

## Capítulo 4

### VIRGILIO EN LA POÉTICA QUINIENTISTA: CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE LA ÉPICA Y SU LECTURA POLÍTICA

La tradición comentarista de la *Eneida* había realizado, desde Servio, una lectura del poema basada en la confrontación de poesía e historia, que enfatizaba la intencionalidad política y moral de la obra así como la pertinencia de la versión épica. Esta lectura del texto incidiría en la consideración de que el poema constituía el modelo más excelente del género épico<sup>1</sup>. En este sentido, si bien la tradición de los Virgilio comentados fue muy importante en la recepción del poeta durante el siglo XVI, es necesario detenerse también en la tratadística, porque fueron las poéticas quinientistas las que elaboraron de forma sistemática un discurso teórico sobre las leyes de la épica cuyo ejemplo paradigmático habría de buscarse en la *Eneida*. Y no sólo eso, sino que la preeminencia concedida a Virgilio explica también, en parte, el lugar destacado que el Renacimiento otorgó a la épica dentro del esquema de los géneros literarios<sup>2</sup>. Por ello, este capítulo se propone con un

---

<sup>1</sup> Sin llegar a desplazar completamente a Homero, que continuó siendo considerado como el “poeta divino” y cuyo ejemplo será aducido en no pocas ocasiones en las poéticas quinientistas, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo, gracias al redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles. No obstante, como tendremos ocasión de comprobar, Virgilio será el autor más citado y valorado y, por ende, el más imitado. Para la cuestión homérica, *vid. supra*, cap. 3, n. 1.

<sup>2</sup> La poética es, sin duda, una de las facetas más ricas y relevantes del periodo humanista, especialmente en Italia. Por ello, y dado el gran número de títulos que versan sobre esta cuestión, referiré los más destacados, haciendo hincapié en los que tratan particularmente de la épica. No incluyo aquí los estudios monográficos sobre autores, que se presentan en sus respectivos apartados. Entre las obras generales, véase la obra de Spingarn [1899], que, aunque matizable en algunos aspectos, es ya un clásico. De referencia obligada es la monografía de Weinberg [1961] en la que analiza las principales coordenadas teóricas del siglo y sus autores más importantes, algunos de los

carácter complementario al anterior, con el fin de dibujar un panorama general de la recepción de Virgilio en el Renacimiento, en tanto que ambas vertientes, la de la crítica y la de las artes poéticas, constituyen referentes obligados para comprender el alcance y la importancia fundamentales de que gozaría el texto virgiliano en la producción épica quinientista y las que explican la continuidad ideológica que habría de ser característica del género. Fueron estos textos, por tanto, los que determinaron no sólo la manera en que el poema debía ser leído, sino también los que lo elevaron a la cima del canon y lo convertirían en modelo de épica y de expresión literaria<sup>3</sup>.

Uno de los aspectos más destacados de la crítica de este siglo concierne a la valoración moral y pedagógica de la poesía, que, en el caso concreto de Virgilio y de la épica, es probablemente uno de los argumentos esgrimidos con mayor frecuencia<sup>4</sup>. Durante el Renacimiento pervivió el esquema clasificatorio de las artes y las ciencias, que consideraba a la poesía, al igual que a la gramática, la retórica y la historia, como una ciencia instrumental o discursiva, subordinada a la filosofía moral o civil. El humanismo elevó progresivamente a la poesía a la categoría de ciencia universal, en la que cabían todas las riquezas de la filosofía y cuya finalidad era contribuir al bienestar de la sociedad<sup>5</sup>. En buena medida, esta lectura moral y civil de las finalidades de la poesía se debe también a que ésta, a diferencia de las demás artes y ciencias, carece de un objeto fijo, lo que hacía que su clasificación

---

cuales fueron editados por el mismo Weinberg [1970]. Véanse también al respecto Zabughin [1923:3-70], que trata de la visión de Virgilio por parte de los críticos renacentistas; Baldwin [1939]; Herrick [1946]; Hathaway [1968]; García Berrio [1977; 1980 y 1988], que conciernen especialmente al horacianismo; y Kennedy [1978]. Tratan en particular de la teorización de la épica en el XVI, además de los autores inmediatamente reseñados, Williams [1917], que no me ha sido accesible en el momento de redactar estas páginas, y Williams [1921], que trata de la lectura eminentemente moral del género; entre la bibliografía más reciente, cfr. Baldassarri [1982]. Véanse asimismo las noticias de Javitch en la *Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III.

<sup>3</sup> Esta última cuestión, la de la elocuencia modélica de Virgilio, será tratada en este capítulo de forma tangencial. Véase al respecto Vega [1992].

<sup>4</sup> Para la valoración moral y didáctica de la épica, cfr. Williams [1921].

<sup>5</sup> Argumento defendido por Landino a finales del XV, véase *supra.*, cap. 3.

fuera cuanto menos discutible. Por ello, se entendía que la poesía participaba de todas las demás ciencias en cuanto que podía tomar su sujeto de cualesquiera de ellas. Esto es lo que la convertía en una ciencia universal y lo que la situaba en un lugar preferente entre las disciplinas.

Esta nueva concepción responde a una visión finalista de la poética, que enfatizaba su faceta didáctica por encima del placer. En este sentido, el doblete *docere/delectare* establecido en el *Ars* horaciano, el que fuera el texto teórico fundamental de la primera mitad del siglo XVI, se interpretó de manera complementaria, de forma que el *delectare* pasó a convertirse en un instrumento necesario, pero secundario, para la consecución de la utilidad. Pero no sólo eso, sino que, además, semejante consideración condujo a un proceso de asimilación y reconciliación de las distintas teorías de la antigüedad, a partir de la creencia de que se trataba de textos equivalentes, lo que dio lugar a soluciones bastante eclécticas. Como consecuencia, el *utile* horaciano fue asimilado al *utile* platónico y, más adelante, cuando fue redescubierta la *Poética* aristotélica, el concepto de *catarsis* fue interpretado como un instrumento fundamentalmente pedagógico y moral, ya que se pensaba que Aristóteles era un continuador de Platón<sup>6</sup>.

La interpretación moral de los fines de la poesía constituye una tendencia generalizada a lo largo del XVI, que explica la lectura de Virgilio así como, en la mayor parte de poéticas, el lugar preeminente otorgado a la épica. Esta valoración se percibe ya durante la primera mitad del siglo, en el que el discurso teórico

---

<sup>6</sup> Cfr. Weinberg [1961]. Esta reconciliación de posturas divergentes en lo que concierne a la finalidad de la poesía es importante para comprender las numerosas defensas de la poesía de los siglos XV y XVI, que responden a la opinión expuesta por Platón en su *República*. Éste decretó la expulsión de la sociedad perfecta de aquellos poetas que escribían historias poco morales sobre los dioses, que podían corromper a la juventud, salvando únicamente a los autores de himnos. La poética quinientista responde variamente a la expulsión platónica: concluyeron, por ejemplo, que Platón se contradecía a sí mismo o que, de hecho, no pretendía expulsar a todos los poetas, sino únicamente a aquéllos cuyas historias fueran moralmente reprobables. Esta valoración eminentemente moral de la poesía reaparecerá con frecuencia en el discurso teórico del humanismo y afectará a la exposición de importantes conceptos de la poética, tales como el modelo de imitación y la división y jerarquización de los géneros que aquí interesan particularmente.

estuvo dominado por la influencia preeminente del *Ars* horaciano y la aproximación retórica<sup>7</sup>.

La fuerte retorización de la poética determinó una estima hacia Virgilio basada, en buena medida, en criterios estilísticos. Todos los ejemplos de la *elocutio* en muchas de las más importantes retóricas proceden de Virgilio, de lo que se deduce que si todas las figuras se ejemplificaban con su obra, éste era también el más excelente de los poetas. De ahí que en las poéticas pudieran encontrarse largas listas de ejemplos de sus virtudes elocutivas en las partes que versaban sobre esta cuestión. Esta preocupación retórico-estilística es la que explica asimismo la triple división tradicional de los géneros. Ésta dependía, de hecho, de la propia de los estilos establecida en la *Rhetorica ad Herennium*, que cristalizó en la Edad Media en la llamada *rota Virgilii*, en la que los tres estilos de la retórica encontraron representación práctica (y modélica) en las tres obras del poeta latino, de forma que al estilo alto correspondió la *Eneida*, al medio las *Geórgicas*, y al bajo las *Bucólicas*<sup>8</sup>. Esta acuñación implicaba, asimismo, una valoración explícita de los tres poemas virgilianos, especialmente del épico. No obstante, no puede hablarse estrictamente en este caso de especies de poesía.

La distinción entre géneros poéticos nació, de hecho, a partir de la aristotélica de los modos y de los objetos de la imitación, que fue asimilada a la teoría de los tres estilos. Cuando a mediados de siglo fue redescubierta la *Poética* de Aristóteles, la valoración tradicional del poema heroico había de entrar en conflicto con la jerarquía establecida por el Estagirita, que concedía a la tragedia el lugar preferente entre las especies de poesía<sup>9</sup>. La creciente implantación del texto

---

<sup>7</sup> Las continuas referencias al contexto y al receptor de la poética de Horacio, enfatizadas por Acrón, el más antiguo comentarista del *Ars*, permitieron asimilar el texto a la poderosa tradición retórica vigente. El tratado horaciano fue objeto de una fragmentación en normas a las que se otorgó carácter preceptivo, que fueron asimiladas dentro del esquema retórico de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Para la retorización de Horacio durante la primera mitad del siglo y su posterior asimilación a la teoría aristotélica, véase Herrick [1946]; Weinberg [1961: caps. 3-5]; y García Berrio [1977].

<sup>8</sup> Cfr. Faral [1923: 87].

<sup>9</sup> La *Poética*, a diferencia del resto de las obras filosóficas aristotélicas, permaneció en el olvido durante más de mil años. En el siglo XII, Averröes realizó un comentario de la obra, que fue traducido al latín por Hermannus Alemanus y publicado en Venecia en 1481 bajo el título de

aristotélico, por otra parte, hubo de modificar ostensiblemente el panorama crítico y teórico, hasta entonces dominado por la tradición retórica. La *Poética* proporcionó el esquema conceptual de la nueva teoría literaria, y a ella acudieron también los tratadistas para intentar dar cuenta de los nuevos "géneros" de la literatura vernacular contemporánea. El debate en torno a la épica en el seno del neoaristotelismo habría de ser uno de los más ricos y enconados del siglo, especialmente a partir del éxito de los *romanzi*, difícilmente asimilables al esquema aristotélico<sup>10</sup>, lo que hace de la épica asimismo un género privilegiado para comprender la transformación general de la poética renacentista.

---

*Determinatio in poetria Aristotilis*, y en el que se reducían los presupuestos del filósofo a un esquema retórico y didáctico. No obstante, el comentario no gozó de especial fortuna y, de hecho, no volvió a reimprimirse hasta 1515. Los primeros pasos significativos en el redescubrimiento de la *Poética* se deben a la versión latina de Giorgio Valla de 1498 y a la publicación del texto griego en la imprenta aldina en 1508, que hicieron accesible el texto en occidente. La situación cambió de forma radical a partir de la edición del texto griego y la traducción latina realizada por Alessandro de'Pazzi en 1536, que fue objeto de numerosas reimpresiones y se convirtió en el texto canónico para acceder a la *Poética*. A partir de entonces se sucedieron los comentarios del tratado aristotélico, entre los que destaca especialmente el que hiciera Robortello en 1548. Un año más tarde, Bernardo Segni daría a la imprenta la primera traducción vernacular de la *Poética*. Véase al respecto Weinberg [1961: cap. 9], cuyo panorama ha sido revisado y corregido por Tigersted [1968].

<sup>10</sup> El debate a propósito de la épica y el *romanzo* fue una de las cuestiones críticas más relevantes, especialmente a finales del siglo XVI, tras la publicación de la *Gerusalemme Liberata* y la intervención de Tasso, en la que terciaron la mayor parte de tratadistas. El éxito y difusión masivos de los *romanzi*, en particular a partir de 1532, fecha de la publicación del *Orlando Furioso* de Ariosto, suscitó la controversia de si debía considerarse o no un género distinto de la épica, que había acabado aglutinando a la mayor parte de estos poemas narrativos con los que poseía similitudes formales e ideológicas. El conflicto fundamental radicaba en que la norma poética establecida por Aristóteles para la épica, especialmente en lo referente a la unidad de acción y a la verosimilitud, era difícilmente conciliable con el *romanzo*. No faltaron los autores críticos que reaccionaron ante estas acusaciones con la publicación de defensas y de lecturas alegóricas de la obra ariostesca, en las que se calificaba a éste de "nuevo Virgilio" al tiempo que elevaban el *romanzo* a la dignidad de la epopeya clásica. Sin duda, las aportaciones más relevantes y polémicas al respecto fueron las obras, de 1554, de Giraldi y Pigna. Ambas responden a las críticas realizadas desde las posturas neoaristotélicas más ortodoxas y reivindican la adecuación del *romanzo* a los nuevos tiempos y su autonomía respecto de una preceptiva codificada mucho antes de su aparición.

Como tendremos ocasión de comprobar a través del estudio particular de diversos autores, la poética quinientista a partir de mediados de siglo articuló el ejemplo de Virgilio (y, subsidiariamente, de Homero) en el discurso aristotélico sobre la tragedia para establecer las leyes propias de la épica, que Aristóteles no había más que esbozado, y justificar su posición preeminente en el esquema de los géneros literarios. Para muchos autores, la cuestión épica es de naturaleza moral, es decir, que ésta es la especie de poesía que imita a los mejores en virtud, a los óptimos, frente a los "moderadamente virtuosos" de la tragedia. Por otra parte, no pocos críticos coincidían también en una visión de la poesía como espejo de la sociedad y de las costumbres, de forma que ésta reprodujera una organización jerárquica similar. La épica, al ser el género que correspondía a lo mejor de la sociedad, merecería, por tanto, un lugar preferente. Sus fines eran bastante claros: por una parte, debía ofrecer ejemplos de virtud y, por otra, debía satisfacer al poder y persuadir de la pertinencia y necesidad del sistema monárquico<sup>11</sup>. En otras palabras, se consideraba que era un género eminentemente político y

---

Hay que destacar, no obstante, que en este debate no existió, salvo casos particulares, una bipolaridad taxativa y sí, en cambio, una manifiesta voluntad conciliadora que pretendía acercar el texto ariostesco a la teoría. Éste es el caso, por citar dos ejemplos que serán tratados posteriormente, de Minturno y de Tasso, que, aunque lamentan la falta de adecuación del *romanzo* a los principios de la poética, reconocen las virtudes y aciertos del *Orlando*, lo que les lleva a concluir que no sólo es posible sino también deseable que estos nuevos poemas narrativos se elaboren conforme a los preceptos del arte. Dado que la cuestión que aquí me ocupa concierne exclusivamente a la teorización de la épica y a la influencia de Virgilio en la misma, no trataré aquí de la cuestión del *romanzo*, que merecería por sí misma un estudio de mayor profundidad y detalle. A propósito de este debate teórico, cfr. Spingarn [1899:112-124]; Weinberg [1961: cap. 19], que trata específicamente de la disputa entre ariostescos y *tassisti*; Chevalier [1966: 7-106], que se ocupa principalmente de las interpretaciones y defensas contemporáneas del poema de Ariosto y de su importancia en la recepción del texto, y Javitch [1989 y 1991], una de las aportaciones más recientes al estudio de la canonización del *Orlando*. Al respecto, véase asimismo *infra*, cap. 9. Sobre las querellas literarias de la época, cfr. Morros [1998]. Una de las últimas revisiones sobre la cuestión puede encontrarse en la tesis doctoral inédita de Gutiérrez [1999].

<sup>11</sup> Cfr. Shepard [1961: 323].

propagandístico<sup>12</sup>. En este sentido, el Renacimiento encontró en la *Eneida* una idea de la sociedad aristocrática muy próxima a sus presuposiciones. Por ello, la obra de Virgilio tuvo una influencia determinante en la deducción de los principios fundamentales de la épica, de forma que la tratadística contribuyó, mayoritariamente, a la canonización de su autor como el ejemplo más sobresaliente y digno de imitación, y a la consideración de la épica como un género político. Esto será analizado en este capítulo a través de algunos de los autores de artes poéticas más influyentes, copiosos y comprensivos del siglo, como son Scaligero, Trissino, Minturno y Tasso, algunas de cuyas ideas, especialmente del primero y del último, fueron difundidas en nuestro país a través de la poética del Pinciano, de cuya obra trataré en el último de los apartados.

