

Capítulo 7

"IAM ILLUSTRABIT OMNIA": FELIPE II Y EL IMPERIO HISPÁNICO

En 1556, el hasta entonces príncipe Felipe era coronado rey de las Españas. Conforme a la voluntad paterna, el sucesor de Carlos recibía también el gobierno de Nápoles y los Países Bajos, además de otros títulos y dignidades (como la de Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro). No obstante, pese al deseo de Carlos de transmitir a su hijo el título imperial¹, al que se confería un sentido dinástico, éste pasó finalmente a su hermano Fernando. Aunque no llegó a ser emperador, Felipe fue el soberano más poderoso de su tiempo. Al igual que sucediera en el caso de su padre, se trataba del último descendiente de una larga serie de míticos gobernantes universales, del heredero de un poder geopolítico sin par entre sus contemporáneos, de un reino en el que, como reza el conocido emblema, nunca se ponía el sol. Este reino de dimensiones tan espectaculares era España. Ésta, que durante el reinado paterno estuvo considerada la joya de la monarquía, en especial al ser una fuente continua de ingresos con los que Carlos podía mantener su vasto imperio, pasó ahora a ser el centro de la política de su hijo. Bajo el reinado filipino, en consecuencia, la conquista americana no sólo mantuvo el significado simbólico que adquiriera durante el mandato paterno, sino que fue uno de los instrumentos preeminentes que hicieron de España la cabeza del mundo. Finalmente, la monarquía universal, que se había ido desplazando progresivamente hacia occidente, conforme al tan utilizado concepto de la *translatio imperii*, instauró su centro definitivamente en España. Pese a no poseer *de facto* el título de emperador, Felipe se adueñó de la vieja imagen imperial para justificar su ambición política universal. Así, como veremos a lo largo de las siguientes páginas, el arte y la

¹ Cfr. Tanner [1993: 131].

iconografía de la época, además de la literatura, fueron uno de los principales instrumentos que perfilaron una imagen del monarca español basada en el mito imperial y que hicieron de Felipe, como lo fuera su padre antes que él, un nuevo Augusto cristiano, el heredero de los emperadores romanos y cristianos y el elegido por Dios para regir el mundo².

² La bibliografía relativa a la historia del reinado de Felipe II es también muy abundante y se vio notablemente acrecentada con motivo de la celebración del Quinto Centenario de su muerte en 1998, de manera que la presente nota incluye solamente algunas de las aportaciones más destacadas. Para una recensión más completa, véase *La España de Carlos V y Felipe II* que reúne la bibliografía aparecida entre 1940 y 1998. Uno de los aspectos que más ha preocupado a la historiografía filipina desde principios de siglo ha sido la de ofrecer una visión de este soberano más ajustada a la realidad histórica y alejada de la que se había ofrecido desde el protestantismo, que daría lugar a lo que se conoce como "Leyenda negra" y que presentaba a Felipe como un personaje cruel, tiránico, oscuro y de un catolicismo recalcitrante, cfr. García Cárcel [1990]. A ello contribuyó el hecho de que el monarca se negara en vida a que se escribiera una biografía suya, lo que dejó abierta la puerta a sus muchos detractores, una tendencia que se prolongaría hasta el siglo pasado. Entre los títulos clásicos que intentaron superar esta visión negativa destacan la biografía de Bratli [1912] y la obra de Merriman [1918, 1962²], cuyo volumen IV es uno de los primeros estudios relevantes del "rey prudente". Uno de los libros más importantes sobre el reinado filipino sigue siendo la conocida monografía de Braudel [1949], en la que el autor ofrece una buena recensión y uso de las numerosas fuentes documentales, publicadas y de archivo. Entre los historiadores españoles que se han preocupado por matizar la visión del monarca, aparte de la temprana semblanza de Gregorio Marañón [1958], en la que todavía se aprecian vestigios de la mala prensa de que gozó Felipe, destacan dos estudios de Fernández Álvarez [1963 y 1966]. Otras aportaciones relevantes al estudio de la figura histórica de Felipe y de su política son Elliot [1963]; Lynch [1963-1969]; Pierson [1975], que incluye un interesante y completo apéndice bibliográfico, y Parker [1978]. Entre los estudios más recientes, destaca la espléndida monografía de Kamen [1997]. Véase también Lynch [1991]; Belenguer [1995] y Vaca de Osma [1998]. Sobre los aspectos culturales y propagandísticos alrededor de la figura de Felipe II y en lo referente a uno de los capítulos más relevantes de su reinado como fue la victoria lepanina, remito a las sucesivas notas que irán apareciendo en las páginas siguientes y a las fuentes y estudios en ellas citadas.

El "Felicísimo viaje" del heredero

La visión que sus contemporáneos tuvieron de Felipe no divergía esencialmente de la que se difundiera sobre su padre, en lo que se refiere al sentido simbólico-político de las numerosas manifestaciones artísticas e iconográficas sobre su persona y su poder. Felipe parecía destinado a ser, al menos hasta la muerte de Carlos, el próximo emperador bajo cuyo gobierno la cristiandad dominaría el orbe terrestre, dando lugar a esa anhelada Edad de Oro universal. Consciente de ello y con la mirada puesta en su hijo como su sucesor en el imperio, Carlos se preocupó por educarlo convenientemente para dicho cargo y por presentarlo ante todos sus súbditos conforme a la imaginería imperial. En este sentido, es sumamente significativo el viaje que Felipe emprendió por deseo expreso de su padre por las posesiones austríacas del norte y cuyas escalas, entradas y anécdotas quedaron recogidas en la obra del cronista Calvete de Estrella, el *Felicísimo viaje del muy alto y poderoso príncipe Don Felipe*. Según parece, Carlos tenía ya en mente el progresivo traspaso de poder a Felipe a mediados de la década de los cuarenta, en especial tras su victoria en Mühlberg. Entre los títulos y dignidades que tenía pensado concederle se incluía el de emperador, pero los crecientes problemas en Alemania, cuyos súbditos amenazaban con provocar la división del imperio y reclamaban cada vez más a su hermano Fernando como el próximo heredero imperial, hicieron imposible que Carlos viera realizado su deseo. En 1548, Carlos y Fernando resolvieron que ninguno de los dos reclamaría el trono imperial para sus hijos hasta que ambos se reunieran para tratar del asunto. Es en este momento cuando el Emperador planeó el viaje de Felipe por el norte y la regencia española de Maximiliano, hijo de Fernando. El viaje filipino se inició a finales de 1548 en Italia, desde donde el príncipe y su séquito se desplazaron hacia Alemania y los Países Bajos. Se trataba de presentar a Felipe a sus súbditos no españoles en un itinerario que debía culminar y finalizar en Augsburgo, donde tendría lugar la dieta con los electores, mientras Maximiliano era alejado del terreno donde tendrían lugar las negociaciones.

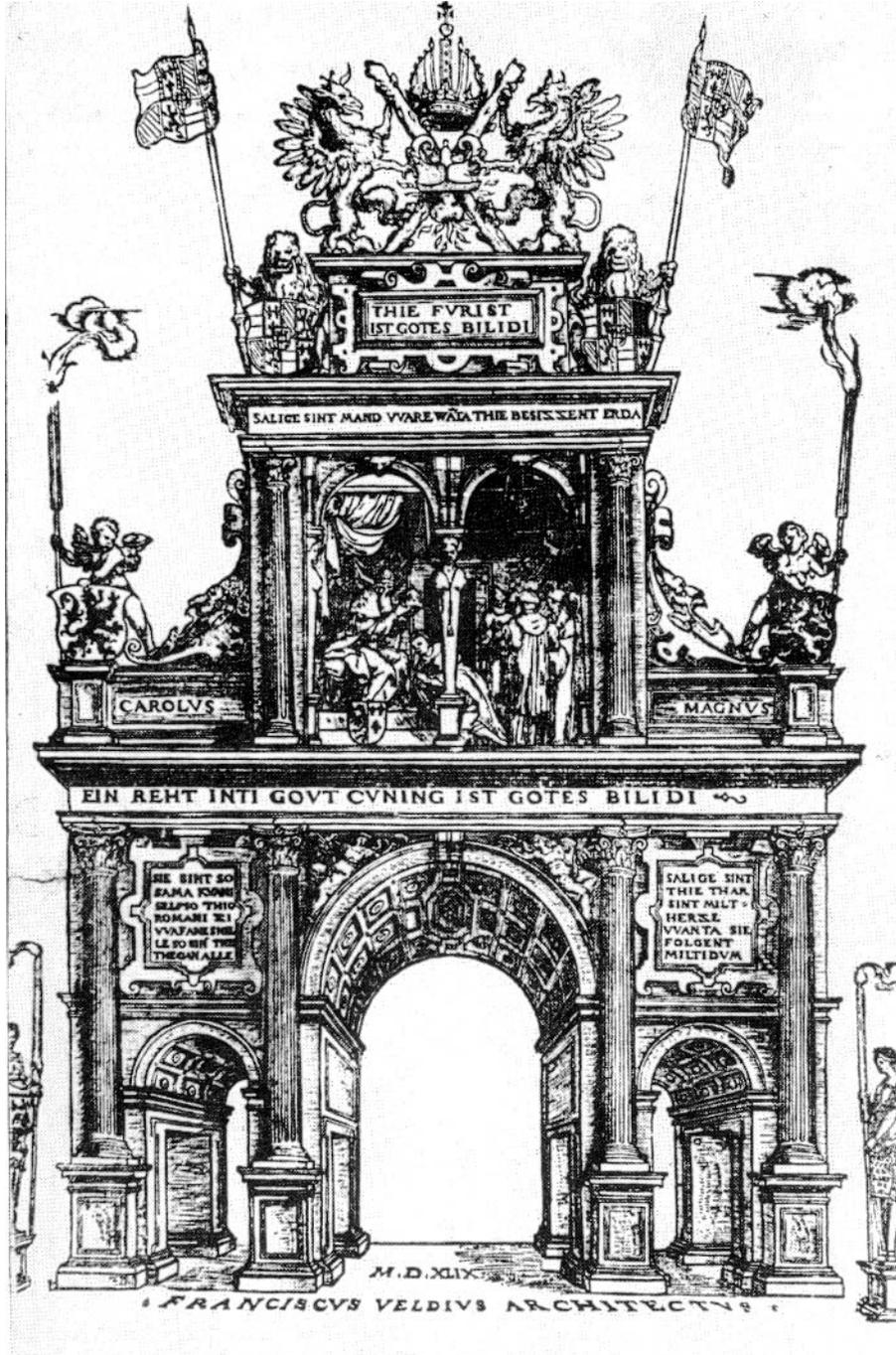
El viaje de Felipe estuvo meditado hasta en sus más ínfimos detalles según la propaganda imperial, especialmente en las sucesivas entradas que el príncipe hiciera en diversas ciudades, que rivalizaron entre ellas por ofrecerle el recibimiento más espléndido. Estas celebraciones, al igual que las dedicadas a su padre en el primer decenio del siglo, estaban basadas en el modelo de las entradas triunfales romanas. La multitud congregada en las calles asistía a un espectáculo visual único, donde la iconografía de la arquitectura efímera, los tapices, paneles decorativos, desfiles, etc., se daban cita en una representación cuya finalidad principal era ofrecer una imagen simbólica de Felipe como próximo *dominus mundi*, como el más legítimo y directo heredero de Carlos V³.

En éstas se explotaba una visión de Felipe y, fundamentalmente, de su relación con su padre que bebía por igual de fuentes clásicas y bíblicas, de forma que ambos eran vistos como Abraham e Isaac, Jacob y José, David y Salomón, o como Filippo y Alejandro, Príamo y Héctor, así como diversos emperadores romanos y sus sucesores, y, naturalmente, como Carlomagno y su heredero, que aparece en uno de los arcos erigidos en 1549 en Gante [vid. fig. 1]. El arco de Van de Velde (Veldius en su transcripción latina) reproducido en el grabado siguiente está presidido por la imagen central de Carlomagno, como indica la inscripción "CAROLVS. MAGNVS" de los laterales, que corona a su hijo Luis como su heredero. La imagen no puede ser más elocuente en lo que se refiere al traspaso de la autoridad imperial de padre a hijo. Estas comparaciones de Carlos y Felipe con todas estas parejas paterno-filiales míticas e históricas enfatizaban el carácter dinástico de la dignidad imperial, la sucesión ininterrumpida en el poder de una misma estirpe regia que va desde los reyes sacerdotes del Antiguo Testamento a los dioses paganos y a los emperadores romanos⁴. Y lo que es aún más importante, la imagen de todas estas parejas remiten a la idea de la autoridad divina, en tanto que se presentan siguiendo el modelo de Dios y Cristo, Padre e Hijo que gobiernan conjuntamente el mundo y a la que Pieter Coecke van Aeslt alude explícitamente

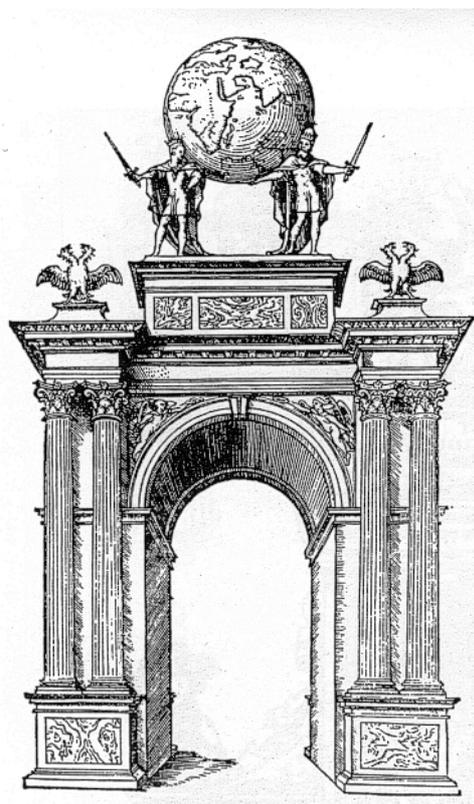
³ Al respecto, cfr. Lageirse [1960]; Strong [1973: 96-99]; y Tanner [1993: 132-139]. En cuanto a demás entradas triunfales y fiestas populares y cortesanas en honor de Felipe II y su familia en otros lugares del reino, cfr. Van de Put [1939-1940]; Marsden [1960]; y Cámara [1986].

⁴ Cfr. Tanner [1993: 134].

en uno de los arcos que recibieron a Felipe y a Carlos en la ciudad de Amberes
[vid. fig. 2].



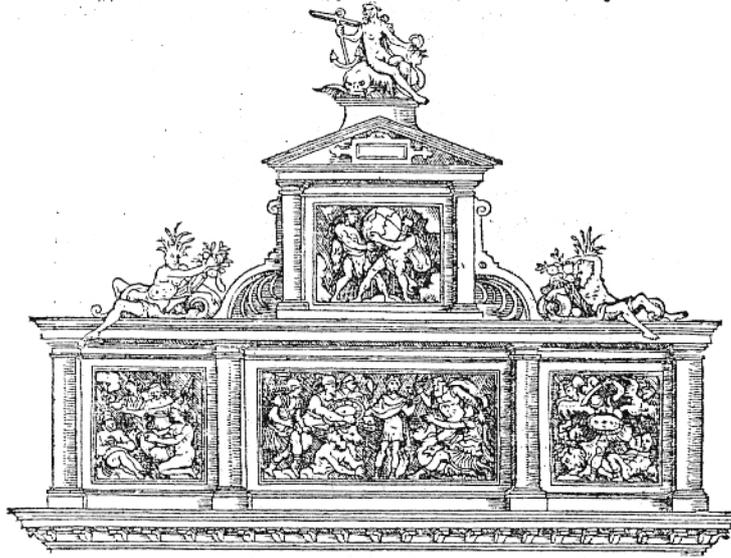
1. Franciscvs Veldivs (1549), Arco para la entrada de Felipe II en Gante.



2. P. Coecke van Aelst, en *Le Triomphe d'Anvers*, 1550.

De esta forma, la dignidad imperial se reviste de un aura de sacralidad, puesto que remite al modelo de gobierno paterno-filial divino, que sanciona y dignifica el poder temporal que emana de la pertenencia a una estirpe de gobernantes universales. La visión de Carlos y Felipe sosteniendo el mundo apela asimismo a la imagen atlántica que tanta fortuna tendría con motivo de la abdicación carolina, al tiempo que enlaza con uno de los mitos favoritos de los Habsburgo como el de las tareas hercúleas. A lo largo de la ruta triunfal de Felipe por Amberes, éste pudo contemplar monumentos dedicados a ensalzar su genealogía mítica, que lo identificaban con Jasón, con Héctor defendiendo Troya, o como el heredero de Eneas, cuyas armas habían sido también fabricadas por los dioses [vid. fig. 3]. En este triunfo de van Aelst, Felipe, como nuevo Eneas, recibe de los dioses olímpicos las armas de Vulcano (en el plafón central), aludiendo de esta forma a su papel como héroe clásico, así como al de heredero en el gobierno

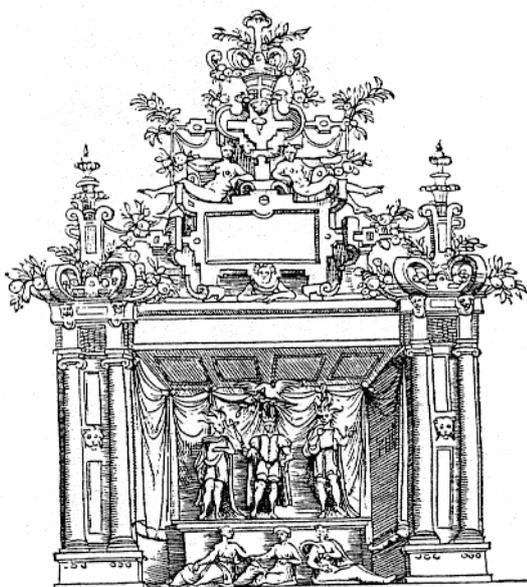
del mundo, simbolizado en la escena del plafón superior, en el que Atlante cede el mundo a Hércules.



3. P. Coecke van Aelst, *Le Triomphe d'Anvers*, 1550.

La imaginería virgiliana, debidamente vinculada a la concepción cristiana de la monarquía universal fue, como puede apreciarse, una de las fuentes privilegiadas de la decoración iconográfica de la entrada triunfal en Amberes. En otro de los arcos [vid. fig. 4], Felipe aparece entre Ascanio y Servio Tulio, sobre cuyas cabezas luce la llama de la elección divina, que recuerda asimismo al *sidus Iulium* que coronaba la cabeza de Augusto en la *Eneida*. A sus pies, sentadas, aparecen tres figuras femeninas alegóricas, que representan a Asia, África y Europa y la inscripción del arco, que no aparece en el grabado, rezaba que "Con la aparición de las llamas, les fue profetizado a Ascanio y a Servio su futuro dominio del Imperio Romano, pero tu águila es un signo verdadero de tu imperio sobre el mundo entero"⁵.

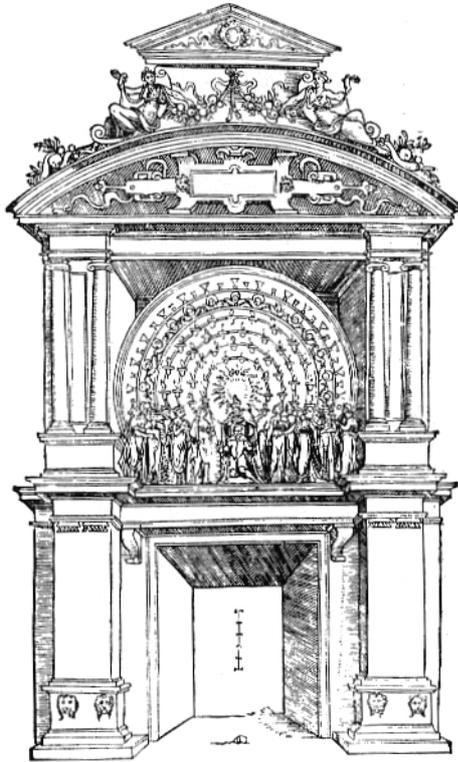
⁵ Cfr. Tanner [1993: 137].



4. P. Coecke van Aelst, *Le Triomphe d'Anvers*, 1550.

La visión divina del poder imperial y su cesión a Felipe fue expresada en otra imagen que decoraba otro arco de las celebraciones de Amberes [vid. fig. 5] en la que Dios mismo, ante un cielo que gira, corona a Felipe como emperador bajo la mirada atenta de las Virtudes. Este arco era el último en el itinerario realizado por el príncipe en su entrada en la ciudad, lo que lo hace doblemente importante, en tanto que cerraba el sentido simbólico de toda la representación al hacer de Felipe el elegido de Dios. Las celebraciones para la entrada triunfal de Felipe II en Amberes fueron, sin duda, las más espectaculares de los Países Bajos, como prueba el hecho de que se editaran textos ilustrados en latín, francés y flamenco al respecto, como el realizado por el editor Cornelius Grapheus en 1550, *Le Triomphe d'Anvers*, del que proceden las presentes imágenes. No obstante, pese al esplendor y la magnificencia invertidos por Amberes en la entrada filipina, planeada para recibirlo como el heredero del título imperial, los Electores alemanes dieron al traste con la voluntad de Carlos y rechazaron la candidatura de Felipe al trono de occidente. Los festejos quedaron reducidos a una bienvenida para el futuro rey de España y marqués del Sacro Imperio Romano en Amberes. Muchas decoraciones

quedaron inacabadas, y la que habría de ser la fiesta imperial más solemne del siglo se vio contrarrestada por la realidad política contemporánea.



5. Entrada de Felipe II en Amberes, 1549.

El Nuevo Mundo en la visión imperial de la España filipina

Pese a todo, Carlos quiso imponer su voluntad a toda costa y dispuso, en 1551, que el título imperial correspondería en el futuro a su hijo y que, hasta que ese día llegara, pasaría a Fernando. Su deseo no llegó a cumplirse jamás. Ahora bien, a pesar de que Felipe nunca disfrutaría de la dignidad imperial, la magnitud de su herencia, especialmente sus posesiones en el Nuevo Mundo, así como sus títulos, entre los que se contaba el de rey de Jerusalén, hicieron de él el monarca más poderoso del siglo, lo que revertiría en su imagen pública, construida a partir de la figura imperial. América era para Felipe y para la corona de España el

símbolo más evidente de su dominio universal, al tiempo que otorgaba a este poder sin límites un sentido claramente ecuménico y escatológico. Así se expresa, por ejemplo, en una medalla de Giampaolo Poggini acuñada en 1560 [vid. fig. 6]. En el anverso aparece la efigie del soberano, al que la inscripción identifica como rey de España y rey del Nuevo Mundo: "PHILIPPUS HISPANIAR.ET NOVI ORBIS OCCIDVI REX". En el reverso, aparece una figura femenina vestida según el uso del nuevo continente, a la que la inscripción que la acompaña, "INDIA", identifica como una alegoría de América. Ésta sostiene en sus manos un globo terráqueo y se



dirige hacia unos barcos españoles. El orbe aparece dividido en paralelos y meridianos, excepto el sur, que aparece liso. Tras ella va un cortejo de indígenas, encabezado por un niño con una llama. Este animal nos indica que la medalla celebra concretamente la conquista de Perú, aunque la lectura que pueda hacerse va más allá de esta referencia concreta. La figura alegórica de América que hace entrega del orbe a los españoles simboliza, sin duda, la idea de que el dominio universal de España y de Felipe depende de ella, pues como indica la última inscripción del reverso, América "RELIQVVM DATURA" (proveerá lo que falta). Por otra parte, el hecho de que el hemisferio sur del globo aparezca liso es una alusión a las tierras que aún quedan por descubrir y convertir, con lo que se alude a la función evangelizadora del imperio filipino.

6. Giampaolo Poggini (1560), Medalla de Felipe II, bronce, Madrid, Museo del Prado [Inv. 104]

Esto motivó que se fuera fortaleciendo la visión simbólica del imperio hispánico frente a la concepción de un imperio supranacional como fuera el de Carlos V. De esta forma, el concepto de la *translatio imperii* se revistió de un componente patriótico, heredado de la imagen del Imperio Romano que hiciera Virgilio en la *Eneida* -y que, como veremos, es una de las características más destacadas de la épica española del quinientos. La iconografía filipina, por tanto, enfatizó la idea de que España era la cabeza de occidente, el centro del nuevo imperio, un desplazamiento sancionado por la creencia en el progresivo traslado de la capitalidad imperial hacia el oeste. De Asia a Grecia, de Grecia a Roma, y, finalmente, de Roma a España, el poder del orbe había ido pasando por distintos imperios hasta llegar a aquél que, como reza la profecía de Daniel, Dios había señalado como el último e imperecedero⁶. Que esta idea gozó de gran fortuna puede apreciarse en la siguiente imagen de Heinrich Bunting [vid. fig. 7] en la que Europa, esto es, occidente, "PRIMA. PARS. TERRÆ", aparece representada como una doncella, cuya cabeza es España y el corazón la cuna de los Habsburgo.



7. Heinrich Bunting (1581), Europa en forma de doncella con España en la cabeza y los Habsburgo en el corazón.

⁶ Sobre la profecía de Daniel y su relación con la dinastía austríaca, véase *supra*, caps. 5 y 6.

La imagen explota tanto la idea de la centralidad de la monarquía española, el mayor imperio contemporáneo, como la vinculación a una estirpe, la de los Habsburgo, cuyos orígenes se remontan hasta los primeros emperadores romanos y los reyes de las Sagradas Escrituras. Esta consideración dinástica del poder político era uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustentaba la autoridad del nuevo aspirante a *dominus mundi*. En este sentido, uno de los principales recursos propagandísticos de que se sirvió Felipe II fue el del culto de la imagen paterna⁷. El simbolismo de la relación paterno-filial, que ya fuera utilizada en los arcos triunfales de las entradas a diversas ciudades de los Países Bajos que veíamos anteriormente así como en las representaciones iconográficas creadas con motivo de la abdicación del Emperador⁸, manifestaba, en vida de Carlos, la idea de la continuidad en el poder de su legítimo heredero.

El culto de la imagen paterna y la sacralización del poder

Tras la muerte de su padre, Felipe se preocupó por mantener viva la imagen mítica paterna para erigirse en su más digno sucesor y reclamar para sí la autoridad imperial. Uno de los ejemplos ya comentados de esta preservación de la memoria paterna lo constituyen las dos series grabadas de las hazañas carolinas de Tempesta y de Heemskerck, ésta última realizada por encargo del propio Felipe⁹. Dentro de esta misma mentalidad de preservación y exaltación de la imagen y las gestas carolinas debe considerarse asimismo la construcción de la Armería Real. La conservación de las armas paternas respondía a la voluntad filipina de vincular estos preciosos objetos, valiosos tanto económica como simbólicamente, a la corona española. En ellas quedaban reflejadas las virtudes heroicas de Carlos (y las

⁷ Al respecto, cfr. Checa [1988].

⁸ Véase *supra*.

⁹ Sobre ambas series, véase *supra*, cap. 5.

del propio Felipe, cuyas armas pasarían a engrosar el conjunto) y éste era un motivo de gran peso que explica que el rey no quisiera desprenderse de ellas bajo ningún concepto y que se implicara personalmente en todo lo relacionado con el edificio y la preservación de la colección¹⁰. La Armería se creó siguiendo los criterios del rey, lo que hace de ésta una obra tan personal como lo fuera El Escorial y con un significado ideológico afín, mediante el cual pretendía simbolizar el poderío imperial austríaco, puesto que, además de las armas, se custodiaban en ella los trofeos de las victorias paternas más señaladas, como Pavía, Túnez y Mühlberg, y las del propio monarca en Lepanto.

El cultivo de la memoria paterna implica la celebración de Carlos V como modelo de soberano cristiano y sirve asimismo para establecer una relación especular entre el padre y el hijo y, a través del primero, con los emperadores romanos y cristianos. Carlos V constituye un nexo vital que legitima el poder de la monarquía hispánica sobre el mundo entero¹¹. A este respecto es especialmente importante la utilización por parte de Felipe, además de la imagen de Carlos como héroe y soberano cristiano, la de éste como Buen Pastor, de la que el rey se adueñó para configurar su propia imagen mítica y simbólica. Gracias a ella, Felipe confiere a su autoridad un origen sacro y un carácter providencial. Así se aprecia, por ejemplo, en un grabado de A. Wierix [vid. fig. 8], en el que Cristo entrega al rey la esfera terrestre, coronada por la cruz, la palma y la espada imperial ante la mirada atenta del Papa. En esta imagen se plasma una de las ideas de mayor fortuna de la propaganda imperial como es la del sentido escatológico de su poder político, de forma similar a como lo fuera el del resto de sus antecesores, los emperadores romanos que le habían precedido en el dominio del mundo. Felipe se erige en el

¹⁰ En su testamento de 1594, Felipe prescribió a su hijo que las armas no podían ser vendidas, de forma que éstas debían constituir patrimonio inalienable de la Corona. Sobre la Armería Real, cfr. Soler del Campo [1998] y Checa [1988: 64-65 y 1999: 39-40].

