus a intervenir otra vez y a pasar al reino de las aguas para pedir ayuda a Neptuno [lx]. Al bajar por el mar, la diosa, “influyendo dulcísimos amores”, embelesa a cuantos se cruzan con ella, y ablanda a la “fiera ballena” que guarda la entrada del reino. Penetra así ante la corte de Neptuno, en la que están hablando los tradicionales personajes de la *Eneida* (II, vv. 522). El discurso de Venus es breve, basado en argumentos afectivos, y sus lágrimas logran éxito: Neptuno despacha en el acto a Tritón y su “cóncava concha”:

El torcido instrumento con gran fuerza  
Soplando: resonar hace los aires.  
Óyese cerca y lejos, retumbando  
Aquel fiero sonido y voz horrible.  
No hubo allí dos veces bien tocado  
La cóncava marina dura concha,  
Cuando las alteradas ondas huyen,  
Temiendo de su Rey el bravo edicto.

El mandado obedecen, y al momento  
Perdido aquel furor quedan tratables,  
Humillando se van, haciendo señas  
A la armada que ya puede partirse.

(vv. 185-96) [\[lxi\]](#)

Pero la tempestad que afrontaron los cristianos duró hasta finales de septiembre y los episodios de mal tiempo se prolongaron hasta el mismo día de la batalla. Las vicisitudes climáticas permiten al poeta seguir hilando el motivo de las intervenciones de los dioses. Finalmente, la armada llega a la Gomenisa, donde una nueva muestra de la armada clausura el canto. Don Juan de Austria cumple un papel decisivo en el siguiente canto. El largo discurso en el que exhorta a sus soldados recalca su valentía, y el sueño en el que la diosa Venus baja a entregarle las armas forjadas por Vulcano, su estatuto de elegido [\[lxii\]](#). Como la Tetis de Camões (canto X), Venus apostrofa al “felicísimo joven” para confirmarle la profecía de su victoria, anunciada en negativo por la de la derrota turca en boca de Selim I:

Ya se te concedió, allá en el trono  
Estrellado, a do está la providencia  
Altísima ordenando varios fines  
Reservados a su juicio oculto,  
Una victoria cual nunca fue vista.

(f. 124 v)

Entre los premios que promete al guerrero, no se olvida de una recompensa amorosa, como la isla de amor de Camões. Pero el discurso es sobre todo pretexto para proporcionar al guerrero algunos modelos de los que pueda sacar inspiración: Meliades, Alejandro de Macedonia, Cayo Magno, todos vencedores de los Persas o de los Africanos [\[lxiii\]](#), y los portugueses que vuelven a aparecer, esta vez como únicos modelos de la época moderna. Se cierra así el díptico de la expansión lusa por el mundo, con el desfile de todas las grandes figuras de la conquista de Indias. La admiración de don Juan, su fe y su ardor bélico nos son comunicados en los últimos versos que adoptan el punto de vista del héroe, con las consecutivas descripción de las armas y oración:

Admírase del don divino y fuerte,  
Más lo precia que un reino, y más le estima:  
La coraza fortísima, en las manos  
Toma, vuelve y revuelve mil veces.  
Era de gruesa pasta recozida,  
Orlada de un entalle, y obra admirable.  
La celada, manoplas y brazales,  
Las grebas mira, y todo esto le espanta.  
La rica espada toma, tienta, y prueba  
Del acerado temple el hilo agudo.



El escudo levanta, y las pinturas  
Con grande gusto mira, el arte alaba,  
Y viendo las victorias del potente  
Famoso Emperador, Carlo su padre,  
Al cielo alza los ojos; con ardiente  
Suspiro, dice: ô Dios, ô Señor, cuando  
Podré yo imitar, hechos tan grandes?  
Tan grandes vencimientos, y obras tales?  
Quédese ahora el Príncipe valiente,  
Que las armas fortísimas probabas,  
Hechas a su medida, que yo me vuelvo  
A donde el gran Selim me está llamando.

(ff. 130v-131r)

Una vez tornada la profecía de la derrota turca en profecía de la victoria cristiana, y proveído el héroe de sus divinas armas, puede empezar el enfrentamiento propiamente dicho.

El décimo canto reanuda con un dato que habíamos dejado en suspenso a principios del sexto canto, justo antes de la desaparición de los turcos del escenario: la carta de Selim II a Alí Bajá. Una vez expuesta y contemplada la fuerza de la armada de la Santa Liga, verdaderamente se puede poner de relieve, con mayor eficacia, la “presunción vana, y loco intento” del sultán que se empeña en combatir. De hecho, el poeta se aprovecha de la ocasión para recalcar una vez más el vuelco de fortuna del que serán víctimas los enemigos.

La relación de los preparativos de ambas armadas es interrumpida repentinamente por la llegada de una fragata y de un personaje tan fúnebre como la noticia que trae:

El amarillo gesto de una sombra  
mortal y denegrida trae cubierto,  
y los turbados ojos espantados,  
algún tanto transidos y sangrientos,  
rebujada la barba. En el semblante  
mostrando profundísima tristeza,  
tal viene, como aquel que se le antoja  
oír la conocida voz difunta;  
o como cuando en viejos aposentos  
y antiguallas vacías, por mil partes  
rotas, le muestra'l miedo en triste noche  
figura vana y hórrida fantasma.

(ff. 135r-v)

Este mensajero trágico viene a anunciar a los cristianos, entre lágrimas, la caída de Famagusta, que

habíamos visto dilatada en los cantos II y III [lxiv]. Pero esta vez, el recurso al estilo directo en el final del canto X y en la casi totalidad del canto XI integra la derrota de los cristianos dentro de su propio discurso, y les permite así dominarla. La nueva situación de enunciación permite además poner en escena los efectos del discurso sobre el mismo mensajero y sobre sus oyentes. La apariencia espectral del personaje es tan fúnebre como la noticia que lleva. Su pecho helado y frío es como una sinécdoque de un cuerpo muerto, a su vez parte de los montones de cadáveres dejados en Chipre por la heroica resistencia de los famagustanos. Además, el recurso al estilo directo permite acompañar el relato con la descripción del dolor de los espectadores. La descripción de los venecianos, que clausura el canto, evidencia el doble papel narrativo de este episodio. Se trata por una parte de conmover y por otra de animar a los cristianos para la venganza legítima de los suyos. De modo parecido al recuerdo de Palas, que proporciona a Eneas el pretexto necesario para asesinar a Turno [lxv], la noticia de los abusos de Mostafá en Famagusta motiva el combate con los turcos, y más especialmente la violencia desenfrenada de los venecianos. De hecho, se cuentan aquí unos suplicios emblemáticos de la crueldad turca en la literatura de la época, y en especial la tortura a la que fue sometido Marco Antonio Bragadino [lxvi]. Tenemos aquí el motor narrativo y la justificación ideológica que llevan al combate final, en los cantos XII, XIII y XIV.

La relación de los preparativos y del acercamiento de ambas armadas, ampliamente dilatada, cubre el conjunto del canto XII. A medio camino, se encuentran los cristianos cerca de la morada de Proteo, quien se encarga de una segunda profecía de su victoria. Cuando ya se divisan ambas flotas, ocurre el episodio milagroso del cambio de dirección del viento, tantas veces repetido en las crónicas [lxvii]. Dios es claramente designado como agente de este milagro:

O admirable caso, ô sumo juicio,  
Y como alcanzará el mortal hombre  
Flaco, ciego, ignorante, la grandeza  
De aquel saber inmenso, incomprensible?  
Como podrá entender misterios altos?  
Altos secretos suyos escondidos  
En el abismo y el mar, en las honduras  
De su divina y alta providencia?  
El viento que a los Turcos ayudaba  
Y contrastar al de Austria pretendía,  
Al instante se muda, y por su parte  
Viene soplando el prospero Xaloque.

(f. 160v)

Sin embargo, el dios Neptuno no se queda atrás:

No se olvida aquel Rey, que manda y rige  
Con su fuerte Tridente el mar profundo,

De lo que ha prometido a Venus cuando  
Muy quejosa y con lágrimas la vido. [...]  
Con tanta majestad el gran Neptuno  
Viene a donde las flotas se divisan.  
El su carro veloz vuelve y revuelve  
Una vez y otra vez por todo el campo.  
Quedan con su presencia las hinchadas  
Ondas humildes, mansas, y tratables,  
Haciéndose a una parte, el fin aguardan  
Del conflicto sangriento y bravo día.

(f. 161r)

Las dos causalidades, divina y maravillosa, coinciden aquí, casi chocando, para resaltar el estatuto de elegidos de los cristianos a la hora de emprender la batalla. Un último repaso de la organización de la flota prolonga esta exposición de la firmeza y del valor cristiano. El canto se cierra con la llegada a la armada del Marqués de Santa Cruz, segundo héroe de la victoria, al que también quería alabar personalmente Corte-Real en este poema. Con el célebre marqués, destinado a triunfar también en las Azores frente a los portugueses, está completo el bando cristiano.

Mientras están a punto de cumplirse las profecías de Venus y de Proteo, el anuncio de la muerte de Ali Bajá se ve repetido a principios del canto XIII, después de una descripción de la flota turca y de sus comandantes, en boca de Megera, que aparece encima de la galera real turca. Pueden ahora cumplirse las dos vertientes de la profecía.

Las dos fuertes galeras con la furia  
De la chusma robusta se acometen [...].  
Nunca jamás dos toros se encontraron  
Con tal ferocidad, cuando de celos  
Sienten la dura rabia, y con las frentes  
Armadas con mortal ímpetu se enbisten.

(f. 174r-v) [\[lxviii\]](#)

Es notable el énfasis de estos versos, en los que el ardor heroico encuentra resonancia en todo el entorno:

Bramaba el mar, las ondas revolviendo,  
Alteradas de aquel ruido espantable;  
Los hombres atronados de las voces,  
Y de aquel fiero estruendo no se oían.

(f. 176v)

Amén de estos aspectos estéticos, es de notar que Corte-Real prolonga la incertidumbre en cuanto a la salida del combate, mucho más tiempo que en la mayoría de los relatos [\[lxix\]](#). La prolongación de la incertidumbre motiva incluso otra intervención de la diosa del amor:

Cuando con más furor las dos armadas,  
En punto más cruel se combatían,  
Y las ardientes balas deshaciendo  
galeras hacían daño más terrible,  
Cuando fuertes varones de ambas partes  
Por tierra se tendían ya difuntos,  
Cuando el mar vuelto en sangre señal daba  
De aquel mortal estrago, y brava furia,  
La bellísima hija de Saturno  
Turbada en ver su flota en tal peligro,  
No sosiega ni reposa,  
Mas con trabajo intrínseco se aflige.

(f. 181v)

Venus sale entonces a buscar la ayuda de un tercer dios, Marte. El dios de la guerra, encendido como los demás por la belleza de Venus, sale al combate. Sin embargo, el efecto de su intervención no es inmediato, y Corte-Real mantiene el suspense: “una hora o más había que investidas / las galeras peleaban / con gran ferocidad y ardiente saña, / sin parecerse en ellas mejoría” (f. 183v). Y sigue el combate hasta el giro decisivo del canto XIV.

Dos horas ha que están las dos galeras  
Reales en batalla peligrosa,  
Aquí más en furor que en otra parte,  
Más que en otro lugar fuerzas adquieren.  
El ínclito don Juan, el peligroso  
Cruel feroz asalto sosteniendo,  
Maravilloso ejemplo dando a todos,  
Les hace doblar fuerzas y osadía, [...]   
cuando, por fin,

Aquel hórrido Marte que mirando  
Hasta aquel punto estuvo la batalla,  
Y dejado la había estar en peso  
Con muerte, furia, horror, de ambas partes,  
Viendo el ánimo fuerte de cristianos,  
A su parte se inclina y favorece  
Aquel osado ímpetu furioso,  
Mostrando claramente el vencimiento.  
Al Turco general un mortal dardo  
Arroja con furor, viene el agudo  
Hierro del fuerte brazo sacudido,  
Rasgando el aire con sonoro estruendo. [...]   
Pasa las duras armas, hiere el pecho,

Penetra el hueco, y rompe las entrañas.  
Una caliente vena colorada  
De la mortal herida hirviendo sale,  
La rica vestidura ornada de oro,  
Y el acero templado en sangre baña,  
Una oscura tiniebla le arrebató  
De los ojos la luz y claro día.  
Volando por los aires va gritando  
Aquella alma indignada al hondo abismo,  
Y en el montón confuso de los muertos,  
Muerto queda tendido el cuerpo frío.

(ff. 193v-94r)

Así muere Alí, digno adversario de don Juan, de cuya muerte el español se dolió mucho [lxx]. La desaparición del jefe enemigo solía constituir un momento determinante en la economía del combate. En nuestro poema, permite alzar los símbolos de la victoria cristiana: la voz de la victoria y el estandarte de la Santa Liga. Al retrasar este giro decisivo, Corte-Real logra pues componer una escena por cierto poco respetuosa de la realidad del acontecimiento, pero coherente y con una progresión dramática muy eficaz. La huida de Ochiali termina de demostrar el dominio adquirido por los cristianos en el campo de batalla, a la par que recuerda el motivo del enemigo fugitivo utilizado continuamente en la literatura épica y militar desde la Cleopatra de la batalla de Accio [lxxi].

El canto XIV clausura el combate con un cuadro sobrecogedor, en el que los cristianos terminan de tomar venganza de la matanza de Famagusta: un combatiente veneciano anónimo mata a un turco, metonimia del triunfo completo de los cristianos y recuerdo del triunfo de Eneas sobre Turno.

Un Veneciano sigue al triste y llega  
Con ímpetu furioso, da un golpe  
Con un palo, y tras este otro alcanza  
Con que derriba el mísero aturdido.  
Sobre él va el matador, y con rabiosa  
Cólera a su pesar la boca le abre :  
En el palo lo enclava, nuevo y crudo  
Género de tormento, y esquivo muerte.  
El semblante amarillo, el ceño horrible  
Le queda, y los turbados ojos yertos,  
Un arroyo de sangre vomitando,  
Le sale el alma, y baja al negro abismo.

(f. 201r) [lxxii]

El tradicional balance de la batalla sigue el final del combate, con la conmovedora evocación del “matadero ensangrentado” de la galera de Malta. Un sueño reparador, inversión de la pesadilla de

Lucano (VII, vv. 763-83), saca definitivamente a los guerreros del combate. Entonces puede empezar el triunfo final de don Juan y su armada hasta Mesina:

Volvió la claridad de la mañana,  
Vistió de nueva luz los horizontes,  
Sonando el regocijo de las gentes  
Y la multitud varia de instrumentos.