La obra de Scaligero, publicada póstumamente en 1561, es fundamental para la cuestión que nos ocupa en tanto que en ella deduce las leyes generales de la poética de la *Eneida* de Virgilio. Por su parte, en la VI división de su *Poetica*, publicada en 1562, también póstumamente, Trissino fue el primero que teorizó la épica a partir de la definición aristotélica de la tragedia. Una operación similar fue la que llevó a cabo Minturno en sus dos poéticas, en la segunda de las cuales, que se ocupa de la poesía en vulgar, establece la división tripartita de los géneros en épica, dramática y lírica. Por último, las obras de Tasso sobre la épica pueden considerarse un resumen y sistematización de las teorías del siglo, donde se establece de una manera taxativa la excelencia del género y la preeminencia de Virgilio.

Las obras de estos autores, como decía, deben ser entendidas dentro de las coordenadas teóricas del siglo. La sentida superioridad de Virgilio y de la épica es

---

<sup>12</sup> Esta visión política y propagandística de la épica la encontramos poderosamente expuesta, por ejemplo, en el *Discorso intorno a que' principi che la comedia, la tragedia e il poema heroico ricevano dalla philosophia morale e civile e da governatori delle reppubliche* de Giason De Nores, Padua, 1587, para quien, por otra parte, todos los géneros son propagandísticos, ya que sirven a la filosofía civil. Según este autor, la función de la épica consiste en propagar la idea de la bondad del sistema monárquico: “per fargli contentar di vivere sotto il loro stato, e abhorrir la signoria de' Tiranni, a conservation di quella tal ben regolata monarchia, nella quali si troveranno” [57].

una idea repetida una y otra vez por la mayor parte de los tratadistas contemporáneos, que remiten invariablemente a un argumento común, a saber: que la épica es el más excelente de los géneros porque su objetivo fundamental es celebrar las virtudes de los héroes y enseñar a los hombres con su ejemplo la forma correcta de conducirse en la vida. Y nadie mejor que Virgilio supo plasmar estas enseñanzas de forma tan elevada. De lo que se deduce, por tanto, que éste es el modelo de épica (y de poesía) más perfecto, tanto por su magnífica elocución como por la utilidad de su obra. Estas ideas están poderosamente presentes en el *De arte poetica* de Marco Girolamo Vida, publicado en 1527, posiblemente una de las poéticas donde se expresa de forma más contundente la veneración por Virgilio de los autores de la primera mitad de siglo. Éste califica al autor clásico de "*voce, animumque deo similis*"<sup>13</sup> y deduce de la *Eneida*, siguiendo preceptos retóricos y pedagógicos, las leyes fundamentales del poema épico, que será considerado como la mejor y la más noble de las distintas especies de poesía. Aproximadamente diez años más tarde, Bernardino Daniello insistirá de nuevo en la superioridad de la épica. En su tratado de 1551, Muzio considera a Virgilio como el gran maestro de arte poética. Algunos años después del ecuador del siglo, Capriano establecerá en el libro IV de su *Della vera poetica* que la épica es el más excelente de los géneros y en el libro V argumentará, a partir de consideraciones estilísticas, la superioridad de Virgilio sobre Homero. Como veremos cuando tratemos de los *Poeticæ libri septem*, Scaliger sancionará que la poesía debe ser la imitación de las leyes de la naturaleza, tal como están plasmadas en la *Eneida*. El redescubrimiento de la *Poética* aristotélica no implicará un cambio de actitud en lo que a la preferencia por Virgilio y la épica se refiere. En su poética latina de 1559, Minturno hace una valoración expresa de Homero, aunque, según el autor, el estilo de Virgilio debe ser considerado superior. Incluso un autor como Trissino, ferviente seguidor de Homero y de Aristóteles, que repite en la V y la VI divisiones de su *Poética* (1562) los argumentos del Estagirita a favor de la tragedia, destaca que Virgilio y Homero son mejores poetas que cualquier otro trágico. En plena corriente contrarreformista, Campanella estableció en su poética (ca. 1594) que, detrás de los géneros que

---

<sup>13</sup> *Apud.* Kennedy [1978: 132].



tratan de lo sagrado y lo filosófico (y, por tanto, en el tercer puesto de su jerarquía), el poema heroico es el género más elevado que trata de sujetos humanos. Como compendio de esta lista de ejemplos, Tasso (1587 y 1594) es quien mejor sistematiza y argumenta la excelencia de la épica y de Virgilio, algunas de cuyas opiniones encontraremos repetidas en la poética del Pinciano<sup>14</sup>.

El carácter incompleto de la *Poética* permitió a los tratadistas del quinientos adaptar los aspectos fundamentales del esquema teórico de la tragedia a la elaboración de una teoría de la épica, particularmente en lo que se refiere a la unidad de acción, la verosimilitud, su relación con la historia e, incluso, su finalidad, a partir de la propia comparación entre ambos géneros realizada por el Estagirita. De esta base teórica y de los ejemplos que les proporcionaba la tradición, especialmente de Virgilio hasta la primera mitad de siglo y de Homero más adelante aunque de forma subsidiaria, los preceptistas dedujeron las leyes fundamentales de la épica. La importancia modélica que Virgilio habría de tener en la jerarquización del género es relevante ya que en la mayoría de casos aducidos existe una clara relación entre la superioridad de la épica y la excelencia moral y estilística de Virgilio, a lo que debe sumarse las distintas consideraciones sobre la finalidad eminentemente didáctica (y política) del género. Todos estos argumentos hicieron que las poéticas quinientistas proclamaran, casi de forma unánime, la superioridad de la épica sobre la tragedia, y, por tanto, sobre las demás especies. Y ésta, como hemos visto a lo largo de estas páginas introductorias, es inseparable de la idea de que la *Eneida* constituye el mejor y más excelente modelo de imitación disponible, el paradigma de lo que un poema épico debe ser.

---

<sup>14</sup> Para un análisis de las poéticas de los autores italianos, cfr. Weinberg [1961: cap. 14].

## ***La Eneida en la poética de J.C. Scaliger***

Julius Caesar Scaliger fue uno de los humanistas más reputados y admirados de la primera mitad del siglo XVI, fama que conservaría prácticamente hasta el XVIII. Poco antes de morir, en 1558, concluyó los *Poetices libri septem*, que fueron publicados póstumamente en 1561 y que gozaron de una estima y una influencia extraordinarias, especialmente fuera de Italia. El tratado fue objeto de cinco ediciones a lo largo del siglo, aunque con tan pocas diferencias entre sí, que podrían, de hecho, considerarse reimpressiones. La obra de Scaliger es un vasto compendio de los conocimientos vigentes sobre poética, en la que además de preceptos estilísticos y retóricos, divisiones y clasificaciones de géneros, incluye una discusión sistemática de arte poética así como diversas secciones sobre cuestiones de historia y crítica, nunca antes consideradas conjuntamente en un tratado de esta naturaleza. Scaliger, por otra parte, fue también autor de una gramática latina, el *De causis linguae latinae*, y poeta<sup>15</sup>. Los prefacios dirigidos a su hijo Silvio que encabezan la gramática y la poética demuestran claramente que su teoría tiene un destinatario muy concreto: los nuevos poetas latinos. Scaliger les ofrece una suma de todos los conocimientos necesarios sobre arte poética para formar a todo el que, como él mismo, quisiera escribir poesía en latín<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> El *corpus* de poesía latina de Scaligero fue recopilado y publicado en 1574 por uno de sus hijos, Joseph, con el título genérico de *Poemata*.

<sup>16</sup> La poética de Scaliger es, posiblemente, una de las que más interés ha despertado en la crítica. Hasta el momento, la única biografía del autor es la de Hall [1950]. Entre los estudios sobre los *Poetices libri septem*, véanse las referencias que da Spingarn [1899]; Weinberg [1942] analiza la particular relación del tratadista con la teoría aristotélica y el mismo Weinberg [1961: 743-750]

Esta consideración sobre el destinatario de su poética es relevantísima para comprender el lugar destacado que concederá a la *Eneida* y uno de los aspectos más polémicos de su obra, como es la preferencia por Virgilio sobre Homero –y por la épica sobre las demás especies de poesía que versan sobre sujetos humanos. Su forma de leer al poeta latino está determinada por la finalidad última de su tratado (enseñar a los nuevos poetas latinos) y ésta explicaría parcialmente el menosprecio que demuestra hacia lo griego en general y hacia Homero en particular. Qué mejor poesía que la latina y, por tanto, qué mejor modelo para los nuevos poetas latinos que Virgilio. Frente a él, Homero y los demás poetas griegos no son más que un pálido reflejo, indignos de la menor consideración: *Ridiculum est. Fatuum est. Homericum est. Graeculum est. Virgilianum non est. Romanorum non est* [227]<sup>17</sup>. La estima de Scaliger por Virgilio es, posiblemente, una de las más extremas, junto con la de Marco Girolamo Vida en su poética de 1527, al que el autor repite en diversas ocasiones, así como la de Pontano, Bembo y Maranta. De hecho, Virgilio aparece de forma conspicua a lo largo de los *Poetices libri*, puesto que la *Eneida*, como veremos seguidamente, constituye el mejor ejemplo no sólo de épica, sino de poesía en general, pero posiblemente sea en el libro V, el *Criticus*, donde Scaliger adopta una postura más beligerante.

La poética de Scaliger parte de un principio fundamental, a saber: que la poesía es la perfecta imitación de la naturaleza mediante el lenguaje. Dado que las palabras son un reflejo ideal de los objetos que imitan (*imagines rerum*), la poesía entra en relación con la naturaleza. Se establece así una distinción entre *res* y *verba* (*universum negotium nostrum in Res et Verba quum diuidatur* [80]), en la que las palabras se subordinan claramente a los objetos (*Res autem ipsae finis sunt*

---

resume las principales implicaciones de la poética del autor. A propósito de su teoría sobre la épica, véanse asimismo Williams [1921], que atiende a su visión ética de la poesía y, en particular, de la épica; Shepard [1961], que analiza la preferencia de Scaliger por la épica y su veneración por Virgilio, en menoscabo de Homero, atendiendo a consideraciones de tipo social; y Kennedy [1978: esp.128-135]. Sobre las implicaciones teóricas en su gramática y en los *Poemata*, véanse, respectivamente, Hall [1945] y Clements [1954].

<sup>17</sup> Cito por la edición príncipe de Antonium Vincentium, Lyon, 1561.

*orationis, quarum verba notae sunt* [80]). Las palabras, por tanto, reciben su forma de las cosas mismas, y no pueden considerarse aisladamente. Y, por otra parte, ya que el lenguaje forma parte de los asuntos humanos, hay que tener muy presente esta segunda faceta de la poesía que concierne específicamente a su recepción. Por ello, la poesía comparte con el resto de artes discursivas una finalidad persuasiva que depende de las necesidades de la audiencia, y en la que el lenguaje posee asimismo un carácter instrumental. La naturaleza por un lado, y la audiencia, por otro imponen sus condiciones a la poesía y hacen del lenguaje un simple medio de la imitación y de la persuasión. En este sentido, es evidente que, al desplazar a éste a una posición subordinada, Scaliger enfatiza la relación de la poesía con la realidad y la influencia que ejerce sobre los hombres, y, por tanto, la sitúa al mismo nivel que las ciencias de la naturaleza y la política. Por ello, la poesía carece de principios que le sean propios (salvo la prosodia) y sólo puede ser analizada en relación con todas las cosas.

La dependencia de las palabras respecto de los objetos y respecto de las finalidades determina un tratamiento del aspecto lingüístico centrado en cuestiones de prosodia y estilo, siempre dependientes de la perfecta imitación de la *res*. Al haber establecido que la naturaleza es el agente formativo de la poesía, Scaliger hace depender de ésta la división y jerarquía de los distintos géneros poéticos. Será, por tanto, la materia elegida la que determine las características y la importancia de cada una de las especies poéticas –y no la división aristotélica de los tres modos de imitación ni la distinción en tres estilos que, al formar parte de la faceta lingüística y retórica de la poesía, pasarán a tener aquí una función secundaria. Tras esta clasificación late, asimismo, una consideración social y moral de la poesía. Ésta deberá ser, para Scaliger, un reflejo ideal de la sociedad, de forma que la excelencia de las especies poéticas depende de la que posea el sujeto imitado, al que deberá ajustarse. Esta consideración de la poesía es relevantísima para comprender por qué la épica, al ser imitación de los mejores, poseerá un lugar preeminente dentro del esquema de géneros de su poética.

Para establecer la jerarquía de las especies, por tanto, el autor procede a distinguir las distintas clases de objetos de imitación. Éstos son, de mayor a menor

importancia, las personas, las acciones y las "cosas". De éstas, sólo las primeras merecerán en la poética de Scaliger una subdivisión ulterior encabezada por Dios o los dioses, seguidos de los hombres extraordinarios, los héroes y los hombres ordinarios. Éstos últimos, asimismo, se distinguen por la clase social a la que pertenecen y están presididos por los reyes. Esta clasificación de la *res* es la que determina la nobleza de los diferentes géneros poéticos. En ella, la épica, que es imitación de los héroes, ocupa el tercer puesto de la jerarquía general, pero el primero en el esquema de las especies que versan sobre sujetos humanos y, en consecuencia, es superior a la tragedia: *Ac nobilissimi quidem Hymni, et Paeanes. Secundo loco Mele, et Odae, et Scolia, quae in virorum fortium laudibus versabantur. Tertio loco Epica: in quibus et Heroes sunt, et alii minutiores. Quem ordinem consequetur etiam Tragoedia simul cum Comoedia...*[6].

Sin duda, sorprende que Scaliger, que elevará a la *Eneida* como el ejemplo de poesía más perfecto que existe, no considere que la épica deba ser la primera de las especies de poesía, como la mayor parte de sus contemporáneos. En este sentido, cabe distinguir, con el autor, que una cosa es el valor particular de una obra, y otra muy distinta la clasificación de los géneros, que depende de las leyes inmutables de la naturaleza. Esto es una buena prueba, de hecho, de la solidez teórica del autor, siempre fiel al principio de que la poesía es un reflejo de la realidad. No obstante, hay que decir que la épica recibirá un tratamiento de favor respecto de los demás géneros, en buena parte debido a la estima del autor hacia Virgilio así como a las implicaciones eminentemente sociales y políticas que reconocerá en el género.

Puesto que la *res* es la que determina la naturaleza y la jerarquía de las distintas especies, ésta impondrá sus normas al lenguaje. De ahí que la caracterización de las personas –el más noble de los sujetos de la poesía, según Scaliger- no dependa de la teoría del estilo y el *decorum*, ya que éstos quedarán integrados en su teoría como elementos instrumentales y sin autonomía propia, de manera que ya no servirán para crear una similitud entre las personas de la realidad y las de la poesía, puesto que ambas son, de hecho, lo mismo.

Esta dependencia de la poesía respecto de la naturaleza es complementaria a la relación que se establece asimismo con la sociedad hacia la que se dirige (*Nulla igitur imitatio propter se, nempe ars omnis extra se prospectat quod alicui conducibile sit* [346]). Al igual que la mayoría de sus contemporáneos, Scaliger afirma que la poesía tiene una finalidad didáctica, que se consigue a través del placer, de forma que si bien enfatiza el aspecto pedagógico, el deleite tiene para él una importancia destacada, ya que constituye un elemento propio del arte poética (*Quamobrem tota in imitatione sita fuit. Hic enim finis est medius ad illum ultimum, qui est docendi cum delectatione. Namque Poeta etiam docet, non solum delectat, ut quidam arbitrabantur*). El placer, en tanto que se obtiene del ritmo, el verso, la armonía, etc., forma parte de la faceta lingüística de la poesía y está subordinado a la utilidad. Pero, además, la poesía comparte con las demás artes discursivas un fin persuasivo. En qué consiste la persuasión poética es algo de vital importancia en la teoría del autor y la que explica que reconduzca la poética al terreno de la política, que tan importante habrá de ser en su caracterización de la épica. Para Scaliger, la poesía deberá enseñar a los hombres a conducirse en la vida como los mejores (*ut fiant meliores* [2]), que son su objeto de imitación, y persuadirles de esta forma sobre cuál debe ser su comportamiento correcto en sociedad. Por ello, en tanto que la poesía se propone como un instrumento al servicio de los asuntos humanos, forma parte de la política: *Poesim uero esse politiae partem, qua sub legislatore, quanquam alia facie atque colore. Namque iussa sunt in legibus, quae sunt apud concionatorem moderatoremque populi suasiones: hae poetices opera certa atque separata comparabantur quibusdam amoenitatibus ad institutionem ciuitatis* [347].