¹¹ Una idea que se repetirá de forma invariable en la épica filipina y muy particularmente en las descripciones de la batalla de Lepanto, una gesta que los poetas insistirán en vincular a la autoridad paterna. Véase *infra*, cap. 20. Sobre la importancia simbólica de la victoria lepantina en la imagen de Felipe y su reinado, véase *infra*.

principal defensor de la Fe, en el *caput mundi* encargado de implantar el cristianismo en todo el orbe y defenderlo de sus enemigos, la misma tarea que su padre se impusiera, al tiempo que la presencia del Papa, el cabeza de la Iglesia, ratifica esta visión.



8. A. Wierix (ca. 1585), "El Salvador entrega las insignias de poder a Felipe II ante el Pontífice", Estampa calcográfica sobre papel, 230 x 294 mm., Bruselas, Bibliothèquc Royale Albert Ier., Cabinet des Estampes [A. 1511].

La imagen del rey como Buen Pastor está relacionada, como veíamos anteriormente, con la profecía de San Juan del *unus pastor, unum ovile* que la tradición cristiana había asimilado al anuncio virgiliano de la mítica Edad de Oro. La llegada de esa época dorada de paz y concordia universales que precede a la llegada de Cristo e identificada con el régimen imperial fue uno de los recursos más utilizados por la propaganda carolina que su hijo emplearía también de forma muy fructífera. A ello hay que añadir que las genealogías míticas de los emperadores cristianos emparentaban a las divinidades paganas con las cristianas, de forma que el linaje de los sucesivos *domines mundi* tenía su origen en Eneas-

Cristo, lo que hacía de éstos tanto los herederos de los emperadores romanos como los únicos repositorios de la sangre divina en la tierra. El siguiente grabado de Hans Liefrink y Hieronymus Wierix (1568) [vid. fig. 9] expresa de forma poderosa y contundente la legitimidad del poder de Felipe desde estos dos planos, el dinástico y el mesiánico.



9. Hans Liefrink, Hieronymus Wierix (1568), "Cristo y Felipe II", Estampa, grabado calcográfico sobre papel, 296 x 203 mm., Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, Cabinet des Estampes [A. 2009].

En él vemos, en forma de díptico, las imágenes enfrentadas de Cristo y Felipe, cuya orientación permite establecer una relación especular entre ambas, reforzada por el evidente parecido entre las semblanzas. Bajo cada retrato aparece la inscripción "DEVM TIME. REGEM HONORIFICATE" [I Pedro 2: 17] en lo que es una evidente asimilación de la autoridad divina con la regia. Sobre ambos,

Dios mismo sanciona la identificación, pues, tal como reza la inscripción del lateral izquierdo -"NON EST POTESTAS NISI A DEO" [Romanos, 13: 1]- sólo a Él corresponde ceder el dominio temporal del orbe a su elegido. Un elegido que, por efecto de la fusión de lo divino con lo pagano, es el último descendiente del linaje de Eneas, o, lo que es lo mismo, de Cristo. Al mismo tiempo, en su utilización de la metáfora paterno-filial, el grabado explota de forma muy consciente la asimilación de la del Padre y el Hijo con la de Carlos y Felipe que ya se apreciara en algunos de los arcos de las entradas triunfales con que se quería presentar al joven príncipe como el único sucesor en la dignidad imperial¹².

La sacralización de la figura regia rewertió, por otra parte, en uno de los tópicos de mayor fortuna sobre Felipe II, el del rey oculto¹³. El monarca hurtaba la visión de su persona, al tiempo que, paradójicamente, se preocupaba por hacer llegar su imagen a cualquier rincón de su reino por medio de pinturas, de medallones y, sobre todo, de grabados, que llegarían a convertirse en uno de los instrumentos privilegiados en la configuración del mito imperial filipino¹⁴. Fundamentalmente, la sacralización del rey implicaba que su poder universal emanaba de la piedad antes que del dominio geopolítico. Esto determinó además de la identificación con Cristo, a partir de la genealogía mítica de Maximiliano I, el culto de los Habsburgo a la Cruz y a la Eucaristía. El significado de ésta última, según Didaco di Lequile, estaba relacionado a la dinastía austríaca: "*Eucharistia: Hic Austria -Pius nomen et omen habet*". La *Fidecrucem* y la Eucaristía pasaron a ser, por tanto, patrimonio de la estirpe, gracias a la propagación de un milagro protagonizado por Rodolfo I¹⁵.

¹² Sobre este grabado, cfr. Bouza [1998: 142-144].

¹³ Véase Bouza [1994].

¹⁴ Sobre la utilización filipina de la imprenta como medio de difusión propagandística, cfr. Bouza-Santiago [1993]; y Bouza [1998: 139-144 y 153-167], que trata especialmente de su instrumentalización con motivo de la anexión portuguesa de 1580.

¹⁵ Según una leyenda, Rodolfo I tuvo una visión de la Eucaristía tras prestar su caballo a un sacerdote que llevaba el Sacramento y, maravillado, se negó a volver a montarlo jamás. El sacerdote profetizó entonces el futuro dominio universal de los Austrias, que algunos creyeron ver cumplido



10. *Iam illustrabit omnia*, en Girolamo Ruscelli, *Le Imprese Illustri*, Venecia, 1566.

No obstante, una de las identificaciones simbólicas más relevantes relacionada a la asimilación de Felipe II con Cristo es la del monarca con Apolo, el dios del sol, que se materializó en el más célebre emblema filipino, el "*Iam*

cuando Rodolfo fue elegido emperador en 1237. Sobre la *Fidecrucem* y el culto habsbúrgico de la Eucaristía, cfr. Tanner [1993: 183-222].

illustrabit omnia", acuñado por Girolamo Ruscelli en su *Imprese Illustri*, y que guarda bastante relación con la divisa personal de su padre, el "*Plus Ultra*", en tanto que ambos son una expresión de su ambición política universal [vid. fig. 10]. La identidad solar de Felipe, que se inscribe en pleno triunfo del heliocentrismo, reivindica la centralidad de su autoridad, la visión de que él, nuevo Apolo-Cristo, hará renacer el "*regnum Apollonis*", o, lo que es lo mismo, la nueva Edad de Oro cristiana¹⁶.

La imagen solar de Felipe II bebe asimismo de la poesía virgiliana, en especial de la *Bucólica* IV, así como de la visión de Augusto como Febo en la *ecphrasis* del escudo de Eneas, puesto que había sido este dios el que determinó la victoria del César en Actium. Apolo simbolizaba, por tanto, la idea del renacimiento del universo, la llegada de la *Aurea Aetas*, y estaba íntimamente relacionado con la instauración del poder imperial así como con el linaje de los sucesivos emperadores romanos¹⁷. El emblema de Girolamo Ruscelli identifica a Felipe con un Febo radiante, el astro rey que recorre sobre su carro hasta los más pequeños rincones del mundo para gratificarlo con sus rayos benefactores, representación que ya había sido empleada para referirse al todavía príncipe en algunas de las entradas triunfales de 1549. La bondad de su poder emana del carácter sacro de su persona, o, lo que es lo mismo, de la identificación del sol con Dios o con Cristo. Felipe era, en definitiva, la nueva *lux mundi*, que había iluminado el hemisferio de la tierra que hasta entonces había estado en la oscuridad, en lo que es una evidente alusión a sus posesiones en el Nuevo Mundo¹⁸. Al igual que su padre, Felipe es celebrado por haber llevado la luz, la de

¹⁶ Sobre el triunfo del heliocentrismo en el Renacimiento y la imagen solar, cfr. Garin [1967: cap 9]. Para la identidad solar de Felipe II y su sentido simbólico y político, cfr. Tanner [1993: 223-250]; Galera [1994]; Bermejo [1994]; y Mínguez [1994].

¹⁷ Para la relación de Augusto con Apolo y la Edad de Oro, cfr. Zanker [1987: 201-229] y Gurval [1995: 87-136].

¹⁸ Por otra parte, al igual que Suetonio, en su *De vita duodecim Caesarum*, afirma que la mirada de Augusto cegaba a cuantos lo miraban, semejante efecto parecía provocar Felipe en sus súbditos a juzgar por las palabras de Diego de Valdés en su "Tractado de la precedencia de los reyes y reynos

la Fe verdadera, a América, de forma que su mandato marca el momento de llegada del *regnum Apollonis*, y, por tanto, del *regnum Christi*, al mundo [vid. fig. 11].



11. Jacopo Nizzola da Trezzo (1514-1598), Medalla de Felipe II como príncipe de España y Rey de Inglaterra, 1555, Londres, Victoria & Albert Museum [Inv. 6759-1860]. Madrid, Museo del Prado [Inv. 44].

A su vez, la imaginería solar posee una connotación política inmediata, en tanto que se construye como una respuesta contundente al emblema y la divisa personales de Enrique II de Francia, país con el que España siguió enfrentado hasta el matrimonio de Felipe con Isabel de Valois. La empresa de Enrique estaba compuesta por la media luna, acompañada de la leyenda "*Donec totum impleat orbem*" (Hasta que domine todo el mundo) [vid. fig. 12].

de España en los lugares y asientos de la iglesia cathólica y concilios de ella", *apud*. Bouza [1994: 46, n. 20]: "que nadie con demasiada curiosidad escudriñe lo que toca a la Magestad real porque al resplandor del sol de llano ciegue más que ver menos".



12. Emblema y divisa personales de Enrique II de Francia.

Tal como afirma el propio Ruscelli en *Le Imprese Illustri*, existe una evidente jerarquía entre ambos astros, puesto que la luna recibe su luz del sol¹⁹. Esta jerarquía es también aplicable a ambas divisas. Mientras que la de Enrique habla del orbe, el "omnia" filipino es claramente superior, al tiempo que el "donec" expresa antes un deseo que una realidad como la del "iam", que reivindica de forma poderosa la inmediatez del efecto luminoso. A propósito de esta oposición,

¹⁹ La oposición sol-luna es, por otra parte, doblemente efectiva, en tanto que la media luna era asimismo el símbolo turco por excelencia. La mayor jerarquía del sol simboliza también el enfrentamiento entre el rey cristiano y el sultán turco, así como una prefiguración de su victoria. Uno de los ejemplos más representativos de la fortuna de esta imagen en la poesía puede apreciarse

debe tenerse en cuenta el otro emblema de Felipe, el "*Non sufficit orbis*" (El orbe



no basta) que constituye también una respuesta al emblema de Enrique, ya que si éste afirma que no descansará hasta conquistar el orbe, la divisa filipina expresa, orgullosamente, que al rey de España no le basta con un mundo. Ambos emblemas, por tanto, aluden explícitamente al papel del rey como *dominus mundi*, como señor del mundo entero. La fuente de este segundo procede de las *Sátiras* de Juvenal y en él se establece una identificación entre Felipe y Alejandro Magno. La divisa aparece en el reverso de una medalla acuñada con motivo de la anexión portuguesa, al lado de la figura de un caballo que galopa sobre el mundo, mientras que en el anverso figura la efigie del monarca acompañada por la significativa inscripción "PHILIPP. II. HISP. ET NOVI. ORBIS. REX" [vid. fig. 13].



13. Medalla de la efigie de Felipe II con la letra "*Non sufficit orbis*" (ca. 1580), Lisboa, Museo Numismático Portugués [Inv. 2918].

La imagería solar hace del rey, conforme a los postulados del heliocentrismo, el centro del universo. Al mismo tiempo, Apolo constituye un símbolo de la victoria, tal como expresara Virgilio en la *Eneida* al establecer una vinculación entre este dios y el triunfo de Octavio en Actium. Esta faceta guerrera

en la descripción de la batalla de Lepanto realizada por Juan Rufo en *La Austriada*, véase *infra*, cap. 23.

de la identidad solar de Felipe II aparece expresada en diversas imágenes, como en el siguiente grabado anónimo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid [vid. fig. 14].



14. Anónimo, Felipe II en armadura como el sol naciente, Biblioteca Nacional.

En él, Felipe, ataviado con una armadura, sostiene el bastón de mando en la diestra mientras que la izquierda se apoya en la empuñadura de su espada. A su lado, sobre una mesa, se encuentran la corona y el cetro imperiales, y a los pies de la misma mesa puede verse su escudo. La escena del campo de batalla del fondo completa esta representación del rey guerrero que es, a la vez, vencedor. Y es

precisamente la figura de Apolo armado y montado en su carro el símbolo vivo de la victoria de Felipe. La visión guerrera del rey se repitió en numerosos grabados y retratos. El culto del prestigio militar del monarca y de sus antecesores fue una de las facetas más destacadas de la propaganda filipina. A ellas responde, como veíamos, la creación de la Real Armería en el Alcázar madrileño donde Felipe dispuso albergar las armas de su padre y de sus antecesores, sin duda, una de las mejores colecciones de toda Europa²⁰. Este interés por enfatizar el aspecto bélico de la monarquía posee un evidente significado sagrado y católico, que justifica las campañas militares en nombre de la fe verdadera. No por otro motivo, Felipe dispuso que la que habría de ser su última imagen, la de su cenotafio en El Escorial, vistiera de armadura, y destinó uno de los recintos de su célebre palacio escurialense a la conmemoración de diversas batallas famosas. Me refiero, naturalmente, a la Sala de Batallas, que constituye uno de los ejemplos iconográficos más representativos del culto heroico y militar de la monarquía²¹. En ella, el pintor Lázaro Tavarón y los miembros de su taller immortalizarían la batalla de Higuera de Juan II, que al haber tenido lugar cerca de Granada era una clara alusión al problema pagano que el propio Felipe hubo de afrontar en las Alpujarras y Lepanto; la batalla naval librada por don Álvaro de Bazán en las Islas Terceras; y diversos episodios de la guerra franco-española con que dio comienzo el reinado filipino. Además de esta sala específicamente destinada a celebrar la gloria militar española, El Escorial albergaba asimismo cuadros y frescos referentes a diversas campañas.

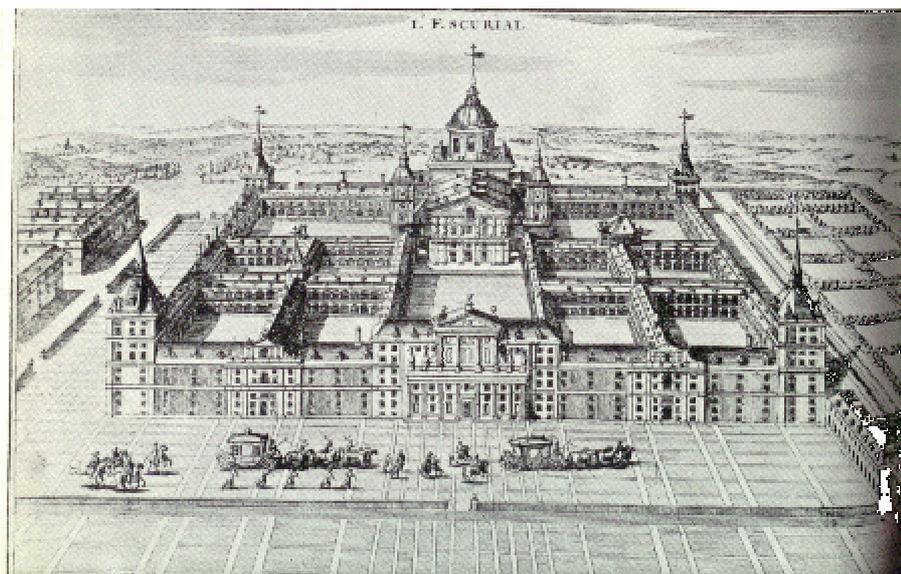
²⁰ Sobre la Real Armería, véase *supra*.

²¹ Sobre la Sala de Batallas, cfr. Brown [1998].

El Escorial: el palacio del nuevo Salomón y el nuevo Augusto

Con la alusión a la Sala de Batallas llegamos a uno de los ejemplos arquitectónicos e iconográficos más representativos de la propaganda imperial filipina y más personalmente vinculados al rey, en el que el simbolismo solar encontró también un reflejo importante, El Escorial, que Felipe ordenó construir en conmemoración de la victoria obtenida en San Quintín en 1557 sobre el ejército francés. Se trata, sin ninguna duda, de uno de los monumentos más relevantes y simbólicos del reinado filipino, en el que todos los elementos implicados en su construcción y decoración son un reflejo de las intenciones ideológicas del soberano²². En El Escorial, imperio y cristianismo se funden a la perfección, lo que revierte en la configuración del edificio como palacio y templo, respondiendo a las funciones de Felipe como *rex et sacerdos*. Por ello, la iconografía escorialense está basada en el sincretismo de lo pagano y lo cristiano, y en ella se plasma de forma sumamente poderosa la visión filipina de la monarquía en la que es una de sus obras más personales, como atestiguan los escritos del padre Sigüenza.

²² La bibliografía sobre el monasterio de El Escorial es abundantísima, de manera que incluyo aquí algunas entradas relevantes en las que el lector podrá ampliar profusamente las referencias. En cuanto a los catálogos monográficos, véanse los distintos estudios incluidos en *Casas reales* [1986]; y *El Escorial* [1988]. Véanse asimismo, entre otros, Osten Sacken [1984]; Bustamante [1994]; Chueca Goitia [1963, 1986 y 1998]; Elliot [1986]; Mulcahy [1992]; y Tanner [1993: 162-182]. Por otra parte, dada la riqueza iconográfica y simbólica de este emblemático edificio, en las páginas a él dedicadas en este capítulo me limitaré a tratar solamente de algunos aspectos simbólicos que conciernen a la visión imperial de Felipe II.



15. Vista del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Además de su diseño en forma de parrilla, en honor del santo en cuyo día tuvo lugar la victoria de San Quintín [vid. fig. 15], la estructura del edificio refleja también el simbolismo solar a que antes aludía y guarda cierta relación con el templo del sol pensado por Tomasso Campanella en su *Città del sole*, un tratado teocrático dedicado a la monarquía hispánica²³. Según este autor italiano, dicho templo debía ser la viva imagen de Dios, y así, estaría rodeado por siete muros concéntricos y cuatro divisiones radiales que correspondían al sistema planetario. La máxima jerarquía de este estado utópico era el rey-filósofo llamado Sol que, según el autor, era el propio Felipe II, ya que los españoles habían sido los descubridores del Nuevo Mundo que, gracias a ellos, se uniría al Viejo bajo una misma ley. Esta disposición recuerda parcialmente al diseño que hiciera Herrera para El Escorial, en el que todo parte de un único principio que simboliza la unidad, la proporción y la armonía del universo. Este principio cósmico reproduce el que se creía que era el propio del templo de Salomón, puesto que, según Proverbios 9: 11, "La Sabiduría ha edificado una casa, ha labrado sus siete columnas", lo que respondería al deseo del rey no sólo de hacer de su palacio-

²³ Cfr. Tanner [1993: 243-244].

templo un reflejo del del mítico rey bíblico sino también de que éste fuera una *imago mundi*.

La imaginería solar quedó asimismo reflejada en una de las dependencias más célebres del monasterio, la Biblioteca, de la que Felipe II meditó hasta sus más mínimos detalles [vid. fig. 16]. Su emplazamiento estaba situado en un lugar privilegiado del monasterio y el programa iconográfico de los frescos de Pellegrini Tibaldi y Bartolomé Carducho que decoran sus muros responde a un diseño preciso destinado a ofrecer una imagen excelsa del monarca. Precisamente en una de estas imágenes narrativas puede verse al filósofo Dionisio Areopagita contemplando el eclipse de sol durante la Pasión de Cristo, momento en el que adquiere conocimiento de la divinidad del rey que tanto se asemeja al Señor, en lo que es una utilización más de la imaginería solar del monarca. Todo, absolutamente todo lo que concierne a esta biblioteca regia, estaba calculado de antemano para ser un reflejo de la figura de Felipe II. Que esto es así lo demuestra el hecho de que incluso detalles como la encuadernación de sus volúmenes, los muebles que debían albergarlos y su disposición en la sala respondían a un cuidadoso plan.

La biblioteca escurialense estaba pensada para ser una unidad ideológica, una representación del soberano y el poder antes que una sala dedicada exclusivamente a la conservación de libros. Por este motivo, los libros fueron considerados como útiles instrumentos al servicio de la idea plástica de este espacio²⁴. Así, se dispuso que su encuadernación fuera uniforme e, incluso, se cosieron juntas obras distintas para que todas las obras que ocuparan un mismo estante tuvieran un grosor similar, con la sola idea del efecto que debían causar una vez en las estanterías. Ello demuestra que la encuadernación dependía fundamentalmente de la disposición de los libros en la biblioteca, la cual representa una innovación respecto de las bibliotecas humanistas, en las que los libros se mostraban por el plano anterior. En El Escorial, los libros se colocaron de pie, uno junto a otro, mostrando al exterior el corte delantero, con el título pintado en él sobre un fondo de oro, que armonizaba con los demás elementos de la biblioteca.

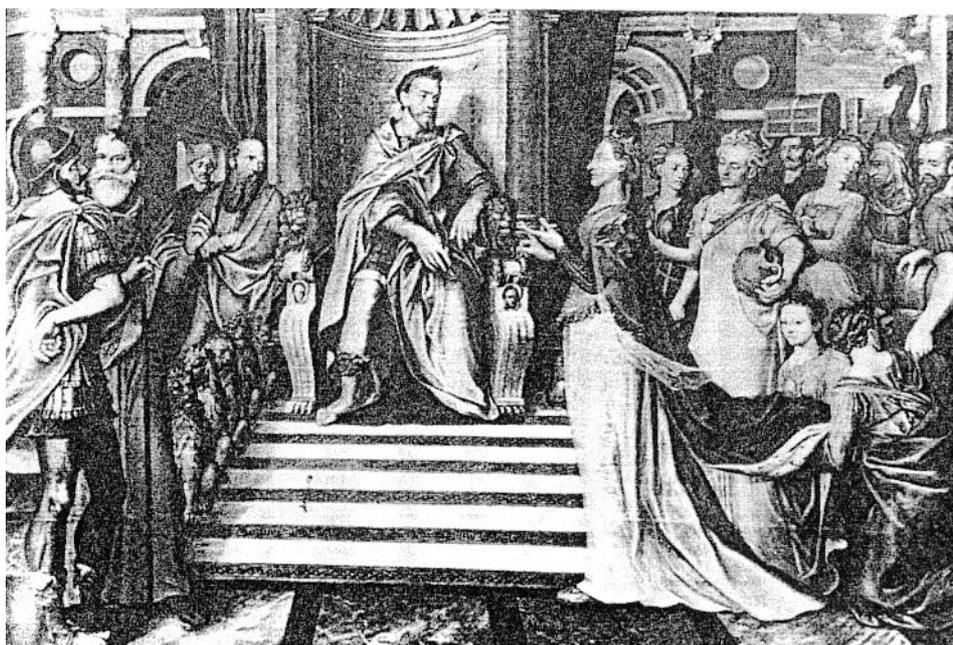
²⁴ Cfr. Nieto [1998] y J.L. Checa Cremades [1998].

La visión de estos libros armónicamente dispuestos y en consonancia con la decoración de la sala constituía una alegoría del conocimiento ordenado y controlado, cuyo artífice era el rey sabio.



16. Vista de la biblioteca de El Escorial con la esfera armilar de Antonio Santucci (ca. 1582) en primer término.

Esta lectura de la biblioteca como espacio del saber controlado por el rey es asimismo un reflejo de la concepción unitaria del edificio y una muestra más de la utilización de la figura de Salomón en la configuración de la imagen regia. La relación de El Escorial con el templo salomónico servía al soberano para presentarse a sí mismo como un segundo Salomón, lo que le permitía adoptar para sí la iconografía de éste y su propio epíteto de "prudente" y "sabio" [vid. fig. 17].



17. Lucas de Heere, "Felipe II como Salomón"

Ello enlaza, como decía, con el hecho de que El Escorial sea al mismo tiempo palacio y templo y encierra también una alusión a la figura paterna, cuyo palacio de Yuste estaba situado junto al monasterio de los Jerónimos. El edificio filipino estaba diseñado de acuerdo con una concepción unitaria, para que no existiera diferenciación alguna entre lo el plano político (el palacio) y el sagrado (el monasterio y la basílica). Esta unión de la significación mítica y religiosa de El Escorial a un gobernante y su dinastía quedó plasmada en el hecho de que el edificio estuviera también pensado como panteón real, donde Felipe dispuso que fueran enterrados sus progenitores, él mismo y sus futuros descendientes. De esta forma, se establece una clara vinculación entre el simbolismo religioso y universal

de El Escorial y la dinastía austriaca, como la elegida por Dios para gobernar el mundo.

Por ello, además de la connotación religiosa derivada de la visión de El Escorial como templo de Salomón y nueva Jerusalén terrenal, hay que tener presente la que retoma la herencia de la Roma imperial. El Escorial encierra también un evidente paralelo con la arquitectura imperial romana, en especial, y significativamente, con el palacio-templo de Augusto en el monte Palatino, cuya disposición conocemos gracias a Suetonio. El palacio de Octavio, al igual que El Escorial, comparte las funciones de residencia del *princeps*, biblioteca y lugar de culto dedicado a Apolo, el dios personal del César. Según parece, existía un pasaje que comunicaba el palacio con el templo, en el que habitaba una comunidad sacerdotal. Augusto vinculaba así el culto religioso del estado a su persona y a su familia, razón por la que hizo custodiar los Penates en un altar de su palacio. El Escorial, con su sacralización de la Eucaristía, que los Austrias consideraban parte de su patrimonio dinástico, y su función de panteón real, poseía evidentes paralelismos con el palacio de Augusto en Roma. El simbolismo de la ciudad eterna confluía por otra parte con el modelo salomónico del edificio escorialense, en tanto que Roma estaba destinada, según diversas leyendas y profecías, a ser la nueva Jerusalén donde se reedificaría el templo de Salomón. Al igual que el palacio de Carlomagno en Aquisgrán, también influido por el templo del rey bíblico, El Escorial constituye un espléndido ejemplo de la *translatio imperii*, del progresivo traslado de la centralidad occidental simbolizada en Roma, a España. El palacio-templo filipino se erige, en definitiva, como un símbolo del poder universal de la monarquía hispana, una muestra arquitectónica, cultural e iconográfica, al servicio de la celebración del monarca.

La victoria de Lepanto

Sin duda, uno de los episodios históricos que más sirvió a la propaganda filipina fue la victoria naval de Lepanto²⁵. En la celebración de esta gesta reciente, poetas y artistas hicieron confluír todas las leyendas proféticas de la tradición imperial y cristiana para enfatizar que la derrota del turco constituía un acontecimiento señalado de la historia de occidente. Felipe, el máximo defensor de la Fe, el elegido de la Providencia, había derrotado a la poderosa y hasta entonces invicta flota otomana, es decir, a uno de los más poderosos enemigos de Cristo y su religión. La propaganda regia hizo de este triunfo el anuncio de la definitiva recuperación de Tierra Santa, otorgándole de esta forma un sentido escatológico. Lepanto simbolizaba la futura unidad del mundo bajo un único monarca y una única religión, la concreción de la profecía cristiana del *unus pastor* y la del regreso de la Edad de Oro.

Esta visión alegórica e ideológica guarda relación con la importancia que tuvo en el reinado filipino, al igual que en el paterno, la pertenencia del monarca a la orden del Toisón de Oro, cuya misión contemplaba precisamente la reconquista de los lugares santos. Al abdicar, Carlos cedió a su hijo el título de Gran Maestre de esta hermandad caballeresca, además del de duque de Borgoña [vid. fig. 18]. La rentabilidad ideológica y simbólica de la orden en la campaña leparentina no podía dejar de ser sumamente relevante.

²⁵ La importancia simbólica e histórica batalla de Lepanto fue tal que dio lugar a distintas crónicas aparecidas poco después de 1571, como la realizada por Ambrosio de Morales, la *Descriptio Belli nautici et expugnatio Lepanti per D. Ioannem de Austria*, al igual que sucediera con diversas campañas carolinas. La bibliografía moderna sobre la victoria leparentina es muy abundante, puesto que no hay apenas estudios de la época que no se refiera con mayor o menor detalle a la significación de la batalla. Entre los estudios monográficos, véanse las dos obras de Serrano [1918-1919 y 1935] y Braudel [1949]. Véanse también Basile [1971]; Bragadin [1971]; Kamen [1997: 81-112]; O'Donnell-Duque de Estrada [1998]. Entre los estudios desde la perspectiva musulmana, cfr. Mantran [1973 y 1974].



