

Influencias clásicas en los *Cantos de la batalla ausonia* de Pedro de Acosta Perestrello

Classical Influences on *Cantos de la batalla ausonia* by Pedro de Acosta Perestrello

JUAN CARLOS JIMÉNEZ DEL CASTILLO

Universidad de Jaén

Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas

Edificio “Humanidades y Ciencias de la Educación I” (D-2)

Campus de Las Lagunillas

23071-JAÉN (España)

juanc.jimenezdc@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6310-9009>

Recibido: 16.04.2018 | Aceptado: 05.02.2019

Cómo citar: Jiménez del Castillo, Juan Carlos, “Influencias clásicas en los *Cantos de la batalla ausonia* de Pedro de Acosta Perestrello”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 32 (2019) 137-161.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.0.2019.137-161>

Resumen: En este artículo realizamos una primera aproximación a los *Cantos de la batalla ausonia*, una epopeya inédita compuesta en castellano por el poeta portugués Pedro de Acosta Perestrello tras la batalla de Lepanto (1571). Nuestro objetivo es arrojar luz sobre esta escurridiza figura y su obra, y, sobre todo, demostrar la naturaleza clásica de la estructura épica de los *Cantos*.

Palabras clave: *Cantos de la batalla ausonia*; Pedro de Acosta; poesía épica; batalla de Lepanto; Renacimiento.

Abstract: This article offers an initial approach to *Cantos de la batalla ausonia*, an unpublished epic poem composed in Castilian by Portuguese poet Pedro de Acosta Perestrello after the Battle of Lepanto (1571). The paper aims to shed light on this elusive figure and his work and, most importantly, to demonstrate the classical nature of the *Cantos*' epic structure.

Keywords: *Cantos de la batalla ausonia*; Pedro de Acosta; epic poetry; Battle of Lepanto; Renaissance.

Sumario: INTRODUCCIÓN | 1. PEDRO DE ACOSTA PERESTRELLO: VIDA Y OBRAS | 2. Los *Cantos de la batalla ausonia* como epopeya leentina | 2.1. Datación y lugar de composición | 2.2. Argumento y estilo | 2.3. Manuscritos conservados | 2.4. Modelos clásicos | 3. INFLUENCIAS DE LA ÉPICA CLÁSICA EN LOS *CANTOS DE LA BATALLA AUSONIA* | 3.1 Recursos formales | 3.2. Recursos estructurales y de contenido | 4. CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

Summary: INTRODUCTION | 1. PEDRO DE ACOSTA PERESTRELLO: LIFE AND WORKS | 2. *CANTOS DE LA BATALLA AUSONIA* AS AN EPIC POEM ON THE BATTLE OF LEPANTO | 2.1. Date and place of composition | 2.2. Plot and style | 2.3.

INTRODUCCIÓN

En el último tercio del siglo XVI el poeta lusitano Pedro de Acosta Perestrello –Pero da Costa Perestrello en portugués– compuso un poema épico con motivo de la batalla de Lepanto (1571) titulado *Cantos de la batalla ausonia*. El texto del poema, que permanece inédito, ha pasado desapercibido para buena parte de la crítica española y la portuguesa e, incluso, se ha llegado a dar por perdido.

En este trabajo realizaremos, en primer lugar, una primera aproximación a la vida y obras de Acosta. En segundo lugar, abordaremos el estudio de los aspectos más generales de los *Cantos*, y acometeremos el análisis de los elementos heredados de la épica clásica, prestando especial atención a aquellos que son deudores de la *Eneida* y que denuncian la filiación virgiliana del poema.

1. PEDRO DE ACOSTA PERESTRELLO: VIDA Y OBRAS

La información biográfica sobre Acosta, transmitida, como veremos más abajo, por algunos estudiosos desde Diogo Barbosa¹ hasta principios del siglo XXI, se caracteriza por su escasez y por el desconocimiento generalizado de documentos originales². Aunque se ignoran las fechas de su nacimiento y de su muerte, se sabe que fue contemporáneo de Ferreira y Camões. Antes de la batalla de Lepanto, en la que Acosta habría participado como capitán, ostentó un puesto en la corte española auspiciado probablemente por el ascenso político de su compatriota Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli y privado de Felipe II³. Tras la muerte de su valedor en 1573, regresó a Portugal y trabajó como escribano del rey Sebastián⁴. Parece ser que allí formó parte del elenco de escribanos presentes en las Cortes de Tomar (1581)⁵. Unos años más tarde trabajó como secretario de Alberto de Austria, virrey de Portugal (1583-1593)⁶.

La carrera política de Acosta tuvo lugar a finales del siglo XVI bajo la protección de Cristóbal de Mora, futuro virrey de Portugal (1600-1603; 1608-1612). Bar-

¹ BARBOSA (1752) 571.

² Ante esta dificultad, y siguiendo el ejemplo de Barbieri (2006), el trabajo que ofrece la información biográfica más completa sobre Acosta hasta el momento, remitiremos a fuentes de información impresas.

³ BARBIERI (2006) 155.

⁴ Así lo afirma BARBIERI (2006) 155-156 basándose en CAMINHA (1791) IX.

⁵ BARBIERI (2006) 156.

⁶ Se ha conservado en CAMINHA (1791) 31-35 una epístola dirigida a Cristóbal de Mora por Acosta, “secretario em Cintra com sua alteza o archiduque cardeal”.

bieri⁷ supone que fue precisamente su relación con el marqués, cuya reputación estaba en entredicho en Portugal por su simpatía hacia el monarca español –y por sus servicios al rey como embajador en el país lusitano, añadimos–, lo que quizás influyera en el olvido de la figura literaria de Acosta. Y a este ostracismo literario debió de contribuir también la presencia de su nombre en un documento escrito por el propio Mora: *Memoria de los a quien se dieron cédulas quando se rendieron a Felipe II para la sucession deste reyno*⁸.

A pesar de ello, su calidad como poeta le llevó a ser incluido por Jacinto Cordero en su *Elogio de Poetas lusitanos al Fénix de España*, Fr. Lope de Vega Carpio, en su *Laurel de Apolo*, que elaboró como alabanza a los autores portugueses que el poeta español había omitido en su *Laurel*⁹.

Acosta compuso varias obras en lengua portuguesa, que también recoge Caminha. El erudito lusitano concede en su escrito preliminar una posición de privilegio a la versión portuguesa que el poeta realizó de las *Lições de Job*. También incluye en su libro seis odas de inspiración horaciana, seis epigramas, una égloga, siete octavas a san Pedro, doce sonetos, y dos cartas: la ya mencionada, dirigida a Cristóbal de Mora, y otra al rey Sebastián, recomendándole que se abstuviera de emprender la jornada en África. También escribió, en castellano, una sátira a Madrid, cuya datación remonta probablemente a su estancia en la ciudad hasta 1573¹⁰. Por otro lado, Braga¹¹ le atribuye un *Soneto que fez Pero da Costa no tempo das alterações de don Antonio, sendo ainda vivo el rey don Henrique*.

Pero la presencia de Acosta entre los críticos y bibliógrafos hispanoportugueses se debe sobre todo la composición de dos poemas épicos. El primero de ellos, en lengua portuguesa, narra en dieciséis cantos las empresas de los lusitanos en la India: *Descobrimento de Vasco da Gama*, o *Descubrimento da India*¹². La mayor parte de la crítica hispanoportuguesa da por perdida esta obra; nosotros, por nuestra parte, ignoramos si se ha conservado.

Su segundo poema épico es *Cantos de la batalla ausonia*, objeto de estudio de este trabajo. En su dedicatoria al infante don Duarte de Portugal, V duque de Guimarães, encontramos una noticia relativa al *Descobrimento*. Acosta asegura en la *dedicatio* que su musa no “s’oluida de los cantos del Oriente:/ tu gloria cantará y esclarecida/ ventura del abuelo prepotente” (1,VI,4-6)¹³. Estos versos parecen indicar que nuestro poeta ya tendría en mente, si no lo había iniciado ya, un proyecto

⁷ BARBIERI (2006) 158.

⁸ El escrito está reproducido en FARIA Y SOUSA (1680) 119-120.

⁹ GARCÍA PERES (1890) 124-137 recoge el poema de Cordero.

¹⁰ Las citadas composiciones de Acosta pueden leerse en CAMINHA (1791) 1-91. BARBIERI (2006) 153-170 realiza un estudio de la sátira a Madrid.

¹¹ BRAGA (1874) 155.

¹² La crítica ha prestado especial atención a una anécdota relativa a esta epopeya: se dice que tras la lectura de *Os Lusíadas*, que trataba el mismo asunto, Acosta decidió no imprimir su *Descobrimento*.

¹³ En los manuscritos conservados los versos y las estrofas de los *Cantos* no están numerados. La numeración de los versos aquí citados es nuestra.

épico sobre la India portuguesa destinado a ensalzar al dedicatario de los *Cantos* y a su “abuelo potentente”, el rey don Manuel I.