La poesía, en definitiva, es una imitación ideal de los objetos de la realidad que se ofrece a los hombres con el fin de educarlos. Toda teoría tiene asimismo su parte demostrativa, en la que ilustrar mediante ejemplos los principios expuestos. En el caso de la poética de Scaliger estos ejemplos proceden, en su gran mayoría, de la *Eneida* de Virgilio. Si quiere buscarse un claro ejemplo de la equivalencia entre la poesía y las leyes de la naturaleza no hay más que acudir al único digno de ser calificado de poeta, para ver de qué forma en su obra los objetos imperfectos de

la realidad aparecen perfectamente representados: *id quod vt quam commodissime faciamus, petenda sunt exempla ab eo, qui solus Poetae nomine dignus est. Virgilium intelligo: e cuius divino Poemate statuemus varia genera personarum* [83]. Virgilio constituye el ejemplo paradigmático de lo que un poema debe ser, puesto que tomó su sujeto de lo más excelente de la sociedad para crear un universo ideal y más perfecto, una especie de microcosmos de la vida humana sobre la que modelar la propia sociedad.

A manos de Scaliger, Virgilio deviene el único modelo válido de imitación, ya que ninguno como él ha sabido plasmar de forma perfecta la naturaleza. Virgilio es, por tanto, la naturaleza. Esta valoración extrema del poeta así como la importancia de la *res* determinan el papel destacado que habría de tener la épica en la teoría del autor. A pesar de ocupar el tercer puesto en la jerarquía de las especies poéticas, la épica, dice, posee una naturaleza comprensiva que la hace superior al resto. Aunque narra el periplo vital de los héroes, en ella tienen también cabida personajes humildes –mensajeros, marineros, etc.–, lo que la diferencia, por otra parte, de la tragedia. Por ello, la épica es en realidad un género inagotable, que permite tratar de todos los sujetos de la poesía, siempre y cuando su argumento principal trate de las gestas de los héroes –que tanto pueden ser héroes propiamente como reyes, generales y ciudadanos ilustres. En otras palabras, se trata del género más claramente aristocrático de cuantos existen y en el que mejor puede encontrarse representada, por su carácter comprensivo, la idea perfecta –y jerárquica– de la sociedad. Esta delimitación estricta del sujeto propio de la épica se complementa con su dependencia de la historia, que es la base sobre la que debe elaborarse un poema épico. No obstante, no se trata de reproducir los sucesos tal como ocurrieron realmente, sino que la épica debe elaborar y glorificar convenientemente la historia.

Su naturaleza aristocrática, la historicidad de su argumento y su comprensión hacen de la épica, a efectos de recepción, un género ejemplar, éticamente hablando. El género presenta los ejemplos más perfectos de virtud, los héroes, e incita a los hombres a imitarlos; por otra parte, al introducir personajes de las clases inferiores en la narración, ofrece también ejemplos de los peores vicios

con el fin de evitar que los hombres caigan en ellos. La épica, por tanto, cumple plenamente con el fin didáctico de la poesía y propone a la sociedad modelos de conducta moralmente correctos. Morales y sociales, se entiende, lo que entra de lleno en la faceta política de la poesía y de la épica. Si el argumento de la épica se toma de la historia de la sociedad su finalidad debe redundar expresamente en beneficio de la misma. Y dado que la épica es imitación de los mejores de la sociedad, se deduce que, en el fondo, estamos ante un género con profundas implicaciones políticas.

Scaliger, no obstante, va más allá de la concepción que el Renacimiento tenía de la épica como espejo de lo mejor de la sociedad, es decir, de la corte<sup>18</sup>. Para el autor, como decía, la poesía debe ser una imagen *ideal* de ésta, ha de reproducir las leyes de la naturaleza de forma que, más que presentar los objetos reales, plasme la idea de éstos, tal como Virgilio hiciera en la *Eneida*. Por ello, Scaliger defiende que la poesía –y la épica– debe mostrar una sociedad perfecta y ejemplar. En otras palabras, la excelencia de Virgilio se basa en el hecho de que éste, frente a Homero, había creado una sociedad aristocrática perfecta. Para demostrarlo, Scaliger no sólo aduce ejemplos de la *Eneida* a lo largo de su poética, sino que, asimismo, realizará una comparación sistemática del poeta con otros autores con el fin de poner de relieve por qué debe ser considerado superior al resto (*poetis Virgilianam excellentiam comparare* [245]), y, por extensión, por qué la poesía latina es mejor que la griega. Por ello, el libro V, el *Criticus*, constituye una de las partes más importantes y polémicas de la obra.

La primera y más relevante comparación es la que se establece entre los dos poetas más excelentes de las dos tradiciones poéticas, es decir, entre Homero y Virgilio (*Primum igitur Graecos Latinosque inter se conferemus. Ac primum quidem primos, Homerum, atque Virgilium* [214]). El resultado es previsible desde buen principio: en Virgilio pueden encontrarse las normas de la naturaleza y la suma perfección del juicio (*vero artem acceptam lectionis naturae studiis, atque iudicio ad summum extulit fastigium perfectionis* [*ibid.*]). Scaliger, a continuación,

---

<sup>18</sup> *Vid. supra.*



analiza diversos pasajes paralelos de ambos poetas, que ocuparán todo el capítulo III del *Criticus*, generalmente en función de la adecuación al *decorum*. La victoria en semejante liza será siempre para Virgilio. Así, demuestra que Homero es indecoroso en la descripción de la conducta, el lenguaje y el pensamiento, especialmente en su tratamiento de los dioses, que Scaliger considera poco refinado y adecuado; sus héroes, dice, se comportan de forma indisciplinada e irracional, mientras que Eneas representa al héroe épico perfecto, tanto por su valentía como por su conducta honorable. El estilo de Homero es, asimismo, demasiado rudo y bajo, etc. En suma, Virgilio es siempre excelente, mientras que Homero es pobre y superficial (*Virgilio sit peculiare, semper augustum esse. Homeri superficies est* [219]).

Entre los muchos pasajes comparados no podía faltar uno especialmente relevante: el de los escudos. La confrontación se basa en la adecuación de la descripción. La *ecphrasis* de Virgilio, según Scaligero, es más adecuada al argumento y se ajusta a lo representado, mientras que la de Homero contiene elementos pueriles y frívolos al tiempo que la descripción no es coherente con las imágenes<sup>19</sup>:

*Tota quoque clypei descriptio multo est apud nos aptior universo argumento. Homeri autem clypeus, frivola et puerilia continet. Quinetiam sigillorum quae in eo sculpta sunt motum quomodo repraesentare queat nescio, nisi quod ille ait, “Stultitiam patiuntur opes” ad Homeri poemata accomodarse possit. In illa enim verborum opulentia, licuit ei ineptiret* [232].

Lo que sigue es, en su mayor parte, una reflexión acerca del tratamiento de Vulcano y la descripción de la fragua y sus trabajos en uno y otro caso a partir de esta consideración. Así, mientras que en la *Iliada* Vulcano trabaja junto a sus

---

<sup>19</sup> La valoración renacentista de Virgilio frente a Homero contrasta con la impuesta por los helenistas alemanes del siglo XVIII, especialmente a partir de Lessing, que establece, también a partir de la *comparatio clypei*, entre otros pasajes aducidos, la superioridad homérica sobre la solución virgiliana. Al respecto, *vid. supra*, cap. 1, n. 26.

Cíclopes en la fragua, en la *Eneida*, conforme a su categoría divina, *ordena* lo que hay que hacer. En suma, la excelencia de Virgilio se basa en que los *verba* se adecuan a la *res*, el principio fundamental sobre el que Scaliger construye su teoría poética (*rerum naturam sequutus et verbis signatis loquutus est*). Este requisito no se cumple, por tanto, en la descripción homérica, lo que determina que éste deba ser considerado un poeta vulgar e inferior a Virgilio.

Scaliger, en resumen, eleva a Virgilio a la categoría de poeta divino y hace de la *Eneida* el modelo de poesía más perfecto, de acuerdo con la teoría expuesta a lo largo de sus *Poetices libris*. Sin duda, el suyo es un caso ilustre y relevante de veneración por la obra virgiliana, en la que su preferencia y devoción hacia el poeta latino se traduce en un abierto desprecio hacia aquél a quien los gramáticos habían colocado a su misma altura. Virgilio es perfecto porque la sociedad que presenta es ideal y ejemplar y cumple con los requisitos establecidos por el autor para el arte poética: imitación ideal de las leyes de la naturaleza y función pedagógica. Lo realmente interesante en nuestro caso es ver de qué forma Scaliger, al enfatizar la importancia de la *res* respecto de los *verba*, establece que la poesía forma parte de la política, principio sumamente relevante para la caracterización de la épica en el quinientos y que afecta decididamente a la materia de este trabajo. Como ha podido apreciarse, la importancia concedida a la *Eneida* tiene en este sentido un papel determinante, que incide tanto en la descripción de las premisas básicas de la poética como en la del género en cuestión.

***Poética y poesía de Giovan Giorgio Trissino***

Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) fue prácticamente el primer tratadista de arte poética que adaptó las teorías aristotélicas a la producción literaria en vulgar. Su poética italiana vio la luz en dos partes, la primera de las cuales, que incluye las divisiones I-IV, fue publicada en 1529, dos años después de la poética latina de Vida. Las dos restantes, en las que estuvo trabajando posiblemente hasta 1549, fueron publicadas póstumamente en 1562. Entre la publicación de una y otra parte tuvo lugar en Italia la irrupción plena del aristotelismo, que habría de afectar decididamente a la V y VI divisiones de su tratado, precisamente aquellas dedicadas a la codificación y jerarquización de los géneros poéticos – fundamentalmente la tragedia, la épica y la comedia. Frente a esta segunda parte de corte más aristotélico, las divisiones publicadas en 1529 son, en su mayor parte, un tratado de versificación<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Dado que éstas apenas afectan al objetivo de este capítulo, en el que únicamente se tratará de las divisiones V y VI, me ha parecido más sensato posponer el estudio de este autor al de Scaliger y respetar en la disposición del mismo la fecha de publicación de las diferentes obras. En lo que respecta a la bibliografía sobre Trissino, ésta es escasa. Para una edición del texto, cfr. Weinberg [1970]. Los estudios más relevantes sobre su poética siguen siendo los de Weinberg [1942] y [1961: 719-721; 750-755]. Véanse también la monografía de Morsolin [1894] y las Actas del *Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino* [1980], que no me han sido accesibles en el momento de redactar estas páginas. Más recientemente, Vega [1991] rastrea el hermogenismo de las primeras cuatro divisiones, al tiempo que resitúa, frente a Weinberg, el aristotelismo del autor. Por su parte, Zatti [1996: 59-110] estudia las implicaciones teóricas e imperialistas de la *Italia Liberata da' Goti*, y establece una relación entre la autoridad preceptiva (Aristóteles) y modélica (Homero) y una ideología política -centralista y unitaria- encarnada en la figura de Carlos V, dedicatario del poema. Sobre el poema de Trissino, véase asimismo Baldassarri [1982: 31-33, 65-67, 173-188 y 205-230].

El tiempo que media entre la publicación de ambas partes así como las diferencias entre ellas hicieron que Weinberg [1942 y 1961] concluyera que mientras que las divisiones I-IV debían ser consideradas una suerte de continuación de los tratados versificatorios medievales, las divisiones de 1562 responden ya a la influencia de Aristóteles, de forma que la *Poética* de Trissino ilustraría claramente el proceso de aristotelización del siglo. Para justificar su opinión, Weinberg se basa, fundamentalmente, en criterios cronológicos. Más recientemente, Vega [1991] matiza estas observaciones y sostiene, que, en realidad, el tratado fue elaborado de acuerdo con un criterio unitario que responde, desde el principio, a la aplicación de las teorías aristotelicas

Para la autora es más exacto considerar que el caso de Trissino ilustra una “depuración” de las ideas aristotélicas que explica la recepción de la *Poética* en la primera mitad del siglo. Aristóteles proporciona un armazón teórico que en 1529 será elaborado de forma mucho más vacilante y que servirá para aglutinar materiales distintos, mientras que, en 1562, coincidiendo con la eclosión del aristotelismo, éste pasará a ser la fuente doctrinal preeminente. Las fechas de la producción poética del autor corroboran esta idea. Trissino, de hecho, no sólo adaptó la *Poética* en el terreno teórico, sino que sus obras literarias responden también a un esfuerzo consciente por llevar a la práctica los principios del Estagirita. En 1524 –cuatro años antes de la aparición de las primeras divisiones, aunque su redacción, sin duda, es anterior- fue publicada la *Sofonisba*, en cuyo prólogo ya recoge los principios aristotélicos sobre la tragedia. Lo mismo cabe decir de los prólogos de su epopeya y su comedia que, aunque posteriores a la aparición de la primera parte, pueden considerarse igualmente relevantes para constatar la familiaridad de Trissino con la *Poética*. Asimismo, resulta muy ilustrativo que el autor escribiera precisamente una tragedia, una epopeya y una comedia, los tres géneros mayores codificados por Aristóteles –y por él mismo.

Trissino ordena su tratado, por tanto, sobre principios aristotélicos. Las primeras cuatro divisiones se elaboran a partir de la distinción de los medios de imitación, que el autor traduce como "palabras", "rima" y "armonía". La división I concierne a la elección de la lengua (el vulgar) y las palabras, siguiendo las

indicaciones de la *elocutio* retórica, y las tres restantes versan sobre cuestiones prosódicas y métricas (la rima). Sólo la armonía cae fuera de los márgenes propuestos, al no ser considerada un rasgo pertinente<sup>21</sup>. No obstante, como decía, donde verdaderamente se reproduce el pensamiento aristotélico es en las divisiones V y VI.

En ellas, Trissino tratará de la distinción y jerarquía de los géneros poéticos, para lo que se ceñirá a la teoría expuesta en la *Poética* ("non mi partirò dalle regole e dai precetti degli antiqui, e spezialmente di Aristotele" [8]<sup>22</sup>). Tras aludir brevemente a la doble finalidad de la poesía ("E così primieramente nacquero queste due sorti di poemi, cioè laudare imitando et ammirare i buoni, et imitando deleggiare e vituperare i cattivi" [10]), sobre la que volverá cuando trate particularmente de cada una de las especies, el autor trata de los objetos (acciones humanas mejores, similares o peores) y los modos de imitación. Éstos son los rasgos fundamentales que permiten distinguir las diferentes especies de poesía y establecer las relaciones entre ellas. La primera y más noble es, para Trissino, la tragedia ("cominceremo dalla tragedia come fa Aristotele... e questo si farà per essere la tragedia il più nobile degli altri poemi, cioè che meglio asseguisce e adempie il fine e la intenzione della poesia" [13]). Trissino repite los argumentos de Aristóteles a favor de la primacía de la tragedia, pero reconoce que los poemas de Homero y Virgilio son mejores que cualquier tragedia que se haya escrito nunca<sup>23</sup>, para dejar finalmente la cuestión abierta al parecer particular: "voglio lasciare che in questa tale differenza ognuno giudichi come a lui parerà" [56].

No obstante, Trissino se inclina después por la tragedia, como se deduce del tratamiento otorgado a este género frente a los demás. Su definición y valoración de la tragedia, que ocupará prácticamente la totalidad de la división V, y de la

<sup>21</sup> Para las divisiones I-IV, cfr. Weinberg [1947 y 1961: 719-721] y Vega [1991].

<sup>22</sup> Cito por la edición de Weinberg [1970, II].