El día del triunfo empieza con la descripción de los cautivos que desfilan y sigue con la llegada de Neptuno y toda su corte, que vienen a celebrar al príncipe:

Después que el gran Neptuno vio acabada  
La terrible batalla única el mundo,  
Y vio la magestad con que el supremo  
Famoso general se recogía,

Con los grandes y nobles de su corte  
Viene el marino rey en vuelta larga,  
Y en medio de su escuadra horrenda  
Recoge al vencedor con pompa extraña.

(ff. 109v-110r)

Como comitivas del sequito, están las ninfas, que dedican una canción a la “felicísima planta gloriosa / del invencible Carlo tan temido”, sobre el modo de las canciones de Herrera: la batalla de Lepanto fue sin par, más espantosa aún que las de Accio o Salamina. La fama de don Juan vuela por las tierras cristianas a alegrar a la “gente bautizada”, que ve en este triunfo la promesa del reflujo turco. Las damas y los nobles reciben en triunfo a don Juan, quien, acompañado por el marqués de Bazán, después de oír misa, termina su aventura festejando la victoria en un glorioso banquete.

Éstas son las etapas y los episodios más llamativos de la narración de Corte-Real.

### III

Corte-Real había concebido la *Felicísima Victoria*, evidentemente, para celebrar la monarquía de Felipe II a través de la victoria del héroe de Lepanto, don Juan de Austria. Este propósito político era inseparable de la preocupación religiosa constante en la literatura épica del siglo XVI: la monarquía española cumplía su papel de defensa de la fe al permitir el triunfo de la “cristiana gente”. Sin embargo, en el anterior resumen, hemos puesto énfasis en fragmentos que no se conforman con este propósito o son ajenos a él: por ejemplo la presencia de los portugueses entre los españoles como modelos de la victoria de don Juan de Austria, el tratamiento jocoso y erótico de los dioses de la Antigüedad, la atención a los fenómenos estéticos en las escenas de batalla o a las construcciones arquitectónicas. Nos

proponemos ahora repasar brevemente las distintas claves que permiten afinar la comprensión del poema en su conjunto y aclarar algunos episodios más originales.

### III.1. *La gesta de los españoles en Lepanto: la celebración imperial a partir de la Eneida y de la Relación de Herrera. Un modelo incompleto*

Como ya comentábamos al principio, las dos fuentes más inmediatamente identificables en la *Felícísima Victoria* son la *Relación* de Herrera y la *Eneida* de Virgilio, dos modelos congruentes con las opciones políticas descritas. A lo largo del resumen, apuntamos una serie de episodios inspirados en la *Eneida* e insertados en la dinámica narrativa [lxxiii]. Nos interesa volver a esta cuestión, para describir de modo más detallado la lectura e imitación del modelo virgiliano. Corte-Real no sólo imita la serie de episodios maravillosos que ayudan al avance de los troyanos de Eneas, sino que se empeña en dar al poema una coherencia inspirada en la construcción de la *Eneida*, en la que se oponían los vagabundeos marítimos de los troyanos, inspirados en la *Odisea*, y su victoriosa conquista del Lacio, inspirada en la *Ilíada*. La cuestión de la bipartición, por más desequilibrada que sea en la *Felícísima Victoria* [lxxiv], ha de plantearse, porque el cambio de protagonistas en el canto VII contribuye plenamente, y de modo original, a la celebración de los cristianos.

Muy significativamente, Corte-Real hace de los turcos los protagonistas exclusivos de la primera parte de su poema. Y silencia hasta la existencia de la Santa Liga en 1570 y su actuación desastrosa para el socorro de Chipre [lxxv]. Las consecuencias de esta opción inicial son dobles. Por una parte, los cristianos de los cinco primeros cantos, inocentes civiles asesinados o militares que se sacrifican heroicamente para la defensa de su fe y patria, contribuyen a ilustrar el vuelco de fortuna del poema: provocan la compasión del lector y legitiman la venganza cristiana en la segunda parte del poema, a partir del canto VII. Por otra parte, el momento de indudable éxito militar de la armada otomana se ve atribuir algunas de las características del vagar marítimo de los troyanos de Virgilio. Su acción parece muy poco coherente: por la multiplicación de las figuras de mando (Selim, Mostafá y Pielí, Alí y Pertau, Ochiali), de los escenarios distintos (Constantinopla, Chipre y la costa de Cátaro), de los episodios narrativos (asedio de Nicosia, división de la armada, preparación de la armada de la primavera de 1571 y saqueo de la costa); y mayormente por la interrupción del relato militar durante la visita de Mostafá al palacio de Amor, y la consiguiente discordia que introduce Elania entre los dos jefes, primera venganza de la causa cristiana. De la misma manera que el amor por la reina Dido apartaba a Eneas de la tarea que le imponía su destino, el amor de Mostafá y Pielí por Hipólita, manipulado por Elania, interrumpe el avance turco y contribuye en quebrantar la unidad de su armada. Pese a que hayan sido efectivamente vencedores en aquel momento, los turcos son presentados por Corte-Real como incapaces de crear una dinámica a largo plazo que les lleve hasta la victoria. Para decirlo en los términos de David Quint, a los turcos les corresponden todas las señales distintivas de los vencidos de la épica y en especial la ausencia

de destino a largo plazo: “History’s losers only have the short term and must make the most of it [...]. The victor’s lives can be seen in the larger teleological perspective of Fate...”[\[lxxvi\]](#).

Dicha perspectiva teleológica, al contrario, caracteriza la actuación de los cristianos, incluso antes de su aparición. Invadiendo el espacio narrativo de sus enemigos, los cristianos vencedores irrumpen en el poema desde del canto IV, con el catálogo de sus triunfos en el palacio de la Victoria, y siguen imponiéndose en el canto VI, con la écfrasis del escudo de don Juan. Ambos episodios evidencian la continuidad histórica que existe entre las victorias cristianas de los antepasados y la victoria de don Juan de Austria en Lepanto. La cadena de triunfos de los cristianos puede recordar la continuidad de la Troya antigua al imperio sin fin de Augusto, pasando por la fundación de Roma por Eneas. La fuerza de esta continuidad es máxima en la *Felicísima Victoria*, puesto que la profecía de la derrota de los turcos y de la victoria de los cristianos, repetida en cuatro ocasiones, se cumple en el mismo poema, bajo la mirada de los lectores. El Accio virgiliano está realizado en una narración histórica y ya no es solamente objeto de una profecía. Como para la primera parte, el triunfo de los cristianos reutiliza algunos elementos de la tradición virgiliana: la participación de los dioses a la victoria de la Santa Liga, la huída de Ochiali, similar a la de Cleopatra de Actio, el asesinato de un soldado turco por un veneciano, repetición del combate entre Turno y Eneas, y el triunfo final[\[lxxvii\]](#).

Así, como en la *Eneida*, se percibe una composición binaria, pero en la que los cristianos nunca aparecen como vencidos, puesto que en la primera parte, las derrotas de Chipre se ven compensadas por la representación de los triunfos cristianos del pasado. En realidad según la *Felicísima Victoria*, los cristianos nunca dejaron de ser vencedores: los acontecimientos de Chipre no fueron sino un breve paréntesis, pronto corregido por la intervención de los españoles. Esta estrategia nos parece aclarar el recurso a la historia en los cantos IV y VI. Nos enseña que la teleología intratextual que caracteriza la victoria de Lepanto se inserta en una teleología más amplia todavía, y de tipo histórico. El triunfo es la continuación lógica de todas las victorias anteriores: los españoles ganaron en Lepanto porque nunca dejaron de ser vencedores.

Sin embargo, este análisis no puede dejar al lector satisfecho, porque no permite explicar otros episodios fundamentales de la estructura del poema, ni la presencia conspicua de la nación portuguesa, puesto que Portugal no participó en la batalla de Lepanto. Para explicarlos mejor, es imprescindible volver a analizar el poema, recordando que la *FV* es el poema de un cortesano portugués se dirige al rey de España, hacia 1575.

### III.2. *Un portugués dirigiéndose al rey de España en la década de 1570: consideraciones sobre el contexto político de redacción*

Esta primera lectura del poema se ve puesta en tela de juicio por el hecho de que Corte-Real



reivindique de modo llamativo y repetido su origen portugués y utilice el poema para glorificar el reino de Portugal ante Felipe II. Pese a que el poeta haya escogido “la lengua y frasis castellana” (*Prólogo al rey*) para dedicar su poema al rey de España, nunca se olvida de su nacionalidad portuguesa. No podemos permanecer indiferentes a semejante insistencia en el valor de los portugueses en un poema dedicado a la celebración de una batalla en la que no tomaron parte. Sobre todo cuando el momento de su redacción precede las tensas relaciones entre Portugal y España, en el contexto de las guerras en África del norte (1574-78) y de la consiguiente sucesión de Felipe II a su primo Sebastián I en el trono de Portugal (1580). Los portugueses irrumpen en el poema antes de que haya empezado la narración: son los autores de varios poemas preliminares en lengua portuguesa [lxxviii]. Al colocar estos textos en un lugar estratégico de su poema, Corte-Real reivindica claramente su nacionalidad lusa y presenta indirectamente al rey de España algunos de los poetas de su nación. El mismo propósito debe guiarle cuando introduce en la narración repetidas alusiones al reino de Portugal y a sus hombres más famosos, que obviamente no forman parte de los motivos esperados de la épica de Lepanto. Los portugueses aparecen cinco veces en la *Felicíssima Victoria* [lxxix], siempre junto con los españoles, en una posición privilegiada que equipara a ambas naciones. Son casi siempre presentados como modelos excepcionales: entre los pueblos de Europa (canto I), entre los guerreros que precedieron a don Juan (canto IV) o en boca de Venus (canto IX). El prestigio que justifica su posición de modelos nace de la lucha que llevan contra los infieles: primero en África (canto IV), y después en Oriente (canto IX). Marruecos y la India son equiparados con los dos teatros de acción española en contra del turco en aquellos años: mientras se establece un paralelo evidente entre los combates portugueses y españoles en África del Norte, se hace de la batalla de Lepanto una prolongación de las hazañas portuguesas en el Oriente. Las victorias de África son antecedentes y modelos de Lepanto; las de Oriente son su fuente de inspiración directa. Esta presentación parece consonante con los escasos datos de los que disponemos sobre la vida de Corte-Real antes de la muerte de don Sebastián. En efecto, nunca renunció de su fidelidad al joven monarca, al que, según parece, sirvió como militar, quizás en la India [lxxx]. Tenemos incluso algunos indicios de que estuvo, inmediatamente antes del desastre, componiendo una epopeya a la gloria del joven monarca [lxxxii]. ¿Podemos por lo tanto pensar que la *Felicíssima Victoria* refleje el apoyo que Corte-Real hubiera prestado a la política militar de Sebastián de Portugal? José Miguel Martínez Torrejón es, a nuestro conocimiento, el único investigador que ha emitido una hipótesis sobre el papel político que Corte-Real quiso desempeñar al redactar la *Felicíssima Victoria*. Sugiere que Corte-Real desempeñó un papel activo y voluntario en la empresa de seducción de Felipe II por don Sebastián, y que redactó este poema para ayudar a Sebastián a ganarse los favores de Felipe II, y animarle a que interviniera España al lado de Portugal en las empresas de África del Norte [lxxxii].

Sin embargo, estos datos no parecen haber sido tomados en cuenta por la crítica portuguesa:

siempre se recalcó la tendencia pro-española del poeta, y la *Felicíssima Victoria* fue durante muchos años, para la crítica portuguesa, el baldón que enturbió la fama del poeta e hizo que se descuidara su poesía[[lxxxiii](#)]. Con peores ojos si cabe debieron de ver algunos el acto de regalar el manuscrito al mismo Felipe II.

Lo que sí podemos esbozar, a partir del poema, es lo siguiente. Corte-Real aboga muy claramente, en especial en la *Felicíssima Victoria*, a favor de la reunión fraternal de España y Portugal como dos vertientes iguales de una misma Hispania. El yuxtaponer a militares españoles y portugueses como modelos para don Juan de Austria es la manifestación más convincente de esta postura y se encuentra en concordancia con su doble origen y su postura de poeta bilingüe. En esta perspectiva, no hay nada contradictorio en el hecho de alabar sucesivamente al rey de España y al rey de Portugal. En todo caso, la *Felicíssima Victoria* puede perfectamente reflejar convicciones personales y profundas del poeta, que no se relacionaban directamente con los deseos del rey Sebastián, y aún menos se conformaban a ellos.

Después de la muerte de Sebastián, nuestro poeta lamentó, como la casi totalidad de sus compatriotas, el desastre portugués de Alcazarquivir[[lxxxiv](#)]. Pero, a diferencia de muchos de ellos, no rechazó en absoluto la llegada de Felipe II al trono portugués[[lxxxv](#)].

Nos parecen más decisivas las observaciones que se pueden hacer sobre los recursos poéticos de celebración empleados por Corte-Real para referirse al reino de Portugal. La *Felicíssima Victoria* participa en la elaboración de un discurso de celebración del reino portugués y sufre la influencia evidente de los dos únicos poemas épicos anteriores dedicados al tema, el ya mencionado *Sucesso do cerco de Diu* del mismo Corte-Real y los conocidísimos *Lusiadas* de Camões. En efecto, el lector atento advertirá que la bipartición de las hazañas portuguesas entre África y Asia era ya empleada, con los mismos nombres y los mismos episodios, en la primera epopeya de Corte-Real. Constatará también que la segunda parte de este díptico reduce el amplio episodio del *Sucesso* a una enumeración muy parecida al contenido del décimo canto de *Os Lusiadas*[[lxxxvi](#)]. Si la base del texto se funda en el modelo del *Sucesso*, Corte-Real pide evidentemente en préstamo a Camões algunos procedimientos literarios originales: esencialmente el poner en boca de una figura maravillosa la gesta oriental (Tetis, *Os Lusiadas*, X; Venus, *Felicíssima Victoria*, IX)[[lxxxvii](#)], el reducir el número de episodios y personajes aludidos y el construir la enumeración más a partir de la sucesión de figuras históricas (encarnadas en estatuas) que de episodios históricos.

Nos proponemos considerar sucesivamente las relaciones de la *Felicíssima Victoria* con el *Sucesso* y con *Os Lusiadas*. Veremos cómo Corte-Real modifica el manejo del modelo virgiliano que caracterizaba su poema anterior y cómo se inspira en la epopeya de Camões para crear episodios divertidos que fragmentan el curso de la narración, con el propósito de entretener y seducir al monarca y a los lectores.