2. LOS CANTOS DE LA BATALLA AUSONIA COMO EPOPEYA LEPANTINA

La batalla de Lepanto, más por su significación ideológica y propagandística que por su carácter decisivo desde el punto de vista militar, ofrecía a los poetas una ocasión inigualable para perpetuar este hecho histórico en el género más elevado y más ligado al poder político: la poesía épica. Por añadidura, don Juan de Austria, hermanastro de Felipe II y general al mando de la flota de la Santa Liga, proporcionaba un héroe épico idóneo, y cauce, a su vez, del elogio político de los poetas a los Austrias españoles.

Los esfuerzos de los épicos auriseculares por ganarse el valimiento de Felipe II celebrando uno de los hitos más trascendentes de su reinado resultaron ciertamente fecundos. El corpus épico leantino lo integran epopeyas de variada naturaleza y extensión. Las que gozaron de mayor fama fueron acaso el *Austriadis Carmen* de Juan Latino (1573)¹⁴, el *Lepant* de Joan Pujol (1574)¹⁵ y la *Felicísima victoria* del portugués Jerónimo de Corte-Real (1578)¹⁶. Otras, en cambio, pasaron desapercibido y han permanecido inéditas hasta nuestros días, como la *Austriaca siue Naumachia* de Francisco de Pedrosa¹⁷ y *La naval* de Pedro Manrique¹⁸. A estas epopeyas hay que añadir las descripciones de la batalla que insertan, a modo de excursio, Alonso de Ercilla en la *Araucana* (1569-1578-1589) y Juan Rufo en *La Austríada* (1584).

En este contexto de creación literaria, Pedro de Acosta compuso sus *Cantos de la batalla ausonia*, fruto de un espíritu literario inquieto y de un voluntarioso empeño más que de un talento equiparable al de algunos de estos épicos consagrados.

2.1. Datación y lugar de composición

No existe una información sólida sobre las fechas y el lugar de composición de los *Cantos*. Acosta debió de comenzar su redacción tras la publicación de la crónica

¹⁴ Remitimos a la edición y traducción española de SÁNCHEZ MARÍN (1981) y a la edición, más reciente, de WRIGHT, SPENCE y LEMONS (2014), acompañada de traducción inglesa.

¹⁵ ESTEVE y MOLL (2017) es uno de los pocos estudios sobre esta epopeya publicados hasta la fecha.

¹⁶ La *Felicísima victoria* ha sido estudiada por VILÀ (2001, 2004, 2005) y por PLAGNARD (2009). Actualmente se está preparando en la Casa de Velázquez la edición de la tesis de PLAGNARD (2015) sobre Corte-Real, cuya publicación está prevista en 2019.

¹⁷ La edición, traducción y estudio de esta epopeya ha sido el objeto de nuestra tesis doctoral, JIMÉNEZ DEL CASTILLO (2017).

¹⁸ Uno de los escasos trabajos que tratan este poema, además del capítulo que le dedica LÓPEZ DE TORO (1950) 56-61, es el de RIGAU (2018), que estudia los elementos ficcionales de esta y las otras epopeyas leantinas citadas en este trabajo.

que le sirvió como fuente principal para la narración de los sucesos históricos del poema: la *Primera parte de la chrónica del muy poderoso príncipe don Iuan de Austria, hijo del emperador Carlo quinto: de las iornadas contra el gran Turco Selimo II, comenzada en la pérdida del reyno de Chipre, tratando primero la genealogía dela casa Ottomana* (Zaragoza, 1572), compuesta por Jerónimo Costiol. La dedicatoria a don Duarte, por su lado, hace pensar que el poema, al menos en su primera versión, debió de estar acabado antes de su muerte el 28 de noviembre de 1576.

Por otra parte, en la misma dedicatoria se refiere a don Duarte en estos términos: “del siglo nuestro gloria y deste suelo” (1,IV,3). Podemos conjeturar que al menos parte de su proyecto épico fue desarrollado tras su regreso a Portugal a partir de 1573. Los versos que le siguen, en los que el poeta parece indicar que permanecerá en Portugal hasta sus últimos días, refuerzan esta hipótesis: “en quanto aquí esperaré el mortal uelo,/ el día que del alma lo destierra” (1,IV,5-6).

2.2. Argumento y estilo

El poema consta de 542 octavas reales repartidas en seis cantos. Su estructura bipartita es similar a la de la *Eneida*. La primera parte (Cantos Primero-Tercero), es un relato de viajes: los desplazamientos por el Mediterráneo de las flotas cristiana y turca. La segunda (Cantos Cuarto-Sexto) es de carácter bélico: la narración del combate naval en el golfo de Lepanto.

En el Canto Primero, tras la llegada de la armada cristiana a Corfú, don Juan de Austria desciende al inframundo en el marco del ensueño. Después de recorrer su geografía volando envuelto en una nube, llega a los Campos Elíseos, donde Augusto le profetiza la victoria sobre el Turco. Al final del canto, Alí bajá, habiendo recibido noticia de que una armada cristiana había partido de Mesina, levanta el cerco a Cátaró y busca refugio en el golfo de Lepanto.

Mientras Gil de Andrada, ya a comienzos del Canto Segundo, informa a Juan de Austria de la ubicación de los otomanos en Lepanto, el mensajero turco Tubal viaja a Constantinopla para informar a Selim de los acontecimientos recientes. El sultán lo envía a Lepanto con un decreto para sus hombres: presentar batalla a los cristianos. El canto termina con la asamblea de capitanes turcos, en la que Alí les transmite esta orden y les da instrucciones para el combate contra la alianza cristiana.

En el siguiente canto, una fragata al mando de Vicencio Caterino, un superviviente de la toma de Famagusta por los otomanos, da encuentro a la armada de la Liga. Tras ser recibido en la Galera Real, narra al Austria la caída de Nicosia y de la propia Famagusta. Acto seguido, el héroe ordena poner rumbo a Lepanto.

En el Canto Cuarto, tras el avistamiento de las armadas en el golfo, Juan de Austria y Alí motivan a sus hombres con carismáticos discursos antes de la batalla. Después de varias escenas de combate, el héroe decapita al bajá.

El poeta hace en el Canto Quinto especial énfasis en la descripción de las hazañas protagonizadas no solo por el Austria, sino también por otros personajes señalados: Alejandro Farnesio (especialmente el relato de su muerte), Juan de Cardona o Agustín Barbarigo. El combate termina: la victoria cristiana se salda con numerosas muertes turcas.

Tras el recuento de bajas y esclavizados en los primeros versos del Canto Sexto, en Constantinopla dos bajás temen la reacción del sultán ante la noticia de la derrota, de modo que deciden racionarle la información a lo largo de varios días. Finalmente, Juan de Austria da orden a Lope de Figueroa de llevar al rey Felipe el estandarte ganado a los turcos y llega a costas italianas.

Con el objeto de variar el tono y de entretener e instruir al lector, el relato primero alterna con episodios de distinta índole. Unos consisten en la irrupción del yo autorial: proemios moralizantes desde el Canto Segundo, apóstrofes a la Fortuna o enjuiciamientos del autor; otros son o bien excursos maravillosos, como el sueño de Juan de Austria, o bien narraciones homodieéticas, como la de Augusto, el mensajero Tubal o Caterino.

Los versos de Acosta, condicionados probablemente por el seguimiento que realiza de la crónica de Costiol en buena parte de la obra, dan muestra de una concisión y sobriedad propios de poemas de naturaleza eminentemente cronística, como la *Austriada* de Rufo. La narración de los hechos históricos se caracteriza por la sencillez y por la presencia de informaciones precisas como fechas y cifras de embarcaciones y efectivos sin excesivas florituras. En cambio, en algunos pasajes el estilo adquiere tintes épicos de mayor envergadura y de tono más grandilocuente, como el sueño de Juan de Austria (1,XXIV-LXX) o la descripción de los inicios del combate (4,LXXV-LXXXIII). El autor hace gala de su erudición clásica al realizar constantes referencias al mundo antiguo: a la batalla de Accio (algo habitual, como comprobaremos más abajo, en la épica lepantina), a la historia de algunos territorios griegos, y a algunas personalidades históricas, establecidas como el modelo paradigmático de los personajes elogiados mediante el recurso al tópico del sobrepujamiento. Por su parte, el empleo del castellano por el poeta, aunque correcto, puede llegar a mermar en ocasiones la viveza y la profundidad de la narración y de las imágenes.

2.3. Manuscritos conservados

Las informaciones que se han ofrecido sobre la tradición manuscrita de este poema, que, hasta donde podemos saber, no pasó por imprenta nunca, son variadas y aparentemente contradictorias. Barbosa¹⁹ advierte que el poema consta de seis cantos, y da noticia de un dibujo del estandarte que los cristianos ganaron al turco tras el

¹⁹ BARBOSA (1752) 571.