18. Felipe II como Gran Maestre de la orden del Toisón de Oro.

La victoria leparentina debía asimismo su lectura simbólica a la interpretación que hiciera Virgilio de la batalla naval de Actium, hasta el punto de que Lepanto pasó a convertirse en un segundo Actium, el cancel de la historia de occidente que anunciaba un futuro de paz y concordia universales. Que esto se sentía así lo demuestran las muchas descripciones poéticas de la batalla de Lepanto que toman como modelo la *ecphrasis* del escudo de Eneas²⁶. Los muchos poemas españoles dedicados a conmemorar la victoria y a sus héroes, don Juan de Austria y Felipe II, aluden invariablemente a la imagería simbólica de la propaganda imperial que encontramos en pinturas, medallas y grabados²⁷. Lepanto supuso la primera gran ocasión en que la propaganda se sirvió de las estampas como uno de sus medios predilectos, puesto que, como medio de reproducción mecánico, al igual que las medallas o sellos, implicaba una difusión mucho mayor que los cuadros o las copias que de éstos podían circular. Con motivo de la celebración ideológica de la victoria leparentina se realizaron con una extraordinaria celeridad numerosas láminas grabadas de carácter narrativo que reproducen distintos momentos de la batalla²⁸. Otras muestras, por el contrario, optan por presentar imágenes alegóricas. Éste es el

²⁶ Sobre la presencia de Lepanto en la épica filipina y su dependencia textual de la descripción virgiliana de Actium, véase *infra*, caps. 20-23.

²⁷ Uno de los poetas más destacados del Siglo de Oro español, Fernando de Herrera, dedicó diversos poemas a celebrar el dominio universal de Felipe II y su relación con la victoria leparentina. En ellos hace referencia a muchas de las imágenes utilizadas por la propaganda imperial. En sus "Octavas al serenísimo señor don Juan de Austria", llama a éste "nuevo David de la cristiana Roma" (10), "español Atlante" (27) y "Alcides" (33), mientras que en las "Octavas dirigidas al Rey don Felipe, nuestro señor", alude a Augusto como predecesor de Felipe en el gobierno del mundo, al ser el artífice de la sujeción del mundo entero al dogma cristiano: "De un mundo sólo habrá sola una llave,/ puesta al yugo de Dios leve y suave" (599-600). En otro poema dedicado al monarca, Herrera insiste en la idea de que Felipe es el elegido de Dios para gobernar el mundo y que la victoria leparentina simboliza la llegada de la "edad más dina" (12), sin duda, la Edad de Oro, en la que será "la grey diversa reducida en una" (11). Este poeta fue también autor de la *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Sevilla, 1572, en la que aparece la *Canción a Lepanto*. Otro ilustre poeta contemporáneo, Francisco de Aldana, en su soneto "Al rey don Felipe nuestro señor", entiende Lepanto como un indicio del fin del mundo y como cumplimiento de la profecía del *unus pastor*.

²⁸ Cfr. López Serrano [1971] y Junquera [1971].

caso, por ejemplo, de la "Alegoría del triunfo de la Santa Liga" de Andrea Marelli [vid. fig. 19], en la que los tres artífices de la Liga cristiana, Felipe II, el Papa y el Dux de Venecia aparecen arrodillados en un templete bajo una pintura de las escuadras momentos antes del combate. A sus pies, junto a la inscripción, aparecen los turcos vencidos, mientras que Cristo desciende sobre ellos y bendice a los vencedores.



19. A. Marelli (1572), "Alegoría del triunfo de la Santa Liga", estampa, Madrid, Biblioteca Nacional.

Naturalmente, una de las figuras más celebradas en la conmemoración de la victoria fue don Juan de Austria, el hermanastro del rey y general de la armada cristiana. La figura del joven aparecía en infinidad de cuadros, medallas y retratos como guerrero victorioso, recibiendo el tratamiento tradicional de héroe. Pero

aquello que la propaganda imperial enfatizó con más insistencia fue su pertenencia al linaje austríaco, como hijo de Carlos V y como brazo ejecutor del rey de España²⁹. La vinculación de la figura paterna a la victoria constituye la fuente de autoridad que permite establecer una lectura nacionalista e imperial al mismo tiempo. Por una parte, la figura del don Juan guerrero enlaza con la faceta heroica de Carlos V, que tanto eco tuviera en la propaganda; por otra, el hecho de que éste luche en nombre de su hermano, el rey de España, hace del triunfo una gesta fundamentalmente española. La alusión al viejo Emperador y la lectura escatológica otorgada a la lucha es lo que permite que esta victoria nacional cobre un sentido universal, en tanto que se erige como un momento simbólico de la historia de occidente y del mundo, aquel que anuncia que el mismo rey que ha hecho llegar la luz del cristianismo al Nuevo Mundo, vencerá a los infieles e instaurará la ley del cristianismo en todo el mundo.

No es de extrañar, por tanto, que si Virgilio fue la fuente de gran parte de las descripciones poéticas de la batalla, la propaganda iconográfica bebiera también del legado de la Roma imperial, sancionado tanto por la importancia concedida a lo dinástico como por su adaptación a la visión cristiana. Uno de los muchos casos en que puede apreciarse esta dependencia de los medios de difusión ideológicos de la Roma imperial es el de las monedas y medallones. Como decía, éstos constituían, junto a las estampas, uno de los instrumentos preferidos para la difusión de la interpretación de un acontecimiento. Con motivo de la celebración de Lepanto, al igual que sucediera en la antigua Roma cuando tenía lugar algún suceso destacado, se acuñaron diferentes medallas con la efigie de los vencedores, y principalmente del joven Austria [vid. fig. 20].

²⁹ Las descripciones épicas de la batalla, como podrá comprobarse, explotan unánimemente la relación de don Juan de Austria con Carlos V, lo que es visto como uno de los principales argumentos a favor de la vinculación de la victoria con la corona española y su lectura universal. Por otra parte, la alusión a la autoridad paterna sigue también el modelo virgiliano de Actium, en el que Augusto aparece coronado por el *sidus Iulium*, a través del cual Julio César, su "padre", se hace presente en la lucha. Véase *infra*, caps. 20-23.



20. Juan Meloni (1571), Medalla conmemorativa de la victoria de Lepanto, Madrid, Museo Arqueológico.

En esta medalla de Juan Meloni aparece, en el anverso, la efigie de don Juan de Austria, que luce una corona de laurel que lo distingue como vencedor, e identificado claramente en la inscripción como "CAROLI. V. FILII", con lo que se apela claramente a la autoridad paterna y a la interpretación universalista de la victoria. En el reverso, sobre un fondo en el que se reproducen las dos armadas frente a frente, volvemos a ver a la figura del joven héroe, espada en mano, coronado con el laurel de la victoria por un ángel que baja del cielo. El hecho de que sea un ángel y no, por ejemplo, la diosa Victoria, la que corone al vencedor es sumamente representativo del hibridismo sobre el que se construye la propaganda imperial. Don Juan se encuentra sobre una *columna rostrata*, un símbolo tradicional de las victorias navales, en cuya base pueden verse los despojos de los vencidos. La *columna rostrata* o columna orlada de esperones es un elemento que ya fuera utilizado en monedas romanas conmemorativas de una victoria naval³⁰, como puede apreciarse en el denario de Octavio reproducido a continuación, con el

³⁰ Recuérdese que en la descripción que hace Virgilio de la batalla de Actium, nos presenta a Agripa luciendo la *rostrata corona*, como símbolo que le distingue por sus victorias en el mar, cfr. *Aen.*, VIII, 683-684.

que la medalla de Meloni presenta similitudes notables y muy significativas [vid. fig. 21].



21. Denario de Octavio, anterior al 31 a. C.

La datación aproximada de este denario nos indica que no fue acuñado con motivo de la victoria sobre Antonio, sino para celebrar el otro gran triunfo naval de Octavio y Agripa, el obtenido sobre Sexto Pompeyo en Nauloco. No obstante, existen medallas muy similares dedicadas a Actium. Es evidente que la medalla de don Juan es prácticamente idéntica a la de Octavio, lo que da cuenta claramente de la dependencia que el arte con finalidades políticas tuvo con el legado romano.

Poetas y artistas enfatizaron, por tanto, la visión escatológica e universal de la victoria lepantina para poner de manifiesto el celo religioso del triunfo y de los respectivos miembros de la flota -especialmente de los españoles, y por encima de todos ellos, de don Juan de Austria- que conduce, finalmente, al elogio del soberano hispano como defensor de la fe y digno sucesor de Carlos V. Felipe II será calificado como el más pío de los reyes y España como la más cristiana de las naciones. De su poder nace la protección de la cristiandad y renacen las esperanzas de conquistar Tierra Santa, que llevará al cumplimiento de la profecía del *unus pastor* y al establecimiento del dominio de la Cruz -y de España- sobre el orbe terrestre: "*Iam illustrabit omnia*". Ésta es, aproximadamente, la lectura que puede hacerse de una de las telas realizadas por el que ya fuera el pintor de la corte durante el reinado carolino, Tiziano, para celebrar la victoria: "La Religión socorrida por España" [vid. fig. 22].

La que inicialmente fuera una pintura mitológica se convirtió, gracias a ciertos retoques, en una alegórica mediante la cual el pintor atribuía a Felipe y a España el papel de principal defensor de la fe cristiana y de vencedor en Lepanto³¹. Así, la figura femenina desnuda de la izquierda, que apenas parece poder incorporarse, y a cuyos pies aparecen la cruz y el cáliz, símbolos de la *Fides*, es la Religión maltratada por los infieles. Ésta se apoya en una roca (la de la Fe) y en el más alto de los dos árboles que hay tras ella, el cual está cubierto de hojas y simboliza al árbol de la Gracia. En el árbol más bajo, seco y quebrado, reptan siete amenazadoras serpientes, en alusión a los siete Pecados Capitales y que explican la aflicción de la Religión. En su defensa aparece otra figura femenina, en actitud poderosa, vestida con los atributos militares, que sostiene en una mano una lanza coronada por una bandera³² y un escudo decorado con las armas de España, en la otra, dispuesta a luchar contra los que atacan a la casta y hermosa Religión. A sus pies se amontonan los vestigios de los turcos vencidos, que, junto al paisaje marítimo del fondo en el que puede verse a la figura de un turco perseguido por una armada, constituyen una evidente referencia histórica. Tras ella aparece otra figura femenina con una espada, una alusión a la Justicia que acompaña a la acción hispana de defensa de la Fe, seguida por un ejército de guerreros. Se trata, por tanto, de una guerra y una victoria justas, ya que su finalidad es librar al mundo de la herejía que quiere destruir a la verdadera religión.

Otra tela ticianesca, el "Retrato alegórico de Felipe II", encargado por el monarca en 1573, desarrolla también el tema de la victoria lepantina además de otro hecho contemporáneo, el nacimiento del infante don Fernando [vid. fig. 23]. Se trata no sólo de un retrato del rey, el último que el pintor italiano realizaría para Felipe II, sino también una tela histórica y de conmemoración dinástica. Fue uno de los cuadros más apreciados de toda la colección regia, que colgaría al lado del "Carlos V en Mühlberg" en el Salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid, y

³¹ Sobre esta tela, cfr. MacLaren [1939-1940]; y Checa [1994].

³² Recuérdese el sentido simbólico atribuido a la lanza, que ya fuera empleado por Tiziano en el retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg, *vid. supra*, cap. 6.

que se convirtió, de hecho, en la imagen "oficial" del monarca. En ella vemos a Felipe en armadura ofreciendo a su hijo al cielo, mientras que un ángel desciende sobre ambos con una palma y una corona de laurel en las manos, símbolos tradicionales de la victoria, y se los entrega al recién nacido. Al fondo de esta escena, puede verse reproducida la batalla, que se completa con la figura de un prisionero turco encadenado que se apoya sobre sus armas (añadidas posteriormente por Sánchez Coello), en primer plano. En el cuadro, el pintor vincula dos hechos que, *a priori*, no tienen interrelación alguna, enfatizando el carácter triunfal de la victoria y la consolidación de la Monarquía que simboliza el recién nacido y el *Maiora Tibi* de la filacteria. De ahí que el centro de la composición pictórica esté ocupado, en primer plano, por el infante, cuyo cuerpo está a la misma altura que la representación de la batalla.

Lepanto es, posiblemente, uno de los episodios simbólicos más relevantes del reinado filipino. La primera y más inmediata consecuencia de esta victoria fue la destrucción del mito de la supremacía naval turca, lo que libró a la flota cristiana de un sentido de inferioridad que arrastraba desde hacía decenios. Ahora bien, el resultado geopolítico de esta campaña no fue, ni por asomo, el que la propaganda regia quiso imponer. En realidad, Lepanto fue un hecho anecdótico y puntual, ya que el triunfo de la coalición cristiana no supuso el declive del poder otomano en el Mediterráneo. Chipre, la isla cuya conquista había sido la causa de la formación de la Liga, cayó de nuevo en manos del enemigo. Pese a la insistencia de Pío V de continuar las campañas hasta llegar a Tierra Santa, Felipe II, más pragmático que éste y preocupado por asuntos políticos más inmediatos, se negó a embarcarse en este sueño cruzado que, sin embargo, tan rentable le era a la hora de ofrecer una imagen mítica de sí mismo. La amenaza turca no disminuyó. La supuesta Edad de Oro cristiana que el triunfo debía inaugurar nunca dejó de ser lo que siempre había sido: una utopía.

No obstante, los poetas, artistas e historiadores vinculados al poder impusieron una lectura totalmente alejada de la realidad política que siguió a la victoria lepantina. Por encima de todo, éstos sancionaron una visión simbólica en la que Felipe, al igual que Augusto en Actium, había superado a las fuerzas hostiles

orientales y paganas, inaugurando un futuro resplandeciente, en el que el mundo viviría en paz y armonía bajo una única fe, el cristianismo, formando una única grey por cuya seguridad velaría el último descendiente de los sempiternos señores del mundo: el rey de España. Lepanto era, por tanto, el choque entre los dos grandes imperios mundiales enfrentados durante siglos por el dominio del orbe. En la prefiguración causal y mítica de este acontecimiento histórico confluyeron todas aquellas leyendas y profecías bíblicas e históricas que desde el origen de los tiempos afirmaban que el dominio del mundo correspondería a un pueblo elegido, ya fuera por el hado o por la Providencia: *imperium sine fine dedi*. Un imperio regido siempre por occidente, y cuya titularidad cambiaría de manos a lo largo de los siglos hasta instaurarse definitivamente en el que, como reza la profecía de Daniel, sería el último e imperecedero. Y occidente, según la lectura impuesta desde los distintos ámbitos artísticos, era sinónimo de la monarquía hispana.

Ningún otro acontecimiento militar anterior o posterior del reinado filipino tendría un significado simbólico comparable a la victoria de Lepanto. Pese a que fueron episodios muy relevantes y asimismo muy rentables en la propaganda iconográfica, ni la guerra contra los protestantes en los Países Bajos ni la anexión portuguesa de 1580 podían ser vistos como un segundo Actium ni poseer un significado "imperial" parangonable (lo que no quiere decir, naturalmente, que las representaciones plásticas y poéticas concernientes a ambas campañas no siguieran esta filiación interpretativa). Las razones son muy simples. En primer lugar, Lepanto fue un triunfo militar, lo que no puede decirse de las otras dos. La guerra en el norte fue, globalmente, un fracaso, una rebelión que el próximo rey de España heredaría de su padre. Portugal no fue una conquista militar sino una anexión fraguada por la influencia política. Y en segundo lugar, ni Portugal ni los Países Bajos podían ser considerados el enemigo oriental, los representantes de un imperio pagano en eterna pugna contra occidente.

En suma, la iconografía, la poesía, la historia, construyeron la figura mítica del rey de España a partir del mito imperial implantado por Virgilio y reelaborado una y otra vez a lo largo de la historia de occidente. No importaba que, tras la

muerte de Carlos V, no heredara la titularidad del Imperio Romano. Como Habsburgo e hijo del viejo Emperador, Felipe se erigió, como señala el acertado título de la obra de Tanner [1993], en el último descendiente de Eneas, o, lo que es lo mismo, en el sucesor de los emperadores romanos y cristianos a los que la Providencia había reservado el dominio del mundo. Porque él era, efectivamente, el único monarca que poseía un poder que abarcaba el orbe terrestre, él era el nuevo Apolo y el nuevo Cristo, en cuyos dominios jamás se ponía el sol, y el nuevo Augusto y el nuevo Carlomagno, señor de occidente. En su reinado se cumplirían todas aquellas profecías míticas y legendarias que auguraban la llegada de una época dorada de prosperidad universal, en la que el mundo entero se encontraría bajo el gobierno de un único *princeps*, símbolo de una religión y del dominio universal de una nación, el *unus pastor*, el Último Emperador del Mundo, el nuevo Argos que vela por la protección de esa paz tan delicada, hermosa y, naturalmente, inalcanzable. A él correspondía, como profetizara Anquises al padre de esta larga prole de emperadores universales, la protección de los débiles y, sobre todo, la sujeción de los rebeldes [vid. fig. 24.



24. "Parcere Subiectis", en Juan de Solorzano Pereira, *Emblemata*, Madrid, 1653, p. 786.

A lo largo de estas páginas se ha visto de qué forma el mito de la figura imperial creado por Virgilio para celebrar el gobierno de Augusto fue reelaborado a lo largo de los siglos por los sucesivos emperadores cristianos y diversos monarcas

para ofrecer una imagen de sí mismos y de su poder. Una visión en la que confluían numerosas profecías legendarias y religiosas que otorgaban a este *princeps* y a su gobierno un aura de sacralidad y de predestinación y que sancionaban la continuidad en el poder, mediante la autoridad dinástica, de una estirpe de emperadores universales cuyo origen se remonta al principio de los tiempos. La utopía de un mundo feliz gobernado por un monarca universal se repitió una y otra vez desde que Augusto inaugurara aquel *imperium sine fine*, aquella Edad de Oro eterna, que habrían de heredar sus "descendientes", en una *translatio imperii* que culmina en el reinado filipino, en la monarquía universal de España. Esta es la idea fundamental que guía las diversas representaciones iconográficas analizadas en este capítulo así como buena parte de los poemas épicos del quinientos español y, sobre todo, de sus "profecías", que se estudiarán a continuación. Ambos explotan unánimemente una idéntica visión y prefiguración de la figura imperial y de su tarea política, de su relación con la divinidad y su misión ecuménica. Iconografía y poesía buscaban, en fin, perpetuar una misma representación simbólica del poder heredada y determinada por la continuidad y canonización del modelo de Virgilio, en un proceso en el que se percibe una constante negociación entre las instancias de poder y las representaciones artísticas, entre la ideología y la textualidad.

Capítulo 8

PROFECÍA Y POESÍA ÉPICA: CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA Y DE LA FIGURA IMPERIAL EN LA ÉPICA QUINIENTISTA ESPAÑOLA

En los capítulos anteriores he analizado de qué forma el modelo establecido en la *Eneida* fue determinante en la configuración formal e ideológica de la épica así como en la elaboración propagandística de la figura imperial¹. El mandato de Augusto constituyó un momento glorioso en la historia y la historiografía romanas que Virgilio inmortalizó para la posteridad, al tiempo que sentó las bases de una visión del imperio que habría de repetirse una y otra vez. Una imagen que en España, coincidiendo con el periodo de apogeo y de mayor influencia de las ideas humanistas italianas, habría de ser especialmente fructífera a causa de la importancia política y territorial de la nación bajo el mandato de los Austrias mayores. Durante el siglo XVI, España fue, efectivamente, el país más poderoso de occidente, cuyas fronteras se extendían más allá de los límites peninsulares, hasta el norte de Europa y al otro lado del Atlántico, y cuya influencia política hubo de ser relevante en el resto de estados. La aventura americana, las guerras de religión, y las diversas victorias conseguidas frente al Imperio otomano, el eterno enemigo del cristianismo, constituían un presente preñado de gloria, un momento único en la historia de una nación que había conseguido un dominio que escapaba a todo lo imaginable hasta aquel momento. Ningún monarca, ni el persa Darío, ni Alejandro, ni Augusto, había gozado jamás de un poder como el que tuvieron Carlos V y Felipe II. Ellos parecían tener realmente el dominio del mundo entero y, así

¹ Para la reflexión teórica del género, *vid. supra* cap. 4. En cuanto a la influencia de Virgilio en la propaganda imperial, véase caps. 5, 6 y 7.

quisieron darlo a entender, el favor de la verdadera religión. Como hemos visto, grabados y medallones, cuadros y edificaciones efímeras, tenían la función de recordar a sus súbditos, e incluso a los que no lo eran, que ellos eran los nuevos señores del mundo y los principales defensores de la fe. La poesía, evidentemente, no hubo de ser menos. Y en este sentido, la épica constituye uno de los ejemplos más representativos de servicio al poder y de su ideología imperial. Los poetas épicos, siguiendo el modelo de alabanza política establecido por Virgilio, llevaron a cabo una exaltación mítica de la figura de ambos monarcas y de la historia nacional. En sus obras celebraron no sólo el pasado más remoto como principio de una era gloriosa sino especialmente el presente, *su* presente, como culminación de ese pasado, como cancel que cerraba una etapa de continuas discordias y abría una nueva era dorada en la que España y el cristianismo dominarían el mundo en paz y concordia.

La épica histórico-política española (1540-1605)

La riqueza y variedad del *corpus* épico español del quinientos y del seiscientos es indudable². La poesía heroica fue, sin duda, uno de los géneros de mayor producción en los siglos XVI y XVII. El abrumador número de títulos de la épica hispánica y su variedad temática han hecho que, hasta el momento, los únicos

² El mejor y prácticamente el único catálogo disponible por el momento de las obras publicadas -y manuscritas- entre 1550 y 1700 y sus reimpressiones sigue siendo el de Frank Pierce [1968: 329-362], aunque en este apéndice no incluye los títulos latinos y, en cambio, sí algunas obras cuya calificación como épica resulta, a mi juicio, dudosa –caso de las *Elegías de Varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos. Véase al respecto el estudio de Chevalier [1961] que completa algunas de las lagunas del investigador inglés. Cfr. Cirot [1946]; Asensio [1949], que versa sobre la épica filipina, y Gutiérrez [1999: 346-349], centrado también en la épica vernacular desde 1550 hasta 1646. En lo que se refiere a la producción épica española en latín, a falta de un catálogo estricto, véanse las noticias recogidas por Moralejo [1980]; Gil [1983], que versa sobre la poesía colombina; Rico-Alcina [1989]; y Alcina [1990]. Para un panorama de las obras del periodo estudiado (excepto de la épica religiosa) de que se tiene hoy noticia, remito a mi propio apéndice al final de este trabajo.

estudios monográficos hayan sido –quizá forzosamente- fragmentarios e incompletos, o centrados exclusivamente en algunos de los poemas más representativos y de mayor repercusión³. Haría falta, por tanto, un estudio que ofreciera una visión más completa y unitaria del género, que abordara un análisis comparativo, que atendiera a la estrecha vinculación entre épica e historia⁴, especialmente a partir de los modelos latinos y, más concretamente, del poema de Virgilio, y que tuviera presente las diversas tradiciones nacionales contemporáneas y su interrelación.

A mi juicio, el estudio de la épica quinientista –española o no- necesita de este enfoque histórico que nos permita acceder, ciertamente de forma incompleta, a su contexto cultural y político, que explicaría en gran parte muchos de los presupuestos teóricos, simbólicos e ideológicos de la especie poética tradicionalmente más vinculada al poder y que más hubo de incidir en su representación. En las páginas que siguen analizaré esta relación a partir del estudio de los pasajes proféticos de un buen número de poemas españoles, en los cuales puede apreciarse la influencia manifiesta del modelo virgiliano en la épica del quinientos español, lo que inscribe a estas obras en el seno de una tradición

³ Dejando aparte los estudios más antiguos, cabe destacar la labor realizada por el recientemente fallecido Frank Pierce, quizá el investigador que hasta la fecha más desvelos dedicó al estudio de la épica hispánica. Además de su tantas veces citada obra general de 1968 y de los estudios sobre Ercilla, para los que remito al capítulo pertinente, véanse asimismo Pierce [1941 y 1944], que versan sobre la épica religiosa, y Pierce [1946 y 1985]. Mención especial merece también la utilísima obra de Chevalier [1961: esp. 239-282 y 335-398], en los que analiza y clasifica gran número de obras de nuestro *corpus*; y Caravaggi [1974]. Además de los estudios monográficos de una obra o un autor, a los que remitiré en sus respectivos capítulos, existen asimismo algunos estudios de conjunto sobre cuestiones formales o teóricas. Véase al respecto Caravaggi [1963-64], sobre el aristotelismo de la épica tardo-renacentista, y [1992] sobre la idea de la conquista americana; Prieto [1975, 1979 y 1987]; y Lara Garrido [1999: esp. 27-95], en que establece algunas de las tendencias de la épica quinientista en España y trata de diversos poemas. Para la épica latina, remito a las entradas incluidas en la n.1.

⁴ Tal como estableciera Servio, en cuya lectura contrastada de poesía y *realia* habría de basarse la recepción humanista de la *Eneida* así como la producción épica del quinientos. *Vid. supra*, cap. 3.

genérica de ámbito supranacional y cuya lectura depende, por consiguiente, del establecimiento de relaciones intertextuales. Al mismo tiempo, lo que interesa por encima de todo es señalar de qué forma la pertenencia a esta tradición no se limita a lo estrictamente formal y teórico sino que implica, merced a la relación entre épica e historia, un estudio que atienda a la finalidad eminentemente política del género que determina su naturaleza. Mi estudio, evidentemente parcial y limitado, propone un acercamiento al género que busca analizar las implicaciones ideológicas de la épica a través del rastreo de las relaciones con su presente histórico y cultural más inmediato. En suma, un análisis de la épica como una forma de poesía, es decir, respecto de los presupuestos teóricos y formales del género, pero también como instrumento propagandístico, al mismo nivel de las representaciones iconográficas contempladas en el apartado anterior, con las que mantiene, a mi juicio, una relación tan estrecha como con los textos de su propia tradición.

Evidentemente, un estudio de esta naturaleza es complejo y debe ser abordado con todas las reservas pertinentes y trazando límites que lo hagan, cuanto menos, accesible. Por ello, no pretendo llevar a cabo un análisis detallado de todo el *corpus* épico hispánico, sino atender únicamente a aquellas obras, que por sus características y representatividad, permitan formular una hipótesis de trabajo que ofrezca, cabalmente, una visión global del género en el quinientos español. En este sentido, las obras seleccionadas para este trabajo conciernen al periodo que va desde 1540 a 1605. Esta limitación cronológica responde, naturalmente, a la voluntad de circunscribirse exclusivamente a la épica quinientista, es decir, a la producida durante los reinados de Carlos V y de Felipe II, especialmente durante éste último, que fue el que mayor número de títulos ha dado a nuestro *corpus*⁵. De hecho, la épica producida a lo largo de los cuatro decenios que duró la monarquía

⁵ Sólo tres de los poemas histórico-políticos estudiados -el *De militia principis Burgundi* de Alvar Gómez (1540); *La segunda parte del Orlando* de Nicolás Espinosa (1555); y el *Roncesvalles* de Garrido de Villena- fueron escritos durante el reinado carolino, que, según nuestras noticias, no fue especialmente productivo en lo que a la épica se refiere, ni siquiera en épica religiosa, cuyo único título es la *Christo. Pathia* de Juan de Quirós (1552). El resto de las obras consideradas pertenecen mayoritariamente al reinado filipino.

filipina es la más representativa tanto de las principales tendencias formales y temáticas del género en el Renacimiento como de sus presupuestos ideológicos. Su elaboración y difusión coincide, como decía anteriormente, con el momento de mayor influencia de las ideas humanistas, cuyas principales aportaciones a esta especie desde el terreno de la poética he recogido en capítulos anteriores, y de los modelos contemporáneos más relevantes –Ariosto, Camões y Tasso⁶. Y, por otra parte, estas obras fueron también escritas en un momento en el que España gozó de una importancia política que permitía hacer de la nación, simbólicamente, la directa heredera de la Roma imperial. El hecho de acotar el *corpus* hasta 1605 responde únicamente a una voluntad orientativa, ya que, a mi juicio, es a partir de esta fecha, año de publicación de *El Pelayo* del Pinciano, cuando se establece más claramente la imposición del modelo tassesco y el desplazamiento del ariostesco, que habría de ser una de las características fundamentales de la épica del XVII. A este hecho hay que considerar asimismo que la épica inmediatamente posterior a la muerte de Felipe II entraría aún en la categoría de épica filipina, en tanto que se mantiene un claro afán por celebrar la figura de este soberano.