### III.3. *La Felicísima Victoria o la nueva tentativa para emular a Virgilio*

Tomar en cuenta el origen portugués de nuestro poeta permite precisar y explicar algunas particularidades del texto. Nuestro poema merece ser estudiado a la luz de la evolución de la obra de Corte-Real y de la construcción de un paradigma épico en el Portugal de aquel entonces. Nos parece conveniente volver una vez más sobre la utilización del modelo virgiliano en la *Felicísima Victoria* y matizar la bipartición que describimos unas páginas antes. En efecto, en nuestro resumen, articulamos la narración en tres partes, basándonos en episodios repetidos en series ternarias: los sueños proféticos de Selim II (canto I), de Alí Bajá (canto IV) y de don Juan (canto IX), las profecías de Selim I (canto IV), de Venus (canto IX) y de Proteo (canto XII), y las intervenciones infernales de Alecto (cantos II y III) y Megera (canto XIV). Ahora bien, salvo para la profecía de Proteo, encontramos para cada uno de estos episodios una fuente directa en la epopeya anterior de Corte-Real, que desempeña un papel semejante en la economía global del poema.

En el *Suceso* [xxxviii], el sultán Mamude sueña con la Discordia, que le anima a rebelarse contra la tiranía portuguesa. Sale entonces de las entrañas de la tierra la furia Alecto, que termina de encender su ardor bélico (canto I). Un poco más tarde, ya empezado el cerco de la ciudadela de Diu por los musulmanes, el sultán, espantado por los combates, sueña en su aposento con su misma perdición, anuncio de la derrota final. Al final del poema, una vez terminado el combate, el héroe del cerco, don João de Mascarenhas sueña con una visita del templo de la guerra, acompañado por el Merecimiento. Allí, se le ofrece como recompensa de su victoria la contemplación de las hazañas pasadas de los grandes guerreros de Portugal, en África del Norte (canto XX) y en el Oriente (canto XXI). Reconocemos aquí un esquema parecido al de la *Felicísima Victoria*; la misma observación vale para las intervenciones infernales. La intervención de Alecto en el canto I es prolongada por otra, en la que viene a sembrar la discordia entre los portugueses (canto XIII), y por dos de Tesifone, que profetiza en dos ocasiones la muerte de dos combatientes (canto XIII y XVIII). La proximidad de ambos textos es evidente, y en varias ocasiones, Corte-Real no hizo sino traducirse a sí mismo [xxxix]. Reutiliza la materia textual de su epopeya anterior y el procedimiento de las series ternarias para señalar la inversión de la relación de fuerzas inicial. Sin embargo, este modelo sufre ciertas modificaciones en la *Felicísima Victoria*, que contribuyen a la celebración de los cristianos. Así las intervenciones de las criaturas infernales están exclusivamente reservadas a los turcos y fomentan su perdición en tres etapas: empiezan atizando su ardor guerrero en contra de los cristianos, para después sembrar la discordia entre sus mismos protagonistas y finalmente confirmar la inminencia de su derrota, o de su muerte. Otro procedimiento notable de la reescritura consiste en la atribución de la contemplación de los triunfos cristianos al mismo enemigo, anunciándole al mismo tiempo lo inevitable de su derrota. El cuarto canto, por concentrar ambos fenómenos, adquiere una importancia decisiva.

Ahora bien, los motivos del sueño y de la intervención infernal se inspiran en la apertura de la segunda parte de la *Eneida*. Como comentábamos al resumir el sueño de Selim en el primer canto, Corte-Real reutiliza en ambas epopeyas dos motivos sacados del *incipit* de la '*Iliada*' de los troyanos en el Lacio: el sueño de Eneas con el Tíber y la inspiración infernal de Turno por Alecto. Pero en el *Sucesso* estos dos motivos eran los únicos recursos a lo maravilloso y bastaban para vertebrar la narración. En la *Felicíssima Victoria*, se reutiliza esta estructura, con los mismos episodios, pero con sutiles innovaciones. Por una parte, Corte-Real modifica la repartición de los episodios maravillosos con el objetivo de anticipar la victoria de los cristianos con la contemplación de sus triunfos por el enemigo. Los turcos pasan por lo tanto a ser los primeros espectadores de la continuidad histórica que determina el triunfo cristiano en Lepanto. Por otra parte, y como ya comentamos, Corte-Real asocia a este primer componente maravilloso un segundo, las intervenciones de los dioses antiguos, con el que trata obviamente de copiar la estructura global de la *Eneida*. Se manifiesta sin duda, por parte del poeta, una voluntad de renovar su imitación de la *Eneida*, y acaso de una progresión en su lectura del texto. La publicación de *Os Lusíadas* entre una y otra obra, en los que Camões había logrado ya una reutilización bastante completa de la compleja configuración maravillosa de Virgilio, debió de ejercer una influencia importante en esta reelaboración del paradigma épico de Corte-Real. La influencia de Camões, o por lo menos una evolución paralela a las opciones del autor de *Os Lusíadas*, nos parece perceptible en el tratamiento de los dioses paganos. Corte-Real multiplica en la *Felicíssima Victoria* los episodios destinados a divertir su público, creando un texto mucho más ameno y variado que el del *Sucesso*.

#### III.4. *Un cortesano dirigiéndose al rey de España y a su corte: modalidades de la seducción en el texto*

Entre una y otra de sus producciones épicas, Corte-Real tomó conciencia de cuán importante era entretener y complacer al público formado por sus lectores. Evidentemente, la verdad histórica de la narración era imprescindible para el éxito y crédito de la alabanza, y los lectores buscaban en la literatura épica un conocimiento histórico de los grandes acontecimientos de las épocas inmediatamente anteriores. Sin embargo, esto no era suficiente para el éxito de un poema épico en la España de los años 1570. La *Felicíssima Victoria* estaba destinada a Felipe II, y con él, al público culto y noble de la Corte de España, entre cuyas manos debió de circular. La lectura de los manuscritos dedicados al rey se convertía por lo tanto en acontecimiento de la sociabilidad cortesana, en la que los oyentes buscaban un momento de diversión. Pero aquellos nobles cortesanos, pertenecientes a las grandes familias del reino, esperaban encontrar en la narración épica de un acontecimiento tan reciente la puesta en escena y glorificación de los miembros de sus propias familias, héroes y mártires del combate. El éxito español de Corte-Real se debió sin duda al hecho de que cumplió con ambos requisitos. En esto, nuestra obra se distingue tanto del *Sucesso*, más austero, y que sepamos poco loado por el rey Sebastián, como del *Naufragio*, obra póstuma que el autor no tuvo el tiempo de usar como regalo cortesano.

La narración histórica se ve interrumpida por tres tipos de episodios: unos episodios fantásticos sacados de la segunda parte de la *Eneida*, basados en sueños proféticos e intervenciones de criaturas infernales, lo maravilloso que pone en escena a los dioses de la antigüedad, y el episodio amoroso de la isla de Chipre. Los dos primeros –además de la dimensión de entretenimiento que vamos a describir– contribuyen plenamente al avance de la narración, y vienen a completar una dinámica propiamente histórica. La integración del tercero, el episodio amoroso, a la dinámica narrativa no deja de ser más problemática. Sin necesidad de adentrarse en los pormenores del texto, se advierte que la combinación de los tres parece pensada para aliviar la narración con regular frecuencia. Estos apartes están también presentes en fragmentos mucho más breves, que entrecortan hasta las escenas de combate: las descripciones o las comparaciones, por ejemplo.

Los momentos de diversión más inmediatamente identificables son sin duda los que ponen en escena a los dioses antiguos. Nada serio en el tratamiento de las divinidades paganas: al contrario, sirven para introducir comicidad y ligereza. La bajada al reino marítimo, el amor que inspira la diosa a todo cuanto la rodea, el uso del encanto físico para conmover y convencer al interlocutor, la convocación de Tritón y su torcida concha como embajadores del dios marino y la presentación escenificada de la marítima corte de Neptuno, son episodios divertidos, parecidos a los que había utilizado Camões.

Corte-Real no copia servilmente a Camões: reutiliza su lectura de Virgilio en lo que atañe a la gestión de la dinámica narrativa, pero produce un discurso absolutamente original en la dimensión estética y en la reflexión sobre el amor. Proponemos aquí un único ejemplo, que podrá alimentar la reflexión comparativa sobre el estilo de ambos poetas ya emprendida por Hélio Alves en uno de sus artículos[[xc](#)]: la descripción de la belleza encantadora de la diosa Venus. Ya apuntamos cómo nuestro poeta convoca en este cuadro todos los tópicos de la descripción lírica renacentista. En algunos, como las “crespas hebras de oro, al aire sueltas”, o las “columnas” del femenino cuerpo, coincide con Camões. Pero la descripción de este último es mucho más atrevida que la de su émulo:

<i>OL</i> , II, octs. 35-38	<i>FV</i> , VI, vv. 63-100
E por mais namorar o soberano Padre, de quem foi sempre amada e eriça, Se lhe apresenta assim como ao Troiano, Na selva Idea, já se apresentara. Se a vira o caçador, que o vulto humano Perdeu, vendo Diana na água clara, Nunca os famintos galgos o	Ella se para tal, que a hircanos tigres Y a peñascos durísimos, moviera. El rostro de color de pura rosa, Las manos, cuello y pecho de azucena, Los bellísimos ojos rutilando Rayos, en varios males, homicidas. Las crespas hebras de oro, al aire sueltas, Con gracia acá y allá, vuelan

<p>mataram, Que primeiro desejos o acabaram.</p> <p>Os crespos fios d'ouro se esparziam Pelo colo, que a neve escurecia; Andando, as lácteas tetas lhe tremiam, Com quem Amor brincava, e não se via; Da alva petrina flamas lhe saíam, Onde o Menino as almas acendia; Pelas lisas colunas lhe trepavam Desejos, que como hera se enrolavam.</p> <p>C'um delgado sendal as partes cobre, De quem vergonha é natural reparo, Porém nem tudo esconde, nem descobre, O véu, dos roxos lírios pouco avaro; Mas, para que o desejo acenda o dobre, Lhe põe diante aquele objeto raro. Já se sentem no Céu, por toda a parte, Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.</p> <p>E mostrando no angélico semblante Co'o riso uma tristeza misturada, Como dama que foi do incauto amante Em brincos amorosos mal tratada, Que se aqueixa e se ri num mesmo instante, E se torna entre alegre magoada, Desta arte a Deusa, a quem nenhuma iguala, Mais mimosa que triste ao Padre fala:</p>	<p>sin orden, Haciendo hermosas ondas, abrazada La cabeza con flor de verde mirto. El encolmado pecho, y níveas pomas, El vientre de marfil, blanco y bruñido, Columnas de alabastro, y toda en suma Hermosísimo objeto peregrino, Influyendo va tiernos mil amores, Helados corazones abrasando Y a toda obstinación allí volviendo, En un dolor suave y pasión dulce. Transparente cendal, pasado a trechos, Con sutil hilo de oro, al hombro atado, Lleva de aquel color, que ornado el campo Por allá, por Abril, mas nos recrea. Traslucese, y aparece la belleza Que tantas almas es ocasión triste: Deja por donde va, de olor suave El aire a toda parte envuelto y lleno. Adonde alcanza el rayo de sus ojos, Todo enternece, inflama, abrsa y arde. Ni seco monte basta, o dura piedra La fuerza resistir de tal encuentro. Ni puede León soberbio, o fiera Tigre De su amoroso efecto defenderse: Ay del alma que entiende una perfecta Peregrina y purísima hermosura. La bellísima Venus desta suerte Va buscar al marido, della indigno. Mil fingimientos lleva, mil cautelas, Mil mañas falsas y artes engañosas.</p>
---	--

La descripción de Corte-Real no se funda en unas ingeniosas y atrevidas comparaciones. Bien al contrario, se dedica a la evocación detallada de la imagen del cuerpo de Venus[xci]. Es interesante subrayar cómo convoca, para esta descripción, unos elementos sacados de varias tradiciones artísticas. El color del rostro se acerca al de los retratos. Pero el mármoleo vientre remite claramente a una representación escultural de la belleza, mientras el material de la piernas, el alabastro, sirve para recalcar la luminosidad y la transparencia de la piel femenina[xcii].

Los versos iniciales del poema, que dejamos de lado a la hora de resumir la historia, proporcionan ya algunas claves sobre la variedad del programa poético y estético de Corte-Real. Citamos aquí los primeros versos de la edición impresa:

Un caso famosísimo admirable,  
Una victoria al mundo extraña y nueva,  
Un suceso feliz jamás visto  
En trances arriscados y sangrientos,  
Canto con alta voz, canto la fuerza,  
El ímpetu furioso, osado y fiero  
De la Cristiana gente, el vencimiento  
De la armada Otomana, aquí rendida.  
No pido de la lira y voz de Apolo  
La suave consonancia y dulce acento,  
Ni la abundante vena clara y pura  
D'aquella antigua fuente Cabalina.  
Ni llamo las hermanas que en la cumbre  
Del celebrado monte, el verde suelo  
De azucenas y rosas variado  
Pisan con blanco pié tierno y desnudo.  
A vos ô buen IESV, a vos Dios mío  
Levantado en el monte en cruz triunfante  
Del abierto costado, sacra fuente,  
El arroyo sangriento invoco y pido.  
Concededme señor que d'él yo guste,  
Y en la sagrada vena mi alma lave,  
Convirtiéndose allí mi rudo ingenio  
En elegante frasis y alto estilo.  
Y la mi baja lira ya tocada  
Del divino favor de vuestra mano  
Con varias consonancias y altos puntos  
Rompiendo el aire, suene en toda parte,  
Sabiéndose por ella el fin glorioso  
Del conflicto naval fiero y terrible  
Donde Selim quedó oscuro y triste,

Y con tal resplandor el Jove de Austria.  
Aquel yo digo en quien valor y esfuerzo,  
Ánimo liberal y cortesía,  
Entendimiento alto, altos conceptos,  
Clemencia con justicia se ve junto,  
Del monarca Español Rey potentísimo  
Que a la Cristiana fe, es fuerte amparo  
Único amado hermano, y del gran Cesar  
Carlo quinto, segundo amado hijo.