último de ellos, información que también recoge Caminha²⁰. Adamson²¹ y Denis²², que informan de algunos aspectos de su vida y de la composición del *Descobrimento*, no hacen referencia alguna a los *Cantos*. Gallardo²³ alega que el poema consta de cuatro cantos y que le precede una dedicatoria a don Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca, que reproduce seguidamente. Romero²⁴ afirma que “se han perdido dos poemas de Pero da Costa Perestrello, *Descobrimento da India* y *Batalha Ausonia*”. Braga²⁵ aporta la misma información sobre el poema que ofrecen Barbosa y Gallardo. García Peres²⁶ declara que la obra consta de seis cantos, y hace referencia, como Barbosa y Caminha, a la imagen del estandarte turco tras el último canto. Menéndez Pelayo²⁷ habla de una epopeya en cuatro cantos, informa de la existencia de la dedicatoria a Pedro de Toledo en el prólogo, y asegura que el manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España (BNE). Figueiredo²⁸, por su lado, también da por perdido el poema. López de Toro²⁹ se hace eco de la discrepancia en las informaciones sobre el número de libros del poema, y supone que Menéndez Pelayo debió de haber citado de segunda mano. Afirma que el manuscrito no está localizable en la BNE, como alegaba el santanderino, y concluye su capítulo sobre Acosta realizando una transcripción de la dedicatoria a Pedro de Toledo.

De todo ello se deduce, siguiendo la conjetura de Alves³⁰, que deben de haber existido al menos dos versiones manuscritas del poema³¹. La primera sería una obra en seis cantos con un grabado del estandarte turco ganado por los cristianos tras los últimos versos. La segunda sería una versión reformulada y acortada en cuatro cantos con una pieza prologal dedicada a Pedro de Toledo.

Por nuestra parte, hemos manejado dos versiones manuscritas de los *Cantos de la batalla ausonia* que no se corresponden con ninguna de las anteriores. No obstante, no descartamos la posibilidad de que estas aún se conserven en alguna biblioteca española o portuguesa.

Las dos versiones a las que hemos tenido acceso son las siguientes:

²⁰ CAMINHA (1791) IX-X.

²¹ ADAMSON (1820) 193.

²² DENIS (1841) XLVII; (1845) 244.

²³ GALLARDO (1865) 24.

²⁴ ROMERO (1870) 94.

²⁵ BRAGA (1874) 153-154.

²⁶ GARCÍA PERES (1890) 145.

²⁷ MENÉNDEZ PELAYO (1949) 126.

²⁸ FIGUEIREDO (1950) 24.

²⁹ LÓPEZ DE TORO (1950) 61-63.

³⁰ ALVES (2001) 320-321.

³¹ Dos versiones que el estudioso portugués (2001) 317-321 considera perdidas.

1. Conservada en el ms. 091 de la Biblioteca del Castell de Peralada de Girona (en adelante BCP)³², consta de seis cantos, y carece tanto de la dedicatoria a Pedro de Toledo como de la imagen del estandarte tras el Canto Sexto³³. Está incluida en un facticio dedicado a don Pedro Manso de Zúñiga por el licenciado Valentín de Andosilla Salazar³⁴, que contiene obras en prosa y verso. El volumen está desprovisto de portada y, por tanto, de título.

Los *Cantos* ocupan los folios 156r.-175v. El primer folio, carente de título, comienza con una breve carta prologal en la que Acosta ofrece la obra a “Nuestro señor el rey”. La identidad del monarca no está clara, aunque Rigaux aventura que se trata de Sebastián I³⁵. El poeta afirma que se hallaba “en esta corte de Castilla” cuando tuvo lugar la batalla de Lepanto. Le duele “no tener parte mi nación en la gloria de lo que en ella se hizo” y, por ello, “le quise procurar alguna con mi pobre talento aunque inútil”. Por otro lado, la dedicatoria proemial al infante don Duarte parece refozar esta hipótesis³⁶.

Después de la carta figura una descripción de la obra: “Libro que trata de la ignota y nunca uista uictoria de la nabal batalla que el serenísimo señor don Iuan de Austria tuuo con la armada de Selim gran Turco en el mar de Lepanto, año de 1571”.

2. La segunda versión de los *Cantos*, contenida en el ms. B2376 de la biblioteca de la Hispanic Society of America (en adelante HSA)³⁷, también consta de seis cantos. El folio 1r. recoge una dedicatoria a don Pedro de Toledo³⁸. En el recto del folio 2, el poema comienza sin más preámbulo que el título: “Los *Cantos de la batalla ausonia* por Pedro de Acosta”³⁹. No le sigue imagen alguna del estandarte.

Para terminar, conviene destacar los siguientes considerandos sobre estos dos manuscritos. En primer lugar, el texto que seguimos en este estudio es HSA, pues un cotejo somero entre los ejemplares conservados revela indicios de que esta versión está más pulida: HSA presenta corregidos errores de concordancia de adjetivos y verbos que aparecen en BCP, así como algunos desajustes métricos. En segundo lugar, aunque HSA es una versión mejorada de BCP, parece improbable que se trate de un ejemplar definitivo destinado a imprenta, pues presenta

³² Conocemos su localización gracias al trabajo del profesor ALZIEU (1994) 1-18 sobre este manuscrito, y a la noticia que de él da PLAGNARD (2009) s/n.

³³ El Canto Sexto carece de encabezamiento (fol. 173r.).

³⁴ Para una descripción física del volumen y de su contenido remitimos al mencionado trabajo de ALZIEU (1994) 1-18, de donde hemos extraído toda la información relativa al mismo.

³⁵ RIGAUX (2018) 7.

³⁶ RIGAUX (2018) 7.

³⁷ Agradecemos a Maxim Rigaux (Universiteit Ghent) el habernos facilitado la localización de este manuscrito.

³⁸ Para su lectura remitimos a la transcripción que realiza LÓPEZ DE TORO (1950) 63.

³⁹ Los bibliógrafos suelen referirse a este poema con dos títulos: *Batalla Ausonia* y *Cantos de la batalla Ausonia*. De las dos versiones que hemos leído, BCP carece de título, de modo que en este trabajo hemos optado por emplear el que aparece en HSA: *Cantos de la batalla Ausonia*.

abundantes errores de copia, propios de un copista que probablemente no dominaba el castellano.

Escapa a nuestro objetivo aquí el estudio y cotejo de estos manuscritos, cuyo análisis pormenorizado requiere más amplitud y profundidad. Por ello, dejamos esta labor en manos de otros investigadores con las miras puestas en una posible edición crítica del texto.

2.4. Modelos clásicos

Una de las características principales de los poemas épicos auriseculares, concretamente de aquellos de temática lepayntina, es su íntima relación con la historia⁴⁰. Los épicos peninsulares eligen como materia de canto sucesos históricos recientes, ignorando el presupuesto tassiano de la medianía temporal⁴¹. No sienten la necesidad de remontarse a un pasado mítico y glorioso, pues lo que les interesa es, precisamente, la glorificación del presente mediante la mitificación, al modo virgiliano, del pasado reciente⁴². En consecuencia, estos épicos encuentran en la *Farsalia* un respaldo legítimo para escoger sucesos históricos como materia de canto.

La asimilación de Lucano como modelo también supone, en el caso de algunas epopeyas, la omisión del aparato divino en la acción narrativa. Las divinidades clásicas quedan relegadas a meras florituras poéticas que no tienen otra finalidad que sazonar la narración de los hechos históricos. Así, por ejemplo, frente a la prodigalidad con que Corte-Real recurre en su *Felicitísima victoria* a los dioses clásicos para hacerlos intervenir en los acontecimientos humanos, la presencia del aparato divino en el *Austriadis Carmen* de Juan Latino y en *La Austriada* de Juan Rufo⁴³ queda reducida a la mínima expresión. Una postura intermedia parece ser la que adopta Francisco de Pedrosa en su *Austriaca siue Naumachia*, donde las intervenciones divinas gozan de una presencia mayor que en las dos últimas epopeyas citadas, pero sometidas a un filtro cristianizante. Sirva como ejemplo la inclusión por parte del poeta de dos escenas de concilio de dioses en el libro I: una infernal, presidida por el Diablo, y otra celestial, presidida por Dios y a la que asisten san Pedro, san Marcos y Santiago. El poema de Acosta debe considerarse en la línea de los de Latino y Rufo: aunque la victoria cristiana en Lepanto responde a los designios de Dios, no hay seres sobrenaturales, paganos o cristianos, que intervengan en la acción narrativa.

Por otra parte, los sucesos históricos que consituyen la materia de canto están dotados de la significación y el simbolismo político que Virgilio otorgó a las

⁴⁰ VILÀ (2006) 95-101 analiza la incidencia del carácter historicista de la épica en el debate teórico del género en el quinientos.

⁴¹ VILÀ (2011) 131.

⁴² VILÀ (2006) 99-100.