Todo ello hace que las obras de este periodo constituyan posiblemente el conjunto más representativo de la épica renacentista en España. Evidentemente,

⁶ El modelo tassesco, que dio lugar al grupo que denomino "poemas de la reconquista" (*vid. infra*), es el más tardío. Su influencia empezó a ganar terreno en España a finales del reinado filipino, concretamente con poemas menores como *El león de España* de Pedro de la Vecilla (1586), la *Conquista que hicieron don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada* de Duarte Dias (1590) y, fundamentalmente, *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa (1594), la primera obra del género de uno de los principales impulsores de la teoría tassessa en nuestro país. Pese a ello, las obras de filiación tassessa más destacadas de nuestra literatura épica fueron escritas en el siglo siguiente, en el que se publicó una de las obras a mi juicio más representativas de este grupo, *El Pelayo* del Pinciano (1605) -pero también *La Restauración de España* de Cristóbal de Mesa (1607) y la *Jerusalén Conquistada* de Lope (1609). Aunque durante el último decenio del XVI se detecta la presencia de este modelo en nuestro país, su influencia es mucho menos destacada que la ejercida por las tradiciones ariostesca e histórica, que dominarían el panorama de la épica durante la segunda mitad del siglo. Por este motivo, no se incluye en este trabajo un capítulo dedicado específicamente

como señalaba al principio, el número de títulos es tal que su estudio particular desbordaría los márgenes establecidos para este trabajo. Prefiero, pues, limitar mi análisis al periodo señalado, pese a que, por esta causa, se excluirán o recibirán una atención bastante limitada obras destacadas -como *El Pelayo* y los dos poemas de Cristóbal de Mesa-, y ceñirme al grupo que califico como “poemas histórico-políticos”. La etiqueta, obviamente, es meramente funcional y no quiere de ninguna manera ofrecerse como determinante, sino que simplemente quiere establecer una primera división que separe a éstas de las de tema estrictamente religioso. Esta distinción es ya de por sí problemática, puesto que la relación entre historia, política y religión es uno de los presupuestos básicos del género, tal como podía apreciarse en los capítulos precedentes. Como veremos en la parte dedicada al análisis de los poemas españoles, la religión constituye *en todos los casos* el elemento que contribuye en mayor medida a sancionar la pertinencia y bondad del imperio. Hecha esta advertencia, diré que cuando hablo de “épica religiosa” entiendo aquel conjunto de obras cuyo argumento se basa en el relato de la vida de Cristo o de santos, es decir, que parten de la Biblia, la hagiografía y la historia sagrada, terreno en el que la poesía de nuestro país, coincidiendo con el periodo contrarreformista, habría de mostrarse muy prolífica, y que resulta sustancialmente distinta del otro gran grupo que trata de la narración de hechos esforzados y heroicos a través de los cuales se hace referencia a la historia pasada o reciente de la nación y que posee una finalidad fundamentalmente política⁷.

a su estudio y sólo se aducirán algunas referencias de los poemas anteriormente citados en los siguientes apartados.

⁷ Lo que no significa que no se detecte una abierta influencia de Virgilio en algunos de estos poemas religiosos. Es el caso, por ejemplo, de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1587, 1602), cuya dependencia de la *Eneida* ha sido estudiada por Fitts Finch [1984], editora del texto, y en el trabajo inédito de Vilà [1999: 153-174]. Otro caso relevante sería el de los poemas sobre la vida de Cristo a imitación de la *Christias* de Vida (*ed. pr.*, 1535). Éste es, posiblemente, el más importante poema épico cristiano compuesto a imitación de Virgilio -junto al *De Partu Virginis* de Sannazaro-, cuya fortuna y éxito fue muy importante a lo largo del XVI, como demuestran las 36 reimpressiones y las diversas traducciones (también en español) realizadas de la obra antes de 1600. Sobre la *Christias*, cfr. Zabughin [1923: II, 190-195]; Di Cesare [1964]; Drake-Forbes [1978]; y Kallendorf [1999: 119-124].

En lo que concierne a este último conjunto de obras, es preciso señalar que existe una distinción importante entre los poemas cuyo argumento es estrictamente histórico y los que, por el contrario, tratan de acciones ficticias, preferentemente de un pasado remoto. Ambas vías están estrictamente relacionadas con el modelo virgiliano y el de sus más relevantes seguidores. Hay que recordar que la *Eneida* es, a grandes rasgos, la narración de una acción *supuestamente* histórica, cuya historicidad depende de su situación en un pasado remoto que se proyecta en el presente inmediato. Frente a ésta, la *Farsalia* de Lucano, aparte de las diferencias ideológicas, pervivió precisamente dentro de la tradición como fuente argumental alternativa, que permitía construir un relato a partir de sucesos reales del pasado inmediato. Como apuntaba en los capítulos iniciales y ejemplificaré posteriormente en el estudio de los poemas hispánicos, el modelo de Lucano fue absorbido y diluido en el seno de una tradición más poderosa, teorizada a partir del modelo virgiliano, que hizo de Lucano una opción posible y distinta de narración épica⁸. En otras palabras, el poema fue vaciado de su significación política "original", o, para ser más exactos, se relegó a ésta a un segundo plano, al tiempo que se dio mayor relevancia a sus recursos formales y argumentales. La épica latina clásica, por tanto, ofrecía la posibilidad de acudir a dos filones argumentales diversos, pero que mantenían una relación evidente con la historia contemporánea de Roma. Las

⁸ El modelo lucanescos, por otra parte, suscita uno de los problemas más acuciantes del neoaristotelismo renacentista, que enfrenta especialmente a la teoría italiana de la épica con la práctica hispánica del género. Gran número de tratadistas, basándose en la distinción aristotélica entre historia y poesía a propósito del criterio de universalidad y la unidad de acción, rechaza que la *Farsalia* deba considerarse poesía, mientras que en España su ejemplo de narración histórica de acontecimientos próximos en el tiempo fue una de las opciones que gozó de mayor fortuna en la tradición épica. El hecho de hacer historia del presente o del pasado reciente pasa a ser un problema doctrinal de suma importancia, en especial para los autores de épica carolina y filipina, que se enfrenta a los presupuestos neoaristotélicos establecidos por los autores italianos, que carecen de un presente imperial o nacional glorioso. En otras palabras, la realidad histórica y política de Italia era, de hecho, poco "épica", todo lo contrario de lo que sucedía en España, lo que implicaba que la reescritura *ideológica* de Virgilio resultara más adecuada al modelo hispánico que al italiano, pese a la solución propuesta por Tasso.

aventuras de Eneas, pese a formar parte de una leyenda, estaban elaboradas como hechos históricos y reales, con los que se pretendía mitificar los orígenes de una raza y celebrar su presente. La principal aportación de Lucano, aunque inicialmente prevista para negar precisamente los principios ideológicos de su modelo, radica en el hecho de que suprimió la necesidad de acudir a los tiempos fundacionales e hizo posible la poetización del presente inmediato.

Estas dos opciones distintas –acontecimientos remotos y legendarios, por una parte, y acontecimientos recientes e históricos, por otro-, mantenían una clara relación entre sí en tanto que en ambos casos lo que se buscaba era establecer un vínculo con el presente. Lo que se pretendía en los dos modelos era establecer una visión sesgada e ideológicamente marcada del régimen imperial romano. Ésta era posible en cuanto que ambos poemas formaban parte de una tradición poética que, merced a la canonización de uno de ellos, se convirtió en un género con una finalidad eminentemente política (y propagandística). En otras palabras, épica pasó a ser un sinónimo de poema nacional, una especie poética caracterizada por una estructura y unos recursos formales determinados, cuya finalidad última era celebrar al príncipe y a su nación como los elegidos para gobernar el mundo.

Al haberse establecido la preeminencia de una lectura política e histórica del género, la épica quinientista tuvo la posibilidad de acudir a ambos modelos argumentales y aglutinar en su seno las aportaciones diversas realizadas en el terreno de la poesía heroica. Uno de los poemas que más influencia ejerció en la épica del XVI fue Ariosto. En su *Orlando Furioso* (1532), aprovechando el éxito de las llamadas "novelas de caballerías" y el modelo establecido por Boiardo, que narraba las aventuras y los lances amorosos de caballeros reales e imaginarios de la corte de Carlomagno, dio a éstas un tratamiento cercano a los presupuestos de la épica y al modelo virgiliano, que gozó de una fortuna y una aceptación popular extraordinarias, y que hubo de ser objeto de frecuentes polémicas en la poética

renacentista⁹. Pese a los debates a propósito de si su poema debía o no considerarse épica, no puede negarse que en la tradición existe un antes y un después de Ariosto y que su modelo fue uno de los más relevantes del siglo. La acción de su poema, pese a ser prácticamente ficticia en su totalidad, se proyectaba en el presente histórico de la casa de Este y en la realidad política contemporánea a través del elogio del Emperador Carlos V. Esta vinculación tiene mucho de virgiliana en cuanto que la celebración del linaje estense se realiza a través del establecimiento de un origen noble y heroico mediante la elaboración de una genealogía mítica que entronca a esta dinastía con los paladines cristianos de Carlomagno¹⁰, al tiempo que se establece una clara relación entre el tiempo de éste y el de Carlos V –en su mayor parte, mediante profecías–, al que Ariosto saluda como sucesor cristiano de los emperadores romanos y heredero del imperio carolingio. La principal aportación del poeta italiano fue, por tanto, haber conferido a una materia argumental ficticia, cuyos orígenes se remontan a la epopeya y al *roman* medievales, un sentido de historicidad que no sólo la ennoblecía sino que al mismo tiempo la hizo susceptible de ser reproducida según los presupuestos de la épica, es decir, otorgándole una finalidad propagandística y política y reproduciendo así el modelo virgiliano.

El éxito del *Orlando Furioso* dio pie a numerosas imitaciones que dominaron el panorama épico aproximadamente durante cincuenta años, una tendencia que dio también sus frutos en España apenas transcurrida una veintena de años desde que se publicara la versión definitiva del poema en 1532. A su difusión y adaptación a la poesía hispánica contribuyeron notablemente sus traducciones, una de las cuales, en concreto la que hiciera Jerónimo de Urrea (*ed. pr.* 1549), presentaba diversas adiciones muy significativas, en las que el traductor introdujo

⁹ Para la fortuna del *Orlando*, especialmente en nuestro país, sigue siendo muy útil la obra de Chevalier [1966]. En lo que se refiere a la canonización del modelo ariostesco, cfr. Javitch [1989 y 1991]. Para las polémicas literarias suscitadas por el poema de Ariosto, además de este último autor, véase *supra*, cap. 4, n. 4. Para la transmisión de Ariosto en España, véase *infra*, cap. 9.

¹⁰ Cfr. *Orlando Furioso*, canto III.

elementos patrióticos¹¹. Urrea, por tanto, no sólo ayudó a difundir el texto en nuestro país sino que al mismo tiempo dio los primeros pasos en su adaptación nacional. Que esto es así lo demuestran los distintos poemas en los cuales el modelo argumental del italiano fue elaborado no sólo conforme a los preceptos de la poesía épica sino, muy especialmente, desde una perspectiva nacional. Son los poemas histórico-políticos a los que, para distinguirlos del resto, llamaré "ariostescos" y cuya característica común consiste en su imitación del *Orlando Furioso* y su adaptación a una finalidad patriótica¹². Para ello, los poetas cuyas obras forman parte de este grupo otorgaron por lo general el protagonismo de Roland y los demás paladines de Carlomagno a un héroe hispano, Bernardo del Carpio, cuya leyenda era contemporánea de la histórica batalla de Roncesvalles, de forma que la narración de los acontecimientos se convirtió en una prefiguración del conflicto que la España de los Austrias mantenía con Francia¹³.

¹¹ En concreto, Urrea nombra a diversos generales españoles (canto XXVI) e incluye una lista de algunas nobles familias hispanas (canto XXXV), además de introducir diversos elogios a Fernando el Católico, Carlos V y Felipe II. Por otra parte, el texto incluía asimismo explicaciones alegóricas de los diferentes cantos, con los que se quería enfatizar la lectura moral y cristiana del poema de Ariosto, cfr. Chevalier [1966: 71-84]. La traducción de Urrea es especialmente relevante en cuanto que fue objeto de doce reediciones entre 1549 y 1583, lo que da idea del éxito e influencia que tuvo entre sus contemporáneos. Posteriormente apareció la traducción realizada por Hernando Alcocer (1550), que pretendía mantenerse más fiel al original, cfr. Chevalier [1966: 84-87]. Sobre las traducciones de Ariosto en España, véase asimismo Gutiérrez [1999: 102-136], e *infra*, cap. 9.

¹² Aunque en algunos casos la imitación de los poemas de Ariosto y Boiardo sea una mera excusa para retomar argumentos más próximos a las novelas de caballerías, como en el caso del *Libro del Orlando determinado* de Martín de Bolea y Castro (1578) y el *Libro primero de los famosos hechos del príncipe Celidón de Iberia* (1583) de Gonzalo Gómez de Luque.

¹³ Para un análisis más detallado de los poemas ariostescos y sus implicaciones políticas, remito a los capítulos correspondientes en el que se analizan algunos de los poemas más representativos de este grupo: *La segunda parte del Orlando* de Nicolás Espinosa (1555); el *Roncesvalles* de Francisco Garrido de Villena (1555); el *Libro del Orlando determinado* de Martín de Bolea y Castro (1578); los *Lyrae Heroicae libri* de Francisco Núñez de Oria (1581); el *Bernardo del Carpio* de Agustín Alonso (1585) y *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega (1602).

Simultáneamente a la difusión e imitación del poema de Ariosto en nuestro país, la épica histórico-política se inclinó mayoritariamente hacia el modelo argumental propuesto por Lucano. De hecho, la poetización de la historia reciente, de acuerdo con los presupuestos establecidos por el modelo lucanescos, podría considerarse una especie de “plantilla” del poema hispánico del quinientos. Los motivos de una elección que tantas veces habría de repetirse en la épica española se explican fundamentalmente por el momento histórico concreto que le tocó vivir a España bajo el mandato de los Austrias mayores. A su favor estaba, asimismo, el hecho de que Lucano había nacido en Córdoba, lo que hacía de él prácticamente un compatriota, cuyo poema resultaba sumamente adecuado para ser reutilizado por parte de los poetas contemporáneos. La fusión de la línea argumental inaugurada por Lucano con el diseño formal e ideológico del poema virgiliano sería, pues, una de las tendencias más desarrolladas por nuestra épica juntamente al modelo implantado por Ariosto. A este grupo, al que calificaré genéricamente de “poemas históricos”, para distinguirlos de los ariostescos, pertenecerían todas aquellas obras en las que se narran las acciones heroicas acometidas por diversos personajes reales del pasado reciente de España.

Dentro de este grupo habría que diferenciar asimismo diversas vías temáticas o argumentales, con una voluntad meramente orientativa. Por una parte, están aquéllos poemas que tienen como protagonista a la figura del Emperador Carlos V, a los que Bouterweck [1804] denominó “Caroleidas”, que conformarían un *corpus* independiente y reducido –siempre que no se incluyera bajo esta calificación a todos los demás poemas que narran los acontecimientos sucedidos durante el reinado de Felipe II, como sugiere Terrón Albarrán [1981]¹⁴. A mi

¹⁴ La etiqueta procede de la obra *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Gotinga, 1804, p. 408. En este subgrupo el autor alemán incluyó a la *Carolea* de Hierónimo Sempere (1560); *El Carlo Famoso* de Luis Zapata (1566); *El Victorioso Carlos V* de Urrea (1584), e, incluso, el *Pelayo* del Pinciano (1605), clasificación que repiten, entre otros, Pierce [1961] y Chevalier [1966]. Más recientemente, Terrón Albarrán [1981: iv] afirma que esta etiqueta podría ser también indicada para otros poemas históricos que, sin tener como protagonista al Emperador, responden a la finalidad de celebrar las gestas de los Austrias españoles. Personalmente, me parece más pertinente considerar que las “Caroleidas” conforman un conjunto de

juicio, éstos últimos conformarían un segundo subgrupo cuyo denominador común es la celebración de las gestas filipinas, independientemente, al igual que ocurría en el caso de las “Caroleidas”, de su fecha de publicación¹⁵. Por último, dentro del *corpus* de poemas históricos, cabría establecer una última distinción argumental también de gran fortuna en nuestro país, que no sólo responde a la influencia del modelo de Lucano sino también a la ejercida por uno de los poetas épicos más relevantes del siglo, que contribuyó especialmente a la fijación de un modelo en el que la poetización del pasado reciente se conjugaba a la perfección con la imitación de Virgilio. Me refiero, naturalmente, al “Virgilio lusitano”, Luis de Camões, que en su poema nacional *Os Lusíadas* (1572) consiguió fundir la narración de las navegaciones y conquistas ultramarinas de los portugueses en las Indias orientales con una visión finalista de la historia de la nación desde que fuera creada, según él, por Ulises, en el transcurso de sus navegaciones de regreso a Ítaca. En el poema de Camões, por tanto, no sólo se refieren las vicisitudes y aventuras de los héroes lusitanos encabezados por Vasco da Gama sino también toda la historia de Portugal, desde su fundación hasta el presente inmediato, de forma que ilustra el progreso de la nación destinada, según los dioses y los hados, a convertirse en la señora del mundo. El poema de Camões habría de ejercer una clara influencia en nuestro país, especialmente a causa de las similitudes que las navegaciones portuguesas tenían con las realizadas por los conquistadores españoles en el Nuevo

obras perfectamente delimitado por su materia argumental, distinta del resto de poemas históricos, y mantendría la etiqueta para los poemas citados, a excepción del *Pelayo*, cuyo modelo más inmediato hay que buscarlo en la influencia ejercida por la teoría y la práctica de Tasso, de la que el Pinciano, junto a Cristóbal de Mesa, fue uno de los principales impulsores en nuestro país, *vid. supra*, cap. 4. En este sentido, sería necesario plantearse la posible pertenencia a este grupo de un poema inédito de Juan de Mal Lara titulado *Hércules animoso*, en el que la narración de las doce tareas hercúleas se propone como una alegoría mitológica de otras tantas gestas carolinas, lo que haría de este poema la única “Caroleida” que no parte de la narración histórica. Sobre esta obra volveré a tratar con mayor extensión más adelante, véase *infra* cap. 16.

¹⁵ Dentro de los poemas filipinos se tratará principalmente en este trabajo de aquellas obras que celebran la victoria conseguida por don Juan de Austria en Lepanto como, entre otros, la *Felicísima Victoria* de Jerónimo Corte Real (1578) o *La Austríada* de Juan Rufo (1586).

Mundo¹⁶. No obstante, no puede considerarse que exista en España propiamente un grupo de poemas cuyo modelo más inmediato sea el del lusitano, especialmente porque éstos, a los que llamaré “poemas de la conquista americana” –cuya diferenciación de las “Caroleidas” y los “poemas filipinos” es meramente temática, puesto que, de hecho, podrían encuadrarse perfectamente en ambos subgrupos por su evidente lectura política-, su influencia fue superada por la obra de Alonso de Ercilla. Su *Araucana*, ya desde la publicación de la primera parte en 1569, se convirtió no sólo en uno de los éxitos más rotundos de la épica contemporánea sino también en el modelo nacional de los poemas épicos hispánicos que relatan las aventuras de los colonizadores en América, una de las vías más fructíferas seguidas por la épica de nuestro país¹⁷.

El último grupo de los poemas histórico-políticos responde, como en el caso de la épica ariostesca, a la influencia preeminente de un último autor, que se

¹⁶ Véase Asensio [1973] y Durand [1972]. La crítica ha señalado con frecuencia las deudas entre el poema portugués y *La Araucana*, una influencia que podría hacerse extensible a los poemas surgidos a imitación del de Ercilla. Otro de los poemas españoles en el que se percibe la presencia del modelo lusitano es la *Felícísima victoria* de Jerónimo Corte Real, véase *infra*, cap. 21.

¹⁷ La práctica totalidad de poemas que tratan del descubrimiento y conquista de América parten de la imitación del poema de Ercilla y no del poema del portugués. Entre los numerosos ejemplos, destacan el *Arauco Domado* de Pedro de Oña (1596); la *Cuarta y Quinta partes de La Araucana* de Diego de Santisteban Osorio (1597) y *El peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán (1599). Para el poema de Ercilla, *vid. infra*, cap. 22. A propósito de estos poemas, sorprende muy especialmente el hecho de que, pese a que son muchos los poemas épicos en los que se hace referencia a la hazaña colombina (en la mayor parte de los casos, a través de profecías a imitación del vaticinio del libro XV del *Orlando Furioso*), no existe, según nuestras noticias, ninguna epopeya quinientista española, ni vernacular ni latina, dedicada a la narración de las navegaciones del Almirante, salvo las *Elegías de Varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos (1598), en el caso que éstas pudieran considerarse épica. El único caso que conocemos es el *De mira novi orbis detectione*, que fuera atribuido a Alvar Gómez, el autor del *De militia principis Burgundi* (1540), pero cuya paternidad y datación han sido desmentidas por Gil [1983]. En consecuencia, los únicos poemas épicos colombinos escritos durante el siglo XVI se limitan a dos únicos títulos, ambos de autores italianos: el *De navigatione Christophori Columbi libri quattuor* de Lorenzo Gambara

propuso conjugar, conforme a los preceptos de la poética, el modelo de Virgilio con el éxito masivo de los poemas caballerescos o *romanzi* a partir del *Orlando Furioso*: Torquato Tasso. Su *Gerusalemme Liberata* inauguraría una vía argumental situada en la época de las Cruzadas medievales, pero, frente al modelo ariostesco, Tasso concedió preeminencia al tema de la reconquista cristiana por encima de los lances amorosos¹⁸. De hecho, el poema del italiano supuso la adaptación a la tradición de la épica religiosa que, a partir de este momento, fortalecería sus vínculos con la historia, al menos teóricamente y en sus ejemplos más representativos. En otras palabras, Tasso propuso que para tratar materia de religión, los poetas tomaran su argumento de acciones piadosas históricas en lugar de poetizar los textos sagrados, difícilmente sujetos a la variación ficiticia necesaria a la poesía, pero rechazaba la épica sobre hechos recientes. Su modelo habría de ser determinante especialmente durante el siglo siguiente, pero a finales del XVI podemos encontrar ya diversos poemas que reprodujeron y adaptaron el modelo del italiano en nuestro país. Éstos, basándose en los principios expuestos en el poema y en la teoría épica tassiana, pero guiados por un sentimiento patriótico, explotaron fundamentalmente el pasado nacional, la reconquista española acometida por diversos reyes castellanos, con lo que añadieron a la temática esencialmente religiosa de la *Gerusalemme* un matiz ideológico y patriótico que hubo de implantarse de forma mayoritaria. La figura de Goffredo, el cruzado que emprendió la reconquista de Tierra Santa, fue sustituida por la de personajes históricos nacionales como don Pelayo o los Reyes Católicos, cuyas acciones no sólo respondían a la categoría de piadosas sino que, por encima de todo, como reyes de España, permitían cargar las tintas en la lectura política de los poemas. De nuevo, política y religión se unían para ofrecer una visión gloriosa de la monarquía y la raza hispánicas, siguiendo la línea ideológica del poema virgiliano y, por tanto,

(1581), poema editado y traducido al castellano por Yruela Guerrero [1991] en su tesis doctoral inédita; y la *Columbeidos libri priores duo* de Giulio Cesare Stella (1599).

¹⁸ Sobre la teoría épica de Tasso, *vid. supra*, cap. 4.

enmarcándose en la tradición épica canónica. Este conjunto de poemas histórico-políticos son los que calificaré como “poemas de la reconquista”¹⁹.

En definitiva, el *corpus* de la épica hispánica del quinientos podría dividirse en dos grandes grupos en función de su materia argumental. Por una parte, la épica religiosa (hasta la renovación de Tasso) y, por otra, la épica histórico-política, que es la que concierne específicamente a este trabajo. Esta última es, de hecho, la que mejor se ajusta a los preceptos formales e ideológicos de la tradición latina clásica, especialmente, y a diferencia de los poemas religiosos, porque en ella se explota de forma consciente y preeminente el vínculo que la poesía heroica mantiene con la historia, ya sea presente o pasada, con una finalidad política y propagandística específica, que consiste en el elogio de un monarca y una nación. El conjunto de obras consideradas bajo esta etiqueta mantienen, en todos los casos, una relación intertextual con los modelos clásicos del género, fundamentalmente con el poema de Virgilio, sobre todo en lo que se refiere a su lectura ideológica, así como con los poemas modernos escritos a imitación de la *Eneida*, muy especialmente, en el caso español, con la *Farsalia* y su diverso modelo narrativo. De esta forma, la influencia de los grandes poemas épicos del siglo –*Orlando Furioso*, *Os Lusíadas* (y de forma subsidiaria y específicamente nacional, *La Araucana*), y la *Gerusalemme*– permite establecer una diferenciación orientativa entre las obras que configuran este amplio *corpus* y que he llamado “poemas ariostescos”, “poemas históricos” y “poemas de la reconquista”.

La distinción, como ha podido verse, concierne únicamente a los distintos modelos argumentales disponibles en el seno de la tradición y no debe tomarse de

¹⁹ *Vid. supra*, n. 6. A propósito del término "reconquista", que la historiografía actual considera poco pertinente y adecuada, la etiqueta aquí utilizada no tiene más que un carácter orientativo y en absoluto impositivo, con el que se quiere designar y distinguir a los poemas que tratan de las guerras contra los árabes en tierras peninsulares basados en el modelo tassesco (frente, por ejemplo, a la épica ariostesca sobre Bernardo del Carpio, que podría considerarse que, en cierto modo, también trata de la "reconquista"). Sirva esta nota para aclarar sucesivas apariciones de este término a lo largo de este trabajo.

forma taxativa ni definitiva, sino únicamente como una herramienta que nos permite distinguir las tendencias mayoritarias existentes²⁰. De hecho, se podría objetar la clasificación de algunos poemas dentro de uno u otro grupo. En cualquier caso, repito, la función de esta división es meramente práctica y sólo se plantea con el fin de esclarecer las distintas vías alternativas que conforman el género, con independencia, como ha podido comprobarse, de la lengua utilizada. En lo que respecta al establecimiento de una distinción en función de criterios lingüísticos, soy del parecer que resulta del todo impropio en tanto que los poemas latinos españoles se enmarcan perfectamente en el panorama de la tradición épica (nacional o no) y pueden ser estudiados en unión de los poemas castellanos, sin que la lengua implique un trato de diferenciación o exclusión, como ha venido siendo frecuente en la crítica actual. En resumidas cuentas, lo que resulta del todo innegable, como podrá comprobarse en las páginas que siguen, es que todas estas clases y subclases de poemas, a partir de la relación entre poesía e historia, responden claramente a una misma lectura política a través de la cual España (y sus monarcas) se convertirá en la heredera del Imperio romano, y, por tanto, en la señora del mundo entero, respaldada por la providencia divina.

***Épica, historia y propaganda política:
la función ideológica de los pasajes proféticos***

Los paralelismos que podían establecerse entre el imperio de Augusto y el de Carlos V y Felipe II iban más allá del azar y se perfilaban como la herencia de una política nacional con ambiciones universales. En ambos monarcas hispanos

²⁰ Lo mismo cabe decir en lo que respecta a los diferentes subgrupos de los “poemas históricos” (“Caroleidas”, “poemas filipinos” y “poemas de la conquista americana”). A los dos primeros, por su importancia sustancial para esta investigación, dedicaré sendos apartados particulares.

culminaba no sólo el linaje de gobernantes universales iniciado con Augusto²¹, la pervivencia del *imperium sine fine* prometido por Júpiter a los troyanos en la *Eneida*, sino también el cumplimiento del desarrollo providencial de la historia. Ésta es, esencialmente, la lectura que gobierna la épica hispánica del quinientos y que obliga a atender sobremanera a su relación con la historia. No se trata únicamente, como veremos en la parte dedicada al análisis de los poemas, de la celebración de los reinados carolino y filipino como momentos gloriosos por sí mismos, sino en tanto que representan la culminación del progreso histórico de la nación, un progreso que, en la mayor parte de los casos, se presenta vinculado asimismo a la historia del mundo entero.