(ff. 1v-2r)

Tanto lo afirmado como lo negado y lo callado nos interesan en este principio. Corte-Real empieza presentando su poema como una defensa de la fe, una pía empresa cuya meta es contar la victoria cristiana sobre los infieles. La invocación pone énfasis en este propósito y escenifica el rechazo de la inspiración pagana en beneficio de la inspiración divina cristiana. El procedimiento había sido ya utilizado por el poeta en el *Suceso* [xciii], y era frecuente en la poesía manierista [xciv]. Sin embargo, el texto que tenemos aquí presenta algunas innovaciones: por una parte el esbozo de una escena de pasión, con la descripción pictórica de Cristo crucificado, y por otra parte la personalización de la gesta a través de los dos protagonistas principales del texto, don Juan de Austria y detrás, o mejor dicho por encima de él, Felipe II y Carlos V. Además, la misma formulación del rechazo de la inspiración pagana trasparenta cierta afición al tema: el poeta toma el tiempo de evocar el suave sonido de la lira órfica, o de pintar el andar de las ninfas por el herboso suelo. Esta disposición se ve confirmada por la lectura de la versión manuscrita del texto, en la que Corte-Real invocaba sólo a las ninfas, en una pintura que ilustraba su interés por los temas líricos y amorosos:

A vòs bellas hermanas q'en la cumbre  
Del celebrado monte, el verde suelo  
De azucenas y rosas variado  
Pisáis con blancos pies, tierno y desnudo.  
Entre verdes Laureles, y altos cedros  
Entre Plátanos, Nardos y Cinamonos:  
Los ojos alegrando en la hermosura  
De vuestra habitación sacra, y divina.  
A vos invoco y pido de Castalia  
La cristalina, pura y dulce vena,  
Para q' cantar pueda el fin glorioso  
Del conflicto naval, fiero y terrible.  
Dadme favor, ô sacrosantas Musas,  
Para que al mundo dé cierta noticia  
Y vera información del vencimiento  
Otorgado del cielo a la honra de Austria.



D'aquel yo digo en quien valor y esfuerzo  
Animo liberal, y cortesía,  
Entendimiento alto, altos conceptos,  
Clemencia con justicia se ve junto.  
Del monarca español Rey potentísimo  
Que a la Cristiana fe, es fuerte amparo,  
Único amado hermano, y del gran Cesar  
Carlo quinto, segundo amado hijo.”

(I, ff. 1v-2r)

Para caracterizar su “elegante frasis” poética, Corte-Real se vale de una imagen tópica a estas alturas del siglo: la “baja lira” de Garcilaso de la Vega [xcv]. Esta alusión anuncia claramente una influencia que el poeta no reivindica, pero que cumple un papel decisivo. La encontramos mayormente en el uso de la écfrasis aplicada al tema amoroso [xcvi], en el tratamiento de la desilusión amorosa y en el uso de ciertas comparaciones. La admiración de Corte-Real trasparece cuando inserta a Garcilaso en el catálogo de los guerreros españoles del reino carolino (VI, ff. 58v-59r). Sin duda, la *Felicíssima Victoria* merecería la atención de los especialistas de Garcilaso, sobre todo a la hora de estudiar su recepción en Portugal.

Amén de una narración épica, Corte-Real desarrolla en la *Felicíssima Victoria* una estética arraigada en la atención visual al mundo: éste es el fenómeno que tratamos de evidenciar a propósito de la écfrasis del escudo decorado por Vulcano. De hecho, la misma narración de los combates, que no se presta para nada al tema lírico amoroso, ilustra este fenómeno. Es imposible aquí repasar los distintos aspectos de este universo visual: invitamos a los lectores de la *Felicíssima Victoria* a prestar la mayor atención a los fenómenos de luz, de claroscuro, de humo, de fuego. La proliferación de las descripciones intercaladas entre los fragmentos puramente narrativos participa de esta estrategia basada en la alternancia entre texto serio y texto de diversión. La atención a fenómenos estéticos del mundo, a su *pittoricità*, no tiene nada de sorprendente por parte de un pintor que ilustró de su propia mano ambos manuscritos, y que introdujo también grabados dentro de la edición impresa de la *Felicíssima Victoria* [xcvii]. De hecho, las ilustraciones merecen atención para un estudio de la estética de Corte-Real.

Varias veces, en los pasajes dedicados a temas amorosos, Corte-Real busca mucho más que la sencilla diversión. En la *Felicíssima Victoria* esboza una reflexión sobre el amor que se llevará a término en el *Naufragio de Sepúlveda*. El fenómeno ha sido apuntado y comentado ya por Hélio Alves en su artículo sobre la evolución del arte de Corte-Real [xcviii]. Ya subrayamos, al resumir los cantos II y III, lo engañoso del amor puesto en escena por Corte-Real y su carácter pasional, capaz de quebrar la unidad militar de los turcos. Los precedentes de esta concepción deberán buscarse en Garcilaso y

también en el *Orlando Furioso* de Ariosto[xcix].

Otra vertiente de la *captatio benevolentiae* practicada en el texto se encuentra en los catálogos de héroes de la historia española, y en la celebración de las grandes familias del reino. Se insiste repetidamente, al evocar una figura histórica, en los vínculos de parentesco que evidencian la nobleza de la familia. Uno de los ejemplos más interesantes sea quizás el de Manuel de Saboya, citado dos veces en momentos estratégicos del texto. En el sexto y en el séptimo canto, se alude en términos parecidos a esta encarnación de la alianza familiar que une España a Portugal:

Emanuel Filiberto es, de Saboya  
Duque, nieto de aquel Rey Lusitano,  
Que con felicidad, y hados benignos,  
El Imperio Oriental tiene sujeto.  
Es valiente varón, muy deseoso,  
De conseguir famosos y altos hechos.  
Tiene prospera estrella, y en las armas,  
Envidia tiene del el fiero Marte.

(IV, f. 60)[c]

La celebración de las familias nobles pasa también por la representación de sus armas. En algunas ocasiones estos cuadros adquieren evidentes valores plásticos y visuales que dan mayor atractivo a la descripción:

Es Don Fernando el uno, Duque d'Alba,  
Que de verdes armas tiene, y verde escudo,  
Con dos manos asidas, prometiendo  
Una segura fe, pleito homenaje.  
El otro destes cinco, que las armas  
Todas pardillas tiene orladas de oro,  
Es el Duque de Sessa, descendiente  
De aquel gran capitán, honra d'España.  
En altos pensamiento se semeja,  
En corazón ilustra, y pecho audaz.  
Y el que muestra las armas de azul claro,  
Esparcidos por ellas soles de oro,  
Plumas y azules, y el escudo  
Bordado de rubís y diamantes,  
Que en medio tiene l'ave al mundo extraña,  
Que en Phynicia se abrasa, allí revive [...].

(ff. 56v-57r)

Vemos así cómo Corte-Real adopta unos de los aspectos fundamentales de la estética cortesana: los héroes que presenciamos no son guerreros en acción, sino más bien militares estáticos, vestidos lujosamente con sus galas más espléndidas. Esta puesta en escena similar a una parada termina de dar a estos versos su función memorial y de fijar a las figuras en una representación eterna.

Un hombre se destaca, entre tantos, por el tratamiento especialmente glorioso que recibe: don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, segundo héroe de Lepanto, fiel apoyo de don Juan. Durante todo el relato, el personaje está presentado como un agente imprescindible para el éxito de la empresa. Así al final del duodécimo canto, el Marqués se junta más tarde con la armada y clausura, en una actuación semejante a la de don Juan, los preparativos del combate. El Marqués concluye la exhortación a los guerreros con un discurso en el que recuerda lo religioso de la empresa, la necesidad de mostrarse digno de los antepasados y la venganza que se debe a los muertos cristianos de los decenios anteriores. Se afirma así su capacidad de jefe militar, papel reservado a don Juan en el resto del poema. La actuación de don Álvaro en el combate no desmiente este valor y sigue explayando el paralelo con don Juan. Tres veces interviene en el combate, y tres veces se le dedican comparaciones de las más gloriosas: “como ceñudo Toro”, “cual oso acometido por la canalla rustica aldeana” (XIII, 691 y ss.), valeroso, “muchas veces tiñendo espada y manos / en la caliente sangre de enemigos” (XIV, 627-30). En su última hazaña el marqués se iguala con don Juan. De las cuatro galeras que rivalizaban en velocidad para perseguir a los enemigos, llegan primeras y parejas las de los dos héroes españoles:

Mas la soberbia Lupa no consiente  
Ser vencida en correr de otra galera,  
Corta las cristalinas ondas, vuela  
Con fuertes duros brazos impelida.  
Juntas van a la par, y algunas veces

Ahora aquella, ahora est'otra vence.  
La chusma de las dos con regocijo  
Alegres gritos alzan hasta en cielo [...]  
Parejas llegan ya las dos galeras,  
Y a las que van huyendo ya envisten [...].

(ff. 203v-204r).

El Marqués recibe su parte de gloria al lado de don Juan, en los últimos versos del poema, con el monumento construido por la fama a los vencedores.

Ahora bien, Jerónimo Corte-Real era descendiente de la familia de Bazán por parte de su madre. El episodio nos interesa por la dimensión monumental que da a la celebración, pero también porque evidencia la propensión del autor a celebrar en el texto no solamente a los nobles del reino español, o a sus compatriotas portugueses, sino también a los miembros de su propia familia, y su propia

producción poética.

### III.5. *La fama y el poeta en el texto: un empresa de seducción cortesana*

En efecto, Corte-Real inserta y pone en escena, entre los héroes de Portugal, a la rama portuguesa de sus antepasados. Al comentar la victoria del conde de Taroca contra el Barraje, añade un detalle que le permite enlazar con la celebración de sus antepasados:

[...] si ver quieres [le dice Selim I a Alí Bajá]

Al que lo derribó, mira el que digo.

Ves el fiero mancebo de robustos

Miembros, de gesto osado y graves ojos?

Aquel que la nariz tiene corvada,

La barba juvenil aun no le apunta?

Su apellido ilustre y generoso

Era Corte-Real, el cual viniendo

Por descendencia recta de aquel fuerte

Varón, a quien el Rey tal nombre puso

Cuando aceptó la empresa peligrosa

Del reto y desafío, ante el propuesto,

De los dos Alemanes, cuyas fuerzas

En corte de otros Reinos eran temidas.

El de buena memoria, Juan primero,

En Lusitania Rey, cuando aceptado

Este hubo la batalla, dióle el nombre

Corte-Real, por ser varón insigne,

Diciendo en alta voz, pues ilustraba

Con su persona y sangre y casa antigua

La Corte, Real haciéndola, quedase

Siempre Corte-Real, el su apellido.

(IV, ff. 62r-v)

En estas líneas, Corte-Real alude primero al tercer Vasqueanes, que se ilustró en la lucha contra los moros en Marruecos y al que se atribuye haber terminado con la vida de un ilustre enemigo, el Barraje. Enlaza entonces con un segundo antepasado, más importante quizá: el segundo Vasqueanes Corte-Real, fundador del nombre de su familia[[cvi](#)]. No puede resultar sino sorprendente que nuestro poeta no mencione en ninguno de sus poemas a sus tíos Miguel y Gaspar Corte-Real, los descubridores de Terranova, de los que sin duda podía ufanarse, tanto en Portugal como en España. Parece poner menos énfasis en las hazañas de sus antepasados como navegantes y conquistadores que en su

distinción nobiliaria y cortesana.

Corte-Real no se vale de esta representación monumental solamente para la celebración de su propia familia, sino también y sobre todo para poner en escena la elaboración del mismo poema épico. Vuelve a la imagen de la inspiración del poeta por las divinidades paganas que había utilizado en el *incipit* de la versión manuscrita:

La Fama no ha parado, antes ligera  
En poco espacio corre el universo,  
Divulgando la nueva que a la gente  
Atónita dejaba helada y fría.  
Por cien mil varias partes discurriendo  
Varios pueblos y gentes asombraba.  
Llega al celebre monte de las Musas  
Y a todas cuenta el caso que ha pasado.  
Apolo y las hermanas juntamente  
Consultan entre sí, y al fin concluyen  
Que batalla tan rara, y tal victoria  
No queden sepultadas en olvido.  
Asientan que Caliope se informe  
De los nombres, virtudes, y altos hechos  
De los que allí presentes se han hallado  
Al conflicto cruel, fiero y terrible.  
Por extenso la fama cuenta y dice  
De cada uno el valor, bondad y esfuerzo,  
Los puntos y quilates de sus honras,  
Sus mañas, su destreza y valentía.  
La sabia Musa escribe todo cuanto  
Por vera información halla conteste.

Y porque al mundo quede siempre vivo  
El famoso suceso, alto, admirable,  
Puso en la principal parte del templo  
Que a la inmortalidad es dedicado,  
Unas latinas letras de bruñido  
Oro que dicen: Juan ínclito de Austria.  
Y luego abajo del Príncipe invicto,  
Con letras de un azul ultra marino,  
De plata perfiladas, puso el nombre  
De aquel Bazán, Marqués tan señalado.

Puso más por sus grados allí escritos  
Con letra de colores variadas,  
Los más nombres de aquellos valerosos  
Ilustres, y prudentes capitanes.  
Puso los caballeros y los fuertes  
Soldados que más se han aventajado,  
Mas solo el general doradas letras,  
Y el Marqués perfiladas las tenían.  
Allí quedó eterna y siempre viva  
Aquella felicísima memoria,  
Que oscurece el pasado tiempo, y este  
Ennoblece, al futuro porná espanto.

(ff. 215v-216v)

Este final reutiliza el *topos* de la función conmemorativa de la poesía, y por lo tanto del mismo poeta, al que atribuye una inspiración divina. Puede también leerse como una representación del mismo proceso de creación del poema épico que acabamos de leer, cuya meta era gravar en el mármol poético las hazañas famosas de tantos varones. Volvemos a encontrar las principales preocupaciones que apuntamos a lo largo de este estudio: la verdad del contenido histórico, pero sobre todo el establecimiento de una jerarquía de los méritos de los combatientes españoles y cristianos para su justa celebración. Entre tantos combatientes, los dos jefes españoles, don Juan y Santa Cruz son los únicos que se destacan, cada uno con el color que se le debe. La *Felicísima Victoria* es pues este monumento inspirado por Caliope: una riquísima y preciosísima representación del heroísmo español y cristiano en Lepanto. A través de esta última imagen, Corte-Real se posiciona pues como el *artifex* casi divino de esta celebración.

Éstas son las principales direcciones que permiten profundizar los análisis de este poema. La *Felicísima Victoria* no quedó como monumento de la literatura española. Sin embargo, el texto resulta harto interesante para el estudio de la elaboración del canon épico en la literatura de finales del siglo XVI, tanto en España como en Portugal. Ilustra también plenamente la evolución y la maduración del estilo de Corte-Real. Sin embargo, nos parece que su principal mérito radica en la lección bilingüe y transfronteriza que nos da el poeta. Las obras de hombres como Sá de Miranda, Camões o Corte-Real demuestran que los fenómenos literarios de aquel entonces deben pensarse a la escala de toda la península ibérica. En estas páginas hemos intentado en la medida de nuestras fuerzas trabajar en esa dirección.