⁴³ Sobre la influencia de Lucano en la *Austriada*, cf. VILÀ (2001) 638-655.

míticas hazañas de Eneas para celebrar la grandeza de Roma y legitimar el gobierno de Augusto. Los épicos lepatinos pondrían en práctica, con el mismo propósito –elogiar a los Austrias y legitimar su poder–, los mecanismos de que se sirviera el mantuano: el uso de las profecías, la creación de un linaje mítico para la figura de poder elogiada –Juan de Austria y Felipe II, en este caso–⁴⁴, y la alusión a la batalla de Accio, que los épicos quinientistas relacionarían simbólicamente con Lepanto⁴⁵. En los *Cantos*, el peso de estos recursos recae fundamentalmente en la imitación que realiza Acosta de la catábasis virgiliana, que analizaremos en el siguiente capítulo.

Pero la *Eneida* también funcionó como modelo paradigmático de las epopeyas lepatinas en otros aspectos: desde rasgos más generales como la estructura del poema, hasta elementos más específicos, propios de la épica clásica en términos generales, pero imitados en muchos casos directamente de los versos virgilianos. Hablamos de la selección tópicos o temas y de la transposición de episodios que confieren a la epopeya aurisecular el estilo elevado que requieren los hechos celebrados. En este sentido, ya se han realizado estudios de estas influencias en algunos poemas épicos antes aludidos⁴⁶. Nosotros, por nuestra parte, haremos lo propio con el poema de Acosta.

3. INFLUENCIAS DE LA ÉPICA CLÁSICA EN LOS *CANTOS DE LA BATALLA AUSONIA*

A continuación, estudiaremos los elementos presentes en los *Cantos* que proceden de la tradición épica clásica. Trataremos, por un lado, los recursos formales, y, por otro, aquellos que atañen a la estructura y al contenido del poema. Incidiremos especialmente en los motivos y episodios de resonancia virgiliana, así como en las conexiones intertextuales de los *Cantos* con la *Eneida*.

3.1. Recursos formales

3.1.1. Declaración inicial de canto

El inicio de canto del poema (1,I,1-8) recuerda a los primeros versos de la *Eneida*:

La Santa Liga de cristianos *canto*,
d'Austria las *armas* y *varón* potente,
naual batalla que a la mar Lepanto

⁴⁴ VILÀ (2001) 205.

⁴⁵ Esta relación entre Accio y Lepanto ha sido estudiada por VILÀ (2004) 75-90 y BLANCO (2014) 32-36. En JIMÉNEZ DEL CASTILLO (2016) 265-277 analizamos la realización de estos elementos en la *Austriaca* de Pedrosa.

⁴⁶ Cf. CRISTÓBAL LÓPEZ (1995) 67-101, RODRÍGUEZ TEN (2002) 1121-1131, POZUELO CALERO (2014) 169-178.

turba la sangre de turquesca gente,
 aquella que a Bizançio buelue en llanto
 la gran reputación amargamente,
 que nunca desdel siglo d'Octauiano
 la uido tal Neptuno en el mar cano⁴⁷.

En la *propositio*, Acosta introduce el asunto de su epopeya reformulando el virgiliano *arma uirumque cano* (VERG. Aen. 1,1)⁴⁸. En ella encontramos también una *recusatio* del estilo de los *romanzi*, por cuanto que el poeta alega que “no cantaré los juegos y inuenciones/ ostentación de iustas y torneos/ ni con nueva ficción a los uarones/ de uanos uencimientos y tropheos” (1,III,1-4).

A la *propositio* le sigue la *dedicatio*. Como quedó dicho, el dedicatario del poema es el “sublime infante” don Duarte de Portugal, nieto de rey don Manuel: “acceta esto que puedo en otra cosa/ qu'es propria de tus bienes y tu gloria” (1,V,3-4).

Líneas más abajo, Acosta hace referencia a la musa hasta en dos ocasiones (1,V,1-2: “la musa temerosa/ propone de cantar tu nueva historia”; 1,VI,2: “mi crasa musa busca estraña gente”). Sin embargo, no existe una *inuocatio* inicial, ni a la musa ni a otra divinidad pagana o cristiana, formulada a la manera épica. El lector no puede dejar de sorprenderse por su ausencia, ya que se trata de un *topos* cristalizado desde antiguo en la poesía épica, y ampliamente imitado en la poesía renacentista⁴⁹ general y en la leparentina en particular. La invocación inicial de las epopeyas leparentinas suele realizarse a divinidades cristianas: Pedrosa se encomienda a la Virgen en su *Austriaca*⁵⁰; Latino recurre a una solución de compromiso entre lo pagano y los cristiano al solicitar asistencia a las *Catholicae Musae* en el *Austriadis Carmen*⁵¹. Mención aparte merece el proemio de la *Felicísima Victoria*: Corte-Real invoca a Cristo (1,9) en la versión impresa (1578), aunque en la versión manuscrita (1575) son las Musas a quienes había invocado. Alves alega que podría tratarse de un caso de autocensura del propio autor⁵². La ausencia de *inuocatio* inicial en los *Cantos* quizás se explique por este mismo motivo.

En el poema de Acosta, en cambio, sí hay invocaciones intermedias a la Musa, donde el poeta, a la manera clásica, solicita inspiración para relatar pasajes que le resultan especialmente difíciles. El primer caso tiene lugar en el Canto Cuarto (4,IV), en los prolegómenos del combate naval; el segundo, en el Canto Quinto (5,XXIV), seguido de la *aristeía* de Alejandro Farnesio, príncipe de Parma.

⁴⁷ En las citas de los *Cantos* hemos respetado las grafías originales de HSA. Hemos editado los signos de puntuación y seguido las normas de acentuación según los criterios actuales.

⁴⁸ Para los textos de la *Eneida* citados en este trabajo seguimos la edición de MYNORS (1972).

⁴⁹ CURTIUS (1976) 324-348 estudia la tradición de este motivo desde la Antigüedad al Renacimiento.

⁵⁰ *Austriaca siue Naumachia* 1,47-53.

⁵¹ *Austriadis Carmen* 1,59.

⁵² ALVES (2001) 295.

3.1.2. *Símiles*

Se trata de uno de los elementos más representativos del género desde Homero y del empleo que de ellos hicieron Virgilio y los poetas posteriores⁵³. Frente a los noventa y dos casos de la *Eneida*⁵⁴, en el poema de Acosta hay nueve símiles con una suma total de sesenta y nueve versos. De ellos, ocho son de carácter naturalista, y uno de carácter no naturalista: aquel que compara la vela de una iglesia que pierde su lumbré con la muerte de Agustín Barbarigo (5,LXXXII).

Respecto a los naturalistas, la variedad de los términos de comparación es bastante pobre: pertenecen en todos los casos o bien al reino animal o bien al reino vegetal. Tres de ellos aluden a Juan de Austria, a quien el poeta compara con una rosa rodeada de espinas (4,XV), con un tigre hircano (4,LXIV) y con un galgo de Jerez (4,CV). También se compara al conde de Priego con un león (4,LX,3-4), la embestida de la Galera Real a la capitana turca con un castaño arrancado por un rayo (4,LXXXIV), y a dos capitanes, Lope de Figueroa (4,XCVIII) y Andrea Doria (5,XC) con un neblí. El símil más destacable, por su deuda virgiliana, es aquel que compara al príncipe de Parma con un león (5,XXVII):

Qual suele de la Libia corajoso
un hambriento león salir al prado,
las yeguas, uacas, potro generoso,
con rauia degollando denodado,
de la ceruiz al toro pauroso
los cuernos apartando encarnizado,
assí de turcos la mortal porfía
el príncipe llegando allí rompía.

En el primer verso se hace alusión al origen y al carácter del animal: como en VERG. Aen. 12,4-6 (Poenorum *qualis in aruis/ saucius ille.../ ...leo...*), se trata de un “corajoso” león que se dispone a cazar en un “prado” de “la Libia”. Otro de los rasgos presentes en algunos símiles virgilianos (VERG. Aen. 9,339-341; 10,723-728) es el hambre de la bestia y la manera en que devora a otros animales.

3.1.3. *Écfrasis*

El empleo de las écfrasis, presentes ya en la *Ilíada* y la *Odisea*, tiene como objetivo la representación de la realidad (*euidentia*), aunque en ocasiones el poeta puede emplear este recurso narrativo para expresar una opinión o un juicio⁵⁵.

En los *Cantos de la batalla ausonia* son cuatro las écfrasis: tres *descriptions locorum* y una *descriptio rei*⁵⁶. En cuanto a las descripciones de lugares, la primera,

⁵³ LUQUE LOZANO (1986) 167.

⁵⁴ SEGURA RAMOS (1982) 191.

⁵⁵ ZAPATA FERRER (1986) 10-16.

sita al comienzo del Canto Primero, describe brevemente el golfo de Lepanto (1,XII). Resulta llamativa su brevedad por la trascendencia de este lugar en el desarrollo de la narración: se trata del lugar donde cristianos y turcos habrían de disputarse el devenir de Oriente y Occidente. En la segunda écfrasis, el superviviente Caterino describe la isla de Chipre (3,XVIII) antes de relatar la caída de Nicosia y Famagusta. La tercera es una breve descripción de esta última ciudad (3,LXIV)⁵⁷.