La relación entre épica e historia es, por tanto, uno de los presupuestos fundamentales del género a nivel teórico y el elemento determinante de su finalidad política y propagandística. Ello se debe, como hemos visto a lo largo de las páginas precedentes, a la canonización del modelo de Virgilio, que otorgó al género una dimensión preeminentemente política que habría de configurar la tradición épica occidental. La *Eneida*, frente a los poemas homéricos, explotaba conscientemente la relación de la narración con la historia de Roma, y la proyectó en la idea de la dominación del mundo, a la que otorgó un sentido dinástico. La exégesis virgiliana, a partir de la interpretación serviana, haría de la lectura histórica de la épica uno de los pilares esenciales en la transmisión del poema y en la configuración del género en occidente²². A lo largo de los siglos, la poesía heroica se convertiría, por definición, en una proyección del poder, en un instrumento privilegiado para apropiarse de la historia, para hacer de ésta un constructo marcado ideológicamente. La épica, por tanto, propone un relato histórico con el fin de demostrar de qué forma el momento presente estaba preestablecido por un poder superior y omnímodo –llámese *fatum* o Dios. En la historia, tal como la propone la épica, no existe el azar ni interviene la fortuna –contrariamente a lo que proponía Lucano- sino que su desarrollo total está trazado de una vez y para siempre.

²¹ Para la importancia de las genealogías míticas que entroncan a un linaje contemporáneo con personajes mitológicos e históricos de la antigüedad, *vid. supra*, cap. 5.

Esta visión de la historia permitía incluir en este continuo hasta los más recientes acontecimientos, y les otorgaba una significación específica dentro de este esquema finalista. Para Virgilio, Actium era el momento culminante de la historia nacional y del mundo, porque gracias a esta victoria Roma, por fin, pudo cumplir el destino que le había sido marcado: convertirse en la dueña del orbe. El dominio imperial señala, por otra parte, el retorno de esa Edad de Oro mítica, que ahora es esencialmente romana. En otras palabras, Virgilio politiza, *romaniza*, la *Aurea Aetas*. Actium es el acontecimiento que anuncia definitivamente la llegada de esa etapa dorada de paz y concordia en el mundo –la *pax Augusta*– en la que la humanidad alcanzará plenamente la felicidad. Ahora bien, esa armonía mundial y romana que propone Virgilio, todavía no ha llegado, sino que se propone como un momento próximo, y en esa irrealización radica, precisamente, su eficacia ideológica, ya que prolonga la visión gloriosa del régimen de Augusto hasta un momento indeterminado.

En la épica virgiliana, por tanto, el futuro, en tanto que proyección del destino ya establecido, se convierte en una certeza histórica y puede ser predecido con exactitud, pero sólo hasta un determinado momento, que es el presente del poeta. En otras palabras, el mito de la Edad de Oro no es más que un constructo legendario que se propone como fin, pero cuya realización exacta no puede, no debe, llegar a materializarse. El hecho de que su renacimiento quede abierto es lo que permite, precisamente, que las diversas "profecías" históricas del poema adquieran una significación mítica, ya que éstas se proponen como la confirmación efectiva de que ese fin glorioso está en proceso y que llegará a cumplirse. La instrumentalización de la Edad de Oro imperial es, de hecho, el elemento clave que permite al poeta interpretar la historia nacional y establecer que el presente es la culminación de los acontecimientos del pasado, de forma que su poema se convierte en la narración, sesgada y dirigida, de todo el desarrollo histórico. En otras palabras, el poeta épico traza vínculos allí donde aparentemente no los hay,

²² *Vid. supra*, cap. 3.

entre sucesos históricos inconexos y sin ninguna relación entre sí, con el fin de otorgar un sentido único y finalista al pasado y al presente. La épica, por tanto, es narración histórica, pero de una historia predeterminada, que sólo puede ser comprendida como un proceso largo, ininterrumpido y esencialmente unitario, cuya relación se detiene en un momento crucial y culminante, como Actium. La narración del pasado y del presente se forja, por tanto, a través de la selección de aquellos acontecimientos que sirven de forma más decidida a esta visión dirigida de la historia y que Virgilio muestra a sus lectores como momentos cargados con una nueva y evidente significación política, histórica y dinástica. Por ello, las "profecías" de la *Eneida* son la relación cronológica de hechos y personajes a los que el poeta otorga un sentido de predestinación que sólo es abarcable y posible desde su propio momento histórico, ese presente glorioso cuya significación hace posible que puedan ser reinterpretados²³.

La historicidad de la épica, a diferencia de la narración historiográfica, radica, por tanto, no en la acumulación de datos sino en la reordenación de los mismos de acuerdo con un plan estructural e ideológico concreto. Los acontecimientos del pasado, sea cual fuere su cronología, se ofrecen como parte de una misma cadena histórica, cuya función principal es enfatizar el presente. Como veíamos en las profecías de la *Eneida*, esencialmente en las de los libros VI y VIII, y al igual que podrá apreciarse en los vaticinios de la épica hispánica, cada uno de los hechos "futuros" que serán anunciados al héroe se proponen con un claro sentido ascendente. Cada periodo es inferior al siguiente, y así sucesivamente hasta llegar a ese momento climático, cuya trascendencia modifica la visión del pasado y del futuro. Este es uno de los principios fundamentales que rigen la elaboración de las prospecciones históricas de la épica. Por ello, es en las profecías donde mejor se plasma la finalidad propagandística del género. En ellas se hace visible, como en ningún otro pasaje del poema, el vínculo establecido entre presente y pasado y donde cristaliza la unión entre realidad y ficción. En otras palabras, es en los vaticinios donde se percibe con mayor claridad que la historia es un continuo, que

²³ Para un análisis más concreto y detallado de las profecías de la *Eneida*, *vid. supra*, cap. 1.

el desarrollo de los acontecimientos tiene un origen y un fin concretos y establecidos. En ellas, el héroe, cuyas acciones conforman el pasado –bien remoto, como en el caso de Eneas, o bien inmediato, como en el caso de la épica carolina o filipina-, asiste a la visión de los hechos que han de venir y, gracias a ella, comprende su papel determinante en la historia.

Por otra parte, para los poetas épicos cristianos la historia posee también un final establecido desde el principio de los tiempos que no es otro que la redención del mundo²⁴. La historia es un *continuum* que se inicia con el Génesis y el pecado original y concluye con el Juicio Final, y cuyo momento climático y central, que marca el principio de la redención, es la primera venida de Cristo a la tierra. La historia del mundo, en definitiva, ha sido trazada de una vez y para siempre. Esta interpretación de la historia implica, como afirma Fichter [1982: 4], que los poetas cristianos creían tener conocimiento de lo que vendría después gracias a la Revelación, lo que es esencial, a nivel moral, para comprender que los poetas épicos cristianos se propusieran "terminar" la *Eneida*, completar su visión de la historia, ya que ellos podían hablar con mayor exactitud de las últimas cosas. Ello era posible, asimismo, merced a la traslación cristiana del poema, a la opinión de que Virgilio fue un pagano inspirado por el Dios de los cristianos, que dio lugar a una lectura moral y cristiana de su obra, a una actualización que sancionaba su lectura e imitación por parte de los creyentes²⁵. La tradición épica virgiliana, por tanto, fue redefinida en su perspectiva moral, fue adaptada al cristianismo. El mensaje político, no obstante, no varió sustancialmente y la vinculación entre historia, política y religión siguió siendo el eje interpretativo fundamental del género²⁶.

²⁴ Para lo que sigue, véase Löwith [1949: 182-190] y, fundamentalmente, Fichter [1982].

²⁵ Tal como se estableció en las diversas interpretaciones alegóricas tanto de la *Eneida* como de la *Bucólica* IV, véase al respecto *supra*, caps. 3 y 5.

²⁶ A este respecto, resulta muy ilustrativo observar que los poemas épicos hispánicos en los que se alude al mito de la Edad de Oro lo hacen siguiendo una clara perspectiva escatológica. Por ejemplo, en muchos casos se afirma que la victoria española en Lepanto es un anuncio de la futura reconquista de Tierra Santa, que implica la definitiva sujeción del mundo a la religión cristiana, un

Para los poetas cristianos, lo fundamental consistía en establecer que los hechos que celebraban tuvieran, por una parte, una significación próxima a la visión bíblica de la historia, es decir, que tuvieran la mirada puesta, en última instancia, en esa Edad de Oro cristiana, el anuncio de cuya llegada podía deducirse de algunos acontecimientos señalados y, por otra, que esos mismos sucesos pudieran ordenarse, a imitación del modelo, como elementos de una única cadena histórica que conducían a ese único final. Dicho de otro modo, debían conseguir que la historia de una nación concreta no se viera como accidental, sino todo lo contrario, en el progreso universal hacia la salvación. De esta forma, el *fatum* que había sancionado el destino de Eneas y de Roma fue sustituido por la Providencia. Así, el avance histórico de una nación, su creciente dominio del mundo, pasó a ser considerado como parte integrante e indisoluble del plan divino²⁷. Esa raza y su monarca son ahora los elegidos de Dios para subyugar al orbe, no solamente a un poder político de naturaleza supranacional, sino, esencialmente, a una religión. Su avance político es paralelo, en definitiva, al avance del cristianismo y ello hace posible que la historia de esa nación pueda ser contemplada como una manifestación del plan divino, es decir, como parte de esa cadena predeterminada de acontecimientos.

hecho que marca, por tanto, la instauración de la paz universal, la Edad de Oro cristiana, *vid. infra*, caps. 20-23. En el mismo orden de ideas cabría hablar de algunas de las profecías épicas que refieren el descubrimiento de América, basadas en la del *Orlando Furioso*, XV, según las cuales la conquista española del Nuevo Mundo responde al plan histórico divino, que algunos autores interpretaron como un anuncio de la inminencia del Apocalipsis. También Cristóbal Colón, en el *Libro de las profecías*, contemplaba el descubrimiento y la extensión hacia el oeste según una lectura mesiánica y escatológica. Sobre todo ello, véase Imbelloni [1940]; Bataillon [1954]; Proserpi [1976]; Moffitt Watts [1985]; Moretti [1986]; y Romm [1994].

²⁷ A esta idea responde plenamente la manipulación llevada a cabo por los propagandistas de Carlos V y Felipe II de la profecía de Daniel sobre los cuatro imperios del mundo, según los cuales el imperio hispánico pasó a identificarse con el último e imperecedero referido por el profeta bíblico. Sobre la utilización simbólica e ideológica de la profecía de Daniel en la celebración de ambos monarcas, véase *supra*, caps. 5-7.

En la épica cristiana, por tanto, el dominio de una nación sobre el mundo no es fruto del azar, sino que, por el contrario, responde a la perfección a un esquema establecido. Dios mismo, y esta es una constante en toda la épica hispánica, ha elegido a España para gobernar el mundo. El poder político de la monarquía, por tanto, deviene un símbolo del poder superior. La religión, al igual que en la *Eneida*, seguirá siendo uno de los sostenes ideológicos del imperio y de su ambición universal. Merced a esta operación, la historia de esa nación elegida ya no puede considerarse accidental ni aislada puesto que de ella depende el devenir del orbe. Vincular, como hiciera Virgilio, la historia de la propia nación con la del mundo y con el diseño de un ente superior es lo que hace de ella algo necesario y con una significación mítica y simbólica relevantísima. Una vez establecido este principio fundamental, es decir, la lectura providencial y universal del progreso histórico de un pueblo, los poetas épicos renacentistas pueden llevar a cabo una construcción de la historia nacional similar a la llevada a cabo por el poeta latino.

La base fundamental de esta construcción mítica de la historia en la épica quinientista radica, esencialmente, en la lectura de los pasajes proféticos, en los cuales, a imitación de los vaticinios virgilianos, el pasado remoto e inmediato es reescrito desde el presente histórico del poeta. Por ello, las últimas gestas de los héroes nacionales –Mühlberg, Lepanto–, si bien considerados momentos culminantes de la historia, lo son en tanto que simbolizan la promesa de un futuro esperanzador. Vista a la luz de este fin, *toda la historia del mundo* puede ser reinterpretada como una única cadena de acontecimientos y esto, en la épica hispánica, se traduce en la eterna sucesión del *imperium sine fine* hasta su culminación en el imperio de los Austrias. Por ello, según el principio providencial que gobierna la historia, España está destinada a someter al mundo entero porque ella es la última y más digna heredera de ese imperio universal nacido en Roma. Es, de nuevo, la utilización de la *translatio imperii* puesta al servicio de la ambición imperial de un linaje y un pueblo. Carlos y Felipe son los herederos de Augusto y los demás emperadores romanos, cuyo linaje se perpetuó, a través de Carlomagno, hasta el presente. Y, al igual que en la *Eneida*, el sentido total de la historia de España (y del mundo) sólo podrá apreciarse plenamente en aquellos

momentos en que pasado, presente y futuro se encuentren. Es decir, en las profecías.

En éstas, por tanto, cristaliza el vínculo entre poesía e historia, lo que hace de éstos pasajes los más profundamente marcados a nivel ideológico. Asimismo, su reiterada utilización, a imitación de los vaticinios virgilianos, los convierten en uno de los aspectos esenciales en la economía de todo poema épico. Por ello, creo que su estudio no sólo contribuye decisivamente a poner de relieve la lectura política y propagandística esencial de la épica hispánica, sino que también, a través de la comparación con sus modelos más inmediatos, puede ayudarnos a establecer una visión aproximada del género, de sus tendencias más destacadas y de sus fines. Las profecías, como veremos, constituyen pasajes relevantísimos de la épica, probablemente los de mayor importancia estructural y, como tales, establecidos tradicionalmente a partir del modelo virgiliano (y, subsidiariamente, del lucanesco): sueños visionarios, episodios de necromancia y, fundamentalmente, las *ecphrasis* prospectivas son sus formulaciones más frecuentes. En ellas se pasa revista a los momentos y a los personajes más relevantes de la historia de una nación que, gracias a la vinculación de ésta con el completo desarrollo temporal del mundo, se convierten, en suma, en *cronologías universales* con una doble finalidad: por una parte, recordar, hacer memoria, de los héroes y las victorias nacionales; por otra, mitificar esta relación histórica como proceso gradual y ascendente que culmina en el advenimiento último y definitivo de una Edad de Oro cristiana que es el elemento que sanciona la bondad y pertinencia del poder político. De las distintas, pero complementarias, formulaciones de estas prospecciones míticas en la épica es de lo que trata el apartado siguiente.

Las profecías épicas: una tipología

Las proyecciones épicas constituyen, desde el punto de vista narrativo, una interrupción de la acción a través de la cual se introduce en el poema el presente histórico del poeta. Ello supone que la narración de las aventuras del héroe se detiene momentáneamente para asistir a una revelación del futuro que no sólo puede alterar el orden de los acontecimientos internos sino que apela asimismo al lector para hacerle reflexionar respecto de los sucesos aludidos en la profecía. Es decir, que las profecías, desde un punto de vista meramente comunicativo, se ofrecen como un diálogo doble, entre dos personajes del poema (el héroe y el intérprete o nuncio del vaticinio) y entre el autor y el lector, aunque cuando no existe propiamente un personaje que haga de intermediario, será el propio poeta quien asuma esta función. Ello significa que el mensaje profético posee dos niveles de lectura. El primero correspondería al tiempo *interno*, al de la ficción. El segundo se refiere a la temporalidad *externa* a la narración, al tiempo de la historia. En primer término, por tanto, la proyección constituye un pasaje relevante para el desarrollo de la narración, lo que determina su función estructural. En la *Eneida*, por ejemplo, las revelaciones destinadas a Eneas tienen como finalidad no sólo ponerle en conocimiento de lo que el destino le depara sino, por encima de todo, empujarlo hacia Italia, lo que permite hacer avanzar la acción. En segundo término, las profecías están también dirigidas al lector, al que pretenden ofrecer una interpretación sesgada de los acontecimientos aducidos en el vaticinio -es decir, de los hechos del pasado- y señalar la importancia que éstos poseen para el presente. En otras palabras, que asuma que la historia de Roma, desde la llegada del héroe troyano a suelo itálico hasta la victoria de Actium sobre Cleopatra, es un proceso determinado por un ente superior, de forma que su presente, la Roma de Augusto, es la culminación de todos los acontecimientos enumerados en las distintas profecías del poema y la promesa de un futuro esperanzador.

A grandes rasgos, este sería el esquema básico que gobierna la elaboración de las profecías de la épica: hacer saber al héroe los acontecimientos del futuro y, al

mismo tiempo, referir al lector los sucesos del pasado de forma que éstos conformen una única cadena histórica que permita formular una visión gloriosa del presente inmediato. En ellas, un personaje, que nunca es elegido al azar, y el lector asisten a una selección y ordenación cronológica de personajes y acontecimientos históricos, a través de los cuales se construye la historia de la nación, centrada en los periodos considerados más significativos. En el caso de que la sucesión sea de personajes, estamos, como ocurría en la profecía del libro VI y la primera parte de la del VIII de la *Eneida*, ante catálogos de héroes futuros, que suelen ser de personajes famosos e ilustres (reyes, guerreros o príncipes), cuya actuación histórica se propone como determinante y cuya enumeración se entiende, la mayor parte de las veces, como una sucesión dinástica que ilustra la continuidad en el poder de un mismo linaje. En el segundo caso, el de la representación de acontecimientos, éstos suelen ser su mayoría gestas militares, como Actium, que, al igual que en la *ecphrasis* del escudo, esbozan una idea del progreso histórico como una sucesión de periodos bélicos, cada uno de los cuales se presume superior y de mayor alcance respecto del inmediatamente anterior. Cada una de las victorias referidas en las profecías, al igual que la galería de personajes, constituyen, por tanto, cimas sucesivas a lo largo de la historia siempre ascendente de una nación cuya culminación coincide con la última gran victoria, situada en el presente del autor, que posee siempre un alcance universal. Esta última victoria -Actium o, en el caso hispánico, Lepanto, por ejemplo- o el último héroe con que se cierran los catálogos distingue el presente inmediato del pasado como el periodo o el momento donde la nación elegida por el hado (Roma y España, en nuestro caso) ha culminado su destino que es, en definitiva, hacerse con el dominio del mundo entero. Por ello, las profecías históricas, como decía en el apartado anterior, no son únicamente la revisión y reinterpretación de la historia entera de un pueblo sino, por encima de todo, cronologías del mundo, ya que, a partir de ese último momento glorioso, el mundo será romano, en la *Eneida*, o español, en la épica hispánica.

Muchas de estas profecías-cronologías suelen ser, en realidad, cronografías, es decir, visiones gráficas del tiempo, cuyo recurso formal preeminente suele ser el de la *ecphrasis* o descripción de objetos físicos o lugares en los que figura la

representación ordenada de una selección de acontecimientos o personajes históricos. Como podía verse en el capítulo dedicado a la *Eneida*, la profecía más importante de las cuatro que aparecen en el poema, la del escudo de Eneas del libro VIII, era precisamente una *ecphrasis*, que será, por otra parte, el marco más recurrente de las prospecciones de la épica hispánica. Incluso los catálogos de héroes se harán propiamente imagen a través de representaciones pictóricas o escultóricas. En consecuencia, las profecías de la épica hispánica proponen, en sus casos más destacados y numerosos, el establecimiento de un nexo entre la imagen y la palabra, en el cual la descripción media la contemplación de las imágenes. En otras palabras, que la visión tanto del lector como, incluso, la del propio personaje está mediatizada por la explicación que bien un personaje de ficción o bien el propio autor hacen de las imágenes a través de las cuales se revela el futuro. El personaje contempla la representación del futuro, al lector le es descrita.

Ahora bien, en muchos otros casos, como también sucede en la *Eneida*, los vaticinios también se dicen. Son aquéllos en los que la profecía no parte de la descripción de objetos físicos sino que es revelada por medio de la palabra, como en los episodios de necromancia (a imitación del episodio de la bruja Ericto en la *Farsalia*), en los episodios en los que tendrán lugar apariciones de personajes difuntos o fantásticos en sueños o visiones, o bien en los que un personaje dotado con el don de la profecía (magos, dioses, profetas) revelarán a un personaje los hechos o los héroes venideros. Ello obliga a establecer una distinción entre lo que sería estrictamente el medio (cómo tiene lugar la prospección) y el mensaje profético (qué es lo que se profetiza). *Ecphrasis*, sueños, visiones, episodios de necromancia, etc. serían, por tanto, los medios, los marcos formales que la tradición épica clásica proponía como necesarios y propios de todo vaticinio poético. El mensaje suele, por lo general, reducirse a las dos opciones ya señaladas: la prefiguración del futuro a través de la enumeración de (a) acontecimientos venideros, preferentemente gestas militares, o (b) personajes (los catálogos de héroes futuros). La siguiente tipología, dada la coincidencia del "qué", sólo puede asentarse de forma clara y distintiva en el "cómo", en los medios.

Antes de pasar a un análisis descriptivo de los moldes formales de la profecía épica, hay que hacer referencia a otros dos aspectos relevantes. El primero es el que concierne al "quien", a la figura del receptor y a la del mediador. El primero es siempre un personaje relevante de la acción, con frecuencia el héroe o, a veces, alguno de sus más directos adversarios. El mensaje profético depende en gran medida de a quién esté dirigido. El héroe es el elegido para contemplar o para conocer algo que ha estado secretamente custodiado durante largo tiempo y que influirá decididamente en su trayectoria personal, la cual tiene siempre un sentido superior, dado que sus acciones tendrán unas consecuencias que superan el ámbito de lo privado y que inciden decididamente en el político y nacional. En el caso de la *Eneida*, la selección del receptor, Eneas en todos los casos, poseía una función narrativa de suma importancia, puesto que es el conocimiento del futuro el que mueve al héroe a seguir adelante con el destino que le ha sido establecido, el cual posee siempre preeminencia sobre sus preferencias personales o sentimentales²⁸. En el caso de la épica hispánica, como veremos en los ejemplos aducidos, son numerosísimos los casos en los que el vaticinio ocurre en momentos cruciales, en los que el personaje en cuestión se encuentra indeciso sobre el camino a seguir. Las profecías poseen en estos casos una funcionalidad narrativa muy importante, y de ella depende el progreso de la acción poética. Por otra parte, la selección del receptor posee asimismo una importancia simbólica relevante. De hecho, la profecía contribuye en cierta forma a la caracterización del personaje, bien sea positiva o negativa. No es lo mismo, por ejemplo, que en la *Carolea*, Carlos V sea premiado con la visión de la Jerusalén celestial, mientras que uno de sus grandes enemigos, Francisco I de Francia, sea obsequiado con la visión de los castigos infernales que tienen lugar en una Babilonia alegórica. Por último, es evidente que el mensaje profético establece un vínculo entre el receptor de la ficción y el sujeto del vaticinio, una relación que se propone como simbólica y cuya lectura ideológica es innegable en la mayor parte de los casos.

²⁸ Si bien es el lector, y no el héroe, el que percibe claramente el sentido de la profecía. Recuérdese que en *Aen.*, VIII, Eneas no es capaz de entender bien las figuras representadas en el escudo.

En lo que respecta a la figura del profeta o mediador, su importancia es también crucial, dado que él será el enlace entre el conocimiento del futuro y el presente ficcional, el responsable de mostrar al héroe su porvenir y el de su pueblo y encaminarlo, por tanto, a la plena realización del destino, el que establezca para el lector una relación causal entre los distintos momentos históricos del pasado de su nación, a hechos en principio sin conexión alguna, y el que sanciona la lectura de todo el proceso hasta que éste asuma dimensiones universales. Salvo en los casos en los que ese mediador no es el propio autor sino un personaje de la ficción, es posible realizar asimismo una tipología de estos "profetas-intérpretes".

Los representantes más habituales y recurrentes en nuestra épica son, sin duda, los magos o magas, unas figuras cuyo modelo debe buscarse en sus homónimos ariostescos (de hecho, nuestra épica retomará con frecuencia a los mismos personajes del poema italiano). En los poemas escritos a imitación del *Orlando Furioso*, estos personajes suelen poseer una función narrativa importante, de forma que (a) su intervención contribuye al desarrollo global de la acción o (b) introducen y dan forma a un episodio secundario. En los poemas históricos, su participación no resulta, por lo general, tan relevante a nivel narrativo, y su papel se reduce a una justificación del episodio maravilloso en que suelen producirse los vaticinios. Los magos -o, en ocasiones, sus doncellas o ayudantes- pueden actuar como profetas, es decir, revelando el futuro por medio de la palabra²⁹, aunque lo más frecuente es que su tarea consista en la interpretación de la *ecphrasis* de un objeto en el que está representado el futuro, o bien que, a través de sus artes mágicas, hagan de ese objeto el medio a través del cual se produzca ese vaticinio³⁰.

²⁹ Un tipo de profecía que responde al modelo del *Orlando Furioso*, XV, y que reencontramos en diversos poemas como *La segunda parte del Orlando* de Nicolás Espinosa, XIV, viii-xl; y en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena, XV, xi-xxxviii. Para ambos poemas, véase *infra*, caps 10 y 11.

³⁰ El caso más relevante de este tipo de actuación profética es el del mago Fitón de *La Araucana*, donde el personaje, creado sobre el modelo de los magos ariostescos y como versión positiva de la bruja Ericto, muestra al narrador el desarrollo de la futura batalla de Lepanto a través de una esfera mágica de su invención. Sobre este pasaje, véase el capítulo dedicado a Ercilla, cfr. cap. 22. Este episodio sería imitado posteriormente por Miguel Giner en su *Sitio y toma de Anvers* (1587), V-VI, en el que el protagonista llega a la cueva donde habita un mago que le mostrará el porvenir a través de una esfera, y en las *Guerras de Malta y toma de Rodas* de Santisteban Osorio (1599), Segunda

Otro grupo de personajes no menos importantes en la revelación del futuro lo forman los que vendrían a ser el opuesto de los magos y magas, los brujos y brujas, cuyo modelo más inmediato debe buscarse en el episodio de necromancia del libro VI de la *Farsalia*. En el caso de la épica hispánica existe otro antecesor y referente obligado que remite a la propia tradición nacional, como es el pasaje de la maga de Valladolid del *Laberinto de Fortuna* del también cordobés Juan de Mena³¹. Se trata, por lo general, de personajes negativos, cuyas artes se encuentran al servicio de los enemigos de los héroes³², aunque, en ocasiones, recibirán un

Parte, VIII-IX, donde contemplamos la representación del universo del mago Artidón, a través de cuya mágica esfera el protagonista asistirá a la visión futura de la toma de Rodas. En *La Restauración de España* de Cristóbal de Mesa (1607), X, ilx-ci, le será referida a Pelayo la profecía del mago y astrólogo Camilo. En otros casos, más numerosos, un mago es el autor de las pinturas o esculturas cuya *ecphrasis* es la base de la profecía. En el poema de Nicolás Espinosa (1555), XI, xxvii-lxi, Roldán contempla el desastre franco de Roncesvalles en una pintura realizada por el mago Atlante; en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena (1555), XVIII, xl-lxxxvii, el mago Merlín es el autor de las pinturas que revelan las gestas futuras de Carlos V; en los *Lyræ Heroicae libri* (1581), VIII, 682-699, el mismo Merlín ha realizado los grabados que decoran el escudo del rey Arturo que porta Carlomagno, en el que puede contemplarse el devenir del imperio; en el *Bernardo* de Agustín Alonso (1585), XIII, il-cviii, debemos al mago Nemosín las estatuas de los ilustres antecesores míticos de la estirpe austríaca y en XVIII, lv-lxv, de nuevo a Merlín las figuras que decoran la fuente encantada y que son una alegoría de la destrucción del protestantismo; en *El León de España* de Pedro de la Vecilla (1586), XXVIII-XXIX, el mago Leónido es el autor de la pintura donde el rey Ramiro contempla a los futuros reyes de León; y en *La Conquista que hicieron los poderosos y católicos Reyes don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada* de Duarte Dias (1590), XV, Duricina muestra al rey don Fernando las pinturas realizadas por el mago Liano con las gestas venideras de Carlos V y Felipe II.

³¹ Cfr. *Laberinto*, 238-297. Sobre la influencia de éste y otros pasajes del poema de Mena en las profecías épicas, véase *infra*.

³² En el *Carlo Famoso* de Luis Zapata (1566), XXXVII, xlv-lxxiv, Barbarroja acude a una hechicera para que le revele el futuro; en *La Austríada* de Juan Rufo (1586), XXII, lx-lxxxv, será Alí Bajá el que requiera de los conocimientos de astrología y brujería de Xiloes para conocer el desenlace de la batalla de Lepanto; en *El león de España* de Pedro de la Vecilla (1586), XVIII, una bruja profetiza a dos moros los estragos que los españoles del futuro causarán entre su gente; en el *Arauco Domado* de Pedro de Oña (1596), II, xxv-lxxxv, serán unos brujos araucanos los que lleven a cabo un episodio de necromancia para mostrar a los suyos el futuro; en *El Peregrino Indiano* de Saavedra

tratamiento especial, cercano al de los magos ariostescos, que permitirán que estos brujos actúen como intermediarios en profecías dirigidas a los protagonistas o a otros personajes más positivos³³.