---

\*Este texto fue llevado a cabo gracias a los preciosos consejos de Mercedes Blanco, Hélio Alves, Jesús Ponce Cárdenas, Félix Terrones y Roland Béhar : a todos quiero expresar mis respetuosos y admirativos agradecimientos.

[i] Véase Fernando Checa Cremades, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1993.

[ii] La figura del receptor fue decisiva, especialmente cuando se trataba de alguien tan poco accesible como el rey. Según sus propias declaraciones, los poetas, entre 1550 y 1570, concebían sus proyectos de epopeya en virtud de una doble motivación. Por una parte, la admiración por las hazañas guerreras de Carlos V parece haber sido decisiva para su inspiración y para la codificación del heroísmo. Por otra parte, el interés del dedicatario, sea el rey o algún noble, por las hazañas heroicas, justifica la redacción y la publicación de los poemas. Nos parece posible ver en el rey un receptor ideal del discurso épico, siendo éste el máximo modelo de heroísmo y, por lo tanto, su juez más calificado.

[iii] Numerosos prólogos afirman esta finalidad moral y política en la segunda mitad del siglo XVI. El lector curioso podrá consultar en especial las dedicatorias de Gonzalo Pérez en su traducción de la *Odisea* (*La Ulíxea de Homero*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1550) y de Hernando Alcocer en su traducción del poema de Ariosto (*Orlando furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traducido de vervo ad vevrum del vulgar toscano al nuestro castellano*, Toledo, Juan Ferrer, 1550) o también el prólogo de Luis Zapata a su *Carlo famoso* (Valencia, Joan Mey, 1556).

[iv] Sobre la cronología de la producción épica lusitana en aquellos años, remitimos al estudio fundamental de Hélio Alves, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quincentista*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2001, pp. 180-93 y 248-53.

[v] El manuscrito lleva la fecha de 1575, la carta de encomio de Felipe II al poeta la del 8 de noviembre de 1576.

[vi] La Terranova lleva también en Portugal el nombre de “Terra do Corte-Reais”. Sobre los Corte-Real y su papel en los descubrimientos, véanse los estudios de Henri Harisse, *Les Corte-Real et leurs voyages au Nouveau Monde* suivi de *Gaspar Corte-Real : la date exacte de sa dernière expedition au nouveau monde*, Paris, E. Leroux, 1883, de Ernesto do Canto, *Os Corte-Reaes, Memoria Historica*, Ponta Delgada, Typ. Archivo dos Açores, 1883, y de Damião Peres, *História dos Descobrimientos Portugueses*, 2<sup>o</sup> ed., Coimbra, D. Peres, 1961. Sobre la biografía de Jerónimo Corte-Real, véanse las ediciones de Martim Lopes de Almeida, *Jerónimo Corte Real, Obras. Sucesso do segundo cerco de Diu-Naufragio de Sepúlveda, Auto dos quatro novísimos do homem-Elegias*, Porto, Lello & Irmão editores, 1979, y de Alves, *Jerónimo Corte-Real, Poesia*, Braga-Coimbra, Angelus Novus Editora, 1998.

[vii] Hasta ahora, encontramos sólo un caso parecido de epopeya redactada en castellano por un portugués sobre el tema de Lepanto: el “Libro que trata de la ignota y nunca vista victoria de la nabal batalla que el Serenísimo Señor don Juan de Austria tuvo con la armada de Selim gran Turco en el mar de Lepanto año de 1571”, más comúnmente llamado *Batalla Ausonia*, de Pedro de Acosta. Estas 542 octavas, repartidas en cuatro cantos, se encuentran en el manuscrito [91] de la Biblioteca del Castell de Peralada de Girona. Existe una descripción de dicho manuscrito por Pierre Alzieu, en el artículo “Las poesías del manuscrito de la biblioteca nacional del Castillo de Peralda” en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 1-18. Durante mucho tiempo el texto pareció haber desaparecido, como lo comenta López de Toro, en *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina, 1950, pp. 61-3. Hélio Alves, en *Camões...*, *op. cit.*, pp. 317-21, comenta sobre esta desaparición y proporciona informaciones muy interesantes sobre el autor y la fecha y el contexto de redacción del poema.

[viii] Sobre la cuestión de la escritura épica de la historia reciente, véanse los dos análisis de Lara Vilà y Tomás, *Epica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001 (disponible en Internet), y el “Estudio introductorio” de su edición digital del poema (Corte Real, Jerónimo de la, *Felicitísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto* [Recurso electrónico], Bibliotheca sphaerica, Barcelona, 2006). En este último, define un tipo de epopeya “que vincula a una opción narrativa –la que deriva del modelo de la *Farsalia*– con la función celebrativa de la ideología imperial predominante en la tradición gracias a la imposición canónica de la *Eneida*” (p. 10).

[ix] El caso de *La conquista que hizieron los poderosos y Católicos Reyes Don Fernando, y Doña Isabel, en el Reyno de Granada. Compuesta en Octava Rima, por Duarte Díaz, Lusitano* (Madrid, viuda de Alonso Gomez, 1590) merece especial atención para el estudio de la poesía de autores portugueses en lengua castellana, en especial por las declaraciones de los poemas preliminares.

[x] Existen en especial *El duque de Alba en Flandes*, de Baltasar Vargas (Amberes, Amato Tavernerio, 1568) y *Álvoro de Bazán en los Açores* de Gaspar García de Alarcón (Valencia, junto al molino de la Rovella, 1585).

[xi] Frecuentemente se consideró la cuestión de la percepción de la batalla de Lepanto para compararla con el impacto real que tuvo la batalla en el conflicto con los turcos en el Mediterráneo. Damos aquí al adjetivo apocalíptico el significado que propone Matteo Lefevre en un penetrante artículo, “Immaginario e ideologia apocalittica nelle rime per la battaglia di Lepanto. Poeti italiani e spagnoli”, publicado en *Semestrale Studi (e testi) italiani*, bajo la dirección de Amedeo Quondam, Universidad de Roma « La Sapienza », núm. 15, *Apocalissi e letteratura*, a cura di Ida De Michelis, 2005, pp. 97-123: “il cui senso più autentico e profondo prevede invece i concetti di *revelatio* e *renovatio*” (pp. 97-8).

[xii] Alexandra Merle demuestra y comenta el impacto del acontecimiento sobre la imagen del reinado de Felipe II,

contrastándolo con el posterior desastre de la Invencible Armada en 1588 en su artículo “La gloire de Lépante et le désastre de l’Invincible Armada : bilan d’un règne dans les Histoires espagnoles et étrangères (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)”, en *Écriture(s) de l’histoire. Actes du colloque des 2, 3 et 4 décembre 1999*, Université d’Angers, 2001, pp. 371-38.

[xiii] Hélio Alves, en su artículo “Corte-Real, a evolução da sua arte”, *Península: Revista de estudos ibéricos*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 2005, p. 183, sugiere que la misma victoria de Lepanto, por constituir una oportunidad tan bella, podría haber apresurado a Corte-Real en sus proyectos épicos. Este análisis es sin duda el más importante para entender la *Felicíssima Victoria* dentro del conjunto de la obra de su autor.

[xiv] En una reciente ponencia, “*Cantastes, Rufo, tan heroicamente*. La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico”, *Actas del Segundo Congreso de la SEMYR*, San Millán de la Cogolla, 10-13 de septiembre de 2008 (en prensa), Mercedes Blanco estudia la coincidencia entre los ideales heroicos que condicionaban la política y la importancia de la producción épica en el momento de la batalla de Lepanto. Muestra que la acción de los militares y el discurso histórico eran fuertemente condicionados por las estructuras de la ficción y sobre todo de la ficción épica.

[xv] La literatura épica renacentista oscilaba entre los modelos de Virgilio, Horacio y Ariosto, sin que existiera en la península ibérica una verdadera teorización del género. Sobre este tema, véase Alves, *Camões... , op. cit.*, primera parte, y Vilà, *Épica... , op. cit.*, cap. 1-5.

[xvi] Véase el catálogo elaborado por López de Toro, *op. cit.*, que sigue siendo el más completo hoy en día.

[xvii] Listamos a continuación los poemas épicos de autores españoles y dedicados, total o parcialmente, a la batalla de Lepanto, por lo menos los que hoy en día se conocen: Juan Latino, *Austriada* (Granada, Hugo de Mena, 1573), Jerónimo de Corte Real, *Felicíssima Victoria concedida del Cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Otomana, en el año de nuestra salvacion de 1572* (Lisboa, Antonio Ribeiro, 1578); Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana* (Zaragoza, Juan Soler, 1578), Juan Rufo Gutierrez, *La Austriada* (Madrid, Alonso Gomez, 1584) y Cristóbal de Virués, *Historia del Montserrat* (Madrid, Querino Gerardo 1587). A éstos deben añadirse los manuscritos de Francisco Pedrosa, *Austriaca sive Naumachia* (hacia 1583, BNE, ms. 3960) y de Pedro Manrique, *La Naval* (BNE, ms. 3942), publicado en el CODOIN III, pp. 289-91. Elizabeth Wright, profesora del departamento de filología románica de la Universidad de Georgia, está preparando la edición bilingüe latín e inglés de los poemas de Rufo y Pedrosa.

[xviii] Este criterio histórico permitía diferenciar la alabanza de la adulación. Sobre la relación entre hechos históricos y hazañas épicas, remitimos a los trabajos de Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, de Lara Vilà, *Épica... , op. cit.*, de Sylvène Édouard, *L’Empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourgs d’Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2005, y de Mercedes Blanco, art. cit.

[xix] Véase Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 46-51. Acerca de la poesía heroica y patriótica de Herrera, se comenta: “Teniendo en cuenta la personalidad de nuestro poeta, no es de extrañar el interés que hubo de merecerle esta rama de la poesía. El prestigio que el género heroico-patriótico tuvo en el Renacimiento explica ese atractivo, que le hizo acariciar la idea de escribir la gran epopeya de las gestas españolas.” (p. 46). Entre tales textos, se encuentra la canción a don Juan de Austria, editada al final de la *Relación de la Guerra de Chipre* en 1572.

[xx] Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión), y comedias novelescas*, T. 4, a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Vol. 34, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, capítulo “La Santa Liga”, p. 107.

[xxi] Cayetano Rosell, en su *Historia del combate naval de Lepanto y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1853, apunta, en el cuarto capítulo, a propósito de la muerte de Marcantonio Barbarigo, proveedor de la flota veneciana, y militar encargado de la dirección del lado izquierdo de la armada el día de la batalla, un detalle que Corte-Real añadió al texto de Herrera, cuya relación, nos dice, “reproduce con tanta exactitud” (p. 105, nota 4).

[xxii] Véase Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 122.

[xxiii] Tomamos prestada esta expresión de David Quint, quien opone una “épica de los vencedores”, de tradición virgiliana, y una “épica de los vencidos”, que sigue el modelo de Lucano, en *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1993, introducción (pp. 3-18) y primera parte (pp. 21-96).

[xxiv] Para una introducción a estas problemáticas, se puede consultar la síntesis de Sylvène Édouard, *op. cit.*

[xxv] Reproducimos aquí parte del texto de la carta de “Don Phelippe por la gracia de Dios Rey de Castilla, de Aragón, de León, de las dos Sicilias, de Hierusalem, &c.” a Jerónimo Corte-Real, que éste publicó en la versión impresa de 1578 (f. 4r).

[xxvi] Algunos críticos llegan a decir que Corte-Real apoyó la llegada al poder de Felipe II. Lo sugiere por ejemplo Lopes de Almeida, *op. cit.* pp. XIX-XX. Nuestro poeta tenía en efecto relaciones con el famoso Cristóbal de Moura (casado con Margarida Corte-Real, hija de Jerónimo Corte-Real, tío homónimo y él también poeta), agente de Felipe II en Portugal. Sin embargo, todas estas acusaciones han de ser consideradas con un ojo muy crítico: como argumentaremos después, muchas



de ellas parecen haber sido creadas *a posteriori* por la historiografía nacionalista.

[xxvii] Hélio Alves indica que también Francisco de Holanda y Fernão Mendes Pinto beneficiaron de esta pensión (*Jerónimo Corte-Real, op. cit.*, p. XVI).

[xxviii] *La verdadera historia y admirable suceso del segundo cerco de Diu, estando don Juã Mazçarenbas por Capitan, y Gobernador de la fortaleza*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1597.

[xxix] Hélio Alves, en *Jerónimo Corte-Real, op. cit.*, pp. XVII-XXXIII, recapitula las principales alusiones a nuestro poeta en los textos más prestigiosos del siglo XVI: aparece, entre muchos, en boca de Cascales, de Lope de Vega y del mismo Quevedo. Recientemente, la profesora Mercedes Blanco me señala que se encuentra una mención a Corte-Real en el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano (Lima, Juan de Quevedo y Zarate, 1662). Se dedica a criticar el comentario de Camões por Faria e Sousa y el general desprecio que el portugués manifiesta hacia varios poetas: "No es tanto nuestro ocio que le hayamos de malograr en expurgarle las boberías: baste decir que este hombre censura los versos como que nadie es mejor; y los escribe, como que es peor ninguno. Horror es oírle fulminar intrépidamente su crítica, siendo en ella Corte Real, *mero prosista*; Valdivieso, *no mondado*; Boyardo, *mero romancista y gran hablador*; Góngora, *duro*; Montemayor, *infelice*; el Marino, *arrogante sin saber nada*; el Tasso, *desnudo de erudición*. ¡Válgate Dios por hombre! O escribe como censuras o censura como escribes; que quien te oyere árbitro de ese Dozel condenar tantos defectos en poetas tan ilustres, juzgará que o los excedes o los enmiendas, hablando de ellos como superior a sus aciertos." (*Apologético*, IX, 77, ed. Cisneros, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2005). Constatamos que Corte-Real, como en *El laurel de Apolo*, está equiparado con los mayores poetas de España y de Italia. Deducimos también que su obra estaba conocida y gozada hasta en América.

[xxx] En Vilà y Tomás (ed.), *Corte-Real...*, *op. cit.*, encontramos las fotografías de un ejemplar de la edición de 1578, con una noticia preliminar de la profesora María José Vega, un estudio preliminar de la profesora Lara Vilà y Tomás y un resumen del poema.