Por otra parte, la única descripción de un objeto presente en los *Cantos* es la del estandarte de Selim ganado por la armada cristiana (6,XXI-XXII)⁵⁸, aunque está lejos, en lo que respecta a la extensión, a la riqueza descriptiva y a su contenido simbólico, de la realización de otras *descriptions* leparentinas inspiradas en la del escudo de Eneas. Recordemos, por ejemplo, las dos descripciones del escudo de Juan de Austria en la *Felícísima victoria*: el que sostiene la estatua del héroe en el sueño de Alí bajá (4,702-709), y el que forja Vulcano a petición de Venus (6,269-728); o la écfrasis de los adornos de la Galera Real en la *Austriaca* de Pedrosa (2,664-675)⁵⁹.

3.1.4. Escenas de amanecer, atardecer y anochecer

También es de ascendencia clásica la presencia en los *Cantos* de breves excursos que sitúan en el tiempo la acción narrativa. Siguiendo la tónica general de este motivo desde Homero, las escenas más habituales en este poema son las de amanecer⁶⁰, aunque también aparecen atardeceres.

La factura de estas transiciones presenta una doble vertiente en la obra de Acosta: de un lado, el uso metonímico de las divinidades clásicas para hacer referencia a las realidades naturales que representan, como la Aurora, Febo o Faetonte; de otro lado, la indicación de la transición temporal sin alusiones mitológicas, haciendo mención meramente del movimiento del sol o de las estrellas.

Entre las transiciones de carácter mitológico, en los *Cantos* hay tres escenas de amanecer y una de atardecer. Los amaneceres encuadran cronológicamente acontecimientos relevantes en la acción narrativa. El primero está protagonizado por la Aurora: “¡l’Aurora sus cabellos esparzía/ la uía caminando siempre cierta” (2,V,1-2).

⁵⁶ Seguimos la categorización propuesta por ZAPATA FERRER (1986).

⁵⁷ Chipre suele ser materia de écfrasis en la épica Lepantina, no solo por la importancia que posee la isla en el desarrollo argumental, cuya conquista es el detonante de la batalla de Lepanto, sino también por la rica descripción geográfica e histórica que de ella realiza Fernando de Herrera en su *Relación de la guerra de Cypre y sucesso de la batalla naval de Lepanto* (1572), bien conocida por algunos de los épicos leparentinos. El ejemplo palmario de este uso ecfástico de la isla lo constituye quizás la descripción que realiza Pedrosa en su *Austriaca* (4,309-756), quien, a diferencia de Acosta, sigue de cerca la crónica herreriana.

⁵⁸ El verso 6,XX,8 falta en HSA. Hemos realizado la transcripción del mismo basándonos en BCP.

⁵⁹ Para un análisis de las écfrasis de los escudos, cf. VILÀ (2004) 78-84. Sobre la descripción de la Galera Real, cf. JIMÉNEZ DEL CASTILLO (2016) 265-277.

⁶⁰ LIDA DE MALKIEL (1975) 123.

Introduce la mañana en que Juan de Austria despierta de su sueño profético en el inframundo con ánimo renovado, pues Augusto le había profetizado el éxito de su jornada. En el segundo amanecer, la Aurora abre el día de la batalla definitiva en aguas de Lepanto (3,XCIV,6). En el tercero, los caballos de Febo conducen el carro de Faetonte con la luz del amanecer para saludar el primer día de una era de paz tras la victoria cristiana: “los cauallos de Phebo reboluían/ el carro de Phaetón en el Oriente” (6,XIII,1-2); unos versos de reminiscencia virgiliana (VERG. Aen. 5,105): *Auroram Phaetontis equi iam luce uehebant*.

En cuanto a los atardeceres, solo hay una escena: Febo baña la mar con sus rayos (3,VII,1-4) en los momentos previos a la llegada de Caterino a la Galera Real.

Entre las transiciones naturalistas hay una escena de amanecer y otra de anochecer. El amanecer (2,XVIII,1-2) tiene poco peso en estos versos como encuadre cronológico de un hecho relevante, pues en este nuevo día solo se describe la impaciencia de Juan de Austria por entablar batalla con los turcos y la desconfianza de las tropas cristianas sobre el éxito de la jornada (2,XVIII,3-XX).

La escena naturalista de anochecer introduce el momento en que el héroe cae dormido y se sume en el profético sueño antes aludido: “estrellas ya del cielo luminoso/ al sueño conbidauan y al reposo” (1,XXIII,7-8), también unos versos de clara resonancia virgiliana (VERG. Aen. 4,81): *suadentque cadentia sidera somnos*.

En los *Cantos* hay, además, otras transiciones que marcan el paso de las estaciones y de los años. En la primera, de carácter naturalista, Caterino indica en su relato el inicio de la primavera para enmarcar cronológicamente el cerco de Fama-gusta (3,LXVI,1-4). En la segunda, de carácter mítico, el propio Caterino refiere el transcurso de cien años: “cien uezes ha passado el firmamento/[...] el rubicundo Phebo” (3,XXIX,1-3).

Por último, rescatamos un pasaje caracterizado por la viveza de su imagen, cuyo atractivo radica en la hermosa mixtura entre un atardecer naturalista y una referencia climatológica de carácter mitológico (5,CIX,1-7):

Con truenos y relámpagos se hundía
el claro sol obscuro y tenebroso,
los rayos por el cielo desparzía
el Júpiter airado y fulminoso;
en húmido lugar la luz del día
boluiendo los mortales al reposo,
siguiendo ua don Juan...

3.1.5. Catálogos

Estas escenas consisten en tiradas de versos en los que se enumeran naves y guerre-ros, aportando informaciones como el nombre de los soldados, el lugar de procedencia, las fuerzas bajo su mando (armas, efectivos o naves), y un resumen totaliza-dor de sus integrantes.

En los *Cantos* hay cuatro catálogos. El primero está en boca del mensajero Tubal. Cuando informa al sultán de la jornada bélica, cataloga los efectivos de la armada cristiana (2,XL-XLIV), integrando de manera paradigmática todos los elementos citados. Al regresar a la flota turca, tiene lugar en la nave capitana una asamblea de héroes. Como sucede en VERG. Aen. 9,574 o 9,767, en los versos introductorios de esta escena se enumeran los asistentes en un pequeño catálogo de escasa semántica (2,LXIX):

Llamauan a consejo el Amat bey,
de turcos capitán, y el de Trípoly,
de Rodas el supremo Capsam bey,
el Uchallý d'Argel y Osmán, Beboly,
de Negroponte Alí Malemet bey,
Fiscarpa, capitán del Galípoly,
con otros infinitos hombres tales,
insignes capitanes de fanales.

El tercer catálogo sigue a esta asamblea. En él se da cuenta de los integrantes de las fuerzas turcas que se disponen a buscar a los cristianos (2,LXXVI-LXXXI), y de la disposición de las naves y de los capitanes en los distintos cuernos.

Finalmente, el inventario de héroes y naves más extenso del poema está localizado en el Canto Cuarto, donde se hace recuento de los componentes de la armada cristiana justo antes del combate definitivo en Lepanto (4,LXXVIII).

3.1.6. Horror marcial y violencia

Otro de los recursos formales de procedencia clásica es la descripción de los horrores y la violencia de la batalla, presentes en las escenas de combate de la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, y de sus imitadores.

En los *Cantos*, las escenas de horror marcial están insertas sobre todo en la segunda parte, donde Acosta narra el combate naval. Cuando la batalla comienza, el poeta pinta un cuadro bélico donde imperan los rigores de la guerra (4,LXXV-LXXXIII): el sufrimiento, el humo y los estridores de los cañonazos. Marte, mencionado metonímicamente, “cabeças con çeladas cercenaua” (4,LXXX, 5). Las Furias, cuya presencia sobre el campo de batalla se debe a la influencia de versos virgilianos como *pallida Tisiphone media inter milia saeuit* (VERG. Aen. 10,761)⁶¹, sobrevuelan el escenario de la batalla como parte del decorado bélico (4,LXXVIII):

Las Furias derramadas infernales
d'Auerno lago allí por el mar Jonio,
relámpagos y rayos perenales
el claro resplandor cubren titonio,

⁶¹ Como recuerda CRISTÓBAL LÓPEZ (1995) 99 en referencia a la *Araucana*.

estatuas miserables de mortales
 con alas uan bolando del demonio;
 arderse parecía todo el mundo,
 los cielos abrasarse y el mar profundo.

3.2. Recursos estructurales y de contenido

3.2.1. Perfil del héroe

La talla heroica de Juan de Austria gravita en torno a dos virtudes propias del héroe clásico: la *fortitudo* y la *pietas*⁶².