Por último, existe una gama de personajes distinta de los magos y brujos a través de los cuales se producen los anuncios proféticos en los poemas épicos. En algunos casos se trata de divinidades o de personajes procedentes de la mitología y la épica clásicas³⁴. En otros, Dios mismo o alguno de sus ángeles son los responsables de los anuncios proféticos³⁵. En este orden de pensamiento cristiano

Guzmán (1599), IX, xcv-cxxvi, la bruja Tlaxcala revelará a uno de los enemigos de Hernán Cortés el futuro sometimiento de Méjico a los españoles.

³³ Es el caso, nuevamente, del mago Fitón de Ercilla y de los personajes elaborados a imitación de éste, véase *supra*, n. 30, entre los que debe contarse asimismo al mago Hamete de *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa (1594), II, cuya profecía-*catabasis* está dirigida al rey castellano.

³⁴ Se trata de pasajes cuyo modelo debe buscarse indefectiblemente en las profecías virgilianas así como en las de *Os Lusíadas*, en el que existe una mezcla de paganismo y cristianismo. En el caso de las divinidades paganas destaca la *Felicísima victoria* de Jerónimo Corte Real (1578), VI, 57-548, donde Vulcano, a indicación de Venus, forja un escudo decorado con las gestas carolinas y filipinas; en IX, 221-508, Venus baja del cielo para entregar las armas y el escudo de Vulcano a don Juan de Austria y le anuncia su futura victoria; y en XII, 239-280, tiene lugar la profecía de Proteo. En otros casos descubrimos a algunos "divinales artífices", cuyos nombres no se refieren en todos los casos, responsables de profecías. Es el caso de Colmán, el descendiente de Vulcano que labra las armas de Carlos V con las gestas futuras de Felipe II en el *Carlo Famoso* (1566), XXXV, i-xlii; o el de los anónimos creadores de la mesa decorada con las gestas filipinas y las armas de Carlos V en *El victorioso Carlos V* de Jerónimo de Urrea, IV, 444-1088, y IV, 1825-2318. En el *Carlo Famoso*, IX, lxxxi-lxxxvi, será una antigua nave de Eneas transformada en la ninfa Charina quien revele a Carlos V su triunfo ante las Comunidades castellanas. Otro personaje habitual en nuestra épica es la Sibila, la guía de Eneas en el trasmundo, a la que encontramos en los *Lyrae Heroicae libri* (1581) de Núñez de Oría (1581), XII, 376-213, como profetisa de la Natividad (sin duda, por influencia de la *Bucólica IV*) y como anunciadora de la gloria imperial austríaca. A sus manos debemos asimismo un escudo labrado con las gestas carolinas y filipinas en el *Bernardo* de Agustín Alonso (1585), II, xvii-lxxvi.

³⁵ En la *Carolea* de Sempere (1560), Primera Parte, VII, Dios decreta para Francisco I la visión del trasmundo y el castigo de los pecados, mientras que en la Segunda Parte, XVIII, concede a Carlos V

destacan también la intervención de las personificaciones alegóricas de algunos vicios o virtudes³⁶. No obstante, son más frecuentes las apariciones, normalmente a través de sueños, de las almas de personajes difuntos, en ocasiones antepasados del héroe, que le profetizan el futuro³⁷.

Se trata, por tanto, de personajes fabulosos e, incluso fantasmagóricos, como en el caso de las almas y sombras de difuntos, alrededor de los cuales gira el episodio fantástico que sirve de marco a la profecía. A ello contribuye asimismo otro de los aspectos relevantes de las profecías que correspondería al "dónde", es decir, al lugar donde éstas suelen producirse, cuando se trata de un vaticinio dicho, o emplazarse, cuando es una *ecphrasis*. En la mayoría de los casos los vaticinios suelen producirse en un contexto igualmente fabuloso que los personajes que los hacen posibles: durante viajes fantásticos, en las cuevas de los magos, en palacios imaginarios descubiertos en el interior de grutas profundas y oscuras, en salas o torres ignoradas y espléndidas, etc. Bien es cierto que en algunas ocasiones la ubicación del objeto en el que figura el futuro puede ser intrascendente³⁸ o real³⁹,

la visión de una Jerusalén celestial donde moran sus ancestros. Para este poema, *vid. infra*, cap. 17. En el *Pelayo* del Pinciano (1605), X, el ángel Uriel profetiza al héroe su descendencia futura.

³⁶ En el *Carlo Famoso* de Zapata (1566), XXI, xiii-lxix, Francisco I recibe la visita de la Envidia, que le muestra las gestas futuras de Carlos V a través de unas pinturas.

³⁷ En el *De militia principis Burgundi quam velleris auri vocant* de Alvar Gómez (1540), una sombra profetiza al duque de Borgoña su descendencia futura hasta Felipe II y sus hazañas; en el *Carlo Famoso* de Zapata (1566), VIII, xxi-xlvi, Fernando el Católico baja del cielo a indicación de Dios para alejar a su nieto de Inglaterra y revelararle el futuro; en la *Felicísima victoria* de Corte Real (1578), IV, 97-736, el alma del difunto Selim I conduce a Alí Bajá al templo de Marte, donde le será anunciada su derrota ante don Juan de Austria; en el *Pelayo* del Pinciano (1605), X, xxiv-lxxxvii, un alma conduce al héroe por el trasmundo y le profetiza la liberación de Asturias.

³⁸ Es el caso de *La Maltea* de Hipólito Sans (1582), VII, xl-lxiii, en el que uno de sus personajes contemplará un cuadro de las gestas carolinas futuras que se encuentra en un aposento que no se especifica.

³⁹ En el *Carlo Famoso* de Luis Zapata (1566), XXIX, iii-xlvi, Carlos V contempla las gestas de su abuelo Fernando el Católico pintadas en la cuadra de Comares, en la Alhambra de Granada, y en XLII, xci-cxv, admirará las pinturas de los reyes de España de la Sala de Reyes del palacio real de Toledo.

pero salvo en estos pocos casos, la mayoría de visiones proféticas se emplazan en espacios imaginarios que pueden ser interpretados como espacios alegóricos, un motivo que estaba ya presente en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y que encontraremos en numerosos pasajes de nuestra épica⁴⁰. Ello incide, por otra parte, en otorgar un carácter secreto a la profecía. No todos los personajes de la épica, como apuntaba al hablar de la figura del receptor, son válidos o suficientemente importantes para conocer de antemano su futuro o el de sus descendientes, sino sólo aquéllos que el poeta propone como tales. Los anuncios del porvenir y su interpretación están restringidos a unos pocos, capaces de acceder, por su carácter heroico -o negativo, en algunos casos- a estos lugares simbólicos donde se custodia celosamente el conocimiento del futuro.

Los primeros y más claramente alegóricos de estos lugares lo forman aquellos emplazamientos en los que la visión del futuro cobra asimismo un sentido escatológico, aquéllos, como las fabulosas Moradas de la Inmortalidad, donde los héroes de los poemas contemplan las figuras de personajes históricos, antecesores suyos o no. Estos palacios son verdaderas alegorías de la fama ultramundana, de la recompensa a piadosas acciones (habitualmente, gestas militares) acometidas en vida y en el que el poeta realiza un catálogo de los héroes pasados y futuros⁴¹. Parecida significación poseen las visiones del trasmundo o de espacios que, sin ser

⁴⁰ Sobre el tópico de los palacios alegóricos y su significación, cfr. Kenny [1991].

⁴¹ Es el caso, por ejemplo, del catálogo de héroes de la morada de la Inmortalidad del *Carlo Famoso*, XLVII, xvi-l, a la que llegará el duque de Sesa tras seguir el camino de la Virtud acompañado de la Razón y en la que podrá contemplar las figuras de una larga lista de personajes bíblicos e históricos, entre los que se encuentran los ancestros del linaje austríaco; el de la casa de la Fama de *El Cid* de Diego Jiménez de Ayllón (1568), XI, cuyo interior alberga las estatuas de los futuros reyes de Castilla; el del *Libro del Orlando determinado* de Martín de Bolea y Castro (1578), IV-V, cuya Morada de la Memoria es también el lugar que la fama reserva a una lista de personajes históricos del pasado y el futuro, en la que también se incluyen los miembros de la casa de Austria; idéntico sentido posee la Cueva de Hércules del *Bernardo* de Agustín Alonso (1585), XXIX, xciii-cxx, donde, junto a los Nueve de la Fama, habitan los reyes de España del pasado y del futuro para toda la eternidad; y el templo de Marte de la *Felicísima victoria* de Corte Real (1578), IV, 97-772, donde Alí Bajá contempla las efigies de los héroes españoles y portugueses del pasado y el futuro.

estrictamente el averno o el cielo, se ofrecen como tales⁴². Éstos conjugan el tópico del lugar alegórico con la *catabasis* de Eneas en el libro VI, cuyo viaje infernal sirve de preludeo y de marco a la visión futura de sus descendientes y, por tanto, constituye una alabanza del poder desde parámetros religiosos. Las moradas de la Inmortalidad así como los parajes celestiales e infernales de nuestra épica son, en el fondo, una recreación de este episodio profético y celebrativo con un mensaje claramente político.

Las cuevas encantadas y palacios que albergan salas con tapices, pinturas y esculturas en las que están representados bien las gestas futuras bien los héroes del futuro son lugares no menos alegóricos, especialmente por la significación ideológica y mítica de la profecía. Son, sin duda, los lugares en que con mayor frecuencia se esconde la revelación gráfica del futuro en nuestra épica, pero también hay otros no tan habituales, pero no menos significativos, como las fuentes encantadas⁴³ e, incluso, los cementerios y truculentas moradas de los brujos y brujas que revelarán el futuro a los enemigos de los héroes a través de la necromancia.

Hecha esta somera distinción acerca de los lugares y los personajes que intervienen en un pasaje profético, atendamos ahora a los medios de estas

⁴² Caso de la visión de la Babilonia infernal de la *Carolea* de Sempere (1560), Primera Parte, VII, donde Francisco I contempla los castigos eternos de los que en vida incurrieron en alguno de los siete pecados capitales, y de la Jerusalén celestial, Segunda Parte, XIII, donde habitan los ancestros del Emperador, en lo que sería, de hecho, la plasmación cristianizada del destino ultramundano de las almas pías del Eliseo virgiliano. Idéntico significado tendrían los ríos del castigo y el premio eternos de los *Lyrae heroicae libri* de Núñez de Oria (1581), I-II, que se encuentran en el interior del bosque encantado del mago Atlante y donde navegan las almas de aquellos personajes históricos del pasado y del futuro en espera de su premio o su condena. Otro caso es el de la *catabasis* de Pelayo en el poema del mismo nombre del Pinciano (1605), X-XI, en el que el héroe recrea, al igual que en los casos anteriores, el descenso a los infiernos de Eneas y asiste a la visión de los castigos eternos, tras la cual contempla en una sala las efigies de los distintos reyes en lo que es una sucesión de las monarquías del mundo.

⁴³ Como la fuente de Merlín del *Bernardo* de Agustín Alonso (1585), XVIII, lv-lxv, una verdadera alegoría del protestantismo y de su destrucción a manos de Felipe II.

profecías, a las formas más frecuentes que suelen adoptar estos anuncios del futuro en los poemas analizados, y la naturaleza del contenido, que, como anunciaba páginas atrás, suelen ser la enumeración de gestas militares y de héroes futuros. La siguiente tipología contempla los marcos narrativos más recurrentes de nuestra épica en la formulación de prospecciones y se incluirán referencias de los distintos poemas estudiados.

La ecphrasis

La primera y más frecuente forma de profecía de la épica hispánica es la de la *ecphrasis* que, al igual que ocurría en el escudo de Eneas, suele ser bien una descripción de acontecimientos sucesivos, bien de personajes históricos en orden cronológico, o bien de ambas. En estos casos, grabados, tapices, pinturas, armas y esculturas ofrecen al héroe una visión de los acontecimientos y los personajes del futuro. En la contemplación de estos objetos artísticos, el héroe y el lector asisten a una revisión de la historia y de sus momentos más significativos, cuya selección puede obedecer a criterios internos del propio poema, de forma que los primeros acontecimientos o personajes destacados de la historia de España pueden remontarse hasta la Edad Media o limitarse a los hechos del propio siglo.

La relevancia del modelo virgiliano del escudo y del episodio de la forja de las armas se dejó sentir de forma especialmente fructífera en nuestra épica⁴⁴. Son muchas las profecías de la épica hispánica que parten de la descripción de las imágenes grabadas en escudos -pero también en arneses, por ejemplo⁴⁵. En la

⁴⁴ Mucho más que en los poemas más relevantes de la época, es decir, el *Orlando* y *Os Lusíadas* e incluso la *Gerusalemme*, entre cuyas *ecphrasis* proféticas no figura la de ningún escudo.

⁴⁵ En el *Carlo Famoso* (1566), XXXIV, Carlos envía a don Luis de Ávila a Augsburgo, donde se encuentra la fragua de Colmán, descendiente de Vulcano, para encargarle la fabricación de unas nuevas armas. El episodio de la forja es una repetición del mismo episodio de la *Eneida*, en la que el artífice ordenará a sus cíclopes abandonar las tareas de los dioses para atender la petición del

mayor parte de ellos se reproducen las gestas venideras en orden cronológico, de forma que, aun en los casos en que los triunfos no corresponden al futuro -caso del escudo de don Juan de Austria, por ejemplo- se cierran siempre con una evidente alusión al futuro -en este caso, a la batalla de Lepanto. Los escudos contienen, por tanto, una sucesión de los ciclos bélicos más relevantes no sólo de la historia de una nación sino también del mundo entero. Esta lectura depende esencialmente de la interpretación concedida al pasaje virgiliano, en el que la redondez del escudo se convertía en un símbolo del orbe terrestre. En las *ecphrasis* proféticas de armas y escudos de la épica hispánica este motivo se repite invariablemente, lo que revela hasta qué punto estas prospecciones deben considerarse pasajes relevantísimos de la lectura política de las obras. A ello contribuye asimismo el hecho de que en todos los casos estudiados, la batalla que cierra la descripción se propone siempre como culminación y cierre de todas las anteriores -Mühlberg en el caso de la enumeración de las gestas carolinas y Lepanto en el de las filipinas.

Existen casos, no obstante, en los que la *ecphrasis* de las armas no se refiere a una enumeración de batallas, como ocurre, por ejemplo, en el primer escudo de don Juan de la *Felicísima victoria* o en el de Carlomagno en los *Lyræ Heroicae libri*. En el pasaje aludido del poema de Corte Real asistimos a una visión alegórica del próximo triunfo de Lepanto y en el de Núñez de Oria a una visión apoteósica

Emperador. En el canto XXXV, i-xlii, el poeta describe las imágenes grabadas en el arnés y en el escudo que corresponden a las gestas del futuro Felipe II. En la *Felicísima victoria* de Corte Real (1578), IV, 97-772, el sueño profético de Alí Bajá se cierra con la contemplación del escudo alegórico de la estatua de don Juan de Austria, en la que está representada su próxima derrota; y en VI, será el propio Vulcano el que forje unas armas para don Juan de Austria en las que están representadas los triunfos de su padre, de su hermano y el suyo propio en Lepanto. En los *Lyræ Heroicae libri* de Núñez de Oria (1581), VIII, 682-699, el escudo del rey Arturo que fabricara Merlín y que ahora es propiedad de Carlomagno está labrado con la apoteosis del imperio bajo Carlos V. En *El victorioso Carlos V* de Jerónimo de Urrea, IV, 1825-2318, asistimos a la descripción de las armas que visten Carlos y su hermano Fernando en la guerra de Alemania y en las que se enumeran las gestas carolinas. En el *Bernardo* de Agustín Alonso (1585), VI, xxii-lxii, tenemos un escudo forjado por la Sibila de Cumas en el que están cinceladas las gestas del siglo, que no son otras que las del futuro Carlos V. En *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa (1594),

del César como vencedor de Solimán y como heredero del imperio carolingio. Pese a no tratarse de una *ecphrasis* convencional de batallas, como en los demás ejemplos aducidos, su sentido no difiere ostensiblemente de las demás descripciones. El simbolismo de la circularidad de ambos escudos así como el carácter final y de clímax otorgado a la visión de la victoria leparentina, en el primer caso, y a la herencia carolina, en el segundo, se construye también en estos dos pasajes sobre la interpretación del escudo virgiliano⁴⁶.

Otras *ecphrasis* proféticas muy numerosas son las que figuran en cuadros y pinturas, la mayor parte de los cuales, como decía a propósito de la ubicación de los objetos, se encuentran en el interior de cuevas, palacios o aposentos fabulosos⁴⁷.

VI, xliii-xcv, tiene lugar la *ecphrasis* de las armas de Alfonso el Bueno sobre las gestas carolinas y filipinas.

⁴⁶ Para un análisis más pormenorizado de todos estos pasajes, salvo del de Cristóbal de Mesa, remito a los sucesivos capítulos dedicados al estudio pormenorizado de los poemas citados.

⁴⁷ La lista de *ecphrasis* proféticas de pinturas, tapices, etc. es muy numerosa. En *La segunda parte del Orlando* de Nicolás Espinosa (1555), XI, xxvii-lxi, Roldán contempla una pintura en la cueva del mago Atlante en la que está representada su próxima derrota en Roncesvalles y en XXXV, il-lxv, Bernardo del Carpio admira una pintura sobre la futura victoria de Carlos V en Mühlberg. En el *Roncesvalles* de Garrido de Villena (1555), XVIII, xl-lxxxvii, la tumba del mago Merlín alberga en su interior una pintura del mismo mago, donde dos hijos de Oliveros podrán ver el futuro desastre de Roncesvalles y los triunfos carolinos, y en XX, ix-cxcvi, Marfisa admira las pinturas de las puertas de una cueva donde figura la futura expulsión del turco de Viena. En el *Carlo Famoso* de Zapata (1566), XXI, xx-lxix, Francisco I de Francia recibe en sueños la visita de la Envidia que le muestra unas pinturas con las efigies de los héroes del Emperador y los momentos y los triunfos más espléndidos de éste, y en XLII, xci-cxv, Carlos V observa las pinturas de los reyes de España del pasado y el futuro que se encuentran en el palacio real de Toledo, acompañado por su mismo arquitecto, Covarrubias. En *El victorioso Carlos V* de Jerónimo de Urrea (ca. 1571), IV, 444-1088, la hermana del Lansgrave de Hesse describe las pinturas de una mesa que representan las gestas futuras de Felipe II. En *La Maltea* de Hipólito Sans (1582), VII, xl-xlvi hay una pintura con las gestas carolinas y filipinas. En *El león de España* de Pedro de la Vecilla (1586), XXVIII-XIX, un mágico aposento alberga una pintura con las efigies de los futuros reyes de León y sus gestas más destacadas. En *La Conquista* de Duarte Dias (1590), XV, Fernando el Católico contempla unas pinturas que representan las victorias venideras de Carlos V y Felipe II, que culminan con la visión del triunfo leparentino. En la *Cuarta y quinta partes de La Araucana* de Santisteban Osorio (1597), VIII-IX, Belona muestra al narrador la victoria de Orán y las gestas carolinas y filipinas

En estos casos el modelo de estas prospecciones gráficas, pese a partir de la obra virgiliana, debe buscarse también en algunos pasajes de los más relevantes poemas contemporáneos⁴⁸.

Como puede apreciarse en la sucinta descripción incluida en nota de los pasajes de los poemas con *ecphrasis* proféticas de representaciones pictóricas, en éstas se trata preferentemente de la descripción de batallas. En estos ejemplos, los anuncios proféticos pueden referirse a futuros acontecimientos de la narración poética -como en los poemas de Espinosa y Garrido de Villena, en los que Roldán y los hijos de Oliveros tendrán conocimiento del desenlace de la batalla de Roncesvalles con que concluye el texto, o como en el caso del *Carlo Famoso*, XXI, en que Francisco I será testigo de proezas imperiales de las que el poema tratará más adelante. En otros casos, los más frecuentes, los vaticinios tratan de sucesos concernientes al presente del poeta y, por tanto, externos y futuros respecto de la temporalidad interna de la narración, en los que se asiste a la visión de las gestas de Carlos V y de Felipe II y demás reyes de la historia de España -como en los poemas de Pedro de la Vecilla, Duarte Dias y Cristóbal de Mesa, que también hacen referencia a las gestas carolinas y filipinas. En todos los casos, bien se trate de anuncios internos o externos, el marco profético concede a la descripción de estos triunfos un carácter mítico en tanto que lo que se ofrece al lector y al personaje es una selección de diversos acontecimientos históricos, cuya enumeración y/o descripción implica una construcción e interpretación ideológica

representadas en unos tapices. En *La Restauración de España* de Cristóbal de Mesa (1607), IV, xl-liv, el traidor Orpas contempla la pintura de una cueva mágica donde figuran sucesivas victorias de distintos reyes castellanos futuros hasta Lepanto, y en IV, lxii-lxxxv, las pinturas que decoran su propia tienda, donde está representada la historia de España desde la llegada de Hércules hasta la próxima perdición de España en el reinado del godo don Rodrigo.

⁴⁸ En el *Orlando*, XXXIII, xi-lviii, aparecen unas pinturas que representan diversos acontecimientos futuros, como la victoria de Pavía y el Saco de Roma. En *Os Lusíadas*, VIII, i-xlíi, Vasco da Gama muestra a Catual los personajes representados en las banderas portuguesas, que es un catálogo de los héroes lusitanos.

de la historia de la nación y de las acciones militares de las figuras históricas reseñadas⁴⁹.

Otro tipo de *ecphrasis* con bastante fortuna es la que concierne a la descripción de retratos o figuras escultóricas custodiadas en el interior de salas secretas y magníficas -o de las figuras grabadas en columnas u otros objetos⁵⁰. La descripción de efigies humanas introduce invariablemente un catálogo de héroes futuros, la mayoría de las cuales -salvo la de las estatuas de los héroes del Templo de Marte de la *Felicísima victoria* de Corte Real- son, en realidad, genealogías dinásticas. En todas ellas, la finalidad es exaltar a los miembros de la estirpe austríaca y, por extensión, a la corona hispana. Para ello, los poetas optan bien por

⁴⁹ En los pasajes aducidos del *Carlo Famoso* de Zapata, *El león de España* de Pedro de la Vecilla, *La Conquista* de Duarte Dias y *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa la enumeración de batallas está introducida por la visión de los futuros y sucesivos reyes de España, es decir, por un catálogo.

⁵⁰ En el *Roncesvalles* de Garrido de Villena (1555), IV, la maga Melisa muestra a Cotaldo, mítico ancestro de la casa de Austria, las figuras esculpidas en unas columnas cuyo catálogo constituye la revisión de la genealogía mítica de esta estirpe. En *El Cid* de Jiménez de Ayllón (1568), XI, se nos describen las estatuas de los futuros reyes castellanos custodiadas en la Casa de la Fama. En la *Felicísima victoria* de Corte Real, IV, 97-772, Alí Bajá contempla las efigies de los héroes de la antigüedad y de los españoles y portugueses del presente y del futuro. En el *Libro del Orlando determinado* de Bolea y Castro (1578), IV-V, asistimos a la visión de las esculturas de los héroes de la antigüedad y del futuro de España, en lo que es una revisión de la historia del mundo y del traslado de la centralidad imperial hacia occidente que se cierra con la visión de la efigie de don Juan de Austria y una referencia a la batalla de Lepanto. En el *Libro primero de los famosos hechos del príncipe Celidón de Iberia* de Gonzalo Gómez de Luque (1583), XIII-XIV, el protagonista, hijo del rey de España, visita, guiado por la maga Linigobra, las estancias de un palacio donde se custodian las figuras de treinta y seis reyes de España que son sus descendientes. En el *Bernardo* de Agustín Alonso (1585), XIII, il-cviii, la maga Mitilene muestra al héroe las figuras creadas por el mago Nemosín y que es la genealogía mítica de la Casa de Austria; y en XIX, lxx-cxx, Bernardo, guiado por la Fama, contemplará las efigies de los sucesivos reyes de España hasta Felipe II custodiados en una sala de la fantástica Cueva de Hércules. En *La Restauración de España* de Cristóbal de Mesa (1607), VII, liii-lxxxviii, Pelayo contempla las estatuas de una cueva que representan a los ancestros austríacos.

la revisión de los ancestros, reales y no reales, del linaje de los actuales soberanos, o bien por la enumeración cronológica de los distintos reyes que ocuparon el trono.

En el primer caso asistimos a la elaboración de verdaderas genealogías míticas, donde se dan cita, además de los antecesores reales de Carlos y Felipe, una larga lista de personajes bíblicos y antiguos, entre los que descubrimos también a las figuras de distintas divinidades paganas. Se trata, en suma, de la plasmación épica de las genealogías realizadas para distintos antecesores de la estirpe austríaca, especialmente de la de Maximiliano I, en los que esta larga lista de personajes mitológicos y antiguos sustentaba la ambición política universal de este monarca⁵¹. Prueba de ello es que, en los ejemplos citados, la vinculación de estos personajes mitológicos, bíblicos, divinos y antiguos con Carlos V y Felipe II es posible a través de su ascendencia austríaca, no de la española. Se trata, por tanto, de pasajes sumamente simbólicos y relevantes, a los que el marco profético concede una lectura mítica e ideológicamente sesgada. El modelo poético debe buscarse tanto en la ascendencia divina otorgada por Virgilio a Augusto, al hacerlo descendiente de Venus a través de la figura paterna de Julio César, como en la real y heroica reproducida en el catálogo del libro VI, donde Anquises muestra a Eneas sus nietos, los romanos, cuya sucesión culmina en el nuevo César, que ocupa el centro de la visión de las almas⁵². Pero también, obviamente, existe el modelo extraliterario, el de las genealogías supuestamente históricas de que hicieron uso los diversos pretendientes al trono de occidente.

Estas profecías genealógicas se complementan con los catálogos de los reyes futuros de España -que, en cierta forma, pueden también contemplarse como la sucesión de los miembros de una misma dinastía, sólo que en este caso no se

⁵¹ Sobre las genealogías míticas, cfr. *supra*, cap. 5. Para su correspondencia en los poemas épicos, véanse los pasajes citados de los poemas de Garrido de Villena, Martín de Bolea y Castro, Agustín Alonso y Cristóbal de Mesa, *supra*, n. 49. Para un análisis más pormenorizado de estos fragmentos, salvo del poema de Mesa, remito a los capítulos sucesivos dedicados al estudio de estas obras.

⁵² Y también en la genealogía mítica del *Orlando Furioso*, III, realizada por Ariosto para celebrar al linaje estense, así como el catálogo de reyes lusitanos de *Os Lusíadas*, III-IV, que se inicia con Luso, mítico fundador de Portugal, descendiente de Baco.

hace mención de personajes paganos o mitológicos. Mientras que las genealogías míticas buscan, fundamentalmente, ilustrar la continuidad de una única estirpe en el dominio del mundo y, por tanto, retrotrae el origen de un linaje hasta el inicio de los tiempos para entroncarlo con la divinidad, los catálogos de los reyes de España ilustran una relación verdadera, la sucesión de una monarquía a lo largo de la historia de una nación. Con éstos, visto que los antecesores míticos de los soberanos contemporáneos poseen una filiación austríaca, se pretende enfatizar su ascendencia hispana. No obstante, al igual que sucediera en el catálogo de la *Eneida* VI, donde la visión de los romanos verdaderos del futuro se inicia con la figura de Silvio, el hijo de Eneas, también en algunos de los ejemplos aducidos asistimos a la vinculación de las genealogías míticas y las de los soberanos castellanos. Es el caso, por ejemplo, del *Libro del Orlando determinado*, donde los reyes españoles cierran la visión de los personajes bíblicos y antiguos en lo que es una construcción de la historia del mundo y de sus sucesivas monarquías, o del *Bernardo* de Agustín Alonso, en el que una profecía revela los ancestros míticos y austríacos de Carlos y Felipe y, posteriormente, una segunda hace referencia a los estrictamente españoles, a través de la enumeración de los distintos reyes desde Pelayo.

En estos dos casos vemos de qué forma se funden dos ramas genealógicas, la austríaca-mítica y la española-monárquica con una finalidad ideológica evidente, como es establecer una visión imperial de la monarquía hispana. Gracias a esta unión de genealogías míticas y regias, se plasma la historia del mundo y de sus distintos imperios a través de la sucesión de una larga lista de personajes que son, supuestamente, miembros de una misma estirpe. Esto permite interpretar, por una parte, que la herencia del *dominium mundi* es patrimonio de un único linaje que, a través del Imperio Romano, está ahora en manos de los monarcas españoles, herederos del *imperium sine fine*. Por otra, estos catálogos son asimismo la representación simbólica de la *translatio imperii*, del traslado de poder de oriente a occidente hasta instaurar su centro en España, a cuyo imperio Dios ha concedido, tal como reza la profecía de Daniel, el privilegio de ser el último e imperecedero que gobernará el mundo hasta el fin de los tiempos.