<sup>23</sup> "Ma noi avemo veduto già tanti e tanti secoli che nella lingua greca è stato preposto lo eroico di Omero a tutti gli altri poemi tragici che mai vi si facessero, e parimente lo eroico di Virgilio nella lingua latina è stato preposto dalle genti a tutti gli altri poemi tragici che furono fatti avanti e dopo lui" [56].

épica, en la primera parte de la siguiente, sigue íntegramente lo expuesto en la *Poética*. Esta preferencia por la tragedia –y por Homero–, determinada por su dependencia de la teoría aristotélica, es bastante sorprendente si se compara con la estima que la mayoría de sus contemporáneos demostraron hacia la épica y hacia Virgilio. En este sentido, más que adaptar la teoría al sentir general de su tiempo –y a la práctica–, Trissino "traduce" a Aristóteles para proponerlo como programa teórico canónico que debe guiar la (propia) producción poética, lo que hace que su caso deba considerarse, ciertamente, de forma especial. Por una parte, lo mueve, sin duda, la voluntad "moderna" de adaptar la recién descubierta *Poética* a los conocimientos sobre poesía, algo en lo que Trissino no es muy distinto del resto de sus contemporáneos. Pero, por otra, su abrumadora codificación *preceptiva* de la norma aristotélica choca con la producción poética del momento, fundamentalmente con el *romanzo*, lo que confiere a su teoría (y a su poesía) un carácter anacrónico difícilmente conciliable con los gustos de la época<sup>24</sup>.

A falta de un tratamiento más extenso por parte de Aristóteles, Trissino deduce las leyes generales del género heroico de la definición de la tragedia, de la que se diferencia únicamente en aquello señalado por el Estagirita, cuyo máximo ejemplo debe buscarse en Homero, "dottissimo filosofo e poeta divino" [51]. Su teoría es, en realidad, una paráfrasis de Aristóteles, o mejor, un resumen apretado. La tragedia y la épica comparten el mismo objeto de imitación ("ambidui imitano le notabili azioni degli uomini prestanti, con parole legati in versi"[13]) pero se diferencian por el modo, imitativo en la tragedia y narrativo en la épica. La relación del género con la historia debe elaborarse conforme a los preceptos de universalidad y verosimilitud establecidos por Aristóteles, lo que permite al poeta alejarse de la verdad ("non importa poi se'l modo e le altre circostanze sono finte dal poeta. Perciò che al poeta non si appartiene il dire come furono fatte le cose, ma come si devevano fare, o come è verisimile o possibile o necessario che si facessero" [20]). Por ello, dice, la épica no debe ser igual a la historia, porque ésta trata de diversos hechos particulares que carecen de un mismo fin, lo que no

---

<sup>24</sup> Para la cuestión de la *Italia* y los *romanzi*, cfr. Gutiérrez [1999: 15-18].

responde al criterio de unidad de acción al que toda fábula poética debe ajustarse ("E non sia simile alle istorie, nelle quali non si fa dimostrazione di una sola azione ma di un solo tempo nel quale siano diverse azioni comprese, le quali non tendono ad un medesimo fine." [45]). Esa finalidad última, por otra parte, está determinada por los objetos de imitación, y se consigue a través de la adaptación de la catarsis trágica a la épica mediante la consecución de los afectos de la compasión y el temor, lo que determina la finalidad didáctica preeminente de la épica –y de la tragedia.

La épica, por tanto, debe seguir la misma construcción de la fábula trágica ("parimente le favole di esso eroico denno essere di una sola azione perfetta e grande, la quale abbia principio, mezzo e fine, come nella tragedia avemo detto. E la sua grandezza sia tale che a guisa di uno animale integro e tutto, faccia la sua propria dilettazone." [45]). Las partes cualitativas de la épica son las mismas que las de la tragedia (fábula, caracteres, discurso y palabra), salvo las no verbales. Éstas deben tratarse de la misma forma que han sido expuestas para la tragedia. Entre las características particulares de la épica, Trissino destaca su mayor longitud y su utilización del hexámetro libre, que contribuyen a crear el efecto de grandeza propio del género. La cuestión del verso, frente a la opinión de sus contemporáneos, que se inclinan por las octavas, es bastante ilustrativa de la dependencia del autor de Aristóteles así como de los modelos más destacados – Homero y Virgilio ("come si vede prima in Omero, e poi in Virgilio" [47]). Según el autor, éste es el verso más elevado y el que mejor permite el uso de las metáforas y demás figuras. Todo ello contribuye a la consecución de la maravilla que la épica comparte con la tragedia, aunque en este caso deba elaborarse de forma más cuidadosa.

El ejemplo más perfecto de fábula épica debe buscarse, como dijera Aristóteles, en Homero ("in questo appare Omero essere stato più d'ogni altro meraviglioso" [46]). En suma, si Aristóteles establece la idea del poema perfecto, Homero es el modelo que mejor responde a ella. Virgilio es, según Trissino, seguidor del gran maestro, que es fuente de toda la poesía ("Omero, maestro e fonte

dei poeti, nella sua *Iliade* e nella sua *Odissea* questo chiaramente insegna, e questo mirabilmente seguì Virgilio nella sua *Eneide*" [17]), aunque, eso sí, el primero de los latinos, como Dante lo es de los poetas vulgares [43-44]. De hecho, en la parte de la división VI dedicada al poema heroico, ambos poetas serán conspicuamente aducidos –aunque Homero lo será con mayor frecuencia- para demostrar la pertinencia y perfección de los principios aristotélicos, que constituyen el programa de (su) escritura literaria.

En este sentido, la teorización trissiniana de los tres géneros mayores es inseparable de su propia práctica, lo que resulta evidente de la lectura de los prólogos de sus poemas. En la *Italia Liberata da'Goti*, que fue publicada entre 1547 y 1548, es decir, durante los años en que el autor probablemente revisaba las dos últimas divisiones de su poética, expone claramente el proceso de composición de la obra, en el que destaca la adopción de los principios teóricos aristotélicos y el modelo homérico:

"nel costituire la favola di una azione sola, e grande, e che abbia principio, mezzo e fine, mi sono sforzato servare le regole d'Aristotele, il quali elessi per Maestro, sì como tolsi Omero per Duce, e per Idea."<sup>25</sup>

El caso de Trissino, de forma similar al de Tasso a finales de siglo, es especialmente relevante precisamente porque la interdependencia entre teoría y práctica se propone como ejemplo paradigmático del deber ser del género, tanto para la épica, como para las dos especies dramáticas. Por este motivo, resulta del todo consustancial atender a los vínculos explícitos que el autor establece a lo largo de su tratado con su obra poética. En el caso de la épica, esta relación es la que determina la finalidad eminentemente política del género que aquí nos interesa particularmente y que, a mi juicio, depende de la contaminación del modelo virgiliano con el homérico. De hecho, si hubiera que señalar los tres principios que rigen la elaboración del poema éstos serían la fidelidad a la norma (Aristóteles) y al modelo (Homero), la dependencia histórica y la intencionalidad política. Aunque

---

<sup>25</sup> *Apud.* Zatti [1996: 65].



éste último es al que menos atención concede en su poética, no por ello debe dejar de considerarse y más aún si se tiene en cuenta que la *Italia*, como él mismo afirma, debe considerarse un ejemplo paradigmático de su teoría.

La *Italia* se basa en la recuperación de los modelos de la antigüedad y la concepción de la unidad de la fábula aristotélica, a la que corresponde asimismo una finalidad ideológica. En este sentido, como señala Zatti [1996: 80], el caso de Trissino responde a una visión imperialista de la épica, en la que se conjugan ortodoxia poética y ortodoxia política a través de la razón aristotélica. Así, la *Italia* se presenta como el primer poema épico regular de su tiempo. Ello se traduce, a mi juicio y atendiendo a la recepción política preeminente que la época hizo de la *Eneida*, en una adaptación de la finalidad ideológica de Virgilio al esquema de los poemas homéricos, traslación, sin duda, no muy complicada si se tienen presentes las muchas deudas que el poema latino exhibe con la *Odisea* y la *Iliada*<sup>26</sup>. No deja de ser significativo, en este sentido, que Trissino dedicara la *Italia* a Carlos V. La empresa liberadora de Justiniano, según expresa él mismo en el prólogo, se propone como un ejemplo histórico en el que se refleja la labor unitaria del imperio bajo Carlos V:

"sì come esso Giustiniano, dentro a le leggi, come dice Dante, trasse il troppo, e'l vano, e liberò la Italia da la servitù de' Gotti, e tolse l'Africa a i Vandali, e raffrenò ne l'Asia l'impeto de i Persi; così parimente Vostra Maestà si è posta a far emendare gli abusi, e le sinistre interpretazioni de le leggi de la Cristiana Religione, ha la pacata Italia, e liberatala da le guerre, ha tolto l'Africa da le man de' Turchi, ha unita la Francia a l'amicizia sua, e

---

<sup>26</sup> Muy brevemente, el poema de Trissino trata de la liberación de Italia emprendida por el emperador Justiniano, al que propone como ejemplo al Emperador Carlos V. Justiniano, que planeaba la reconquista de España, recibe en sueños la visita del ángel Onerio, enviado por Dios, quien, tras mudado su rostro como el del Pontífice, le pide que dirija sus fuerzas contra los godos arrianos que han domado Italia. Al despertar, Justiniano convoca a los capitanes del Imperio de Oriente para enviarlos a la reconquista del "miembro perdido" del Imperio romano, entre los que elegirá a Belisario como cabeza de la expedición.

corretta la Germania, per ridurla al vero culto de la Chiesa cattolica. E piacendo a Dio, tosto libererà l'Asia, e tutta la Cristianità da la sevizia de gli Ottomani; e sì come esso Giustiniano racquistò a l'Impero la sede de l'antiqua Roma, la quale è il capo de l'Impero Occidentale, così, piacendo a Dio, Vostra Maestà gli racquisterà la sede de la nuova Roma, cioè di Constantinopoli, il quale è capo de l'Imperio Orientale."<sup>27</sup>

El poema de Trissino reproduce una idea del imperio basada en el principio de la unidad política y religiosa a través de la persona del Emperador –Justiniano y Carlos V. El Emperador simboliza, por tanto, al imperio y a la iglesia y su principal tarea consiste en la pacificación del mundo, es decir, en el dominio universal bajo el signo de la unidad cristiana e imperial, a la que corresponde asimismo una centralidad geográfica igualmente espiritual y política: Roma. Por otra parte, la línea de continuidad establecida entre Justiniano y Carlos responde claramente a una adaptación del concepto de la *translatio imperii* romana e imperial que tanta fortuna habría de tener en la propaganda política contemporánea. En suma, el imperialismo de Trissino posee una raíz claramente virgiliana, antes que homérica, reinterpretada bajo el prisma cristiano. Asimismo, en su concepto de unidad imperial late un sentimiento utópico, providencial, muy cercano a la interpretación que la época hiciera, por ejemplo, de la *Bucólica* IV. Porque la idea de unidad es todavía eso, una idea, y no un hecho que, no obstante, se presume próximo a consumarse. Sin duda, se han dado ya los primeros pasos hacia la plena realización de esa Edad de Oro imperial: se ha pacificado Italia, conquistado África, reconducido a Alemania al seno de la Iglesia, etc., pero todavía queda el paso último y definitivo que es la reconquista de Constantinopla y Tierra Santa de las manos de los infieles. En este sentido, Trissino establece para la épica una finalidad última de signo claramente político y propagandístico así como religioso, inseparable del modelo virgiliano, especialmente de la *Eneida* y la *Bucólica* IV<sup>28</sup>. De ahí que ésta se proponga como un género fundamentalmente político cuyos

---

<sup>27</sup> *Apud* Zatti [1996: 81].

<sup>28</sup> En este sentido, es necesario notar lo mucho que une a Trissino y a Tasso.

modelos deben buscarse en la epopeya clásica de forma que respondan asimismo a la unidad aristotélica propuesta en la poética. En suma, Trissino concibe y codifica la épica, por tanto, como el género político por excelencia, como expresión positiva y providencial del Imperio, cuya finalidad es alabar su tarea pacificadora y unificadora, sancionada y legitimada por la divinidad desde el principio de los tiempos. Su teorización del género responde, por tanto, no sólo a la fijación de los principios aristotélicos y al modelo homérico, sino también al mensaje ideológico virgiliano, que se propone como finalidad última de la épica.

***La nobleza de la épica en la poética de Minturno***

Antonio Sebastiano Minturno es uno de los tratadistas más sistemáticos y comprensivos del siglo, en cuyas dos poéticas incorpora, además de los principios de la *Poética* y el *Ars*, que constituyen las fuentes preeminentes de sus tratados, un amplio abanico de autoridades. La obra de Minturno intenta conciliar, con mayor o menor fortuna, todos los conocimientos disponibles sobre arte poética del momento, aunque, a juzgar por las fuentes utilizadas, puede apreciarse una dependencia sustancial de la retórica, que el autor intentará adaptar a los principios aristotélicos. Posiblemente, esta aproximación retórica resulte más evidente en su poética latina, el *De Poeta* (1559), a juzgar tanto por la propia disposición del tratado como por las deudas que exhibe con el *De Oratore*, sobre cuyo ejemplo construye su visión de la tarea poética. En este sentido, Weinberg [1961: 758-759] aboga por una consideración conjunta de ésta con su posterior poética en vulgar, *L'Arte poetica* (1564), y afirma que ambas obras responden a una aproximación unitaria y que entre ellas existen únicamente diferencias de matiz y de énfasis. A mi juicio, como ocurría en el caso de Trissino<sup>29</sup>, me parece más pertinente hablar de un proceso de sistematización de todos los materiales de la poética latina bajo una mayor dependencia de los principios de la *Poética*. De ahí que la taxonomía genérica que el autor estableciera en el *De Poeta* a partir de la definición aristotélica constituya el esquema fundamental de *L'Arte Poetica*. Pero no sólo eso: la poética vulgar, además, trata géneros y textos de la literatura vernacular que no eran pertinentes en la latina. Los títulos de ambas poéticas, de hecho, dan buena cuenta de las diferencias esenciales entre ambas y del proceso de depuración del

---

<sup>29</sup> *Vid. supra.*

pensamiento de Minturno. En este capítulo, no obstante, me propongo analizar únicamente las consideraciones del autor sobre la épica, su excelencia dentro del esquema de los géneros poéticos y la importancia otorgada al modelo virgiliano y a los principios aristotélicos en su codificación, atendiendo a su visión general de la poética de forma subsidiaria, que, por extensa y comprehensiva, obligaría a ir más allá de los límites propuestos para este apartado<sup>30</sup>.

Una de las aportaciones más significativas de Minturno a la teoría poética quinientista es, como señala Weinberg [1961], que fue el primero que estableció de una forma sistemática la división de la poesía en épica, dramática y mélica (lírica). Esta distinción aparecía ya en el *De Poeta* y partía, fundamentalmente, de la distinción aristotélica de los medios, modos y objetos además de atender a la correspondiente adecuación de los estilos retóricos<sup>31</sup>. Esta taxonomía es la que ordena la capitulación de su tratado en vulgar, en el que voy a basarme, aduciendo subsidiariamente referencias de la poética latina. *L'Arte Poetica*, de hecho, constituye una adaptación de los principios de la *Poética* dirigida a la distinción y codificación de las diversas especies, ordenadas en función de su mayor nobleza. Por ello, en el Libro I, después de tratar de la poesía en general, establece la división de los géneros en función de los medios, los modos y los objetos, de cuyo tratamiento particular se ocupan los libros restantes.

Para la distinción de las "partes de la Poesía", Minturno atiende especialmente a los modos de imitación, y deduce de los objetos las diferentes especies particulares y la mayor o menor excelencia de éstas. Así, establece que el modo narrativo es el propio de la poesía mélica, el modo imitativo es el de la poesía dramática y el mixto, el de la épica. Ésta, dice, es la más excelente porque posee todos los elementos propios de la poesía de forma que no necesita recurrir ni

---

<sup>30</sup> Sobre la teoría poética de Minturno, véase, fundamentalmente, Weinberg [1942] y [1961: 737-743 y 755-759] así como las referencias de Spingarn [1899]; de Williams [1921], sobre su visión de la épica; y García Berrio [1977 y 1988], a propósito de su taxonomía genérica.