Al igual que Aquiles, el Austria es un héroe de fuerza, pues se sirve de ella para llevar a término su empresa heroica. Durante el combate en Lepanto protagoniza una *aristeía* que acaba con la muerte de Alí bajá (4,CIV-CVII), pero ya antes de la batalla naval se muestra ansioso por luchar, cuando “sin uer los enemigos comba-tía” (2,XVI, 4).

Juan de Austria es también un héroe dotado de consciencia moral, como lo fuera Eneas. La *pietas* del hijo de Anquises le llevó a obedecer a los dioses y a cumplir con la divina misión de fundar la nueva Troya en el Lacio; la de Juan de Austria le lleva a luchar contra los turcos en defensa de los cristianos, de la Iglesia y de Dios.

De manera paralela al *pious Aeneas*, el Austria es presentado como “pío general” (3,XCIII,7; 4,XXXII,2, et passim) o “pío don Iuan” (2,XX,5). No obstante, uno de los aspectos que mejor refleja el carácter piadoso del héroe son los argumentos de su arenga previa al combate: el primero es que, si Dios está con ellos, no hay enemigo que pueda derrotarles (4,XXXVIII); el segundo, que tanto Moisés como Felipe II rezan a Cristo por la victoria cristiana (4,XXXIX).

Otro signo de la piedad del héroe son sus rezos a Dios en dos momentos relevantes de la empresa, en los que le pide por el éxito del combate naval aunque a él le cueste la vida (4,XLVIII-L; 5,XX-XXI). En el primer caso, la fórmula de la oración (4,XLVI,3-8) es similar a la de Anquises en VERG. Aen. 2,687-688 (*at pater Anchises oculos ad sidera laetus/ extulit et caelo palmas cum uoce tetendit*):

Al alto cruxifixo su consuelo
 se inclinaua don Iuan instado dellas,
 rodillas a la tierra, ojos al çielo,
 las palmas leuando a las estrellas
 [...] assí dizía...

⁶² CURTIUS (1976) 242-262.

3.2.2. Intervención de divinidades

La opción narrativa de los *Cantos de la batalla ausonia*, como quedó dicho, excluye la intervención de divinidades en la acción. La función de su presencia es el mero artificio, la ornamentación épica de la narración histórica.

Las deidades olímpicas presentes en el poema de Acosta son usadas metonímicamente por las realidades que representan: Marte es la personificación de la guerra (4,XLI,3); 4,LXXX,5-6; 6,XXXIII,2 *et passim*), y Neptuno, del mar (1,VIII,1; 1,LXXV,3 *et passim*).

Las divinidades menores normalmente desempeñan su función clásica: las Parcas cortan los hilos de la vida de Ballon (3,LXXII,3-4), y de Barbarigo (5,LXXXIII,3-4); la Fama actúa como portadora de noticias: tras el combate, divulga la nueva de la victoria cristiana (6,LI). En cambio, las Furias, que en la épica clásica suelen incitar al conflicto y a la guerra, en los *Cantos* no son sino parte del atrezo bélico, como vimos en el capítulo anterior.

Por último, en el episodio de Tubal y el sultán hay unos versos interesantes en este sentido. Acosta, en boca del mensajero, ha poetizado el amaine de una tormenta haciendo que Mahoma –y no el dios Alá–, calme la mar y fuerce a Eolo a calmar los vientos para favorecer la navegación de los turcos. El profeta, “que del cielo a Famagusta/ [...] auía uenido,/ [...] las ondas aplacó del mar profundo,/ haziendo reprimir al rey Eolo/ los uientos austros de uno al otro polo” (2,XXXII-XXXIII).

3.2.3. Asamblea de héroes

Este tópico, cuyo origen se remonta a la épica homérica, consiste en la reunión en asamblea de varios héroes para deliberar sobre un asunto de crucial importancia en el desarrollo narrativo.

Cuando regresa de Constantinopla, Tubal entrega a Alí bajá un decreto del sultán: presentar batalla a la armada cristiana. Algunos hombres se muestran temerosos ante la idea de enfrentarse a Juan de Austria, de manera que los caudillos otomanos convocan una asamblea en la galera capitana para discutir el asunto con el bajá.

La escena posee una estructura tripartita:

1. Prolegómenos (2,LXIX-LXX,3). La fórmula de la convocatoria “llamauan a consejo” (2,LXIX,1) parece estar inspirada en la expresión *conciliumque uocat* (VERG. Aen. 10,2). En estos versos introductorios se informa además sobre los asistentes (2,LXIX) y la localización del concilio (2,LXX,1).

2. Discurso de Alí bajá (2,LXX,3-LXXIV). El único parlamento de la asamblea está en boca de Alí, que transmite a sus capitanes las órdenes del sultán y algunas instrucciones estratégicas para combatir a la armada cristiana. A diferencia de las asambleas clásicas, no existe réplica por parte de los asistentes.

3. Reacción de los asistentes (2,LXXV). Los capitanes turcos reciben con buen ánimo el decreto del sultán y las palabras del bajá, y están resueltos a combatir a los cristianos.

3.2.4. Transposición de episodios virgilianos

3.2.4.1. *Descensus ad Inferos*

En el Canto Primero hay una transposición del descenso de Eneas a los infiernos (VERG. Aen. 6,255-901), que presenta como novedad el contexto onírico en que lo enmarca Acosta⁶³. Tras la llegada de la armada cristiana a la Préveza, Juan de Austria se retira para descansar cuando cae la noche, y, en sueños, se desplaza por el inframundo envuelto en una nube (1,XXIV). La nube, símbolo de la intervención divina, aparece ya en la *Eneida* cuando Venus envuelve a Eneas y sus hombres para que no sean descubiertos en Cartago (VERG. Aen. 1,411-414).

La *catábasis* de los *Cantos* (1,XXV-LXX) posee una estructura paralela a la virgiliana, aunque con algunas diferencias reseñables. La escena, según el desplazamiento del héroe por la geografía infernal, puede clasificarse en tres partes:

1. El Aqueronte (1,XXV). Frente al detenimiento de la descripción de Caronte y de las almas de los insepultos que realiza Virgilio, en los *Cantos* Juan de Austria pasa volando por encima del Aqueronte, sin más.

2. El Tártaro (1,XXVI-XXXII). Mientras en la *Eneida* la Sibila duerme a Cerbero con una torta, el héroe de los *Cantos* evita a la criatura sobrevolándola. Luego llega a las puertas de Tisífone, desde donde oye los sonidos de los castigados arrastrando sus cadenas, de la misma manera que lo hiciera Eneas. En la *Eneida*, los condenados que se ofrecen como *exempla* son de naturaleza mítica; en los *Cantos* se trata de aquellos que han abandonado la virtud y de las personificaciones de los siete pecados capitales.

3. Los Campos Elíseos (1,XXXIII-LXX). Al igual que en la escena virgiliana, Acosta describe el *locus amoenus* del Elíseo y a los héroes que habitan en él. Sin embargo, volvemos a encontrar otra referencia a la escatología cristiana: los que moran este lugar son los virtuosos, aquellos que “la uida/ por su Dios y su rey dan a la muerte” (1,XXXVII,3-4) y los que “amaron la uerdad” (1,XXXVIII,1). En esta zona del inframundo, como Eneas con Anquises, Juan de Austria se encuentra con Augusto⁶⁴, que es presentado simbólicamente como su antecesor⁶⁵.

⁶³ En un trabajo de próxima aparición estudiamos con mayor detenimiento la naturaleza de este episodio, así como su deuda con los versos virgilianos.

⁶⁴ Juan de Austria reconoce al emperador por un collar de oro en el que reza su nombre: “al cuello tiene en oro figurado/ las letras con el nombre d’Octauiano” (1,XLI,5-6).

No es la única escena de estas características que encontramos en la épica le-
pantina. En la *Austriaca* de Pedrosa hay un episodio similar en el que la figura del
emperador aparece en los sueños del héroe (3,630-676) y se identifica como su
antepasado: *Carolide Caesar, uere Caesar, mea proles/ Caesareumque decus, sum*
Caesar, mitte timorem,/ Augustus proauus, trahis a quo stemmatis ortus (3,644-
646). Las connotaciones simbólicas de uno y otro pasaje son de hondo calado. En
ambos, el César aparece como antepasado de Juan de Austria, y, por tanto, también
de Felipe II. De esta manera, al entroncar su linaje con el del César y, en consecuen-
cia, con el de Eneas y Venus, se establece una línea de continuidad entre el imperio
de Augusto y el filipino y se legitima el gobierno de los Austrias españoles.

La estructura de la conversación que mantienen el héroe y el emperador en el
Elíseo también sigue de cerca la del héroe virgiliano con su padre:

1. Saludo (1,XLII-XLIX,6). Augusto, como Anquises con su hijo (VERG. Aen.
6,687-688: *uenisti tandem.../ uicit iter durum pietas?*), celebra la llegada de Juan de
Austria: “ya llegaste, don Juan, ya llegaste/... ¿venció tu piedad duro camino?”
(1,XLIII,1-4). El héroe le informa de la existencia de los enemigos de la Iglesia, y
de que Pío V y Felipe II tratan de poner solución con la creación de la Santa Liga.