[xxxi] Lo encontramos en los estudios decimonónicos de Frank Ticknor, *History of Spanish Literature*, New York, Harper and Brothers, 1849, de José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os melhores Poetas Portuguezes*, T. IV, Lisboa, Imprensa Silvana, 1852, o de Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, III, Lisboa, Imprensa nacional, 1859, y en los más recientes de Fidelino de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI. Subsídios documentares para uma teoria geral da epopeya*, São Paulo, [sn], 1950, de José López de Toro, *op. cit.* y de Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.

[xxxii] Véase Francisco Javier Sánchez Cantón, *Jerónimo Corte-Real: poeta, músico y pintor portugués: noticias para su biografía*, Madrid, C. Bermejo, 1944.

[xxxiii] Véase Henrique Freire, *Jeronymo Corte-Real. Novos Subsídios para a sua biographia*, Évora, Typographia Noticias d'Évora, 1900.

[xxxiv] Véase la introducción de Lopes de Almeida, *op. cit.*

[xxxv] Véase la introducción de Martim de Albuquerque a *Jerónimo Corte Real, Sucesso do segundo cerco de Diu*, Lisboa, Inapa, 1991.

[xxxvi] Véase Hélio Alves, *Jerónimo Corte-Real, op. cit.*, *Camões...*, *op. cit.*, y "Corte-Real", Art. Cit.

[xxxvii] Véase el amplio ensayo sobre la representación de la guerra en la epopeya renacentista de Michael Murrin, *History and warfare in Renaissance Epic*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. En el párrafo "Lepanto", contrasta el relato de la batalla en los textos de Juan Latino, Alonso de Ercilla, Juan Rufo y Jerónimo Corte-Real (p. 182-6).

[xxxviii] Véase Eugenio Asensio, *La fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.

[xxxix] Lara Vilà y Tomás, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, disponible en Internet ([http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1021103-175052/index\\_cs.html](http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1021103-175052/index_cs.html)).

[xl] Véanse José Miguel Martínez Torrejón, "La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique", en *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, vol. XLIV, Lisboa-Paris, 2002, pp. 165 y siguientes, y "Ánimo, valor y miedo: D. Sebastian, Corte Real y Aldana ante Felipe II", *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, nº 2, 2005, pp. 159-70.

[xli] Véanse Alves, *Jerónimo Corte-Real...*, *op. cit.*, *Camões...*, *op. cit.*, "A estética naturalista de Jerónimo Corte-Real", en *Humanismo para o nosso tempo. Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 261-274, "Corte-Real", art. Cit. y el artículo "Myth destructive : Corte-Real's rewriting of Amor as eristic imitation", leído durante una conferencia organizada por la Universidad de Oxford, el 7 de junio de 2007, sobre el tema "From Renaissance to Post-Modernism: Rewritings of Myths in Britain and Portugal" y colgado en la página internet de la Universidad

([http://www.mod-langs.ox.ac.uk/events/port/myths\\_08/alves.pdf](http://www.mod-langs.ox.ac.uk/events/port/myths_08/alves.pdf)).

[xlii] Se trata de Selim II (1524-74), hijo de Solimán el magnífico, sultán del imperio otomano de 1566 a 1574.

[xliii] Citamos a partir del ejemplar que sirvió para la edición electrónica de Lara Vilà (*Corte-Real...*, *op. cit.*).

[xliv] En el segundo capítulo, titulado “Los Reyes que tuvo Chipre y de que suerte se hicieron señores de ella los Venecianos”, Herrera resume la historia de las sucesivas dominaciones de la isla, indica los fundamentos de las pretensiones del sultán otomano sobre la isla y los escasos medios de resistencia de los que disponía la población de Chipre. En el tercer capítulo, pinta en un cuadro contrastivo “El estado de la Cristiandad y la potencia de los Turcos” y evidencia cuán oportuna era la conjetura para la intervención otomana. El historiador evoca pues dos tipos de causas distintas del acontecimiento: por una parte, lo que puede, históricamente, legitimar las pretensiones turcas sobre el dominio de Chipre, y, por otra parte, lo que favorece, en la configuración política presente, la acción militar.

[xlv] Es interesante confrontar la versión de Corte-Real con la del manuscrito editado por Julio Guillén Tato en *La batalla naval del señor don Juan de Austria, según un manuscrito anónimo contemporáneo*, Homenaje del Instituto histórico de Marina, IV centenario de Lepanto, Madrid, 1971 (ff. 127-8). Hugo Bicheno, en *Crescent and cross : the Battle of Lepanto 1571*, London, Cassell, 2003, refiere una versión parecida a la del historiador del siglo XVI: “[...] on 3 October a huge explosion, clearly heard and celebrated in the besieged city, destroyed this ship along with a nearby galliot and horse transport. The mythology has it that the explosion was engineered by a noble Venetian maiden who chose death before dishonour, but the only survivors were the scorched captain of the galliot and one of his crew, who were not in position to corroborate this.” (p. 201). La inverosimilitud de la versión de Corte-Real fue comentada por Juan Rufo en su *Austríada* (Madrid Alonso Gómez, 1584, Canto XIII, ff. 230v-231r): “Resta inquirir agora sagazmente / qué causa tuvo aquel terrible efecto, / qué descuido, cautela, o qué accidente / puso los turcos en tan grande aprieto, / pues hasta agora el tiempo no consiente / saberse la verdad deste secreto, / ni es mucho que el incendio extraordinario / se haga della eterno secretario. // Dice un poeta dulce Lusitano / que nació de amorosa competencia, / oyolo así decir de mano en mano, / y así el creerlo estuvo a su advertencia. / Mas puesto caso que de amor tirano / tan absoluta sea la potencia, / de lo más verosímil yo me aviso, / que ni pudo hacerlo, ni lo quiso. / Si Mostafá y Pielí por una esclava / de celos invidiosos padecieran, / cuanto con mayor rabia al que quedaba / el corazón y el alma partieran, / que al otro que la armada gobernaba, / cuyos deseos presto se cumplieran, / y a no conseguir más que el ir presente, / su vida fuera, y muerte del ausente. // Y dado que pasión tal la forzara / a dar algún autor al grave duelo, / astuto y elocuente se buscara / cual dicen que Mercurio fue, y Apolo, / que mal tan gran negocio efectuara / quien mirar no supiera por sí solo, / ni de hombre que pecara de ignorancia / secreto se fiara de importancia.”

[xlvi] La salida de la flota otomana de Estambul tuvo lugar en junio de 1570. El sitio de Nicosia fue emprendido el 25 de julio y la ciudad cayó el 9 de septiembre. A mediados de octubre, Pielí salía para Estambul. Entre la toma de Nicosia, y la batalla de Famagusta, pasaron unos seis meses, que corresponden sencillamente con la pausa invernal, durante la cual los turcos esperaban las órdenes del sultán, sin temer un socorro cristiano. Alí Bajá salió de Constantinopla el 21 de marzo y llegó a Chipre a primeros de abril. En mayo se inició el cerco de la ciudad de Famagusta, al que no participó Alí, pues se fue al norte a principios de junio. Famagusta cayó en los primeros días de agosto. Véase Bicheno, *op. cit.*, para los detalles de la cronología.

[xlvii] Sobre la variedad métrica en la obra de Corte-Real, y en especial el uso de los tercetos, véase Alves, *Jerónimo Corte-Real...*, *op. cit.*, en especial la cuarta sección de la introducción, pp. Xxxviii-xliv.

[xlviii] En los folios 28v-33r se encuentra la écfrasis de las cuatro telas, en la que se cuentan los episodios mitológicos del descubrimiento de los amantes Venus y Marte por Vulcano, de la pérdida de Eurídice por Orfeo en el Averno, de la metamorfosis de Dafne perseguida por Apolo, de los amores infelices de Séleme y Júpiter, las historias de Ío, de Escila y Glauco, de Polifemo y Galatea, de Pinto Pico y Circe, de Píramo y Tisbe, de Héro y Leandro y por fin de Anaxárete.

[xlix] La descripción de Alecto funciona como un anti-tópos de la belleza que caracterizaba a Hipólita: “No son crespos ni rubios sus cabellos, / ni a madejas de Arabia parecidos. / Mas de un crudo y revuelto montón de Áspides / muy fieros, venenosos, y nocivos, / que silbando y moviéndose, rodean / el cuello largo, el pecho consumido, / y con diente cruel, agudo y fuerte, / muerden el infernal rostro sulfúreo.” (f. 39r).

[l] Véase la nota 34.

[li] Estos comentarios del autor, más o menos amplios, son bastante frecuentes en el texto, en las introducciones o conclusiones de cantos, o en los momentos de tensión dramática.

[lii] Se combinan aquí los motivos del sueño fantástico y de la visita de un palacio, ya presenciados respectivamente en los cantos I y III.

[liii] El personaje de Selim I fue escogido muy a propósito. Su fama de valor militar sin par le había elevado al rango de paradigma del enemigo turco temible. Alexandra Merle, en *Le Miroir Ottoman, Une image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Iberica-Essais, Presses de l’université de Paris-Sorbonne, 2003, resume así el discurso de Vasco Díaz Tanco del Frejenal sobre el sultán: “Au total, la cruauté de Selim –dont l’auteur prend soin de préciser qu’elle fut rarement gratuite– est contrebalancée par des qualités essentielles qui sont celles du parfait

chevalier chrétien, et, au-delà, du parfait gouvernant” (*Libro titulado Palinodia de la nefanda y fiera nación de los Turcos...*, Orense, 1547, Cap. I). Selim I era el enemigo más admirado y más digno de crédito en España. Atribuirle la enumeración de las hazañas españolas equivale a hacer reconocer por los turcos la superioridad de los cristianos. De hecho, el breve reino de Selim (1512-20) constituyó una fase de expansión fulgurante del imperio otomano, en especial en Siria y Egipto. Sobre este personaje y el temor que podía infundir a los Cristianos, referimos el lector a los siguientes párrafos del libro citado de Alexandra Merle: “Selim 1<sup>er</sup> : l’ëveil de la peur” (pp. 17-8) y “Le portrait moral du sultan, reflet de la grandeur de l’Empire” (pp. 165-6).

[liv] Ochiali, hoy grafiado Uluch Ali, fue rey de Argel y jenízaro, es decir un cristiano cautivado durante su infancia por los musulmanes y criado para la carrera militar. Su pésima fama se debe en parte a esta conversión. Jerónimo Costiol, en su *Primera parte de la chronica del muy alto y poderoso príncipe don Juan de Austria hijo del emperador Carlos V. De las jornadas contra el granTurco Selimo II comenzada en la pérdida del reino de Cipro : tratando primero la genealogía de la casa Ottomana, Dirigida al P<sup>o</sup> y E<sup>o</sup> Sr Don Hernando de Toledo, Prior de Castilla, Visorey, y Lugartiniente de su Magestad en el Pricipado de Cataluña, y de su consejo supremo...* Barcelona, Claudes Bornat, 1572, usa unos calificativos elocuentes: “el indignado Ochiali”, “el perverso Ochiali, quien los años pasados tanto daño a la religión havia hecho” (cap. XVII, f<sup>o</sup>H-). Corte-Real dedica un párrafo a este tema: “Ay de ti Ochiali, que así trocaste / la hermosura, y la gracia del Olimpo, / por la hedionda, horrible, oscura cueva / del tenebroso Averno, y negra Estigio...” (V, f. 68r). Era también harto temido por su astucia, que demostró en la misma batalla de Lepanto.

[lv] Esta comparación, la saca Corte-Real de la *Eneida*, en la que Virgilio la emplea para comentar la muerte de Eurialo (IX, 435-437): “purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens lassoue papauera collo / demisere caput, pluuiã cum forte grauantur.”). Fue también sin duda influenciada por la comparación empleada por Catulo en el *Carmen LXII*: “Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo conuolsus aratro, / quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber; / multi illum pueri, multae optauere puellas”. Podía también tener en la mente la reescritura de Garcilaso para la muerte de don García de Toledo (*Egloga segunda*, versos 1258-65: “cual queda el lirio blanco que'l arado / crudamente cortado al pasar deja / del cual aun no s'aleja presuroso / aquel color hermoso o se destierra, /mas ya la madre tierra descuidada / no le administra nada de su aliento, / que era el sustentamiento y vigor suyo. / ¡Tal está el rostro tuyo en el arena, / fresca rosa, azucena blanca y pura!”).

[lvi] La visión del amor en el *Naufragio de Sepúlveda* fue analizada de modo notable por Hélio Alves dentro del estudio de lo maravilloso alegórico, en *Camões...*, *op. cit.*, pp. 653-70. La siguiente cita pueda quizás introducir a esta reflexión “Em vez do poder de Deus, sente-se no *Naufragio* ostensivamente, por sobre homens e deidades, o poder do Amor. Não o amor universal e benevolente do cristianismo, mas o amor negativo, cruel e aniquilador da linguagem do desejo sexualizado” (p. 670). Vuelve a este mismo tema cuando analiza el uso original de las fuentes clásicas por Corte-Real en este texto, en su artículo “Myth destructive”, *art. cit.*

[lvii] Estas lágrimas se inspiran en las de Venus y de Baco en *Os Lusíadas*, respectivamente, II, oct. 41 y VI, oct. 34.

[lviii] El contenido histórico de estas alusiones ha sido expuesto por Lara Vilà, *Épica...*, *op. cit.*, pp. 579-87.

[lix] Marco Antonio Colona (1535-84) fue el capitán general de la flota del Papa en 1570 y 71. Su nombramiento fue sin duda una concesión a los españoles, puesto que había servido casi toda su vida en la armada española basada en Italia y fue recompensado con el encargo de Gran Condestable de Nápoles. Sebastián Veniero (1497-1572) desempeñó la misma función para la flota veneciana, solamente el tiempo de la campaña de Lepanto. Tuvo pésimas relaciones con los españoles, y con sus aliados, los genoveses de Juan Andrea Doria.

[lx] El modelo de esta escena está en la *Eneida* de Virgilio, pero la lectura de dos fragmentos de *Os Lusíadas* pudo también influenciar a Corte-Real: la embajada del dios Baco ante Neptuno (*OL*, canto VI, octs. 20 y siguientes) y la erótica escena de la diosa Venus ante su padre Júpiter (*OL*, canto II, octs. 33-4).

[lxi] Sobre estos versos, la atención prestada a los elementos fónicos y la relación con el modelo de Camões, véase Asensio, *Op. Cit.*, p. 15.