<sup>31</sup> Minturno distingue tres estilos que deben adecuarse a los tres objetos de imitación (elevados, mediocres y humildes), cfr. *De Poeta* (1559), 52.

a la música ni al baile ("l'Epica sola hà tutte quelle particelle, che sono proprie della poesia senza torne altronde in prestanza alcuna altra, di questa prima, come della più semplice" [9]<sup>32</sup>), afirmación en la que adapta la propia argumentación aristotélica para la superioridad de la tragedia.

Épica, dramática y lírica, son los tres grandes grupos que engloban a las distintas especies poéticas concretas, las cuales se distinguen teóricamente por su objeto de imitación. De esta forma, a tres posibles objetos de imitación corresponderán tres géneros distintos en el seno de cada clase, de forma que, según establece en su poética latina, en la épica cabe distinguir entre los poemas que imitan objetos humildes, como los pastores; acciones graves y divinas, propias de hombres ilustres; y acciones mediocres ("*Nam in humili et attenuata materia, ut in iis, quae ad pastores attinent, in magna atque gravi, ut in rebus diuinis, et in his, quas homines praeclare gesserunt. In mediocri, cuiusmodi sunt rerum praecepta, haec ratio uersatur*" [146]). A esta división corresponden tres especies denominadas Bucólica, Heroica y Épica que constituye una adaptación de la codificación medieval de la rueda virgiliana, de forma que Minturno, de hecho, distingue las especies de la épica, la clase más excelente de poesía, a partir de las tres obras de Virgilio: las *Bucólicas*, la *Eneida* y las *Geórgicas*. Esta formulación, no obstante, no aparece estrictamente repetida en *L'Arte Poetica*, donde incluso deja a las *Geórgicas* fuera del ámbito de la poética, porque no cumple el principio de la imitación. Aún así, la épica (poesía heroica) y la bucólica siguen figurando como especies propias de la épica, distinción que, a grandes rasgos, reproduce la establecida en 1559 y que está determinada por una atención retórica al modelo virgiliano<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Cito por la edición facsimilar de la *princeps* de Gio. Andrea Valvassori de 1564, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971.

<sup>33</sup> Minturno elabora incluso una división ulterior en función de los medios, que es, en realidad, una tipología prosódica, y en la que, junto a los himnos, los epigramas, las elegías, etc., aparecen nuevamente la poesía heroica y la bucólica.

Lo importante de esta distinción es que la épica, como especie, consiste en la imitación de los mejores, lo cual es especialmente relevante si se tiene en cuenta que, en Minturno, la triple consideración aristotélica de los objetos, además del matiz moral tradicional, cobra también un énfasis social, de forma que se propone como un reflejo de la jerarquía de la sociedad. Para el autor, los mejores no son sólo óptimos ejemplos de virtud sino también espejo de las aristocracia y la nobleza, mientras que los semejantes lo son de los "ciudadanos" y los peores, de los últimos miembros del escalafón social ("Migliori anchora intender possiamo i Principi, e tutti gli huomini illustri, et eccellenti, o per valore, o per dignità maggiori de gli altri, così in questa, come in ogni altra età. Piggiori i contadini, i pastori, i lavoratori, i parassiti, chiunque è degno, che di lui ci ridiamo; e tutti coloro, che per qualche notabil vizio, o per basezza di stato, uili son riputati. Simili i mezzani, quali sono i cittadini, che nè per eccellentia di virtù, nè di fortuna si levano sopra gli altri." [2]). En este sentido, los príncipes y hombres ilustres de la sociedad son considerados a un nivel similar a los dioses, héroes y semidioses de la poesía clásica, tradicionalmente considerados los objetos de imitación más excelentes. Y éstos son, precisamente, los personajes propios de la épica –y la tragedia. En ello, Minturno comparte la opinión de la mayoría de sus contemporáneos, que argumentan la excelencia de la épica al considerar que ésta es la que mejor corresponde a la esfera del poder. Esta "socialización" jerárquica de los objetos tiene mucho que ver, por otra parte, con la consideración de la poesía como parte de la filosofía civil, por su función civilizadora y pedagógica, de la que trata especialmente a propósito de los fines<sup>34</sup>.

De todo ello cabe deducir, por tanto, que el género épico es el más noble, tanto porque en él caben todos los principios de la poética como por la excelencia de los objetos imitados. Y también por la virtud propia del poeta, que hace aún más estimable su obra. Éste es el caso, evidentemente, de Virgilio, cuya fama y recta conducta son las que determinan la reputación tanto del héroe celebrado como del poema: "Conciosiacosa, ch'io stimi non la fama della persona in uersi cantata: ma

---

<sup>34</sup> *Vid. infra.*

più tosto la vertù del Poeta dar all'opera authorità, e riputatione. Non era già conosciuto altro che da pochi il nome d'Enea: percioche niuno poema di lui particolarmente si leggeva, quando à scriverne cominciò Virgilio. Ma nondimeno l'eccellenza di questo diuin poeta fê lui chiaro e noto à tutti; e diede all'opera, che ne compose tanta gratia, che niuna altra sen'è letta in Latino Idioma sì volentieri, nè sene legge: nè, credo, se ne leggerà giamai." [31-32]. Con esta valoración, Minturno, de hecho, confiere a la persona del poeta las mismas cualidades que Cicerón establecía para el orador.

Por todo ello, el género épico es el que merece ser considerado en primer lugar. Al igual que muchos de sus contemporáneos, Minturno adapta la definición aristotélica de la tragedia a su codificación de la épica ("Imitatione d'atti gravi e chiari, de'quali un contesto perfetto e compiuto sia di giusta grandezza, col dir soave, senza Musica, e senza ballo, hor narrando semplicemente, hor introducendo in atto e in parole altrui; accioche e per la pietà, e per la paura delle cose imitate e discritte l'animo purghi di tali afetti con mirabil piacere u profitto di lui." [9]). A la definición sigue la deducción de las leyes de la épica, con especial atención a la construcción de la fábula ("ogni Poema ... convien ch'egli habbia uno intero e perfetto contesto di cose finte e imitate, il qual favola si chiama" [10]), cuyos requisitos de perfección son los establecidos por Aristóteles<sup>35</sup>. Sigue a ello la distinción de las partes cualitativas y cuantitativas del poema épico y el tratamiento particular de cada una de ellas.

En su análisis de la épica, Minturno procede, por tanto, a partir de lo expuesto en la *Poética*, aduciendo después diversos ejemplos de autores célebres que ilustran la teoría. En este sentido, y frente a la veneración de Vida y Scaliger y a la preferencia expresada por Trissino hacia Homero, el autor propone a ambos

---

<sup>35</sup> A propósito de la perfección de la fábula poética, Minturno hablará de los "errores" de los escritores de *romanzi* -la falta de cohesión, verosimilitud, veracidad y, especialmente, de unidad de acción-, que le llevan a formular, lapidariamente, que "Io per me più stimo un sonetto del Petrarca, che tutti i Romanzi" (26). En este sentido, como afirma Zatti [1996: 78], Minturno, como la mayoría de sus contemporáneos, integra la crítica del *romanzo* en la codificación de la épica, que consiste en señalar las transgresiones de estos poemas a las normas poéticas del género épico, de manera que algunas veces estos principios son formulados, precisamente, a partir de sus deficiencias.



poetas como ejemplos perfectos de fábula épica –además de aducir también a Dante y especialmente al Petrarca de los *Trionfi* en su poética vulgar. Minturno acude siempre a Homero en primer lugar, por su mayor antigüedad, aunque Virgilio se presenta siempre como el "sommo et eccellentissimo poeta". Su codificación de la épica, por tanto, se basa en la articulación de Aristóteles con los modelos de la antigüedad, fundamentalmente de Homero y Virgilio, a pesar de que, pese a su valoración del griego, el latino se presume siempre superior, en especial en las partes que versan sobre la elocución<sup>36</sup>. El poema épico perfecto, en resumen, será aquél que responda a los principios de perfección expuestos por Aristóteles y que esté escrito a imitación de los grandes modelos de la antigüedad, Homero y fundamentalmente Virgilio: "la forma e la regola, che tennero Homero e Virgilio; e dovervisi tenere Aristotele e Horatio comandarono" [27].

Pese a las similitudes evidentes de la épica con la teorización aristotélica de la tragedia, el género posee algunas características intrínsecas que no comparte con las demás especies. Una de las más recurrentes en la teoría quinientista es la de su relación con la historia, es decir, el hecho de que sea imitación de una acción verdadera de un hombre ilustre ("imitare una memorevole facenda perfetta d'una Illustre persona" [27]), lo que permite, no obstante, fingir algunas cosas. Este hecho y la unidad de acción distinguen la narración épica de la estrictamente histórica ("Percioche l'Epica narratione non e già historia" [25]) y le confieren universalidad ("l'Epico e il Tragico Poeta usino i veri e conti nomi, non però dal genere, e dalla natura universale si dipartono" [39]). Esta acción, además, debe poseer una longitud adecuada a la fábula épica, cuya grandeza aumenta con la presencia de los episodios, que son muy necesarios a la épica, porque confieren variedad a la narración, siempre y cuando se integren debidamente en la unidad ("per gli Episodi cresce il poema, e l'Epico spetialmente. Conciosacosa che l'Heroica poesia come cosa propria pigliato s'habbia la grandezza e il crescer molto" [24]). Para ejemplificar este principio teórico, Minturno aduce largamente diversos pasajes de

---

<sup>36</sup> En *L'Arte poetica*, en la que Homero y Virgilio son citados de forma conspicua, especialmente en las partes que tratan de la composición de la fábula, Minturno ilustrará la perfección elocutiva con ejemplos de poetas vulgares, y, en este caso, el ejemplo de Virgilio será sustituido por el de Petrarca.

Homero y Virgilio, con los que demuestra la pertinencia de la presencia de episodios en sus poemas así como su integración en la fábula. Entre los de Virgilio, Minturno citará en dos ocasiones el fragmento del escudo. Éste, dice, permite a Virgilio introducir en la narración a muchos caballeros con el fin de alabar a los romanos, "per dar laude a'Romani" [18], al tiempo que, debidamente integrado en su fábula, que trata de la llegada de Eneas a Italia, confiere variedad y magnificencia al poema y un placer maravilloso ("Laonde per questa prerogativa l'Heroico poema hà in se molta magnificenza, e per la varietà de le cose di fuori addute rileva sovente con mirabil diletto l'animo dell'auditore, e rinfresca in lui l'attentione, non che fugge la noia, che generare la lunghezza dell'opera potrebbe" [24]).

El "mirabil piacere" nos lleva directamente a considerar cuál es el efecto que debe ejercer la poesía heroica en el receptor. La definición que da Minturno de la finalidad de la épica es una adaptación de la catarsis trágica. La admisión de la catarsis en el dominio de la poesía épica fue, de hecho, objeto de discusión en el seno de la teoría quinientista<sup>37</sup>. Al aceptarse generalmente su interpretación moral, algunos teóricos establecieron las finalidades de la épica a través de este concepto. No obstante, no todos los autores compartían esta opinión –como, por ejemplo, Robortello y Varchi. En el caso de Minturno, la purgación aristotélica de los afectos se asimila a la doble finalidad horaciana de la poesía *-docere y delectare*. Según Minturno, por tanto, la poesía debe ser de utilidad ("far profitto"), lo que la sitúa al mismo nivel de la filosofía civil, es decir, de la Política, en tanto que es un instrumento al servicio del bienestar particular de los hombres y, en general, de la sociedad. En la poesía, a diferencia de otros ámbitos humanos, este provecho se obtiene *necesariamente* del placer que los hombres experimentan a través de la *elocuentia* de los poetas, cuyas narraciones, admirablemente construidas, iluminan a los receptores, de una forma placentera, en el camino correcto ("*quo pueros ad omnem disciplinam possis informare; uiros ad uirtutes omnes hortari, Seniores in optimo statu retinere, aut si repuerascere incoeperint ad pristinam formam*

---

<sup>37</sup> Cfr. Williams [1921: 4-7].

*reuocare, populum mira cum uoluptate erudire, ac rapere quo uelis, unde libeat abducere*" [8-9]). La finalidad de la poesía es, por tanto, eminentemente pedagógica y moral e íntimamente relacionada con la política. El placer, lejos del papel instrumental que tradicionalmente solía concedérsele, se propone como parte integrante y necesaria para que se produzca el "profitto".

Ahora bien, el placer, como afirma en su definición del género, debe ser admirable, debe suscitar maravilla en el oyente o lector. La maravilla, según Minturno, es muy conveniente a todos los poetas, pero muy especialmente a los épicos ("Ma, benche ad ogni Poeta sia richiesto il destar merauiglia ne gli animi degli auditori, pur niuno il fà meglio, ne più, che l'Heroico. Nella cui poesie molte cose meravigliose ci si mostrano." [41]). Minturno, de hecho, será prácticamente el primero en abordar la cuestión de la maravilla a propósito de la épica, pero será Tasso, posteriormente, quien argumente claramente que ésta es *la* finalidad intrínseca del género y no la catarsis. El autor, no obstante, demuestra también en este caso su voluntad por integrar los principios de la *Poética* desde una perspectiva que depende mucho de la retórica<sup>38</sup>.

Lo realmente destacado de la poética de Minturno, a propósito de la codificación de la épica, es cómo, a través de una integración, más o menos clara según los casos, de los principios aristotélicos con la retórica, argumenta la excelencia de la épica atendiendo de forma preeminente al modelo ejemplar de Virgilio y subsidiariamente de Homero así como a la excelencia de los objetos de imitación propios del género, que hacen de éste, por tanto, la expresión poética más adecuada para la alabanza del poder. Al ser la especie que se ocupa de la imitación de los príncipes y los hombres ilustres y al tener como finalidad primordial empujar a los hombres al bien, tanto por los ejemplos universales que propone como por la admiración que la narración suscita, se trata de la clase de poesía más perfecta que existe. De todo ello cabe deducir que, si la poesía en general posee un fin

---

<sup>38</sup> Un ejemplo muy claro de ello se observa, por ejemplo, a propósito de las virtudes de la narración, donde a la *brevitas* y la *perspicuitas* retóricas, añade asimismo la verosimilitud aristotélica ("la brevità, la chiarezza, e la similitudine" [22]). Además de estos tres requisitos de perfección narrativa, Minturno considera una cuarta, específica de la épica: la magnificencia.

esencialmente civil y deleitoso, ningún otro género estará más próximo a la política y contribuirá mejor al bienestar de la sociedad que la épica.

***El virgilianismo religioso de Torquato Tasso:******La épica y el imperium sine fine cristiano***

Hablar de Torquato Tasso (1544-1595) es hacerlo de una de las figuras más importantes y de mayor influencia en la configuración de la épica durante el periodo contrarreformista. Su *Gerusalemme Liberata*, que tanta fortuna habría de tener en nuestro país, lo convirtió en el “nuevo Virgilio cristiano” y, según Cristóbal de Mesa, en “singular oráculo de la épica poesía”<sup>39</sup>. Su poema habría de desplazar al de Ariosto, que durante prácticamente cincuenta años se había impuesto como el gran modelo moderno de narrativa heroica, y las obras de ambos autores habrían de ser el centro de la disputa literaria en torno a la épica y el *romanzo*<sup>40</sup>. La *Gerusalemme*, escrita en lengua vulgar como los *romanzi*, quería respetar, no obstante, el principio aristotélico de unidad y los requisitos de dicción y composición de la retórica, y, por tanto, inscribirse en la tradición épica clásica. Por otra parte, la unidad, que había de ser uno de los requisitos fundamentales de la teoría –y la práctica– épica del autor, se integra a una visión cristiana y moral de corte neoplatónico, que permitía interpretar la acción de forma simbólica (la *allegoria*), como expresión del plan divino, y así celebrar la instauración de un *imperium sine fine* cristiano, heredero de la visión simbólica del imperio romano

---

<sup>39</sup> En su prólogo a *La restauración de España*, Madrid, 1607.

<sup>40</sup> Como tendremos ocasión de comprobar, la influencia del *Orlando* dominó prácticamente durante la segunda mitad del XVI el panorama épico español. Paulatinamente, el modelo ariostesco fue siendo desplazado por el de Tasso, que llegaría a imponerse de forma casi definitiva a partir del último decenio del siglo. Al respecto, véase *infra*, cap. 8.

que Virgilio elaboró en su *Eneida*, a la que Tasso tomó como modelo fundamental<sup>41</sup>.