2. Pregunta del héroe y respuesta del antepasado (1,XLIX,7-LXIX). La natura-
leza de la pregunta es distinta en ambas epopeyas. En la *Eneida*, Eneas interroga a
su padre por las almas que rondan el Leteo, y este en respuesta le muestra las almas
de los futuros héroes de Roma junto al río. En los *Cantos*, Juan de Austria, que se
encuentra en un momento de vacilación, pregunta a Augusto si debería enfrentarse
a los otomanos. Tras formular la consulta, el hijo de Carlos V le besa la mano, y
“tres [veces] le abraça/ el gran emperador” (1,LI,2-3). A diferencia de Eneas cuando
ter conatus ibi collo dare bracchia circum (VERG. Aen. 6,700), el Austria y el César
consiguen abrazarse.

En respuesta a su pregunta, Augusto profetiza la victoria al héroe y le anima a
llevar a término su jornada mediante la evocación de la batalla de Accio. Seguida-
mente, lo conduce a las orillas del Leteo y le muestra “el bosque de los reis y empe-
radores” (1,XLIX,3), en lo que constituye una tímida referencia a la mencionada
escena de la *catábasis* virgiliana.

3. Despedida (1,LXX). Juan de Austria, como Eneas, llega “a dos puertas [...]/
del sueño cada qual, y la una dellas/ de uerdaderas sombras es llamada,/ y la otra de

⁶⁵ Augusto saluda al héroe con estas palabras: “o, clara descendencia y muy derecha/ del gran empera-
dor César primero...” (1,XLII,1-2).

las falsas...”⁶⁶. Sin embargo, mientras el hijo de Anquises toma la segunda, el Austria se marcha por la primera.

Estamos, como puede comprobarse, ante una transposición de una escena que no solo contrae una deuda léxica y estructural con el episodio modelo, sino que cifra además tres nociones simbólicas destinadas al elogio de los Austrias, aludidas más arriba: el entronque de su linaje con el de Augusto, la profecía de la gloria que habrían de alcanzar tras la batalla naval, y la relación simbólica entre las batallas de Accio y de Lepanto.

3.2.4.2. Relato retrospectivo: conquistas de Nicosia y Famagusta

Este tipo de digresiones aportan a la narración principal información del pasado, normalmente relacionada con el héroe. Los casos más célebres en la épica clásica son quizás el relato de Odiseo en la corte de los feacios (*Od.* 7-12) y el de Eneas en el palacio de Dido (*VERG. Aen.* 2-3). Este último, a tenor de los nexos intertextuales, parece haber sido el modelo más cercano de Acosta para el relato de Caterino sobre la caída de Nicosia y Famagusta. Sin embargo, este episodio presenta una diferencia fundamental respecto a los de Eneas y Odiseo: el narrador aquí es un personaje secundario que relata un acontecimiento del que el héroe, Juan de Austria, estuvo ausente.

Esta característica es constatable en la estructura de la narración de Caterino, que presenta algunas diferencias con la de las retrospectivas de Odiseo o Eneas. Estas últimas constan de las siguientes partes: estatismo y banquete nocturno, motivación de un segundo personaje que incita a hablar al héroe, la respuesta del héroe, y epílogo⁶⁷. En cambio, la retrospectiva de los *Cantos* presenta la siguiente estructura:

1. Estatismo y contexto nocturno. El poeta comienza situando espacial y temporalmente la llegada de Caterino a la Galera Real: por un lado, la flota del Austria se encuentra retenida en el valle de Alexandre debido a una tormenta; por otro, se indica la caída de la noche con dos versos de sabor virgiliano (*VERG. Aen.* 2,9): “las estrellas llamando al dulce sueño/ miraua que caían ya del cielo” (3,XIV,5-6). Destacan otras dos diferencias fundamentales respecto a los modelos clásicos: en primer lugar, es el héroe el que ofrece hospedaje a un personaje secundario; en segundo lugar, el componente simposíaco brilla por su ausencia.

⁶⁶ La descripción de las puertas también parece seguir de cerca el texto virgiliano (*VERG. Aen.* 6,893-898): *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur/ cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,/ altera candenti perfecta nitens elephanto,/ sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.*

⁶⁷ Seguimos el modelo de análisis propuesto por VILLALBA DE LA GÜIDA (2012) 142 *et passim*.

2. El héroe incita a hablar a su huésped. El Austria ruega a Caterino “qu’aquel tronco real de Chipre antigo/ me quieras repetir sumariamente,/ el caso muy cruel del inimigo/ y causa del dolor que tu alma siente” (3,XIII,3-6).

3. Respuesta del huésped. Aunque al final accede a la petición, en un primer momento Caterino se muestra reticente a hablar y se lamenta del dolor que el recuerdo de los acontecimientos le provoca (3,XV,7-XVI,7):

*Me mandas repetir, aunque resiste,
su llaga renouar mi alma triste.
mas si tanto, señor, saber t’agrada
[...] aquí te lo diré...*

unas palabras inspiradas en las de Eneas antes de relatar a Dido la caída de Troya (VERG. Aen. 2,3-13):

*Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
[...] sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam.*

4. Epílogo del discurso. A diferencia de la *Eneida* (VERG. Aen. 3,716-718), Acosta no describe la reacción de los oyentes. Sí indica la conclusión del relato, y hace alusión al entorno: el temporal ha amainado y la armada puede continuar la navegación (3,XCIII).

Para la elaboración de este episodio, Acosta ha tomado un suceso histórico —la llegada de una fragata ante la flota cristiana para dar aviso de la caída de Famagusta—, y lo ha poetizado convirtiéndolo en una escena que encuentra respaldo en los clásicos y, concretamente, en la *Eneida*.

En la *Felícísima victoria* encontramos un pasaje similar, en el que un superviviente innominado de Famagusta relata su asedio y conquista. Plagnard alega que la doble función de esta escena es conmover a los lectores y “animar a los cristianos para la venganza legítima de los suyos”⁶⁸. Es esperable que esta analepsis de los *Cantos*, cuya relevancia argumental se ve además reforzada por su posición central en el poema, posea esta misma función, atendiendo no solo al paralelismo con la escena de Corte-Real, sino también a su modelo clásico: de nuevo se relata una caída de Troya, cuya desgracia es el motor y el incentivo de unos viajeros liderados por un héroe que está destinado a combatir en una guerra decisiva para su nación.

⁶⁸ PLAGNARD (2009) s/n

4. CONCLUSIONES

Los *Cantos de la batalla ausonia* fueron concebidos por Pedro de Acosta como una epopeya que habría de contribuir a la visión mítica del reinado de Felipe II celebrando uno de sus hitos más trascendentes: la batalla de Lepanto. Dentro de la producción épica leparentina, este poema se adscribe a la corriente de aquellos que privilegiaban la información histórica y el estilo cronístico en detrimento del empleo de los artificios propios del género desde antiguo.

La inserción en los *Cantos* de un programa político a la manera virgiliana no es un fenómeno aislado en el corpus épico leparentino. Acosta, como Pedrosa o Corte-Real, se sirvió del modelo ideológico que le ofrecía la *Eneida* para encauzar el elogio político a los Austrias: creó un linaje mítico, incluyó profecías que auguraban una época dorada de paz, y conectó simbólicamente la victoria de Augusto en Accio con la de Juan de Austria en Lepanto.

Pero no es esta la única deuda que contraen los *Cantos* con la *Eneida*, como creemos haber demostrado. Su revestimiento épico es heredado de la épica clásica, pero la factura de estos elementos revela que el modelo es fundamentalmente Virgilio. El estudio de los recursos épicos, tanto los que atañen a la forma como los que inciden en el desarrollo argumental, nos ha permitido descubrir dos realizaciones de su empleo en esta epopeya: una sin apenas cambios respecto a sus fuentes, y otra, sin embargo, adaptada a una realidad literaria y religiosa muy distinta a la de los autores clásicos. Al primer grupo pertenecen algunos elementos como los símiles – con la salvedad de aquel que compara la muerte de Barbarigo con una vela eclesial –, las transiciones temporales, los catálogos, las écfrasis, las escenas de horror marcial, la asamblea de capitanes turcos o el relato retrospectivo de Caterino.

El segundo grupo es resultado del cambio del contexto religioso, que no permite a Acosta, por ejemplo, hacer descansar el peso de los acontecimientos sobre los dioses clásicos, sea para evitar la censura, o bien por convicción propia. Esta parece ser también la causa de la ausencia de una *inuocatio* inicial para solicitar inspiración a la divinidad. Por su parte, también es destacable el perfil heroico de Juan de Austria, que, como Eneas, se postula como un héroe piadoso, pero con una misión divina cristianizada: hacer prevalecer a los cristianos sobre la amenaza que los turcos representan para la Iglesia. Por último, también es reseñable la curiosa realización de la *catábasis*, donde se expone el principio escatológico cristiano según el cual aquellos que vivieron llevados por el vicio reciben condena y los que fueron virtuosos son recompensados.