[lxii] La entrega de las armas divinas va a proporcionar a nuestro héroe los medios de acción de los que hasta ahora carecía y que simbolizan la protección que Venus, y en general todos los dioses paganos antiguos, prestan a los cristianos. En efecto, Venus, Vulcano, Neptuno y Marte concuerdan para defender al bando cristiano, y, a diferencia de la *Eneida* y de *Os Lusíadas*, no encontramos a ningún dios en su contra. Alves, en *Camões...*, *op. cit.*, p. 644, interpreta este dato como una inmadurez del uso de lo maravilloso de tipo virgiliano por Corte-Real. Podríamos también pensar que esta configuración fue pensada muy a propósito por el poeta, precisamente para expresar la unanimidad de los agentes divinos a favor de los cristianos.

[lxiii] Sobre esta interesante cuestión de la utilización de Asia para figurar al oriente turco, remito al artículo de Álvaro Alonso Miguel, “Lepanto como nueva Salamina : un tópico hispano-italiano entre Mal Lara y Virués”, en *Oriente ed Occidente nel Rinascimento*, Florencia, Franco Cesato ed. (en prensa).

[lxiv] En su comunicación sobre la épica de Lepanto, Mercedes Blanco, *Art. Cit.*, analiza detalladamente el uso de la noticia de la caída de Famagusta como contrapunto de la victoria final: “Jerónimo Corte-Real, en su *Felícísima victoria*, cuenta en el

canto X la progresión de la armada antes del 5 de octubre, en el canto XI la lacrimosa historia del asedio de Famagusta entre mayo y agosto, y en los cantos XII, XIII y XIV la batalla de las Curzulares del 7 de octubre. Esta alteración del orden cronológico permite una yuxtaposición estéticamente satisfactoria entre infortunio y felicidad. Sin demasiada distorsión de los datos cronísticos, Corte-Real adapta un procedimiento común de la épica (y también de la tragedia), el relato diferido puesto en boca de un mensajero que es parte en las desdichas que cuenta”.

[lxv] Virgile, *Eneida*, XII, vv. 945-951: “Ille, oculis postquam saeui monumenta doloris / exuiasque hausit, furiis accensus et ira / terribilis, Tunc hinc spoliis indute meorum eripiare mihi? Pallas te hoc uolnere, Pallas / immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit, / hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit / feruidus [...]”)

[lxvi] El cerco de Famagusta terminó cuando los oficiales de la fortaleza, liderados por Marco Antonio Bragadino, decidieron negociar su capitulación con los turcos. El cinco de agosto de 1571, Mostafá exigió una ceremonia de capitulación, en la que Bragadino y sus oficiales se pusieron a la merced de sus enemigos. Mostafá, enfadado por una respuesta arrogante de su interlocutor (sobre la causa exacta de su ira, varias versiones compiten), decretó el sangriento y bárbaro martirio al que fueron sometidos los más importantes oficiales. En especial, Marco Antonio Bragadino fue atormentado durante varios días, se le cortó la nariz y las orejas y se le infligió varios tipos de humillaciones. Se pueden consultar los relatos de este episodio en las historias de Bicheno, *op. cit.*, pp. 207-8 y de Niccolò Capponi, *Victory of the West: the story of the Battle of Lepanto*, London, Macmillan, 2006, pp. 231-6, y *Lepanto 1571: la Lega Santa contro l'impero ottomano*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 199-203.

[lxvii] No existe, a nuestro conocimiento, ningún estudio sobre este motivo. Apuntamos a continuación una serie de relaciones en las que se va construyendo este tópico milagro: la *Relación cierta y verdadera del suceso de la armada de la santa liga desde los veinte días del mes de septiembre hasta ocho de octubre de 1571*, reproducida en el CODOIN III, p. 239, la *Relación de lo que hizo la armada de la Liga cristiana desde el 30 de Septiembre de 1571 hasta 10 de Octubre después de la victoria que hubo a los 7 de este de la armada del Turco*, reproducida en la *Colección de documentos inéditos relativos a la célebre batalla de Lepanto en la Colección de documentos inéditos relativos a la célebre batalla de Lepanto sacados del Archivo General de Simancas*, Madrid, Imprenta Nacional, 1847, p. 28-43, la *Relación de la batalla de Lepanto* con la nota D. Juan San y Barutell, reproducida en el CODOIN III, pp. 216-26, y la *Relación de lo sucedido en el armada de la Santa Liga desde 30 de septiembre deste año 1571, hasta los diez de octubre*, reproducida en el CODOIN III, pp. 259-70.

[lxviii] Esta comparación de los combatientes con dos toros que se embisten fue utilizada regularmente en la poesía épica. Elizabeth B. Davis en *Myth and identity in the epic of imperial Spain*, Columbia, University of Missouri Press, 2000, pp. 83-7, lo analiza comparativamente en la *Austríada* de Juan Rufo y la *Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga y argumenta que Rufo emula a Ercilla utilizando el canto III de las *Geórgicas* de Virgilio.

[lxix] Resulta interesante el estudio comparativo del relato de la batalla en los textos de historia del decenio: Costiol, *Op. Cit.*, Antonio Arroyo, *Relacion del progreso de la armada de la santa liga, Hecha entre el Papa Pio Quinto, el Rey Catholico Phelippe segundo, y Venetianos contra el Turco debaxo del caudillo y gouierno del Serenissimo Don Iuan de Austria Capitan general della. Escrita por Marco Antonio Arroyo, Con vn breue discurso del mismo sobre el accrescentamiento de los Turcos*, Milán, Miguel Tin, 1576, y Jerónimo Torres y Aguilera, *Chronica y recopilación de varios successos de guerra que ha acontecido en Italia y parte de Levante y Berberia desde que el Turco Selin rompio con Venecianos y fue sobre la isla de Chipre año de 1570 hasta que se perdio la Goleta y Fuerte de Tunes en el de 1574*, Zaragoza, Juan Soler, 1579.

[lxx] Esta actitud de príncipe generoso se encuentra en muchos relatos de historia sobre la batalla. Recuerda a César cuando le entregaron la cabeza de Pompeyo. Así lo relata Plutarco en las *Vidas (Pom. 80. 7)*: “Ainsi finit Pompée. Peu après, César arriva au pays d’Egypte, qu’infectait la souillure d’un si grand crime. Quand on lui aporta la tête de Pompée, il se détourna avec horreur de celui qui la lui présentait, comme d’un maudit, et il fondit en larmes lorsqu’on lui remit le sceau de Pompée ; l’empreinte de ce sceau représentait un lion armé d’un glaive.” (citamos la trad. de Robert Flacelière et Émile Chambry en *Vies* (t. 8., *Sertorius-Eumène ; Agésilas-Pompée*), Paris, Les Belles Lettres, 1973). Muy al contrario, Lucano da una versión mucho más crítica del episodio y subraya la hipocresía del dolor de César (*Fars. IX*, 1010 y siguientes).

[lxxi] Virgilio fue el primero en representar a Cleopatra huyendo en la batalla de Accio, en uno versos famosísimos: “Ipsa uidebatur uentis regina uocatis / uela dare et laxos iam iamque inmittere funis. / Illam inter caedes pallentem morte futura / fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri, / contra autem magno maerentem corpore Nilum / pandentemque sinus et tota ueste uocantem / caeruleum in gremium latebrosaue flumina uictos.” (VIII, vv. 708-13). David Quint, *op. cit.*, comenta cómo el motivo de la huidiza reina oriental fue utilizado como tópico del enemigo en las obras posteriores, y mayormente en los *romanzos* del Renacimiento (pp. 34-41). De hecho, la huida de Ochiali en Lepanto, siempre apuntada en los textos de historia como ilustración de la cobardía turca, proporcionaba una magnífica oportunidad para emular al Mantuano.

[lxxii] Se puede asignar esta función al fragmento. Sin embargo, queremos aquí evidenciar lo equívoco de la imagen. La violencia del acto (herida por la boca, vómito de sangre...) no podía dejar al lector indiferente. Podemos entenderlo como una denuncia de la violencia gratuita y de la crueldad de los venecianos. Además, el léxico sugiere cierta inversión en la repartición de los papeles: el “triste” designa al turco y “matador” al veneciano. El tratamiento de los venecianos en este fragmento no deja de recordar el de los portugueses en el *Sucesso do Segundo Cerco de Din*, primera epopeya de Corte-Real, publicada en 1572, en la que ponía en duda la legitimidad de la conquista portuguesa en el Oriente, y desarrollaba una verdadera crítica de su violencia gratuita y desenfrenada. Sobre esta cuestión, véase en detallado análisis de Alves, *Camões, op.*

cit., pp. 347-88.

[lxxiii] Éstos son el episodio del enamoramiento de Mostafa en la isla de Chipre (II, ff. 23v-43v), la visita de Alí al palacio de la Victoria con Selim I (IV, ff. 52r-65r) y su profecía de la batalla de Lepanto (ff. 65r-66r), la intercesión de Venus ante Vulcano para que forje las armas de don Juan (VI, ff. 79v-94r), las sucesivas intervenciones de Venus ante Neptuno (VIII, ff. 111r-113r y 115v-116r), el sueño de don Juan y la aparición de Venus que le entrega las armas (IX, ff. 124r-130r), la intervención de Marte en el combate (XIII, ff. 181v-182r, XIV, f. 187 y ff. 193v-194r), el asesinato de un soldado turco por un veneciano (XIV, ff. 202v-205r) y el triunfo de don Juan de Austria con el séquito de Neptuno y de su corte marina (XV, ff. 210r-212r).

[lxxiv] El comentario de Hélio Alves, en *Corte-Real...*, *op. cit.*, sobre el *Sucesso* también puede aplicarse a la *Felicitíssima Victoria*: “Corte-Real, ainda fosse tão imperito como alguns autores modernos pretendem, saberia que um poema em 21 cantos não pode dividir-se pela metade, como saberia também que a tradição predominante impunha a partição do poema épico em duas partes de extensão equivalente” (p. 180). Esto no impide que ambos poemas basen su estructura sobre un reverso de fortuna. El mismo motivo de la mutabilidad de la fortuna se reitera machaconamente en el *Sucesso*, casi al principio de cada canto, y está también muy presente en la *Felicitíssima Victoria*.

[lxxv] No hay en la *Felicitíssima Victoria* la más mínima mención de las fuerzas de la Santa Liga hasta el final del quinto canto, y dichas fuerzas no aparecen en los seis primeros cantos del poema. Corte-Real rehuyó sistemáticamente los capítulos V a XI de la *Relacion* de Herrera, que contaban la campaña abortada de 1570. Se trata de los capítulos V (dedicado en gran parte a la descripción de los chipriotas y de la isla), VI (“El sumo Pontífice procura hacer liga entre el Rey Filipo y Venecianos, los cuales ganan a Sopoto”), VII (“Marco Quirino hace la empresa de Mayno”), VIII (“El Turco envía a su armada contra la de Venecia con quien se juntó la del Rey”), IX (“Los Turcos ganan a Nicosia y la armada cristiana se vuelve y se trata la Liga”), X (“La Liga se deshace y después se concluye”), y XI (“Las capitulaciones de la Liga”). Era lógico, en un poema dedicado a la celebración de las hazañas cristianas y españolas, no insistir en aquel episodio poco glorioso, en el que habían sido manifiestas las disensiones entre las potencias cristianas, y en el que, además, los Españoles habían desempeñado un papel desairado. Pero lejos de omitir aquel momento de la historia, Corte-Real, callando el fracaso de la primera liga, logra utilizarlo para presentar de modo más favorable todavía a los protagonistas de la Santa Liga. En los cantos I a VI del poema, cuenta por extenso la guerra de Chipre, pero enfocando el relato únicamente en los turcos y en los cristianos que estaban en las zonas de combate.

[lxxvi] Véase Quint, *op. cit.*, pp. 93-4.

[lxxvii] El triunfo del vencedor no forma propiamente parte del modelo de Virgilio, quien había terminado el relato justo después de la muerte de Turno. Sin embargo, fue un motivo creado en el Renacimiento a partir de la *Eneida*. Mafeo Vegio escribió un “Suplemento a la *Eneida*” bajo la forma de un decimotercero canto que circuló manuscrito antes de su publicación en 1471. En éste figuraba un triunfo de Eneas. Se recomienda la detallada síntesis de la historia del texto y el hermoso análisis que le dedicó el profesor Vicente Cristóbal en “Maffeo Regio y su libro XIII de la Eneida”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, núm 5, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 189-210. La obra fue traducida por Hernández de Velasco, quien la editó a continuación de su traducción de la *Eneida* (Toledo, Juan de Ayala, 1574). El mismo motivo se encuentra epopeyas neolatinas, por ejemplo en el *África* de Petrarca, en la que el libro IX está dedicado al triunfo de Escipión.

[lxxviii] Se trata de los sonetos introductorios del manuscrito, uno de Dom Francisco de Moura, uno anónimo, uno de Philippe d’Aguilar y uno de Diogo Bernaldez (la edición de 1578 añade un soneto de Pedro Andrade Caminha y atribuye el soneto anónimo a Andre Falcam). También se ha de reparar en la canción “Ao senhor Dom Ioam d’Austria”, del mismo Corte-Real, que concluye el volumen (ff. 217r-v).

[lxxix] En el canto I (ff. 4v-5r), en el canto IV (ff. 59v-63v), en el canto VI (f. 89r), en el canto VII (f. 107r) y en el canto IX (ff. 127v-129v).

[lxxx] Encontramos una referencia a sus posibles intervenciones militares en el estudio de Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana historica, critica, e cronologica: na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes e das obras que compuserao*, Lisboa Occidental, Officina de Aut. Isid da Fauce, 1741-1759, T. II, p. 495: “Haviendo deixado celebre o seu nome em Africa, e Asia quando foy Capitão Mór de huma Armada em o anno de 1571 em cujos heroicos theatros triunfou sempre a sua espada dos inimigos da Coroa voltou para a patria, e retirado a huma Quinta do seu Morgado junto da Cidade de Evora (...)”. En Albuquerque, *op. cit.*, se da la información siguiente: “Jerónimo Corte-Real sobreviveu à batalha de Alcácer, onde parece que se encontrou”. Cita en nota a Faria e Sousa, en su *Europa Portuguesa* (2ª edición), Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello, 1680, quien enumera los que acompañaron a Sebastián en Alcazarquivir, y dice: “De los caballeros viejos que estaban prontos para seguir al Rey, escusó él a algunos; porque tuviese la gente inferior algunas personas de respeto en que poner los ojos. Entre ellos quedaron el conde de Tentugal que embió tres hijos, el de la Sortela que embió dos; D. Juan Manuel, D. Felipe de Sousa, Luis González de Atáide, Fernando Tellez de Santarem, D. Antonio de Almada, Lorenzo de Brito; Jerónimo Corte-Real, aquel que escribió en versos los tres pedazos de historia bien conocidos.” (T. 3, part. 1, cap. 1, nº 35, p. 19). Esta frase es sin embargo bastante difícil de entender, y Martim de Albuquerque y Hélio Alves la interpretan en dos sentidos opuestos. El análisis de Corte-Real es el más convincente, y si creemos a Faria e Sousa, Corte-Real no participó a la batalla.