En este sentido, y como la *Italia* lo fuera en el caso de Trissino, la *Gerusalemme* es la exposición práctica de los principios fundamentales que el propio Tasso establecerá en sus dos *Discorsi*<sup>42</sup>, que tratan esencialmente sobre la épica. En los primeros, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1587), ya destaca la centralidad concedida al género que dominará los

---

<sup>41</sup> Uno de los casos más relevantes de esta visión escatológica de la épica, por ejemplo, es el del canto XV de la *Gerusalemme*, donde Ubaldo y Carlo, en dirección a la isla de Armida, traspasan las columnas de Hércules, viaje en el que contemplan las ruinas de sucesivos imperios históricos del mundo. Este lugar casi tópico de la épica quinientista sirve en todos los casos para introducir una profecía sobre el descubrimiento de América, ya no referida, como en la mayor parte de poemas, al futuro dominio universal de la monarquía hispana sino, fundamentalmente, al cumplimiento del designio divino. El descubrimiento de Colón, por tanto, pasa a ser considerado como uno de los pasos decisivos para la futura implantación universal de la religión cristiana, es decir, como símbolo del *imperium sine fine* de la Iglesia católica ("anzi la fè di Piero/ fiavi introdotta ed ogni civil arte;/ né già sempre sarà che la via lunga/ questi da' vostri popoli disgiunga" [XV, xxix, 5-8]). Cfr. Fichter [1982: 136-138] y Zatti [1996: cap. 5]. Asimismo, en el canto XVI, cuando Carlo y Ubaldo llegan a la isla de Armida para liberar a Rinaldo del encantamiento, se establece una contraposición de los grabados de las puertas del castillo de ésta con el escudo diamantino que los dos caballeros muestran a su amigo para desencantarlo. Como afirma Fichter [1982: 133-135], el jardín de Armida es una suerte de jardín del amor, presidido por los grabados de las puertas del castillo donde Rinaldo contempla una visión de Actium opuesta a la cincelada por Vulcano en la *Eneida*, puesto que reproduce los hechos desde la perspectiva de Antonio y Cleopatra, y en el que el imperio del placer se impone al de Roma. Cuando sus amigos muestran a Rinaldo el escudo diamantino [XVI, xxx-xxxii], éste ve reflejado en él su tarea épica, esto es, la reconquista de Jerusalén, y se avergüenza de su debilidad moral por haber sucumbido a los encantos amorosos de Armida. El escudo diamantino y los grabados de las puertas del castillo constituyen, así, una recreación muy particular del escudo de Eneas y de su visión del imperio. Al imperio de la sensualidad se opone, por tanto, el de la verdadera heroicidad épica, de la que el escudo se erige como símbolo, y que no es otra que la del guerrero que lucha por su fè, tarea última y necesaria para la instauración de un imperio universal cristiano ("Vieni, o fatal guerriero, e sia fornita/ la ben comincia impresa; e l'empia setta,/ che già crollasti, a terra estinta cada/ sotto l'inevitabile tua spada" [XVI, xxxiii]). Sobre el neoplatonismo cristiano de Tasso, cfr. Patterson [1971].

<sup>42</sup> Y también, en parte, en su *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata* (ed. pr. 1585).

*Discorsi del poema eroico* (1594). Tanto por lo tardío de la fecha de publicación de ambas obras como por su evidente eclecticismo, ambos tratados pueden considerarse, de hecho, un epítome de las teorías poéticas del XVI, en especial sobre épica<sup>43</sup>.

Como la mayor parte de sus contemporáneos, Tasso buscará conjugar los principios expuestos en la *Poética* con los conocimientos retóricos tradicionales, en especial sobre la teoría del *decorum*, los estilos y la dicción poética, en los que la figura de Virgilio destaca especialmente. Asimismo, el autor integrará en su teoría los modelos de la épica clásica, fundamentalmente Virgilio y, subsidiariamente, Homero. Ambos tratados, pese a la mayor extensión del segundo, están organizados siguiendo el esquema retórico de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* – mucho más clara, posiblemente, en 1587. En la parte dedicada a la invención el autor trata de la imitación, de los objetos, de la historicidad de la acción y del componente religioso necesario a la épica. Los libros dedicados a la disposición son los más claramente aristotélicos, puesto que en ellos se trata fundamentalmente de la estructuración de la fábula, de su unidad y verosimilitud, lo que motiva asimismo la discusión sobre el *romanzo*. En cuanto a la parte dedicada a la elocución, que ocupará tres libros enteros de los *Discorsi* de 1594, existe una diferencia relevante entre éstos y los de 1587 a propósito de una cuestión central como será la teoría del *decorum* y los estilos poéticos, que quedarán integrados en la parte dedicada a la fábula en 1594<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> En ambos casos, citaré por la edición de Mazzali, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1959. Para los dos *Discorsi*, cfr. Weinberg [1961: 646-656 y 685-689], donde trata básicamente de la división y codificación tassianas de los géneros, mientras que en [1961: caps. 20-21] analiza la disputa entre ariostescos y "tassisti". La bibliografía sobre Tasso es, efectivamente, muy voluminosa. Para la existente hasta 1982, véase el apéndice bibliográfico de la edición de Raimondi de la *Gerusalemme* [1982]. Cfr. asimismo Patterson [1971]; Fichter [1982: 112-155]; Zatti [1996] y Gutiérrez [1999], que incluye bibliografía actualizada.

<sup>44</sup> A propósito del estilo en la teoría tassiana de la épica, *vid. infra*.

Una de las aportaciones más significativas de Tasso es su división y jerarquización de las especies poéticas, especialmente en lo que concierne a la diferenciación de la épica y la tragedia. Esta cuestión ocupa, en ambos *Discorsi*, los primeros libros y sigue a la consideración de la poesía en general –su definición, su finalidad, etc. Tasso basará su división de los géneros en la distinción aristotélica de objetos, modos y medios de imitación, al que añadirá, a partir de demanda de unidad de la fábula, una cuarta referida a los fines específicos de cada género. Además de éstos, hay que tener asimismo presente la importancia, sobre todo en 1594, de la aplicación de la teoría de los tres estilos en la configuración de los géneros.

Para Tasso las diferencias entre la épica y la tragedia no se limitan a los medios y a los modos sino que se extienden al terreno de los objetos y, por consiguiente, al de los fines. Para ello, el autor parte esencialmente del principio de que la épica es el más noble de los géneros, de ahí que sus objetos de imitación deban ser los más ilustres y excelentes, es decir, personajes que sean el ejemplo sumo de la virtud. Lo ilustre épico, por tanto, no corresponde a lo ilustre trágico, cuyas acciones deben ser de una cualidad media, ni buenas ni malas. El héroe épico, en definitiva, debe poseer una virtud bélica excelsa, ser cortés, generoso y, fundamentalmente, *piadoso*. Esta caracterización del personaje épico corresponde, de hecho, al cruzado medieval, al guerrero de la fe cristiana que protagonizará el propio poema del autor, Goffredo<sup>45</sup>. Ésta tiene mucho que ver, a su vez, con la que Tasso considera que debe ser la materia propia de la épica, que será, evidentemente, la más noble, como fue la de la *Eneida* –la llegada de Eneas a Italia- que si ya era ilustre por sí misma, lo es aún más porque refiere el nacimiento del Imperio romano ("In questo grado è la venuta d'Enea in Italia; ch'oltra che l'argomento è per se stesso grande ed illustre, grandissimo ed illustrissimo è poi, avendo riguardo a l'imperio de' Romani che da quella venuta ebbe origine" [*Discorsi dell'arte poetica*, I, 361]); o la reconquista de Italia narrada por

---

<sup>45</sup> Más adelante, Tasso estipulará que el tiempo histórico que más conviene a la épica contemporánea es la Edad Media. *Vid. infra*.



Trissino<sup>46</sup>. En suma, corresponden a la épica los argumentos *históricos* que celebran la dignidad del Imperio o la exaltación de la fe verdadera ("quelle imprese che o per la dignità dell'Imperio o per esaltazione della Fede di Cristo, furo felicemente e gloriosamente operate" [*Ibid.*, I, p. 362]).

De la calidad de las acciones imitadas dependerá asimismo la finalidad de cada género, que sólo podrá ser una, puesto que una es la fábula y uno el objeto de imitación. En este sentido, Tasso señala que la catarsis no puede ser la finalidad propia de la épica, ya que ésta es exclusiva de la tragedia. La finalidad de la épica, por tanto, no consiste en purgar los afectos mediante la compasión y el temor, sino en *maravillar* al receptor con los virtuosísimos ejemplos mostrados y los milagros divinos. A esta maravilla, que ya encontrábamos presente en Minturno, contribuye muy especialmente el componente religioso (cristiano). En el fondo, maravilla y catarsis son la diversa expresión de un único principio general de la teoría de Tasso sobre la finalidad de la poesía<sup>47</sup>. Para el autor, la poesía sólo puede tener un único fin y éste es, por encima de todo, didáctico. El deleite es únicamente un instrumento al servicio de la enseñanza ("La poesia è dunque imitazione de l'azioni umane, fatta per ammaestramento de la vita. (...) non si può dire che duo sian i fini ... perché un'arte sola non può aver due fini, l'uno de' quali a l'altro non sia subordinato" [*Discorsi del poema eroico*, I, 497-498]). Esta finalidad la comparten todas las especies aunque cada una, en esta línea, posee un fin que le es propio ("Ma'l giovar diletando è peravventura di tutte le poesie: perché giova diletando la tragedia, e giova diletando la comedia. Ma il fine di ciascuna dovrebbe esser proprio (...) Dee dunque ancora l'epopeia aver il suo diletto con la sua propria operazione; e questa peravventura è il mover meraviglia." [*Ibid.*, I, 505]). Para Tasso, por tanto, la poesía es una "prima filosofia" cuyo único placer debe apuntar a la honestidad de la vida civil, a la mejora de la sociedad, como la Política ("non dee dunque il poeta preporsi per fine il piacere ... perché la poesia ... seguendo le

---

<sup>46</sup> Tasso aludirá con frecuencia al poema de Trissino, al que considera muy digno en cuanto al tema histórico elegido, que coincide con el de la *Gerusalemme*, pero mediocre en cuanto a estilo y demasiado arcaico en su tratamiento. Véase Zatti [1996: 87-102].

<sup>47</sup> Esta cuestión, aunque presente en ambos *Discorsi*, tiene mucho más peso en los de 1594.

opinione degli antichi, è una prima filosofia, la qual sin da la tenera età ci ammaestra ne' costumi e ne le ragioni de la vita" [*Ibid*, I, 499]).

Por último, existe una consideración ulterior a propósito de la división de las especies y la mayor nobleza de la épica. Si los objetos y los fines son, de hecho, las características que hacen del poema heroico el más excelente de los géneros poéticos, Tasso estipula asimismo que el estilo es también un elemento más a tener en cuenta en esta cuestión. Éste, conforme a los preceptos de la retórica, deberá adecuarse a los objetos imitados. Por ello, si los personajes de la épica son los más nobles, a ella le corresponderá la utilización del estilo alto, que, además, fue el estilo utilizado por Virgilio, reservando el mediocre para la tragedia y el bajo para la comedia<sup>48</sup>.

A propósito de la cuestión de la división y la jerarquía de las especies con que Tasso abre sus *Discorsi*, pueden apreciarse ya algunas de las características principales que establecerá para la épica, inicialmente resumidas en su definición ("il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la maraviglia, e di giovare in questa guisa" [*Ibid*, I, 508]), y que desarrollará a lo largo de los dos *Discorsi*. En lo que se refiere a la invención, de la que la caracterización de los objetos formaría parte, podía apreciarse que el héroe propuesto por Tasso era esencialmente el del guerrero de la religión, un *miles Christi* —o un Eneas cristiano, de hecho. Éste y la propia materia del poema deberán tomarse de la historia, porque conviene al poema épico imitar una acción ilustre verdadera con verosimilitud, y no resultaría verosímil que una acción de estas características no formara parte de los anales históricos. La verosimilitud, no obstante, no entra en contradicción con la maravilla que la épica consigue producir por su temática religiosa, desde el momento en que los hombres creen en los milagros y los maestros de la fe los juzgan verdaderos<sup>49</sup> [*Discorsi dell'arte poetica*, I, 355].

<sup>48</sup> La cuestión del estilo y la *dictio* es la que sirve a Tasso, además, para argumentar la mayor excelencia del modelo virgiliano frente al homérico.

<sup>49</sup> En este sentido, Tasso juzga igualmente maravillosa y verosímil la genealogía mítica elaborada por Virgilio para ilustrar la ascendencia divina de los romanos, ya que éstos creían, efectivamente,

De esta forma, Tasso concluye que la materia épica no sólo debe ser histórica sino también religiosa, ya que éstos son los temas más nobles de los que la poesía puede tratar<sup>50</sup>. Ésta puede ser falsa o verdadera -la cristiana- que es la que utilizará todo poeta moderno, siempre que no trate de principios inmutables de la fe, que no pueden ser alterados<sup>51</sup>. A este respecto, Tasso formulará un consejo que habrá de tener particular fortuna<sup>52</sup>: no conviene tomar historias ni muy antiguas ni muy recientes, a pesar de que respondan a estos principios. Las más antiguas, aunque tienen la ventaja de poder ser fácilmente manipuladas, implican una adecuación de la narración al tiempo histórico concreto que puede ser complicada. Por el contrario, las más recientes, aunque más cómodas para el poeta en este sentido, resultan muy difíciles de ser manipuladas –i.e., añadir episodios ficticios en la narración- puesto que son de todos conocidas. Por ello, dice, es preferible que el poeta tome su materia de hechos históricos ni demasiado cercanos ni demasiado lejanos en el tiempo, es decir, de la Edad Media ("Ma l'istorie de'tempi né molto moderni né molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, né della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno e di Artù (...) Prendasi dunque il soggetto del poema epico da historia di religione vera, ma non si

---

que su raza tuvo un origen divino, elemento que, no obstante, no podría tolerarse a un poeta contemporáneo: "le quali in Virgilio sono maravigliose per l'opinione avuta da' Romani d'esser discesi da Enea figliuolo di Venere e d'Anchise, e particolarmente da Giulio Cesare e da la gente Iulia, de la quale Iulo figliuolo di Enea era stato genitore. Per tutte queste cagioni, le poesia di Virgilio son degne di tanta laude, quanta può darsi a poeta di quella età ne la quale egli scrisse." [*Discorsi del poema eroico*, II, 539].

<sup>50</sup> Además de la materia bélica y religiosa, y contra la opinión de algunos autores, Tasso aduce también la pertinencia del argumento amoroso en el poema heroico, posiblemente para justificar los lances amorosos de Rinaldo y Armida en la *Gerusalemme* (cfr. *Discorsi del poema eroico*, II, 547). Según él, el amor –y la amistad- implica belleza, cualidad que resulta muy conveniente a la épica, siempre que esté tratado de forma honesta, es decir, de forma similar a cómo Virgilio trató de los amores de Dido y Eneas, pero nunca cómo los presentó Ariosto (cfr. *Ibid*, I, 500).

<sup>51</sup> La utilización de los mitos paganos sólo es aceptable, según Tasso, en el caso de los poetas antiguos, como Virgilio, pero no se puede tolerar cuando son los poetas contemporáneos los que toman su argumento de la historia de una religión falsa, dado que no podría considerarse verosímil.

<sup>52</sup> El Pinciano, por ejemplo, no sólo lo repetirá en su *Philosophia antiqua poetica*, sino que lo llevará a la práctica en su *Pelayo*, al igual que muchos de sus contemporáneos. *Vid. infra*.

sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo" [*Discorsi dell'arte poetica*, I, 358]). A este respecto, Tasso reconoce que las gestas de Carlos V pueden resultar muy atractivas para los poetas épicos contemporáneos, tanto por su carácter histórico como por su componente religioso, que las hacen muy adecuadas a la épica:

"l'azioni di Carlo sono state così grandi e così laudevole, anzi così meravigliose, c'hanno più tosto tolta che data a' poeti l'occasione d'accrescerle." [*Discorsi del poema eroico*, II, 541])

No obstante, recomienda, por lo dicho anteriormente, que se dejen para que las elaboren los poetas futuros:

"che di troppo sfacciata audacia parrebbe quel poeta che l'imprese di Carlo Quinto volesse describere altrimenti di quello che molti, ch'oggi vivono, l'hanno viste e maneggiate." [*Discorsi dell'arte poetica*, I, 358]).