En definitiva, Acosta, al igual que otros tantos otros épicos, concibió los *Cantos* al arrimo de la *Eneida* para adaptarla a los gustos del poder y para ganarse el favor de Felipe II, pero sus versos, junto con sus aspiraciones literarias, caerían pronto en un olvido secular del que esperamos que pronto sean rescatados.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMSON, John (1820), *Memories of the life and writings of Luis de Camões*, 2 vols., Londres, Longman-Hurst-Rees-Orme-Brown. Disponible en: <https://archive.org/details/memoirsoflifewri00adamiala/page/n8> (fecha de consulta 29.10.2019).
- ALVES, Hélio (2001), *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- ALZIEU, Pierre (1994), "Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada", en Francis CERDAN (coord.), *Hommage à Robert Jammes*, 3 vols., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1-18.
- BARBIERI, Mario (2006), "O Madrid, escuro inferno: percorsi della uituperatio urbis da Pedro da Costa Perestrello a Francisco de Quevedo", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 9, 151-170.
- BARBOSA, Diogo (1752), *Bibliotheca Lusitana*, 4 vols., Lisboa, Ignacio Rodrigues. Disponible en: https://books.google.es/books/about/Bibliotheca_Lusitana.html?id=Ai7gAAAAMAAJ&redir_esc=y (fecha de consulta 01.11.2019).
- BLANCO, Mercedes (2014), "La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico", *Calíope* 19.1, 23-53. DOI: <https://doi.org/10.5325/caliope.19.1.0023>
- BRAGA, Teófilo (1874), *Historia da Litteratura portugueza*. Camões, 2 vols., Porto, Imprensa Portuguesa.
- CAMINHA, Lourenço (1791), *Obras Inéditas dos Nossos Insignes Poetas. Pedro da Costa Perestrello, Coévo do grande Luis de Camões, e Francisco Galvão, estribeiro do duque D. Theodozio*, Lisboa, Antonio Gomes. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=d-Q-AAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=caminha+Obras+In%C3%A9ditas+dos+Nossos+Insignes+Poetas&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjftvjx8jlAhWIsRQKHbtkByUQ6AEILDAA#v=onepage&q=caminha%20Obras%20In%C3%A9ditas%20dos%20Nossos%20Insignes%20Poetas&f=false> (fecha de consulta 01.11.2019).
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1995), "De la Eneida a la Araucana", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 9, 67-101. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL9595220067A/34758> (fecha de consulta 01.11.2019).
- CURTIVS, Erns Robert (1976), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (=Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Berna 1948).
- DENIS, Ferdinand (1841), *Les Lusiades de Luis de Camões*, Paris, Charles Gosselin. Disponible en: https://books.google.es/books/about/Les_Lusiades.html?hl=es&id=DMNDAQAAMAAJ&output=html_text&redir_esc=y (fecha de consulta 01.11.2019).
- DENIS, Ferdinand (1845), *Historia de Portugal*, traducido por una sociedad literaria, Barcelona, Imprenta del Fomento. Disponible en: https://books.google.es/books?id=9wBgAAAAcAAJ&pg=PA4&dq=Ferdinand++Denis+Historia+de+Portugal+traducida+por+una+sociedad+literaria&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjP2_CxysjlAhXjDmMBHanhAjQQ6AEIOTAC#v=onepage&q&f=false (fecha de consulta 01.11.2019).
- ESTEVE, Cesc y Antoni Lluís MOLL (2017), "Ficción épica y verdad histórica: el poema sobre Lepanto de Joan Pujol", *e-Spania* 27: <http://journals.openedition.org/e-spania/26717> (última consulta: 03-10-2018). DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.26717>
- FARIA Y SOUSA, Manuel de (1680²), *Europa Portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=p5IyDTuK12QC&printsec=frontcover&dq=faria+y+sousa+Europa+Portuguesa+volumen+3&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjA25D3ysjlAhWkzoUKHUNNBQIQ6AEIMDAB#v=onepage&q=faria%20y%20sousa%20Europa%20Portuguesa%20volumen%203&f=false> (fecha de consulta 01.11.2019).
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1950), *A Épica Portuguesa no Século XVI. Subsídios Documentares para uma Theoria Geral da Epopéia*, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- GALLARDO, Bartolomé José (1865), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, Manuel Rivadeneyra. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrj511> (fecha de consulta 01.11.2019).

- GARCÍA PERES, Domingo (1890), *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc00227> (fecha de consulta 01.11.2019).
- JIMÉNEZ DEL CASTILLO, Juan Carlos (2016), “La *Austriaca* siue *Naumachia* de Francisco de Pedrosa y la propaganda al servicio del poder”, *Euphrosyne* 46, 265-277.
- JIMÉNEZ DEL CASTILLO, Juan Carlos (2017), *La Austriaca siue Naumachia de Francisco de Pedrosa. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices*, Tesis doctoral, Cádiz.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LÓPEZ DE TORO, José (1950), *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina-CSIC.
- LUQUE LOZANO, Antonio (1986), “Los símiles en la *Tebaida* de Estacio”, *Habis* 17, 165-184. Handle: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/29441>
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 6, Madrid, CSIC.
- MYNORS, Roger Aubrey Baskerville (1972), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, Oxford University Press.
- PLAGNARD, Aude (2009), “La *Felicísima Victoria* de Jerónimo de Corte-Real, una epopeya Fronteriza”: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00682814/document> (última consulta: 19.10.2018).
- PLAGNARD, Aude (2015), *Une épopée ibérique. Autour des oeuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Tesis doctoral, París.
- POZUELO CALERO, Bartolomé (2014), “Transmutando la historia contemporánea en epopeya virgiliana: la *Felicísima victoria* de Jerónimo de Corte-Real”, en Cristina PIMENTEL y Paula MORÃO (coords.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação, 169-178.
- RIGAUX, Maxim (2018), *Fictions of Lepanto. Visuality and Epic Poetry in Renaissance Iberia (1571-1587)*, Tesis Doctoral, Gent. Disponible en: <https://biblio.ugent.be/publication/8574581> (fecha de consulta 01.11.2019).
- RODRÍGUEZ TEN, María Elena (2002), “Elementos de la Antigüedad clásica en el *Austriadis Carmen* de Juan Latino”, en José María MAESTRE MAESTRE, Luis CHARLO BREA y Joaquín PASCUAL BAREA (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, 5 vols., Alcañiz-Madrid, IEH-Laberinto-CSIC, 1121-1131.
- ROMERO Ortiz, Antonio (1870), *La literatura portuguesa en el siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-portuguesa-en-el-siglo-xix--estudio-literario/> (fecha de consulta 01.11.2019).
- SÁNCHEZ MARÍN, José Antonio (1981), *La Austriada de Juan Latino*, Granada, Universidad de Granada.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé (1982), “El símil de la épica (*Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*)”, *Emerita* 50.1, 175-197. DOI: <https://doi.org/10.3989/emerita.1982.v50.i1.786>
- VILÀ, Lara (2001), *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política de la épica española del siglo XVI*, Tesis doctoral, Barcelona. Handle: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/4862>
- VILÀ, Lara (2004), “Actium y Lepanto en la épica española del XVI: la *Felicísima victoria* de Jerónimo Corte Real”, *Salina* 18, 75-90.
- VILÀ, Lara (2005), “Historia verdadera y propaganda política: La *Felicísima victoria* de Jerónimo Corte Real y el modelo épico de Virgilio”, *Res publica litterarum. Documentos de trabajo del grupo de investigación ‘Nomos’* 5, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Handle: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/458>
- VILÀ, Lara (2006), “Épica, historia y la construcción de los mitos nacionales. La problemática de la teoría y la praxis de la épica culta en el siglo XVI (en Italia y España)”, *História e Perspectivas, Uberlândia* 34, 83-106. Disponible en: <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/download/19036/10235/> (fecha de consulta 01.11.2019).

- VILÀ, Lara (2011), “‘Compuesto de materia que es la verdad histórica’. Virgilianismo político y estructura épica”, en Lara VILÀ (ed.), *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)*, Madrid, Bellaterra, 123-139.
- VILLALBA DE LA GÜIDA, Israel (2012), *Virgilianismo y tradición clásica en la épica neolatina de tema colombino*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/16408/> (fecha de consulta 01.11.2019).
- WRIGHT, Elisabeth, Sarah SPENCE y Andrew LEMONS (2014), *The Battle of Lepanto*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.
- ZAPATA FERRER, María de la Almudena (1986), *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el s. I d.C. inclusive*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/53251/1/530986976X.pdf> (fecha de consulta 01.11.2019).