[lxxxii] Hélio Alves, en *Jerónimo Corte-Real...*, *op. cit.*, pp. XIV-XV, hace hincapié en un poema de André Falcão de Resende, de 1577, dedicado a Corte-Real, en el que alude a la composición de una epopeya por nuestro poeta: “Cantas do nosso bom rei milagroso / Os seus heróicos feitos fora d’uso / Em puro e claro estilo, grave e honroso”.

[lxxxiii] Citamos a continuación los dos fragmentos en los que Martínez Torrejón defiende esta idea: “Le titre dit tout, et, si je ne m’abuse, Cortereal met sa plume au service de la plus vieille fonction de la poésie épique : remettre en mémoire de celui qui se trouve dans un moment difficile le souvenir d’un épisode historique comparable qui se termine glorieusement [...]”, “Poésie”, *Art. Cit.*, p. 168. “Con esta embajada [de los portugueses a España en 1576] no pudo menos que viajar también un regalo fastuoso: el único códice conocido que contiene en manuscrito la *Espantosa y felicísima victoria concedida del cielo a D. Juan de Austria en el golfo de Lepanto*, obra de Jerónimo Corte Real [...]. No es difícil concluir, sobre todo si la conjetura de que el precioso regalo viajó con la embajada es acertada, que la *Felicísima victoria* formó parte de la estrategia de D. Sebastián, rey muy dado al uso de la poesía como instrumento político, para inclinar el ánimo de Felipe II en pro de la guerra conjunta contra el infiel: recordarle al castellano el emblemático triunfo alcanzado en Lepanto era eficazísimo modo, avalado por siglos de poesía épica, de animarle a repetir la hazaña en Marruecos”, “Ánimo...”, *art. cit.*, pp. 164-5.

[lxxxiiii] Filedino de Figueiredo, en *A épica portuguesa no século XVI. Subsídios documentares para uma teoria geral da epopeya*, São Paulo, [sn], 1950, hablaba con mucho desprecio de toda la obra de Corte-Real, y no mencionaba la *Felicísima Victoria* sino para apuntar el hecho de que fuera redactada en castellano, ilustrando así la coexistencia del “nacionalismo e castelhanismo” del autor (véase Figueiredo, *op. cit.*, pp. 374-5). Lopes de Almeida, *op. cit.*, pese a que fuese uno de los primeros en reconocer el valor literario de la obra de Corte-Real, no pudo sobreponerse al profundo recelo que le infundía la *Felicísima Victoria*: “Não faz parte desta edição, por não ser obra literária portuguesa, embora escrita por um português... ainda que não de autêntico sentimento. Não queremos esconder, no entanto, a vocação pessoal de bilingüismo do autor, vinda de longe, e à qual não se escusaram os maiores escritores do século XVI, a pesar do integrismo do mestre de vernaculidade António Ferreira, ‘da lingua amigo’” (p. XXIV). Martim de Albuquerque, *op. cit.*, sigue insistiendo en ello: “A despeito de un patriotismo revelado no orgullo com que fala dos feitos nacionais, seguiu o partido de Felipe II (a que dedicou a *Felicísima Victória*, também conhecida por *Austríada*) e de quem recebeu provas de estima. Era filho de uma espanhola, sempre se tendo ufanado da ascendencia materna [...] Tudo isto, não justifica Jerónimo Côrte-Real, mas explica as razões de uma conducta” (p. 12).

[lxxxv] En dos textos, Corte-Real vuelve, después del acontecimiento, sobre la derrota de Alcazarquivir, y condena terminantemente la empresa del difunto rey. Hélio Alves reseña la existencia de un manuscrito de Corte-Real, que sepamos perdido hoy en día, titulado *Perdição de El-Rey D. Sebastião em África e das calamidades que se seguiram a este Reino*, del que hubieran sido extractos algunos fragmentos, publicados en el siglo XVIII bajo el título *Oitavas de um poema sobre dom Sebastião*. Figuran en las *Obras Inéditas dos nossos indígenes poetas [...] dos mais esclarecidos Seculos da Literatura Portuguesa [...] (I. I)*, compiladas por António Lourenço Caminha (António Gomes, Lisboa, 1791), en el que ocupan las páginas 152-171. En estas octavas y un fragmento del canto XIV del *Naufregio de Sepúlveda* Corte-Real lamenta el desastre que arruinó el reino portugués, deplora la conducta de don Sebastián, incapaz de divisar los peligros anunciados de antemano, y culpa directamente a los malos consejeros del rey, que le llevaron a su pérdida.

[lxxxvi] Sobre las relaciones de Corte-Real con Felipe II después de su llegada a Portugal véase la primera sección de este artículo y la nota 22.

[lxxxvii] La comprensión de estos mecanismos supone recordar la cronología de la redacción de ambos poemas. Hélio Alves, en *Camões, op. cit.*, ha mostrado de manera muy convincente que *Os Lusíadas* no podía haber sido modelo del *Sucesso*. La redacción del manuscrito del *Sucesso* se remonta probablemente a 1562, y fue completada a más tardar en 1569, más probablemente en 1568. Ahora bien, Luis de Camões fue exiliado a la India en 1553, y no volvió a pisar el suelo portugués antes de 1570. Las hipótesis sobre las fechas de redacción son múltiples, desde antes del exilio hasta después de la vuelta. Más razonablemente, se puede considerar que la redacción principal del poema tuvo lugar entre 1566 y 1571. Todo indica pues que el manuscrito del *Sucesso* estaba ya finalizado, y quizás era ya conocido de don Sebastián, en el momento de la publicación de *Os Lusíadas*.

[lxxxviii] Corte-Real ya usaba en el *Sucesso* una figura maravillosa, la del Merecimiento, para guiar al vencedor en el templo de la Victoria. Sin embargo, la bipartición entre écfrasis para la gesta africana y anuncio por una criatura maravillosa para la gesta oriental era una innovación de Camões.

[lxxxix] Todas las citas que siguen remiten a la edición de Lopes de Almeida, *op. cit.*

[lxxxix] A modo de ejemplo, se puede comparar estos dos fragmentos de descripción de Alecto, y estudiar la evolución del tratamiento del episodio entre ambas obras. “Duas asas estende, & solta aos hares, / As pennas de cor negra, & pelo triste, / Os olhos rutilando ardente fogo, / Mostrando hũm cenho esquivo, odioso ao mũdo. / Pálido o rosto, a fronte rodeada, / De venenosos Aspides nocivos: / As mãos, & escura veste, de corrupto / Humor, & sangue vil, todas manchadas. / Com estrondo espantosos as alas bate, / Despedindo fumoso, & negro lume [...]” (*Sucesso*, XIII, p. 215). “De las oscuras hijas de la noche / Alecto es la más brava, y más horrible. / De semblante feroz todo inflamado, / De ojos de fuego ardiente y ascua viva. / No son crespos ni rubios sus cabellos, / Ni a madejas de Arabia parecidos; / Mas de un crudo y revuelto montón de

Áspides / Muy fieros, venenosos y nocivos, / Que silbando y moviéndose, rodean / El cuello largo, el pecho consumido, / Y con diente cruel, agudo y fuerte, / Muerden el infernal rostro sulfúreo. / En el ceñudo aspecto claro muestra, / Odio mortal que tiene a humanas vidas. / Trae continuo en la mano un crudo azote, / Hedionda, ensangrentada vestidura. / Este rabioso monstruo, viendo el tiempo / Y cómoda sazón para el dañado / Intento, y cruel efecto, de allá sale / D'ese espantoso Averno, y lago Estigeo. / Dejando el tenebroso lugar, sube / A la vacua región del sutil aire, / Tiende las serpentina, negras alas, / Cuajadas de culebras, bramadoras. / Cual aquella ave fea, infausta y triste, / Por la nocturnas sombras va volando, / Con funestos aullidos ofendiendo / La gente, aquella voz de agüero malo. / Tal va la venenosa infernal furia, / Envuelta en humo, el aire sacudiendo, / Ponzonia vomitando a toda parte, / Y a todo cuanto llega inficionando.” (FV, III, ff. 39r-v).

[xc] Dicho artículo, “A estética”, art. cit., desarrolla una reflexión sobre el estilo de Corte-Real, en la que usa la noción de “naturalismo”. Proponemos aquí un breve fragmento de esta reflexión mucho más profunda sobre el naturalismo de Corte-Real: “Procurar na obra de Corte-Real uma pregnância metafórica idêntica à camoniana, é procurar aquilo que o poeta pretende precisamente elidir. Aqui, toda a intencionalidade descritiva se dirige à exposição da presença dos elementos naturais, que as metáforas, desviantes o sentido puro, encobriam. (...) Luz rósea, ares, noite, turvação, flores e, no fim, “toda a redondeza”, constituem a enumeração variada que torna sensível e exacta a presença dinâmica das coisas, o movimento rotativo que vai iluminando a Terra. Exprimir essa dinâmica natural, fixá-la na sua mais absoluta realidade imanente, parece constituir, para Corte-Real, o meio poeticamente legítimo para a transcendência artística” (p. 266).

[xci] Para entender la tradición a la que remite esta descripción, resulta muy provechosa la consulta del libro de Giovanni Pozzi, *Sull'oro del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, en especial los dos capítulos 4 (“Il ritratto della donna nella poesia d’inizio cinquecento e la pintura de Giorgione”, pp. 145-71) y 5 (“Nota additiva alla *descriptio Puellae*”, pp. 173-84).

[xcii] Recomendamos el análisis de José Lara Garrido titulado “Columnas de cristal. Códigos y discursividad entre un soneto de Lope de Vega y un famoso romance anónimo”, en Antonio Cruz Casado (ed.), *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo 11, 1997, pp. 23-68.

[xciii] Véase la invocación del *Sucesso*, p. 22: “Deixo o monte Parnaso, & a Cabalina / Fonte, tam celebrada noutro tempo. / Deixo Apolo, & Minerva: deixo as Musas / Que os antigos Poetas invocáram, / Nam alcançando o bem verdadeiro / De nossa Fé sagrada, & luz divina. / O gram Calvario invoco, invoco a / Fonte / Do sanctissimo sangue nelle aberta: / Onde foram lavadas nossas culpas: / Onde foram lavadas nossas almas. / A vos, ô bom IESV, verbo encarnado / Nas virginaes entrañas de MARIA, / A vos, ô Deos piadoso invoco, & peço / Aquelle favor vosso: aquella graça, / Que a quem vos pede dais com amor puro. / Ajudaime Senhor, para que cante / Dos vossos capitães os grandes feitos, / Que no cerco de Diu bem mostrarão / Ser por vos ajudados, & regidos. / Informai meu estilo, & juntamente / Guiay a minha lingua Grossa, & ruda: / Para que dê noticia eterna ao mundo, / Das mortes, dos estragos, dos incendios: / Daquelle grande estrago, & total perda, / Que em Diu recebêram os amigos / De vossa sancta Fé, & sacro nome.”

[xciv] Véase el comentario de Vitor Manuel Pires de Aguiar e Silva en su libro *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românticos, 1971, pp. 308 y ss.

[xcv] Corte-Real reutiliza la expresión del primer verso de la *Canción quinta, Oda “a la flor de Gnido”* (véase Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Biblioteca clásica, Crítica, 1995, pp. 84-91), y adopta la misma humildad que Garcilaso en la enunciación.

[xcvi] Nos referimos a la écfrasis de las telas de las ninfas en la *Égloga tercera* de Garcilaso (véase Garcilaso, *op. cit.*, pp. 223-43) y en el segundo canto de la *Felicíssima Victoria*.

[xcvii] Corte-Real era mencionado como buen pintor en varios sonetos de sus contemporáneos. Se conservan de su mano las ilustraciones del manuscrito del *Sucesso*, una ilustración de la *Felicíssima Victoria* (la del canto XIII, puesto que las demás desaparecieron), y un cuadro conservado en la iglesia de San Antón en Évora. Sus ilustraciones fueron utilizadas en varias exposiciones sobre la pintura o el arte portugués manierista. Figura en el catálogo de la exposición de tapices del triunfo de don João de Castro en Diu organizada en Lisboa por la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (AAVV, *Tapetarias de D. João de Castro*, Lisboa, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1995 pp. 163-5) y en el catálogo de la exposición “*A pintura Maneirista em Portugal*”, (Vitor Serrão, Sylvie Deswarte-Rosa, Joaquim Oliveira Caetano, et al., *A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, Lisboa, CNCDP /Centro Cultural de Belem, 1995).

[xcviii] Véase Alves, “Corte-Real”, art. cit. Las páginas 181-4 son las que tratan directamente de la *Felicíssima Victoria*. Sobre el *Naufragio*, véase Alves, *Camões, op. cit.*, pp. 643-76.

[xcix] Véase Alves, *Camões, op. cit.*, pp. 646-7, y Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido Madrid, Cátedra, 1981.

[c] Manuel Filiberto de Saboya (1528-80), duque de Saboya a partir del año 1553, no es un personaje anodino. La familia de Saboya había heredado la corona de Chipre por el matrimonio de Ludovico de Saboya con Carlota de Chipre, en el siglo XV. El episodio, y los problemas de sucesión que planteó la herencia de Carlota con su hermano Jacobo, dicho “el Bastardo”, son descritos por Herrera (segundo capítulo) y Corte Real (canto I, ff. 8r-10r). Así este personaje tenía especial interés en lo que sucedía en Chipre. Más allá de este dato, dicho Manuel Filiberto era efectivamente hijo de Beatriz de Portugal (1504-38),

una de las hijas de Manuel I de Portugal (1469-1521), hermana de Isabel de Avis (1503-39), y por lo tanto cuñada de Carlos V. Era pues a la vez primo del Rey Filipo II y nieto de Manuel I de Portugal.

[[ci](#)] Sobre la versión escogida por Corte-Real, y que reutiliza de un episodio semejante del *Sucesso*, véanse Lopes de Almeida, *op. cit.*, pp. VI-VIII, y HARRISSE, *op. cit.*, pp. 3-5.