Dado que la materia de la poesía abraza todas las cosas, Tasso afirma que ésta, y muy especialmente la épica a causa de su mayor excelencia, puede entenderse de forma alegórica, ya que los poetas no solamente tratan de objetos terrenales sino que, a partir de éstos, elaboran una reflexión intelectual. Para ello, cubrieron sus narraciones con el sutil velo de la alegoría ("le ricoprirono con un gentilissimo velo d'allegoria" [*Discorsi del poema eroico*, II, 515])<sup>53</sup>. Esta lectura alegórica de la épica constituye asimismo un alegato a favor de la pertinencia de su propio poema, y fundamentalmente de su significado escatológico cristiano, que Tasso estima como el más noble y pertinente del género. Como hemos visto, los libros de los *Discorsi* dedicados a la invención, prácticamente equivalentes en

---

<sup>53</sup> La insistencia tassiana en la alegoría debe mucho a su lectura de autores platónicos. Considerada como una figura –entendida bajo los presupuestos dantescos– de las más convenientes al poema heroico, así como la que justifica, por ejemplo, la excelencia de Homero. Cfr. *Discorsi del poema eroico*, V, 671-675.

ambos casos, salvo ligeros matices, son de los más relevantes en lo que a la codificación tassiana de la épica se refiere y en los que, a partir de la definición de los objetos de imitación y las finalidades, se argumenta la mayor nobleza del género, especialmente frente a la tragedia.

Los libros que tratan sobre la disposición<sup>54</sup> son los menos sujetos a cambios en los dos tratados. La razón es, como decía al principio, que en ellos Tasso trata particularmente de la elaboración de la fábula, y, por tanto, reproduce el grueso de la teoría aristotélica. En ambos casos, el autor introduce la cuestión atendiendo a la condición universal de la poesía que la diferencia de la narración histórica, de la que la poesía debe tomar su materia, como hicieron Homero y Virgilio, aunque éste no sólo escribió sobre cosas verdaderas sino también de las que juzgó más ilustres. La diferencia esencial radica en que el poeta puede alterar el argumento *parcialmente*, es decir, puede introducir episodios ficticios, para crear una obra más ilustre, como hiciera Virgilio<sup>55</sup>. Pero estas alteraciones deben llevarse a cabo de forma verosímil, como corresponde a la poesía. A continuación, Tasso trata ampliamente de los requisitos de perfección de la fábula aristotélicos –integridad, grandeza y unidad de acción<sup>56</sup>. A este respecto habla de la fábula episódica, que

<sup>54</sup> El libro II en los *Discorsi* de 1587 y el III en los de 1594.

<sup>55</sup> Esta característica es la que determina, en el caso de Tasso como en muchos otros autores, que Lucano no sea considerado poeta sino historiador.

<sup>56</sup> Estos tres requisitos, especialmente la unidad de acción, son los que determinan las reflexiones tassianas acerca del incumplimiento de las leyes del arte por parte de los autores de *romanzi*. Tasso parte de la idea fundamental de que estas narraciones no pueden considerarse una especie distinta de la épica, puesto que comparten los mismos objetos, medios y modos de imitación. Por lo tanto, el *romanzo* debe regirse por los mismos principios artísticos de la épica, i.e. de la poética aristotélica, que ni pueden ni deben estar sujetas al cambio de las costumbres. El autor, no obstante, valora positivamente el placer que proporcionan estas aventuras caballerescas (un tipo de poemas en los que, por otra parte, destacó su propio padre, Bernardo Tasso) y aboga porque se ajusten a los preceptos del arte y al modelo grave y verosímil de los poemas de Homero y Virgilio, algo que él mismo ensayó en la *Gerusalemme* ("... prendendosi da l'un lato, con quella vaghezza d'invenzioni che ci rendono sì grati i romanzi, il decoro de' nostri tempi, da l'altro con l'unità de la favola la gravità e la verisimilitudine che si vede ne' poemi d'Omero e di Virgilio." [*Discorsi del poema eroico*, III, 586-587]).

considera muy conveniente a la épica, siempre que los episodios estén integrados a la fábula, es decir, respetando el principio de la variedad en la unidad y tomando como modelo a los clásicos<sup>57</sup>. Lo más destacado en este apartado concierne al *decorum*, que en los *Discorsi* de 1587 formaba parte del libro dedicado a la elocución y que en 1594 Tasso integra en la elaboración de la fábula atendiendo a la cuestión de la variedad, que nace de los episodios y de los caracteres -y de la adecuación del estilo a éstos. A este respecto, Tasso se muestra tajante: en la épica no sólo debe observarse lo mejor sino lo óptimo, y el mejor ejemplo sólo podemos encontrarlo en Virgilio, especialmente en lo que se refiere a la figura del héroe. Virgilio, frente a los “errores” de Homero, constituye el mejor ejemplo de decoro general porque encarnó en Eneas la piedad, la religión, la continencia, la fortaleza, la magnanimidad, la justicia y todas las virtudes propias de un caballero, y, por ello, el personaje es muy superior al de Aquiles (“in questo particolare il fece maggiore del fero Achille” [*Discorsi del poema eroico*, III, 609]).

La superioridad de Virgilio será especialmente sentida en lo que respecta a la elocución poética<sup>58</sup>. En ella, los ejemplos procederán mayoritariamente del latino, que representa la virtud propia del poeta heroico, frente a Homero, que representa la de todo poeta<sup>59</sup>. Ello significa, en suma, que la épica debe, fundamentalmente, partir del modelo virgiliano antes que del homérico. En los *Discorsi* de 1587, la cuestión más importante de la elocución concierne a la división de los estilos en función de los géneros<sup>60</sup>, que quedará algo diluida en los de 1594, al haber pasado a formar parte de la disposición. En éstos últimos, Tasso

---

<sup>57</sup> A propósito de la cuestión de la integridad de la fábula, Tasso establece una analogía entre la creación del mundo (Dios) y la creación poética (el poeta), de forma que el poema pasa a ser considerado un microcosmos, que Patterson [1971] analiza bajo los presupuestos neoplatónicos que guían algunas reflexiones poéticas del Tasso.

<sup>58</sup> De la que se ocupa en el libro III de los *Discorsi* de 1587 y en los libros IV, V y VI del los de 1594.

<sup>59</sup> Cfr. *Discorsi del poema eroico*, VI, 715.

<sup>60</sup> *Vid. supra*.

analizará largamente el uso de las figuras retóricas y sólo se referirá al estilo de forma subsidiaria<sup>61</sup>.

En resumen, lo más destacado de la aportación de Tasso a la épica, un poco de forma similar al caso de Trissino, debe deducirse conjuntamente de su obra teórica y de la poética, ya que el autor será considerado un ejemplo a seguir en ambos campos. Frente al modelo ariostesco, Tasso propone una continuidad épica basada en la imitación de Virgilio, fundamentalmente, que, al mismo tiempo que debe respetar los presupuestos teóricos de la poética y la retórica se adapte a los nuevos tiempos. Esta adaptación a la modernidad es esencialmente religiosa. La épica, como toda la poesía, posee una finalidad didáctica y moral, y debe tratar necesariamente de asuntos históricos y religiosos. Se trata, en suma, de tomar el ejemplo de Virgilio y *cristianizarlo*, de escribir una *Eneida* moderna, en el que se repitan, como en su *Gerusalemme*, los mismos principios ideológicos y políticos – la idea de un imperio universal imperecedero que impondrá la paz y la concordia en el mundo- desde la perspectiva de la religión cristiana. Ya no se trata únicamente de celebrar a una dinastía o una monarquía concreta, posibilidad que Tasso sigue contemplando –los nuevos héroes épicos serán, de hecho, personajes históricos transformados en piadosos Eneas cristianos-, sino muy especialmente la implantación de un *imperium sine fine* de signo esencialmente cristiano, que implica una visión escatológica y lineal de la historia, como expresión del plan divino. Tasso, y sus seguidores, no sólo cristianizan la *Eneida* sino muy particularmente su concepto de la historia y de la tarea épica –cuya reconquista territorial debe ser extensiva al terreno moral.

---

<sup>61</sup> Repitiendo la idea de que el estilo heroico supera al trágico y al lírico por su "majestad maravillosa", cfr. *Discorsi del poema eroico*, IV, 657.

***La teoría y la praxis épica del Pinciano:  
Tras los pasos de Virgilio y Tasso***

La *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano (ca. 1545-1626) es la más importante -y casi la única- de las poéticas españolas del siglo XVI<sup>62</sup>. Ello no significa que no existiera en España discusión literaria propiamente dicha – baste citar el comentario del Brocense (1574) y, especialmente, las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (1580) a la obra de Garcilaso, éstas últimas un verdadero compendio del saber literario humanista<sup>63</sup>- aunque ésta no se tradujera específicamente en forma de tratado<sup>64</sup>. Este hecho hace que destaquen, por tanto, los esfuerzos del que fuera médico de la corte en el terreno de la poética y muy especialmente en el de la épica culta<sup>65</sup>. Porque su poema *El Pelayo*, publicado en 1605, y de forma similar al caso de Tasso, constituía la expresión práctica de su teoría de la épica culta o, en otras palabras, un poema escrito a imitación del modelo virgiliano, especialmente a nivel ideológico, y justificado por una teoría de corte aristotélico<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> Antecede a la obra del Pinciano el *Arte poética en romance castellano* de Sánchez de Lima (1580), esencialmente un tratado de prosodia y elocución, y el *Libro de erudición poética* de Luis Carrillo de Sotomayor, publicado el mismo año de la *Philosophia*.

<sup>63</sup> Así como fuente de polémica literaria, cfr. Morros [1998].

<sup>64</sup> A propósito de esta cuestión, y muy especialmente en el terreno de la épica hispánica, resultaría muy conveniente realizar un estudio detallado de los prólogos programáticos que encabezan algunos poemas de nuestro *corpus* épico, puesto que en ellos los autores reflexionan sobre los problemas y principios teóricos más comunes del género.

<sup>65</sup> El Pinciano fue también autor de un tratado de medicina, el *Hippocraticus Prognosticum* (1596) y traductor de Tucídides.

<sup>66</sup> Las referencias aducidas de la *Philosophia Antigua Poetica* proceden de la edición de Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1953. Existe una edición más reciente de esta obra en el volumen I



La *Philosophia* del Pinciano es, de hecho, un compendio de las teorías literarias quinientistas con el que su autor pretendía subsanar la escasez que existía en España de este tipo de obras. Sus fuentes son, básicamente, Aristóteles y Horacio, aunque las deudas que exhibe con Scaliger y también con Tasso son manifiestas y numerosas, especialmente en la Epístola dedicada a la épica. En su poética, el autor tratará de las esencias y causas de la poesía (III), de la división de los géneros (IV), de la elaboración de la fábula (V), de la elocución (VI), la prosodia (VII) y de los diversos géneros y subgéneros poéticos (VIII-XII), para concluir con una Epístola dedicada a la representación (XIII). A su vez, cada parte se divide en un diálogo entre tres interlocutores y una epístola final.

Una de las cuestiones más relevantes de la teoría del Pinciano concierne a la división de los géneros, para la que se sirve, como la mayor parte de sus contemporáneos, de la distinción aristotélica en objetos, medios y modos de imitación, aunque, de hecho, es éste último el criterio realmente distintivo ("Y sé también que la forma más usada y común de sacarlas es la última, que del diverso modo de remedar se trata" [*Ep.* IV, 269]). Su caso resulta particularmente interesante en tanto que establece que cuatro –y no tres, como tradicionalmente se sostenía– son los géneros mayores: tragedia, épica, comedia y ditirámica ("Ugo: ... las especies de poemas principales son cuatro, a las cuales las demás todas se reduzen. (...) La Tragedia es una acción representativa, lamentable, de personas ilustres ...; la Epica o Heroyca es un montón de Tragedias; la Comedia es una acción representativa, alegre y regocijada; y la Dithirámica es un poema breve...")

---

de las *Obras Completas*, Biblioteca Castro, Madrid, 1998. Sobre la poética del Pinciano, cfr. Menéndez-Pelayo [1946-1947]; Atkinson [1948], que estudia la repercusión de la teoría del autor en Cervantes, y especialmente Riley [1966]; Vilanova [1953]; Clements [1955]; Shepard [1962] analiza fundamentalmente las deudas del español con Scaliger y [1970] es el único estudio monográfico hasta la fecha del tratado; Martí [1972: 174-182]; Kohut [1973]; y Lara Garrido [1982], que estudia *El Pelayo* frente a la propia codificación de la épica llevada a cabo por el autor.

[IV, 240-241]), de los cuales tratará particularmente en respectivas epístolas posteriores<sup>67</sup>.

En cuanto a la jerarquía de las especies, el Pinciano no parece compartir la opinión mayoritaria sobre la mayor pureza de la épica. Según Hugo, ésta es un "montón de tragedias", por lo que la definición que dará del género coincidirá con la de la tragedia aristotélica ("imitación común de acción grave, hecha para quitar las pasiones del alma por medio de compasión y miedo, y no tener la tal obra perfección total" [XI, 147]). La épica, por tanto, comparte con la tragedia idénticos objetos de imitación ("imitan a los mejores" [IV, 246])<sup>68</sup> y fin ("porque la una y la otra tienen por fin la extirpación de las pasiones por medio del miedo y la compasión, pero diferenciándose en otras cosas" [XI, 148-149]). Las diferencias corresponden al modo, que el Pinciano distingue en activo –imitativo- y común -narrativo y diálogo- ("la trágica imita con personas ajenas del poeta, y la épica con propias y ajenas" [XI, 149]); y a los medios ("en la trágica se obra la dicha imitación con todos tres géneros, lenguaje, digo, música y tripudio (...) y la épica hace su imitación con el lenguaje solamente" [XI, 149]). Contrariamente a lo estipulado por Tasso, el Pinciano sostiene que a idénticos objetos de imitación, idéntico fin<sup>69</sup>, de forma que la utilización de personaje buenos y malos de la tragedia no convierte a éstos en los caracteres mediocres de la retórica, que con

---

<sup>67</sup> De la tragedia en la VIII, de la comedia en la IX, de la ditirámica en la X y de la épica en la XI, reservando la XII para las seis especies menores de poesía (pastoral, sátira, lírica, mimo, apólogo y epigrama).

<sup>68</sup> El Pinciano establece, no obstante, una distinción importante: que si bien los personajes de la épica deben ser excelentes, su valor y cualidades no deben llegar a ser nunca sobrehumanos ("porque hazer varones muy grandes y, de grandes, disformes, es de libros de cavallerías" [XI, 154]).

<sup>69</sup> De hecho, en la Epístola IV, el *alter ego* del autor pregunta a Hugo si no debería ampliarse la división de los objetos de imitación a tres en lugar de limitarlo a mejores y peores, a lo que éste responde que "si el poeta pintase yguales como los hombres son, carecerían del mover o admiración, la qual es una parte importantíssima para uno de los fines de la poesía, digo, para el deleyte." [IV, 249].

frecuencia era una cualidad que determinaba la mayor excelencia de la épica frente a la tragedia.

Respecto a esta cuestión, no parece el Pinciano pronunciarse muy claramente. Hugo sostiene que la épica es superior porque es más antigua que la tragedia, produce mayor admiración y deleite, su metro es más noble, su acción es más perfecta porque no necesita ni de la música ni de la representación<sup>70</sup>, y, sobre todo, porque está dirigida a un receptor más culto que la tragedia [XI, 201-202]. Fadrique, por el contrario, rebate todas estas afirmaciones en su defensa de la tragedia. Nombrado el Pinciano juez en la disputa, éste opta por una solución de compromiso: "si la épica y la trágica son buenas, mejor es la épica, porque, como mayor, terná más de bueno; y, si son malas, menos mala es la tragedia, porque como menor, terná menos de malo" [XI, 205-206]. A pesar de la pretendida ambigüedad, parece traslucir una preferencia por la épica, justificada ulteriormente tanto por su propia praxis poética como por una sentida predilección por Virgilio frente Homero.