Las catabasis: el trasmundo y la contemplación del destino póstumo

Después de las *ecphrasis*, otro de los tipos más usuales de profecía épica es el de las visiones del Más Allá, en la que un personaje es testigo de los castigos y recompensas ultramundanas de un grupo de personajes históricos⁵³. En la mayor parte de los casos detectados en nuestra épica, no obstante, no se trata estrictamente de viajes físicos al trasmundo, como el de Eneas, sino de personajes que visitan estos parajes infernales o celestiales normalmente durante un sueño⁵⁴, en lo que es un ejemplo, entre los muchos que existen, en los que se conjugan más de un tipo de marco profético. En realidad, la mayor parte de las *catabasis* de los poemas épicos estudiados no son exactamente un recorrido por el cielo o el averno propiamente dichos, sino más bien una visita por espacios o lugares cuyas características los hacen susceptibles de ser considerados como tales⁵⁵. En el poema de Sempere, la Babilonia infernal, donde penan los que en vida incurrieron en los siete pecados capitales, y la Jerusalén celestial, en la que habitan los santos y las almas pías, entre las que se encuentran las de los ancestros austríacos e hispanos de Carlos V, no son sino relecturas o versiones cristianizadas del averno y el Elíseo virgilianos, al igual

⁵³ Las visiones y sueños ultramundanos de la épica remiten inmediatamente al modelo de la *catabasis* del libro VI de la *Eneida*, pero también obviamente a uno de los géneros literarios más importantes de la tradición occidental, cuya obra más relevante es la *Divina Commedia* de Dante. En este sentido, no puede obviarse el gran número de textos medievales dedicados a los visiones infernales. Sobre la formación del trasmundo y su rentabilidad literaria, cfr. Patch [1956]; y LeGoff [1981]; sobre su fortuna en la tradición hispánica, cfr. Lida de Malkiel [1951 y 1956].

⁵⁴ Una posibilidad que, de hecho, contempla Virgilio para la *catabasis* de Eneas cuando afirma en VI, 893-899, que el héroe abandona el averno por la puerta de marfil, que es la de los sueños ilusorios, de lo que se deduce que el recuerdo que conservará protagonista de su viaje será similar al de un sueño. Sobre la problemática de este pasaje, véase *supra*, cap. 1, n. 25.

⁵⁵ El caso más claro lo constituyen las visiones de Babilonia y Jerusalén del poema de Sempere (1560), Primera Parte, VII y Segunda Parte, XIII; y la visión de los ríos del castigo y el premio eternos de Núñez de Oria (1581), I-II. Sobre estos dos pasajes, véanse los respectivos capítulos dedicados al estudio de estos dos poemas. Hay que incluir dentro de este grupo la *catabasis* de Pelayo en el poema del Pinciano (1605), X, xxvii-xxciii.

que los ríos alegóricos del poema de Núñez de Oria, en cuyas aguas navegan, en un lado, las almas de los condenados del pasado y del futuro, y, en el otro, las de los píos monarcas, príncipes y héroes hispanos e ilustres ancestros de la Casa de Austria. Sólo uno de los poemas analizados, el *Pelayo* del Pinciano, presenta una *catabasis* similar a la realizada por el héroe virgiliano, que debe mucho asimismo a la visión dantesca del trasmundo. En este pasaje, el héroe godo y padre de la monarquía hispana visitará un Más Allá dividido en tres espacios -limbo, purgatorio y paraíso- que culminará finalmente con la visión de las sombras de los reyes del pasado y del futuro y que es una revisión de las sucesivas monarquías del mundo hasta la séptima y última, la de los godos, que es la que dará lugar a la de España.

Estas visiones del trasmundo y del destino que aguarda a las almas de personajes históricos pasados o futuros (respecto de la narración poética) tienen una finalidad muy clara. Por una parte, las *catabasis*, como la mayor parte de profecías, se ofrecen al personaje elegido en un momento crucial para el desarrollo de la acción. En el caso de Sempere, por ejemplo, la visión de la Babilonia infernal está dirigida a Francisco I de Francia antes de que parta hacia Italia para enfrentarse a las tropas imperiales desplazadas en Pavía. Con ello, Dios pretende influir al monarca francés para que ponga fin a una guerra sin sentido entre dos naciones cristianas. Lo mismo sucede en el caso de la contemplación de la Jerusalén celestial decretada para Carlos V, con la que se pretende iluminar su camino en la salvaguarda de la cristiandad, en el momento en que éste está indeciso sobre si dirigir o no sus tropas en defensa de la ciudad de Viena frente al ataque turco. Pero, además, a través de ambas visiones ultramundanas, el poeta ofrece una imagen enfrentada de los dos soberanos, en la que Francisco constituye un ejemplo de mal rey frente al modelo de príncipe cristiano que representa el Emperador. Por otra parte, en todas estas *catabasis* asistimos a una revisión de una lista de personajes históricos cuya situación bien en el infierno-purgatorio-averno, bien en el elíseo-cielo-paraíso es, por encima de todo, una lectura moral de sus acciones políticas, que redondea la interpretación ideológica y religiosa de los poemas, de acuerdo con la cual el imperio de Carlos V y el de Felipe II ha sido establecido por la providencia divina.

En este sentido, dentro de estas visiones del destino ultramundano hay que contar las descripciones de aquellas moradas y palacios alegóricos, en los que se conserva la memoria de diversos personajes pasados y futuros: bien de los ancestros austríacos -míticos y reales-, bien de los reyes de España, incluidos Carlos y Felipe, o bien de todos ellos. Son las que en los poemas son llamadas casas de la Memoria, de la Fama, de la Inmortalidad, etc. y a cuyo significado alegórico hacía referencia páginas atrás, cuando trataba de la ubicación fantástica de buena parte de las *ecphrasis* proféticas de nuestra épica⁵⁶. Esta celebración de la fama -póstuma respecto del presente, pero venidera desde el tiempo de la narración- no es muy distinta, ni ideológica ni simbólicamente, de la visión de los premios futuros que aguardan a los héroes y reyes españoles en esta especie de campos elíseos que son en realidad estas moradas alegóricas⁵⁷. Las moradas de la

⁵⁶ Me refiero a los pasajes ya aludidos del *Carlo Famoso*, XLVII, xvi-l, con el catálogo de los personajes que habitan en la Morada de la Inmortalidad; la Casa de la Fama de *El Cid* de Jiménez de Ayllón, XI, en cuyo interior se custodian las efigies de los reyes castellanos venideros; la Casa de la Memoria de *El libro del Orlando determinado* de Bolea y Castro, en la que habitan los miembros del linaje austríaco, junto a una larga lista de personajes mitológicos, históricos y bíblicos; la sala de la Fama de la Cueva de Hércules del *Bernardo* de Agustín Alonso, XXIX, xciii-cxx, en la que moran todos los reyes de España pasados y futuros; y el Templo de Marte de la *Felicísima victoria*, IV, 97-772.

⁵⁷ Sobre el tópico del palacio alegórico véase la obra ya citada de Kenny [1991]. Por otra parte, las casas de la fama o de la inmortalidad constituyen un lugar común de nuestra literatura medieval y su vinculación con la lectura moral e ideológica de las acciones humanas, en especial de reyes y héroes, ha sido estudiada por Lida de Malkiel [1952]. Es importante señalar, en este sentido, la importancia del modelo del palacio de Fortuna del *Laberinto* de Juan de Mena, cuyo poema alegórico-narrativo posee, fundamentalmente, una finalidad política y moral. Su visión de las ruedas del pasado, el presente y el futuro y de sus siete círculos concéntricos, correspondientes a los planetas, ofrece numerosos puntos de similitud con las moradas alegóricas y proféticas de la épica hispánica quinientista. En el poema de Mena, la descripción de los círculos se realiza a través de ejemplos procedentes de la historia clásica, mediante los cuales se ilustra la buena o la mala influencia de los planetas. Cuando llega al círculo de Marte, Mena incluye la *ecphrasis* del trono de Juan II, en la que figuran diferentes batallas del pasado y el presente y distintos héroes españoles. La finalidad política de la entera descripción es especialmente sensible al final del poema, cuando la

fama y la inmortalidad son el equivalente alegórico del Más Allá, que bendicen desde una perspectiva moral y religiosa las actuaciones políticas de los soberanos del "futuro" y las de sus antecesores. Es, en definitiva, la visión de un trasmundo imperial e hispano en el que se plasma de forma simbólica y desde una perspectiva moral la bondad y justicia de la monarquía de los Austrias españoles, a través de los cuales España y sus reyes pasarán a ser los nuevos señores del mundo.

Los episodios de brujería

Otro tipo de marco profético utilizado con frecuencia por los poetas épicos españoles es el de los episodios de necromancia, en los que un brujo o bruja recibe la visita de uno de los personajes de la ficción que desea conocer el futuro⁵⁸. El modelo fundamental de todos estos pasajes es el del libro VI de la *Farsalia* de Lucano, en el que Sexto Pompeyo, hijo de Pompeyo el Grande, solicita la ayuda de Ericto, una terrible bruja de Tesalia, para conocer el desenlace de la próxima batalla de Farsalia y cuál es el destino que le espera en ella⁵⁹. Por otra parte, la propia tradición hispana ofrecía una reescritura nacional de este pasaje, como es el del *Laberinto* de Juan Mena, en la que los adversarios del Condestable de Castilla, don Álvaro de Luna, consultan a una maga de Valladolid el destino de su enemigo.

Providencia anuncia la futura prosperidad que aguarda al reinado de Juan II, cuya fama superará a la de sus predecesores.

⁵⁸ Sobre los episodios de brujería en los poemas épicos analizados, véase *supra*, n. 32. Por otra parte, hay otros poemas que retoman este pasaje a imitación de la profecía del mago Fitón de *La Araucana*, XXIII, lxxv-lxxxvii y XXIV, *alter ego* positivo de la bruja Ericto, a cuya magia y sabiduría se debe la visión prospectiva de la batalla de Lepanto. Véase al respecto los pasajes de el *Sitio y toma de Anvers* de Miguel Giner (1587), V-VI; la *Guerra de Malta y toma de Rodas* de Santisteban Osorio (1599), Segunda Parte, VIII-IX; *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa (1594), II, y, del mismo autor, *La restauración de España*, X, ilx-ci. Sobre estos pasajes, véase asimismo la n. 30.

⁵⁹ Cfr. *Farsalia*, VI, 413-830. Para un análisis más pormenorizado de este pasaje, *vid. supra*, cap. 2.

Este episodio, que se cierra con la predicción de la buena fortuna venidera del condestable (lo que disuade a sus enemigos de emprender acciones contra él) y los vaticinios de la Providencia sobre el reinado de Juan II, constituye un epílogo a la descripción narrativa del alegórico palacio de Fortuna, en el que se manifiesta claramente la intencionalidad política de la obra⁶⁰. Este hecho es sumamente relevante, en tanto que se aprecia de una manera muy clara de qué forma el poema de Lucano había sido asimilado para expresar un mensaje ideológico distinto. El pasaje de Mena es un ejemplo temprano de apropiación del modelo lucanesc desde una perspectiva ideológica determinada y cercana a las esferas del poder y, por tanto, contraria al mensaje republicano propuesto en la obra. En él vemos cómo el destino de un personaje sumamente relevante en el panorama político contemporáneo es el centro de una profecía que, en última instancia, se propone como una celebración del reinado del rey Juan II. Ello explicaría, en parte, la buena fortuna del poema de Lucano en nuestro país y su rentabilidad en la épica quinientista, a lo que debe sumarse una consideración, por así decirlo, "patriótica", derivada del hecho de que el poeta latino había nacido en Córdoba.

El episodio de brujería de la *Farsalia*, por tanto, quedaría incorporado a la tradición épica "virgiliana" como marco profético posible y así sería utilizado por nuestros poetas en unas obras cuya interpretación sigue la lectura imperial de la *Eneida*. Estos pasajes, al igual que en la *Farsalia* y en el *Laberinto*, estarán protagonizados por personajes moralmente reprobables que, como en el poema de Mena, suelen ser enemigos del protagonista. El carácter negativo de este tipo de prospecciones está determinado asimismo por el intermediario, el brujo, cuyas artes mágicas se presentan como execrables⁶¹, una consideración especialmente marcada en el caso de la épica cristiana, en tanto que los actos de brujería -e, incluso la astrología en casos como el de *La Austríada*- se ofrecen como contrarios a la verdadera religión y propios de mentes bárbaras. Ello explicaría la insistencia y el

⁶⁰ Cfr. *Laberinto*, 238-297. Sobre las fuentes clásicas del poema de Mena, véase especialmente Lida de Malkiel [1950].

⁶¹ El propio Lucano, en la tétrica descripción de las prácticas de las hechiceras, afirma que se trata de artes adivinatorias ilícitas y que resultan detestables a los dioses, cfr. *Farsalia*, VI, 430-440.

detalle con que los poetas épicos reescriben la truculenta descripción lucanesca de la morada y las prácticas de los hechiceros, que también encontramos en Juan de Mena.

Todos estos pasajes suelen tener una estructura similar al de la *Farsalia*, los cuales se inician con la visita del personaje al brujo, la descripción de su morada y sus artes mágicas. El procedimiento seguido para revelar el futuro es siempre la resurrección de un cadáver, para lo que el brujo conjura a los dioses y habitantes del trasmundo con el fin de que retornen al difunto su alma y vuelva eventualmente a la vida para narrar a la bruja y al autor de la petición lo que ha podido ver en el Más Allá. Por la descripción inicial sabemos que el poder de estos hechiceros es incluso superior al de los mismos dioses -pero nunca al de la providencia o el destino. Con frecuencia, la invocación y el conjuro del brujo nunca es respondido, lo que obliga a éste a azotar al cadáver y a conminar a los moradores del Averno con varias amenazas que suelen ser siempre las mismas (siendo la última y más efectiva el hacer llegar la luz a las moradas tartáreas). Entonces, el difunto vuelve súbitamente a la vida y responde a las preguntas realizadas por el brujo y advierte al personaje de un desastre próximo. En el anuncio de esta profecía, el cadáver relata lo que ha visto en el averno, lo que hace de estos episodios de brujería una inversión o una reescritura de las *catabasis*. El propio pasaje de Lucano, de hecho, se basa en la narración del viaje a los infiernos de Eneas, y se ofrece como un contra-modelo del mismo, con el que se pretende negar a la visión ultramundana de la *Eneida* su lectura moral y religiosa de la tarea imperial de Roma⁶².

En la épica quinientista española, como decía anteriormente, lo que en la *Farsalia* era un profecía moralmente ilícita mediante la cual el lector recibe noticia del futuro desastre del bando republicano y de la instauración de la tiranía imperial, acaba siendo reescrita de forma que, por una parte, quede plasmado el carácter negativo del solicitante y, por otro, se dé cuenta de la justicia de su derrota y se establezca una visión positiva del régimen político del vencedor. Todo lo contrario, por tanto, de lo que proponía el poema de Lucano, de forma que tanto las *catabasis*

⁶² Sobre esta lectura, *vid. supra*, cap. 2.

como sus reescrituras sirvan de medio de un mensaje político imperial, próximo al de la *Eneida*.

Ahora bien, por influencia del poema caballeresco y, fundamentalmente del *Orlando Furioso* de Ariosto, el personaje negativo del brujo sufrió una transformación en algunos casos para pasar a convertirse en un personaje positivo, lo que permitiría hacer que el solicitante no fuera forzosamente un enemigo del héroe. El ejemplo primero y más claro en nuestra tradición épica lo tenemos en el personaje del mago Fitón de *La Araucana*, cuyo modelo daría lugar a numerosas imitaciones posteriores dentro de la tradición épica hispana⁶³. Éste está presentado bajo la figura del sabio anciano y venerable, conocedor y estudioso de la magia, que protagonizó tantos y tantos vaticinios en la tradición ariostesca. Fitón, como Atlante, como Merlín, se convierte así en el reflejo contrario de Ericto y su larga lista de nefastos sucesores. A ello contribuye un hecho relevante como es que pese a que el mago repite la invocación, conjuro y amenazas de Ericto, éstos no tienen como fin algo tan terrible como resucitar a un cadáver para que narre lo que sucede en el infierno, sino animar a las figuras que pueden verse en una esfera que se ofrece como cifra del mundo⁶⁴. De esta forma, el narrador de *La Araucana* o los héroes de los demás poemas pueden acudir a la magia y a la adivinación para conocer el futuro que ahora ya no será estrictamente el anuncio de una derrota sino la visión gloriosa de una victoria, como Lepanto en el poema de Ercilla.

⁶³ Sobre la figura del mago Fitón y sus imitaciones, véase *supra*, n. 58.

⁶⁴ La visión del futuro a través de una esfera que se propone como trasunto del mundo está tomada de la profecía de Tetis a Vasco de Gama en *Os Lusíadas*, X, lxxix-cvii. Sobre este pasaje, véase el capítulo sobre *La Araucana* en este mismo trabajo.

Los sueños proféticos y apariciones de almas

Uno de los marcos proféticos más versátiles y recurrentes de la épica hispánica es el de los sueños proféticos⁶⁵. Éstos suelen ser el preludeo de una aparición bien del alma o sombra de un difunto, bien de un personaje mitológico o un mago, que anunciará al personaje los hechos venideros, o bien introduce algún viaje fantástico del personaje, la mayor parte de las veces guiado por alguna de estas sombras, donde éste será testigo de alguna representación pictórica o escultórica del futuro -salvo, por ejemplo, el caso de los sueños de *La Carolea*, en los que ni Francisco I ni Carlos V son conducidos por alma alguna. La versatilidad de los sueños prospectivos radica en que éste, como puede apreciarse en los ejemplos aducidos, es el recurso que más posibilidades ofrece de ser combinado con otro tipo de marcos proféticos. El sueño sirve en muchas ocasiones para introducir cualquier otro tipo de vaticinio, generalmente una *ecphrasis*, como en el sueño de Francisco I en el *Carlo Famoso*, en el que la Envidia le muestra unas

⁶⁵ En el *De Militia principis Burgundi* de Alvar Gómez (1540), IV-V, Felipe de Borgoña recibe en sueños la visita de una sombra que le anuncia la descendencia de su estirpe y las gestas acometidas por sus nietos. En *La Carolea* de Sempere (1560), Primera Parte, VII, y Segunda Parte, XIII, la contemplación de la Babilonia infernal y de la Jerusalén celestial es posible gracias a sendos sueños. En el *Carlo Famoso*, XXI, xiii-lxix, la Envidia visita de noche a un durmiente Francisco I para mostrarle las gestas presentes y venideras de Carlos V. En la segunda parte de *La Araucana* (1578), XVII, xxxviii-lxv, Belona se le aparece en sueños al narrador para mostrarle la victoria de San Quintín y profetizarle diversos hechos gloriosos de Felipe II. En la *Felicísima victoria* de Corte Real (1578), I, 93-300, Selim II recibe en sueños la visita de la Guerra, que lo incita a la conquista de Chipre, en IV, 97-736, Alí Bajá sueña que es conducido al Templo de Marte por el alma del difunto Selim I, y en IX, 221-516, Venus profetiza a don Juan en sueños su futura victoria en Lepanto. En el *Sitio y toma de Anvers* (1587), V-VI, el narrador viaja durante un sueño a la mágica cueva de un mago donde será testigo del futuro representado en una esfera. En la *Cuarta y quinta partes de La Araucana* de Santisteban Osorio (1597), VIII-IX, Belona se le aparece al narrador y lo conduce a un paraje ameno donde podrá contemplar unas pinturas decoradas con las gestas carolinas y filipinas. En *El Peregrino Indiano* de Saavedra Guzmán (1599), XIV, xxxvii-cix, el narrador cae dormido y durante su sueño una ninfa lo conduce a un paraje donde ve un teatro ricamente fabricado en el que se representa una función alegórica en la que se enumeran diversas gestas filipinas.

pinturas de los héroes y gestas carolinos. En otros casos, los más usuales, el sueño es únicamente el vehículo de que se sirve una sombra difunta para ponerse en contacto con un vivo y hacerle partícipe de los hechos venideros de viva voz⁶⁶. Sólo una de estas apariciones de difuntos, la de Fernando el Católico en el *Carlo Famoso*⁶⁷, no está introducida por el recurso formal del sueño profético, sino que ha sido Dios quien ha decidido enviar al rey a su nieto para referirle el futuro y obligarlo a abandonar Inglaterra⁶⁸.

En los ejemplos en que los sueños introducen la visitación de un alma que conduce al personaje o al narrador a un paraje imaginario, el sueño y la aparición fantasmagórica son el primer paso, o, incluso, la primera de dos profecías. En algunos de los pasajes, el alma anuncia al personaje algunos hechos venideros, pero, a continuación, lo conduce a otro lugar, a veces un palacio o templo alegórico o a una cueva, donde se custodian pinturas, esculturas o esferas, cuya descripción se presenta como un segundo vaticinio o como cierre del episodio del sueño profético. Dejando aparte los modelos clásicos señalados para este tipo de profecía y otras con las que aparece combinada, hay que señalar una cuestión a la que ya hacía referencia anteriormente, como es la de la fortuna del poema de Ercilla en la tradición épica hispánica. Este hecho es especialmente visible en lo que concierne a los vaticinios a través de sueños, como el de *La Araucana*, XVII, que sería imitado

⁶⁶ Cuyo modelo habría que buscar, especialmente, en la aparición de la sombra de Anquises a Eneas en la *Eneida*, V, 722-761, y en la de Héctor, en II, 269-295, que le profetiza la fundación de un nuevo reino donde se custodiarán los Penates de Troya. También *Os Lusíadas*, IV, 67-75, se refiere el sueño profético del rey don Manuel I, en el que, tras una visión del mundo desde la primera esfera, se le acercan dos ancianos, personificaciones de los ríos Indo y Ganges, que le profetizan su futura posesión de esta parte del orbe.

⁶⁷ Cfr. VIII, xxi-xlvi. Sobre este pasaje véase el capítulo dedicado al estudio del poema de Zapata.

⁶⁸ De forma que Fernando el Católico se convierte en mensajero de Dios y hace las veces de Mercurio, que en la *Eneida*, IV, 219-278, es enviado por Júpiter a Eneas para que abandone Cartago y a Dido, pero, al mismo tiempo, la intervención del difunto rey don Fernando recuerda a la aparición de la sombra de Creúsa, la esposa troyana de Eneas, que, ya difunta, se le aparece al héroe cuando éste regresa a la ciudad en llamas en su busca y lo exhorta a partir hacia una nueva tierra y una nueva esposa. Cfr. *Aen*, II, 771-794.

por diversos poetas posteriores. Es el caso, por ejemplo, de los pasajes aducidos del *Sitio y toma de Anvers*, la *Cuarta y quinta partes de La Araucana* y el *Peregrino indiano*, cuyo modelo debe buscarse en el poema de Ercilla. En éstos es también el propio narrador el que es inducido al sueño, durante el cual recibe la visita de Belona -en el caso de Giner y Santisteban Osorio- o de una ninfa -en el de Saavedra Guzmán- que lo conducen a un paraje ameno (como en *La Araucana*) donde podrá contemplar el futuro. El caso de Giner es especialmente relevante, en tanto que la prospección no sólo parte de la imitación del pasaje citado de Ercilla sino que se combina asimismo con el episodio protagonizado por el mago Fitón, en el que el narrador ve el futuro a través de una esfera.

En resumidas cuentas, como refería al principio, el recurso del sueño es quizá el marco profético más flexible formalmente, el que está menos sujeto a una estructuración concreta, como sucedía, por ejemplo, en los anteriores, especialmente en el de los episodios de brujería, quizá los que más dependencia presentan con su(s) modelo(s). En el sueño se combinan diversos elementos y formas proféticas, desde la de la revelación del futuro por medio de la palabra, hasta las *ecphrasis*, las visiones del trasmundo, etc. No por ello, no obstante, debe renunciarse a buscar características comunes a este marco, que, a la luz de los ejemplos presentados, es evidente que existen. Una de las más relevantes es, sin duda, la de la visitación de almas o de personajes imaginarios mediante el sueño, que se repite invariablemente en la mayor parte de casos estudiados y que permite concluir que, pese a las innumerables variaciones a que está sujeto este recurso, ésta es una de las características más distintivas de este tipo de vaticinios.

Los anuncios verbales del futuro

El último tipo de marco profético es el que concierne a los vaticinios en los que un personaje de la ficción es el encargado de referir a otro de viva voz lo que sucederá en el futuro. Como veíamos en el apartado anterior, este tipo de

prospecciones pueden ser introducidas en algunos casos por el recurso formal del sueño, especialmente cuando el "profeta" es la sombra de un difunto⁶⁹. En otros casos, menos numerosos, como el del *Carlo Famoso*, VIII, el alma es enviada por la divinidad sin que medie este marco. Dejando a un lado si estas prospecciones están o no introducidas por un sueño, me centraré aquí especialmente en el hecho de que éstas constituyen anuncios verbales, cuya fuente de autoridad se sustenta únicamente en la calidad del personaje-profeta, con frecuencia un mago, un adivino o un dios⁷⁰.

Los modelos de estas profecías son muy numerosos. En la *Eneida* hay ejemplos relevantes de anuncios verbales, como la profecía de Júpiter a Venus y la del mismo Anquises en el trasmundo⁷¹, el primero de los cuales sería reescrito por

⁶⁹ Véase *supra*, n. 53.

⁷⁰ En *La segunda parte del Orlando* de Nicolás Espinosa (1555), XIV, ix-xl, Melisa vaticina a Cotaldo el futuro descubrimiento de América y algunas de las gestas venideras de Carlos V. En el *Roncesvalles* de Garrido de Villena (1555), XV, ix-xxviii, de nuevo Melisa es la encargada de anunciar a Alberto y Marfisa los sucesos gloriosos venideros de Fernando el Católico y Carlos V, sus nietos, entre los que se refiere el descubrimiento de América. En los *Lyræ Heoricae libri* de Núñez de Oria (1581), XII, 195-213, será la Sibila de Eritrea la que revele a Ricardo el futuro del imperio bajo Carlos V y Felipe II. En *El Pelayo* del Pinciano, XIII, el ángel Uriel referirá al héroe godo el futuro de su estirpe y sus gestas más destacadas. En *La Restauración de España* de Cristóbal de Mesa (1607), X, lix-cii, unos peregrinos cuentan a Pelayo la profecía del mago Camilo sobre los triunfos futuros de Carlos V y Felipe II.

⁷¹ En la profecía de Júpiter de *Aen.* I, 254-297, el padre de los dioses tranquiliza a su hija Venus, madre de los troyanos, y le augura la prosperidad que aguarda a sus descendientes. También el vaticinio de Anquises en el Elíseo de VI, 756-885, que muestra a Eneas las almas de sus futuros nietos y la tarea política que les aguarda, constituye también, pese a que hay mostración, es decir, que los héroes están allí, físicamente, un anuncio verbal. Al respecto, *vid. supra*, cap. 1. Hay que contar, asimismo, la profecía del dios Tíber en *Aen.*, VIII, 26-65, que anuncia a Eneas el futuro asentamiento de Roma y su victoria sobre los rútilos. La figura del río-profeta vinculado a un anuncio político gozó, por otra parte, de cierta fortuna en la poesía española contemporánea, especialmente en el género pastoril, como en la *Égloga II*, 1169-1828, de Garcilaso, en la que el río Tormes muestra a Severo una urna decorada con las gestas pasadas y venideras de los miembros de la casa de Alba o la Oda VII de Fray Luis de León, en la que el río Tajo vaticina las desgracias futuras causadas por la seducción de la Cava por parte del rey don Rodrigo.

Camões para anunciar las gestas venideras de los lusitanos⁷². La bondad y pertinencia de estos vaticinios se fundamenta en el carácter divino del anunciante, en su probada sabiduría y en su conocimiento del destino, que no admite discusión alguna.

No obstante, los poetas épicos hispanos no recurren con demasiada frecuencia a la adopción de divinidades paganas como profetas -salvo en el caso del poema de Corte Real, cuyo aparato mitológico es el que más dependencia muestra con el modelo latino y, sobre todo, con el portugués. Cuando nuestros poetas introducen vaticinios verbales, los dioses son sustituidos por ángeles -como en el *Pelayo*- o mantienen a adivinos como la Sibila -caso del poema de Núñez de Oria- o bien hacen de las almas de los difuntos los anunciadores del futuro, como en *Carlo Famoso*, VIII. En estos ejemplos la autoridad del personaje emana de su relación con Dios, como la de la Sibila, a la que el poeta hispano convierte en la profetisa de la Natividad o en el caso citado del *Carlo Famoso*, en el que Fernando el Católico adquiere la categoría de mensajero de la Providencia, además de estar considerado uno de los más egregios antepasados del Emperador. Lo más habitual, sin embargo, es que los poetas recurran a los magos. La utilización de este tipo de personajes como profetas o intermediarios de una profecía (a veces considerados alegóricamente, como la Andrónica ariostesca) se debe a otro de los grandes modelos contemporáneos, el del *Orlando Furioso*, cuyas dos profecías más importantes son reveladas por éstos⁷³. En concreto, la profecía del libro XV tuvo una especial fortuna entre los imitadores españoles de Ariosto y a su modelo responden, especialmente, los vaticinios que anuncian el descubrimiento del Nuevo

⁷² Cfr. *Os Lusíadas*, I, xxiv-xli, en el que, tras un concilio de los dioses del Olimpo, Júpiter anuncia la gloria futura de los portugueses, a quien los hados han concedido unos triunfos mayores que los de los grandes pueblos de la antigüedad; y en II, xlv-lv, donde Júpiter tranquiliza a Venus sobre el destino de los lusitanos, a los que ésta considera descendientes de los romanos y, por tanto, sus nietos, y le revela su futuro dominio del mundo.

⁷³ Son las profecías del libro III, en el que una maga muestra a Bradamante las esculturas creadas por Merlín y que decoran su tumba, que corresponden a sus futuros descendientes, los miembros del linaje estense; y, fundamentalmente, la del libro XV, xxi-xxxvi, ésta sí una profecía verbal, en la que Andrónica revela a al duque Astolfo el descubrimiento de América y la instauración de una nueva Edad de Oro bajo el imperio de Carlos V.

Mundo⁷⁴. En éstas se mezclan ideas de la escatología cristiana con otras procedentes de la tradición clásica, como las profecías de Séneca⁷⁵, las del mismo Virgilio en las *Bucólica* I y IV, o la relectura cristiana e imperial de las navegaciones de los Argonautas⁷⁶.

Estas profecías verbales pueden aparecer asimismo combinadas con otra clase de prospecciones, como la del sueño a que hacía referencia anteriormente o, incluso con *ecphrasis* situadas en parajes imaginarios o alegóricos a los que el personaje es conducido por el profeta⁷⁷. Otras veces, como en el caso de Nicolás Espinosa, el viaje fantástico es el pretexto que motiva el anuncio de las gestas venideras. Por ello, los vaticinios que consisten exclusivamente en anuncios verbales, es decir, los señalados más arriba, son posiblemente los menos numerosos de la épica hispánica, que exhibe una preferencia mayoritaria por otro tipo de marcos más complejos y por la fusión de éstos en un mismo pasaje profético. No obstante, el número y las características de esta clase de vaticinios son lo suficientemente importantes y representativos como para dedicarles nuestra atención y para considerarlos una clase distinta de las demás.

* * * * *

Tal como ha podido apreciarse en las páginas precedentes, es posible (y necesario) establecer una tipología de las distintas formas que adoptan las profecías en la épica, que responde tanto a la imitación de los dos grandes modelos latinos

⁷⁴ Los ejemplos más claros los encontramos en los pasajes aducidos de Espinosa y Garrido de Villena.

⁷⁵ Fundamentalmente la del coro de su *Medea*, 329-379.

⁷⁶ Y que podemos encontrar reproducidas en muchas representaciones iconográficas dedicadas a la celebración de la monarquía austríaca, en especial por el arraigo y la importancia fundamental de la instrumentalización de la orden del Toisón de Oro y la fortuna del mito de las navegaciones de los argonautas, *vid. supra*, caps. 5-7.

⁷⁷ *Vid. supra*, n. 65.

como a los contemporáneos, que pueden dividirse fundamentalmente en *ecphrasis*, visiones del trasmundo, episodios de brujería, sueños y apariciones y, por último, revelaciones verbales. Estos distintos marcos proféticos no pueden ser considerados estructuras férreas sino todo lo contrario, como posibilidades formales diversas que, en la mayoría de casos, aparecen combinadas entre sí, tal como veíamos en los ejemplos aducidos. Son muchos los pasajes que, por su complejidad formal y su dependencia de diversos modelos simultáneamente, merecen figurar en más de una de estas clases. A la luz de todo ello, sin embargo, cabe concluir que los poetas épicos españoles muestran una marcada preferencia por una de ellas, como es la de la *ecphrasis*, que posiblemente responda a la relevancia que este tipo de marco profético poseía en la *Eneida*, cuyo último vaticinio, el del escudo de Eneas, el único que recurre a la descripción de un objeto simbólico, constituye, sin duda, uno de los fragmentos más relevantes de todo el poema, especialmente en lo que concierne a su lectura política. Buena prueba de ello la tenemos en el hecho de que en los poemas estudiados descubrimos un número importante de *ecphrasis* de armas y escudos, cuya lectura depende de la interpretación tradicional del pasaje virgiliano.

Por otra parte, es necesario señalar, una vez más, la importancia que estos pasajes proféticos poseen en la economía y en la lectura ideológica de los poemas. No hay prácticamente poema épico que se precie, y que, por tanto, pretenda integrarse en la tradición y en la teoría poética, que no recurra a la introducción de un vaticinio político. Y todos estos pasajes, no importa de qué tipo de poema estemos tratando, poseen un sentido unívoco cuya finalidad propagandística y política redondea simbólicamente la lectura de toda la obra al tiempo que pone de manifiesto uno de los aspectos más característicos de la poesía épica como es el del vínculo que ésta mantiene, de una forma u otra, con la historia presente de la nación. Su mensaje es siempre el mismo, celebrar al monarca y a la nación como herederos de los sucesivos imperios terrenales que, por voluntad y deseo divinos, ostentarán el gobierno del mundo entero e inaugurarán un periodo de paz y concordia universales. En la épica hispánica del quinientos, como ocurriera en la *Eneida* y sus continuadores, la poesía se funde con la realidad histórica y política

de España y la refleja a través de una especie poética cuya lectura ideológica está perfectamente delimitada. En ésta, las profecías constituyen pasajes relevantísimos y *absolutamente imprescindibles*. Se trata de memorias del porvenir, de anuncios en los que el pasado de la nación se transforma en algo ya escrito, ya previsto y que el tiempo ha confirmado. En otras palabras, en la épica la historia está sujeta a una prefiguración mítica, a un proceso selectivo de escritura perfectamente calculado. Los poetas épicos hispanos son, como sus modelos, "profetas" que poetizan la historia para conceder a los que ellos consideran sus principales actores y sus momentos culminantes un papel decisivo en el largo e ininterrumpido proceso histórico que conduce al dominio universal del imperio español.

Capítulo 9

LA REESCRITURA PATRIÓTICA DEL *ORLANDO FURIOSO*

El *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto es, sin duda, uno de los poemas más relevantes del siglo tanto por su impresionante éxito editorial como por la importancia que la difusión del poema tendría para la poética quinientista y, muy especialmente, para la teoría de la épica. El poema de Ariosto, que se proponía como continuación del *Orlando Innamorato* de Boiardo, retomaba una materia de gran popularidad como eran las narraciones de aventuras caballerescas, que modeló a imitación de los clásicos. El resultado fue una obra considerada canónica por muchos críticos y teóricos, de cuyas diversas formas de legitimación trataré más adelante, y que, al mismo tiempo, se convirtió en un tema inagotable del debate poético contemporáneo, una cuestión que hubo de incidir decididamente en la configuración de una parte importante del *corpus* épico del quinientos. En este sentido, son muchos los títulos hispanos que imitan la trama y los personajes creados por Boiardo y a los que Ariosto otorgó la fama que tendrían a lo largo del siglo XVI, lo que demuestra la fortuna alcanzada por el poema ariostesco dentro de nuestras fronteras así como por algunos de los comentarios y exégesis italianos más relevantes¹.

El éxito del *Orlando* se hizo ya evidente tras la publicación en 1516 de la primera versión, que fue reimpressa en diecisiete ocasiones durante los quince años

¹ Uno de los estudios fundamentales sobre la fortuna y recepción del *Orlando* en nuestro país sigue siendo Chevalier [1966]. Para la polémica ariostista y su repercusión en el terreno de la épica quinientista, véase Javitch [1989 y 1991], en el que el autor estudia la diversa recepción y el proceso de canonización del poema. Al respecto, véase también *supra*, cap. 4, n. 4.

siguientes. No obstante, el reconocimiento popular llegaría con la aparición de la versión definitiva en 1532, que conoció unas 138 reimpresiones hasta 1600², entre las que cabe contar algunas ediciones populares con una impresionante fortuna editorial, que hicieron accesible el texto fuera del círculo cortesano y cultivado de sus primeros lectores. Para algunos de los más tempranos defensores del más exitoso de los *romanzi*, el poema de Ariosto, por su celebración del linaje estense a través de la narración de la unión de Ruggiero y Bradamante y por su materia heroica, era comparable a la epopeya de la antigüedad, la versión contemporánea de la *Eneida* virgiliana. Ariosto parecía ser, en definitiva, el "nuevo Virgilio", tal como lo calificaría uno de sus más egregios comentaristas, Ludovico Dolce, en su *Apologia* de 1535. Esta idea fue la piedra de toque sobre la que se sustentarían muchas de las defensas y exégesis del *Orlando* que, gracias a la difusión de algunos de los más importantes autores italianos, uno de los cuales fue el propio Dolce, determinaría profundamente la recepción del poema en España³.

Uno de los aspectos que más habrían de determinar la recepción y canonización de Ariosto fue el tratamiento otorgado al texto, similar al que recibían los autores clásicos. Ediciones con comentarios, lecturas y defensas alegóricas, teorizaciones del *romanzo*, etc. harían con la obra poco menos o lo mismo que se había hecho en la diversa transmisión del *corpus* virgiliano en el Renacimiento, animada, sin duda, por el carácter combativo de sus primeros comentaristas y defensores⁴. Los comentarios de Dolce (junto a los más tardíos de Ruscelli y Porcacchi) fueron muy relevantes en la difusión del texto ariostesco, especialmente en lo que concierne a su lectura histórica y política. Asimismo, en muchas de estas exégesis se enfatizó la idea de que el *Orlando* proponía numerosas enseñanzas,

² Cfr. Chevalier [1966: 7].

³ Es el caso, por ejemplo, del Brocense, Bartolomé Leonardo de Argensola o Lope de Vega, cfr. Chevalier [1966: 27].

⁴ Dos de las ediciones más tempranas y relevantes en la difusión del poema fueron las preparadas por Dolce y Tullio Fausto da Longiano de 1542.

especialmente en el terreno de la moral⁵. Dolce fue uno de los primeros en establecer esta lectura del poema. Sus comentarios preliminares a cada canto, publicados en la edición veneciana de Giolito de 1542, inauguraron la lectura moral del *Orlando* que tanta fortuna tendría a lo largo del siglo XVI. De creer a Dolce, la obra proponía un compendio de enseñanzas cuya finalidad era mostrar a los hombres ejemplos de recta conducta y la manera correcta de resistir las pasiones. Las moralidades de Dolce fueron, con mucho, las más leídas y conocidas dentro y fuera de Italia, ya que fueron reimpresas acompañando al texto de Ariosto en numerosas ocasiones hasta 1583. Dos años después de la aparición de las moralidades al *Orlando*, en 1544, el mismo autor publicaría una pequeña antología de versos de Ariosto, de los que señalaba su intención filosófica y moral.

Otro de los más relevantes defensores fue Simone Formari que en 1549 publicó su *Spositione sopra l'Orlando Furioso*, en el que se proponía demostrar que Ariosto había respetado las leyes de la *Poética* y atribuía al poema el fin de narrar la guerra entre Carlomagno y Agramante y al autor la intención de celebrar a Ruggiero, egregio antecesor mítico de la Casa de Este. En su *Spositione*, por tanto, Fornari atribuía al *Orlando* dos de las características básicas de los más ilustres ejemplos épicos de la antigüedad: la historicidad del poema (según él, Ariosto se había basado en la *Crónica* de Turpín) y la celebración genealógica de una familia ilustre. Por otra parte, Fornari aborda también una lectura alegórica, mucho más ambiciosa que la de Dolce. Apunta que la lucha entre Carlomagno y Agramante simboliza la victoria de la Iglesia sobre el paganismo y que los personajes de Ariosto pueden ser entendidos alegóricamente como personificaciones de vicios y virtudes. Así, por ejemplo, Alcina simbolizaría el amor lascivo y Bradamante el amor virtuoso. Mientras que los comentarios de Dolce convierten al *Orlando* en un

⁵ Fue idea común hasta la década de los 80, frente a la opinión de algunos críticos como Tullia d'Aragona y Trissino, que condenaban la inmoralidad del poema, cfr. Chevalier [1966: 29]. Sobre Trissino, véase *supra*, cap. 4.

arte de vivir correctamente, Fornari intenta aplicar a la obra una lectura alegórica similar a la interpretación que Fulgencio y Macrobio concedieron a la *Eneida*⁶.

Poco tiempo después, otros dos autores se propondrían ir más lejos en defensa del *Orlando* y convertirían al *romanzo* en el paradigma del poema heroico moderno, atendiendo fundamentalmente a su originalidad. Según Giraldi, en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), este género constituye una forma poética nueva y original, debida al ingenio italiano, y parangonable a la epopeya clásica, pero que no puede ser considerada bajo los dictados de la *Poética*, ya que Aristóteles la desconocía. A tiempos nuevos, géneros nuevos y, en definitiva, leyes nuevas. Ciertamente más ortodoxo, Pigna, cuyo *I romanzi* fue publicado el mismo año que la obra de Giraldi, señala las similitudes que el *Orlando* exhibe con la épica antigua y se esfuerza por establecer la proximidad del poema italiano con la *Poética*, para acercar de esta forma el *romanzo* a la épica⁷.

Esta forma de leer el *Orlando* contrasta con algunas críticas aparecidas a partir de 1555 desde el frente de los críticos neoaristotélicos. De éste surgirían dos de los detractores más intransigentes del *Orlando*. El primero, Sperone Speroni, condenaba y despreciaba esta obra y todos los *romanzi* en su inédita *De' romanzi*, mientras que en su *Discorso contro l'Ariosto* (ca. 1575-1576), Sassetti señalaba como defectos principales su falta de unidad y verosimilitud. Parecidas críticas proponían Castelvetro (1570) y Minturno (1564) en sus respectivas poéticas. Éste último, no obstante, concedía a la "épica" una extensión mayor que sus coetáneos

⁶ Al respecto, véase *supra*, cap. 3. Estas dos formas de entender moralmente la obra de Ariosto fueron retomadas por otros autores contemporáneos en Italia, como los comentarios de Valvassori en su *Prefazione su l'Orlando Furioso* (1554), las de Giuseppe Dondi dall'Horologio, publicadas por primera vez en 1563, o las de Porcacchi (1568). Todas ellas, no obstante, eran lecturas independientes de los cantos, aunque ninguna podía considerarse una interpretación global de la obra hasta que fue publicada, en 1584, la *Allegoria sopra il Orlando Furioso* de Bononome, que se inspiró en la alegoría compuesta por Tasso para su *Gerusalemme*.

⁷ De hecho, ambos se acusaron mutuamente de plagio. Sobre estos dos autores, cfr. Weinberg [1961] y Boilève-Guerlet [1989 y 1993].

y prefería hablar de "poema heroico" para reunir tanto al *romanzo* como a los poemas épicos clásicos bajo una misma denominación, al tiempo que otorgaba una consideración especial al *Orlando* de Ariosto.

Frente a estas críticas, los comentaristas de Ariosto, especialmente Dolce, Ruscelli y Porcacchi, no cejaban en su empeño de hacer del poeta italiano el nuevo Virgilio en romance. Todos ellos eran profesionales de la edición, lo que aseguraba a sus tesis una transmisión mucho más importante que la que pudieran tener los críticos neoaristotélicos, lo cual es sumamente relevante para el tema que nos ocupa. Ello determinaría que, en su mayor parte, la crítica ariostesca de mayor difusión en España fuera, precisamente, la de sus defensores, exegetas y comentaristas más importantes, en gran medida porque éstos acompañaban físicamente el texto de Ariosto. Un ejemplo clarísimo de este estado de la recepción del *Orlando* lo demuestra el hecho de que diversos autores españoles que conocían los comentarios de Dolce y Ruscelli desconocían, en cambio, la opinión de Castelvetro⁸.

Las numerosísimas ediciones comentadas de Ariosto y algunas de sus más célebres defensas influyeron decididamente en la transmisión del poema en España. Los intelectuales y poetas españoles del Siglo de Oro compartían con los defensores de Ariosto la idea de que el *Orlando* era una epopeya contemporánea, una *Eneida* moderna, que conjugaba la imitación de los clásicos con las narraciones caballerescas y que ofrecía no pocas similitudes con la del poema virgiliano⁹. La obra, por tanto, presentaba diversos niveles de lectura complementarios: el alegórico-moral, el histórico y el laudatorio-genealógico. Por otra parte, no ha de

⁸ Cfr. Chevalier [1966: 24]. El autor detalla asimismo que Ruscelli es citado por Fernando de Herrera, Lope de Vega, Pérez de Montalbán y Faria e Sousa.

⁹ Destaca sobremanera el aprecio que Fernando de Herrera sintió por el *Orlando*, del que citó numerosos pasajes en sus *Anotaciones* comparándolos con otros paralelos de Virgilio, al tiempo que demostraba su conocimiento de los comentaristas italianos. En el bando contrario, encontramos a Juan Luis Vives y a Arias Montano, que condenaban abiertamente al poema. Al respecto, véase Chevalier [1961: 91-98].

olvidarse que, además de la alabanza mítica del linaje estense, el poema incluía asimismo la celebración política del Emperador Carlos V, lo que contribuía a establecer vínculos inequívocos entre la narración poética (histórica) de la guerra de Carlomagno y las aventuras de los Pares de Francia y el presente inmediato de Ferrara y de Europa. En ambos casos, la relación del poema con la historia contemporánea se establecía, significativamente, mediante profecías. Las más célebres fueron la del libro III, en la que Bradamante asiste a la visión de sus descendientes futuros, fruto de su unión con el héroe Ruggiero, en lo que es una genealogía mítica de la Casa de Este, y la del libro XV, en la que se anuncia el renacimiento de la Edad de Oro, que coincide con el descubrimiento del Nuevo Mundo y la llegada del heredero de Augusto y Carlomagno, es decir, de Carlos V.

El hecho de que el *Orlando* fuera ya propaganda carolina, junto a la consideración crítica de que Ariosto era un nuevo Virgilio, determinó la recepción e imitación del poema en nuestro país. A este hecho, hay que añadir, por otra parte, la importancia destacada de sus distintas traducciones¹⁰. Entre sus más tempranos traductores, se cuenta Hernando de Acuña, autor de una versión parcial y cuyo célebre soneto "Ya se acerca, Señor, o es ya llegada" se inspiró sin duda en la profecía del libro XV del *Orlando*. No obstante, el más importante de los traductores ariostescos españoles fue Jerónimo de Urrea, cuyo traslado de 1549 fue reimpresso en numerosas ocasiones y gozó de una gran difusión. Éste presentaba significativas modificaciones, a través de las cuales la materia ariostesca fue utilizada para alabar a la corona española¹¹. La traducción de Urrea solía estar acompañada, desde 1550, de comentarios morales adaptados de los de Dolce, lo que confirma, por el éxito editorial que tuvo esta versión, la penetración de la lectura moral del autor italiano y la fortuna dentro de nuestras fronteras de la idea de Ariosto como un Virgilio cristiano. La senda abierta por Urrea en la adaptación

¹⁰ Al respecto, cfr. Chevalier [1966: cap. 2] y Gutiérrez [1999: 97-136].

¹¹ Véase *supra*, cap. 8, n. 11. Además de estas adiciones, Urrea procedió a realizar diversas supresiones que inciden en la adaptación patriótica llevada cabo en su traducción. Una de las más relevantes es la que concierne a la entera eliminación de la genealogía estense, es decir, casi la totalidad del canto III, que el autor consideró poco interesante para el público español.

nacional del *Orlando* es la muestra más temprana de lo que habría de ser una constante en los poemas surgidos a imitación de la obra del italiano, como se verá en sucesivos capítulos.

Otras traducciones de menor repercusión fueron la de Hernando Alcocer (1550) y la de Vázquez de Contreras (1585). En la primera, al igual que sucediera con la de Urrea, el traductor introduce pasajes de su cosecha dedicados a celebrar a los reyes de España y a la Casa de Austria y suprime algunos elogios de caballeros y damas italianos. La traslación incluía asimismo las moralidades de Dolce. En el prólogo, por otra parte, afirma que la finalidad del *Orlando* era la celebración del linaje estense y reproduce algunos de los paralelismos señalados por Fausto da Longiano entre el poema y las epopeyas antiguas. La traducción realizada por Vázquez de Contreras en 1585 sólo fue publicada en una ocasión. El prólogo recogía también algunas de las ideas más difundidas por la crítica ariostesca, especialmente las de Ruscelli, y juzgaba el poema como una *Eneida* moderna en la que Ariosto pretendía celebrar al linaje estense, tratar de la locura de Roldán, ofrecer ejemplos virtuosos y establecer un modelo de uso de la lengua vulgar.

La recepción de Ariosto en nuestro país, por tanto, estuvo mediada por los numerosos comentarios, aparatos alegóricos, anotaciones y proemios realizados por los principales editores italianos, algunos de los cuales fueron traducidos o adaptados para ser incluidos en las traducciones españolas del texto, o bien eran recogidos en obras de distinta naturaleza, como es el caso de las ediciones comentadas de Garcilaso realizadas por Herrera y el Brocense. Por encima de todo, destaca una idea fundamental, que hubo de influir decididamente en la adaptación nacional que los poetas épicos españoles hicieron del *Orlando*, como es la de Ariosto como un nuevo Virgilio. Esta concepción del autor y del texto es, sin duda, el germen que daría lugar a una transmisión tan rica, diversa y compleja cuya consecuencia más destacada fue la de hacer del poema una obra canónica. Esta consideración, que la hacía digna sucesora de la épica clásica, modificó ostensiblemente el panorama de la épica quinientista, al menos hasta la publicación de la *Gerusalemme*, cuyo modelo se impondría progresivamente por encima del de Ariosto en las postrimerías del siglo.

Para los imitadores de Ariosto en España existía, además, otro hecho de crucial importancia, que incidía de lleno en las reescrituras patrióticas del *Orlando*, como era que el poema incluía ya una alabanza política del Emperador. Esto hacía aún más válido, si cabe, el modelo (épico) ariostesco (y subsidiariamente y por su influencia, el de Boiardo), ambos realizados a imitación del virgiliano. Considerado, por tanto, dentro de una tradición tan profundamente marcada en sus contenidos políticos, que el propio Ariosto había desarrollado conscientemente en su celebración de la Casa de Este y del propio Carlos V, sus imitadores hispanos podían perfectamente adaptar la narración de las aventuras fantásticas de los caballeros medievales de Carlomagno a la alabanza de la monarquía hispana y de las familias nobles del reino.

La reescritura hispánica del *Orlando* se llevó a cabo por dos vías complementarias. La más relevante en términos políticos es la que concierne a los las profecías en las que, a partir de la imitación de Virgilio y de algunos pasajes prospectivos del propio Ariosto, especialmente el vaticinio genealógico del libro III y el del descubrimiento de América y la llegada de la Edad de Oro del XV, la trama novelesca se convierte en historia a través del establecimiento de una relación entre los personajes de ficción y el presente de España. En los poemas españoles aparecen personajes que son los ancestros de nobles familias¹², a los que un mago o maga muestra el futuro de su estirpe, estableciendo de esta forma un claro vínculo entre la ficción literaria y la realidad del presente, al igual que sucediera con la narración de la unión de Ruggiero y Bradamante del *Orlando*. En otros, la confección de estas genealogías míticas ya no concierne a una familia ilustre sino a la misma monarquía española¹³. En este último caso asistimos a una politización

¹² Por ejemplo, en *La segunda parte del Orlando* de Nicolás Espinosa, Marfisa y Cotaldo son los fundadores del linaje de los Centellas, cuya futura descendencia les es revelada en tres *ecphrasis* proféticas [IV, lxxxiv-cxxvii y XV, xvii-liii]

¹³ En el *Roncesvalles* de Francisco Garrido de Villena, el personaje de Alberto, el héroe protagonista, descendiente del linaje de Troya y de Austria, contempla en los grabados de una columna su descendencia futura, fruto de su unión con la princesa inglesa Marfisa, cuyo matrimonio simboliza el de Felipe II y María Tudor [IV, v-lv].

evidente de la narración de la unión dinástica de los dos personajes ariostescos, a partir de la adaptación de la genealogía mítica establecida por Virgilio para Augusto. A través de ella, los poetas sancionan el origen noble y mítico de la dinastía austríaca (o, cuando es el caso, de una familia ilustre) y legitiman la sucesión del imperio hasta llegar a los Austrias españoles, de forma similar a como hiciera Virgilio en la *Eneida*.

Cuando las profecías no son genealógicas, asistimos a la visión de diversas gestas futuras, similares a las de la *Eneida*, I y VIII, y a la del *Orlando*, XIII¹⁴. En éstas, algunos personajes son los elegidos para conocer el resultado de diversas batallas futuras, bien referidas a la narración (como en el caso de la derrota de los paladines francos en Roncesvalles, la batalla fundamental y más relevante de este grupo de poemas), o bien al "futuro" de la nación (el descubrimiento de América, las gestas carolinas y filipinas, etc.). Las profecías son, por tanto, el momento en el que la ficción cede ante la historia, o, mejor, donde la ficción se convierte en digno marco de la reescritura histórica. Es, por tanto, en estos pasajes donde los poetas llevan a cabo de forma más evidente la adaptación nacional del modelo caballeresco de Ariosto.

Complementariamente a la cuestión de las profecías, que analizaré con mayor detalle a continuación, otro de los aspectos que incide decididamente en la hispanización del *Orlando* concierne a la adopción de un punto de vista histórico distinto al de Ariosto. En otras palabras si el poeta italiano canta los amores, aventuras y batallas de los paladines de Carlomagno, algunos de nuestros poetas, manteniendo el mismo trasfondo histórico y trama novelesca, otorgarán el protagonismo de sus poemas, no ya a Roldán y a sus compañeros, sino a un héroe vinculado a España, que puede ser completamente ficticio (como Cotaldo en *La segunda parte del Orlando* o Alberto en el *Roncesvalles*) o real, cuya leyenda está relacionada con la histórica batalla de Roncesvalles, y, por tanto, con la época de los paladines carolingios: Bernardo del Carpio. La recuperación de este personaje

¹⁴ Octavas 11-58. Entre los hechos futuros profetizados hay una alusión al Saco de Roma.

responde plenamente al sentimiento de exaltación nacional imperante en el XVI y a la propia realidad política de España, en guerra contra Francia¹⁵. En los poemas ariostescos españoles, Roncesvalles es un símbolo y una prefiguración de las victorias de los españoles sobre Francia y la heroica –y fantástica- intervención decisiva de Bernardo, héroe cuyo origen lo vinculaba al trono, media en la alabanza de la monarquía austríaca. Gracias a la actualización de esta trama histórica y de un personaje con una leyenda historiográfica¹⁶, los poetas españoles consiguen otorgar a éstos un sentido nacionalista del que depende su lectura, respetando la imitación de Ariosto y acercándose al mismo tiempo al modelo de alabanza política de Virgilio. Porque, para ellos, Roncesvalles no es un capítulo aislado de la historia sino un anuncio simbólico del desenlace del conflicto hispano-francés contemporáneo. Una vez más, por tanto, ficción y realidad quedan inextricablemente unidas gracias a la instrumentalización de un acontecimiento del pasado, cuyo carácter legendario y patriótico permitía que fuera reelaborado poética e ideológicamente desde el presente para llevar a cabo una alabanza del imperio hispánico bajo el gobierno de los Austrias.

¹⁵ Y lo que hace que Chevalier [1966: 123] afirme que, de hecho, los poemas ariostescos españoles del quinientos puedan ser vistos, de hecho, como anti-Orlandos.

¹⁶ Las fuentes historiográficas fundamentales del mito épico de Bernardo del Carpio proceden del *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy, la *Historia Gothica* de Rodrigo Jiménez de Rada y la *Primera Crónica General*, véase Lara Garrido [1994: 315-331].