Ésta es asimismo un aspecto importante en la teoría poética del Pinciano. A propósito de cuál de los modelos es el más adecuado, en la Epístola undécima los tres interlocutores del diálogo aducen indistintamente a ambos poetas, especialmente a propósito de la elaboración de la fábula, cuyos requisitos de perfección y divisiones corresponden a los establecidos por Aristóteles<sup>71</sup>. Los más destacados son, naturalmente, la verosimilitud y la unidad de acción ("que en la épica todas las acciones, agora de la fábula, agora de los episodios, deben concernir a esta unidad de acción, la qual pretende el poeta épico" [XI, 151-152]). Homero es uno de los ejemplos de fábula perfecta: "esto es lo que alabó Aristóteles de Homero, que de tal manera cosió los episodios con la fábula..." [XI, 152]). Fadrique, no obstante, cuando habla de Virgilio lo llama "el sumo poeta" y lo considera superior a Homero ("pudiera ser que, si Aristóteles alcançara a Virgilio,

---

<sup>70</sup> Argumento aducido por Minturno, *vid. supra*.

<sup>71</sup> Motivo por el cual, así como por no resultar excesivamente relevante para el fin de este capítulo, obviaré tratar con mayor detalle esta cuestión.

no gastara tanto en alabar a Homero" [XI, 179-180]). No obstante el respeto y la admiración demostrados hacia Homero, Virgilio es el modelo estructural e ideológico de la épica, tal como el Pinciano demostrará en su *Pelayo*, un poema en el que, tras los pasos de Tasso y la *Gerusalemme*, el autor se propondrá escribir una nueva *Eneida* cristiana de claros tintes nacionalistas.

En este sentido, la mayoría de las leyes sancionadas por el Pinciano para la épica constituyen una justificación teórica de su propio poema. En buena medida, proceden de la poética de Tasso, de forma que la definición aristotélica inicial será matizada posteriormente para introducir los preceptos establecidos por el italiano ("que sea fábula fundamentada en historia; y que la historia sea de algún príncipe digno secular; y no sea larga por vía alguna; que ni sea moderna ni antigua; y que sea admirable: [de la misma manera que don Pelayo, es decir, por su virtud, piedad y prudencia militar] así que, siendo la tela en la historia admirable, y, en la fábula verisímil, se haga tal, que de todos sea codiciada y a todos deleitosa y agradable" [XI, 178]).

En lo que respecta al tema principal, y en correspondencia al objeto de imitación, éste deberá ser histórico ("tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura" [XI, 167]) y tratado conforme a la verosimilitud y de acuerdo con las costumbres y la religión<sup>72</sup>. Ello no significa que el argumento deba ser exclusivamente religioso –aludiendo a la *Christias* de Vida y al *De Partu Virginis* de Sannazaro- porque las cuestiones de fe no pueden ser alteradas, y este hecho, es decir, la introducción de episodios ficticios, es sumamente conveniente a

---

<sup>72</sup> A pesar de que la perfección de la épica dependa de su veracidad histórica, el autor contempla la posibilidad de que la fábula sea ficticia ("Será perfecta la heroyca, quanto a la materia, la que se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad (...) mas la que carece de verdadero fundamento, puede tener mucho primor y perfección en su obra" [XI, 166]). Con ello alude a los *romanzi*, que para él, deben ser considerados como poemas épicos, dado que también sus personajes son ejemplos de virtud no sobrehumana (frente a las novelas de caballerías): "... los poemas que agora son muy usados, dichos romances de los italianos, los quales carecen de fundamento verdadero, y de quienes digo assí: no ay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia, quiero dezir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula..." [XI, 164-165].

la épica ("más verdaderamente que cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa, porque el poeta se puede mucho mejor ensanchar y aun traer episodios mucho más delectuosos y sabrosos a las orejas de los oyentes" [XI, 168]). Siguiendo a Tasso, el Pinciano considera como argumentos históricos más adecuados los que no son ni demasiado antiguos ni demasiado próximos, como es la historia del infante don Pelayo:

"la historia es admirable, y ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda dezir nadie 'esso no passó ansí'; y esta es otra condición que debe tener la buena épica" [XI, 169]).

Pelayo es, como Goffredo, un héroe cristiano<sup>73</sup>, aunque en el caso del español pesa más que en el del italiano la cuestión nacionalista. El suyo es, de hecho, un poema épico nacional, que hace de la épica, en la práctica, un género fundamentalmente político, porque lo que Jerusalén representa para la Cristiandad en el poema de Tasso, es equivalente a lo que simboliza la primera ciudad española reconquistada. En el fondo, el Pinciano<sup>74</sup> reproduce el mismo principio de la *Gerusalemme*: una reconquista territorial que es asimismo religiosa, pero que se propone desde una evidente perspectiva nacionalista y política, en clara continuidad con el modelo virgiliano –que era también modelo poético de Tasso.

Esta visión ideológica de la épica –y de la poesía en general, que muy posiblemente se explica por la influencia de Scaliger y a propósito de su asociación entre poesía y política- tiene su correspondencia en la finalidad preeminentemente moral que el Pinciano tiene de la tarea poética, al igual que la mayor parte de sus contemporáneos. Para el español, la "catarsis" épica es esencialmente didáctica, pero esa enseñanza debe producir también placer ("y véreys que quanto deleyte da Virgilio con su lección, todo es con la miseria y la compassion" [XI, 161]). La épica, para el autor, es, además, el género más indicado para propagar una doctrina

---

<sup>73</sup> Lo que lleva también al Pinciano a prescribir que los poetas modernos no hagan uso de la mitología pagana, cfr. XI, 167-168.

<sup>74</sup> Así como los demás poetas épicos españoles que siguen el modelo tassiano.

cuyo alcance será siempre civil, puesto que no sólo transmite conocimientos sobre cualesquiera de las áreas humanas del saber sino que enseña a los hombres a conducirse rectamente en la vida ("¿Y no veis en Homero cuán lleno está de todas las artes generalmente, y a Virgilio también, y, en suma, a todos los épicos-heroycos por otro nombre, junto con la política que es su principal intento?" [I, 216-217])<sup>75</sup>. Pero lo que realmente confiere a la épica esa finalidad eminentemente política es el hecho de que ésta, así como la tragedia con la que comparte el objeto de imitación, está considerada una especie de espejo de príncipes ("a exemplo de los passados príncipes, sin duda alguna, se moverán los venideros" [XI, 246-247])<sup>76</sup>.

En suma, la teoría épica del Pinciano, aristotélica y tassiana, propone que el género, uno de los más sublimes, posee una finalidad eminentemente didáctica, al igual que el resto de especies poéticas, que es, por encima de todo política. Esta función ideológica y nacionalista responde plenamente al modelo virgiliano que él mismo llevó a la práctica en su *Pelayo*, en un intento de dar a España su poema nacional, su nueva *Eneida* cristiana, su propia *Gerusalemme*, en la que el patriotismo y la religión se entrelazan de forma indisoluble.

---

<sup>75</sup> Que corresponde a la necesidad establecida por Tasso de que la épica posea un sentido alegórico y que el Pinciano adapta en su teoría como equivalente a su finalidad didáctica, tal como se encuentra en los poemas de Homero y Virgilio: "en las épicas lo veréys, dixo Fadrique, muy mejor y con mucho más primor y verisimilitud. Veréys en la Iliada mucha philosophia natural y moral, y en la Odysea, mucha moral y natural; y vos, ¿no os acordáys del dicho fin de la Poética, que es enseñar? Pues esta especie de doctrina es la más solida que la Poética tiene?" [XI, 176]. Él mismo, de hecho, escribiría una alegoría de su propio poema.

<sup>76</sup> A lo que corresponde asimismo la utilización del estilo alto en la épica, el propio de la aristocracia y la nobleza: "este estilo es con el que se imitan personas principales, como las dichas patricias, y que quiere dezir estilo adron estilo imitador de personas reales, príncipes y grandes señores" [II, 167].

## Capítulo 5

### EL LEGADO DE VIRGILIO: LA CRISTIANIZACIÓN DEL MITO IMPERIAL ROMANO

*La monarquía universal, venida de Oriente a Occidente de la mano de los asirios, persas, medos, griegos y romanos (estos últimos divididos en tres cabezas del águila imperial), llegó por último a los españoles, a quienes tras larga servidumbre y guerra el Hado les concedió todo. Su monarquía es más digna de admiración que la de los antiguos, aunque es de su misma naturaleza....*

T. Campanella, *La Monarquía Hispánica*

Como hemos visto, la *Eneida* era mucho más que un poema épico nacional realizado a partir de la *imitatio* de Homero. Por encima de todo, la obra era un constructo ideológico que ofrecía una interpretación épica y gloriosa del presente, que confirió a Augusto y a su gobierno un carácter mítico y simbólico que habría de imponerse en la opinión contemporánea y que perviviría a lo largo de los siglos como una de las piezas más determinantes de la propaganda imperial<sup>1</sup>. La visión gloriosa del Imperio y de Augusto establecida por Virgilio se convirtió poco menos que en la versión oficial de los hechos y, especialmente, en un modelo prestigioso e

---

<sup>1</sup> Desde la historiografía y la crítica más recientes parece prevalecer la idea de que fueron más bien los poetas y los artistas los responsables del mito político de Augusto, frente a la visión más tradicional que se decanta hacia la idea de una propaganda dirigida desde el poder. En concreto, Zanker [1987] y Gurval [1998], sin negar que bajo el aparato triunfal de Octavio pueda verse una voluntad de alabanza personal del vencedor, alertan sobre una aplicación desmedida del concepto de propaganda, tal como hoy lo entendemos, a la realidad histórica de la época, algo que Checa [1994] hace extensivo al arte y a la iconografía del Renacimiento.

ineludible de la representación del poder<sup>2</sup>. El mito imperial romano es, en gran medida, el fruto de esa interpretación poética mediante la cual el poder se revistió de majestad e incluso de divinidad y a cuya herencia aspirarían los futuros emperadores romanos y cristianos. Porque Virgilio no sólo había legado un modelo poético sino, sobre todo, una noción simbólica y hereditaria del régimen y de la figura imperial, que sería actualizada una y otra vez a lo largo de los dos milenios posteriores gracias a una progresiva acomodación cultural y religiosa, que se conoce como *translatio imperii*.

Este capítulo se ocupa precisamente de esa continua reinterpretación y actualización del mito virgiliano, que sería determinante en la representación de la figura imperial -y regia- de los siglos siguientes, atendiendo especialmente a la representación de los dos monarcas más poderosos del siglo XVI, Carlos V y Felipe II. En estas páginas se atenderá a la construcción de la imagen de estos dos monarcas y de su poder político, que no se entiende debidamente sin tener presente el legado virgiliano y su mitificación del *princeps* y del imperio. Esta configuración simbólica va, como ya sucediera en tiempos de Augusto, más allá de los límites de lo literario y lo épico<sup>3</sup> y puede rastrearse en infinidad de representaciones plásticas, arquitectónicas e iconográficas en general, en lo que puede considerarse una evidente instrumentalización del arte con una finalidad propagandística o, si se prefiere, suasoria<sup>4</sup>. El arte, la poesía y la historiografía eran los medios más eficaces y prestigiosos para la transmisión de una visión del poder y la bondad de su actuación política. Estas representaciones artísticas e iconográficas son, a mi juicio, inseparables de las de la épica contemporánea, puesto que todas ellas comparten lugares comunes y son deudoras de una concepción similar. Por ello, no

---

<sup>2</sup> Lo que habría de determinar la recepción e interés que la obra del Mantuano despertaría en los siglos posteriores y que llevarían a la canonización de su poema como modelo poético, lingüístico y, esencialmente, político y moral. Véanse al respecto los caps. 3 y 4 de este trabajo.

<sup>3</sup> Para el estudio de la épica hispánica quinientista y el tratamiento poético del poder, véase *infra*, cap 8 y ss.

<sup>4</sup> Cfr. Checa [1994: 39].



sólo se iluminan mutuamente sino que, al mismo tiempo, nos permiten ver más de cerca el complejo entramado cultural y político que las motivó y viceversa.

Además de la unión simbólica de política, historia y religión que constituía la base sobre la que elaborar la celebración del César, la *Eneida* estableció, especialmente a través de los pasajes proféticos, la idea de la herencia sempiterna y universal del nuevo orden político, que habría de ser relevantísima en la propaganda de los futuros monarcas y emperadores cristianos<sup>5</sup>. Virgilio hizo de Roma el centro del mundo al tiempo que investía de legalidad esta condición, al hacerla responder a la voluntad de los dioses y al poder omnímodo del *fatum*. Y, por otra parte, elaboró una genealogía mítica de Octavio que lo vinculaba con la divinidad a través de Julio César y que proclamaba la legitimidad de su poder político universal y su carácter hereditario.

Genealogía mítica y profecía son, por tanto, los instrumentos a través de los cuales se vinculan los tres aspectos fundamentales de la *Eneida* -la historia, el mito fundacional y la religión- y los que en mayor medida contribuyeron a la elaboración del mensaje ideológico del poema. El mito imperial, tal como lo había elaborado Virgilio, era, además, un constructo claramente patriótico. Sólo con el advenimiento del Imperio Romano la humanidad entera disfrutaría de la paz largamente anhelada; sólo a Roma cabía el dominio del mundo y el derecho de combatir a todo aquel que se opusiera a ella, porque, tal como Anquises predijo a Eneas, la *gens togata* era la raza elegida para regir el orbe a perpetuidad y a ella correspondía la protección de los débiles y el sometimiento de los soberbios: *parcere subiectis et debellare superbos*.

Con el tiempo, esta visión del poder de Roma, lejos de diluirse, se fortaleció merced a su adaptación a un orden de pensamiento distinto, el del cristianismo,

---

<sup>5</sup> Tal como Júpiter prometía a Venus en la primera profecía del poema y que quedaría resumido en su "*imperium sine fine dedi*" [I, 279]. Sobre las profecías de la *Eneida* y los mecanismos de construcción y legitimación de la figura imperial y del régimen, remito al estudio correspondiente en este trabajo, *vid. supra*, cap. 1.

que, consciente del prestigio simbólico de esa herencia, se preocupó por reinterpretarla de forma que pudiera ser útil a los nuevos tiempos. Los primeros Padres de la Iglesia entendieron que el legado cultural, político y literario de Roma podía ser reentendido a la luz de nuevos parámetros morales y que su conservación implicaba, en el fondo, la preservación de sus propios orígenes. La ideología imperial romana sobrevivió a la desintegración del Imperio y se perpetuó en la civilización occidental gracias a ese proceso de adaptación y a la idea de que Roma, la Roma latina y ahora además cristiana, seguía siendo el centro de occidente. La supervivencia del concepto político del imperio, tal como fuera expresado en la literatura -así como en las demás artes-, no se entiende sin atender a esa relectura cristiana de lo pagano, especialmente a través de la alegoría<sup>6</sup>. En este sentido, además de las referencias de los capítulos anteriores a la interpretación alegórica de la *Eneida*, uno de los ejemplos más representativos de esta acomodación, así como de la utilización de un modelo poético antiguo y prestigioso para celebrar el dominio de los nuevos emperadores de occidente, lo constituye la relectura cristiana de la *Bucólica IV*<sup>7</sup>, cuyo carácter profético enlaza a su vez con el catálogo de héroes del libro VI y con la *ecphrasis* del escudo, donde se anuncia el advenimiento del régimen imperial<sup>8</sup>.

Esta bucólica, basada en un oráculo sibilino a los que se atribuía carácter oficial, vaticina el retorno del reino de Apolo a la tierra, la llegada al mundo de la paz y la Justicia (la *Virgo* del verso 6), que coincide con el nacimiento de un niño. Desde Servio, el elemento fundamental de su interpretación fue, a partir del nexo

---

<sup>6</sup> Cfr. Varvaro [1968: 42-50] y Kermode [1983]. Para la lectura alegórica y moral de Virgilio, véase asimismo *supra*, cap. 3.

<sup>7</sup> Para la relación de la *Bucólica IV* con el elogio de Augusto en la *Eneida* y la asociación de su figura al retorno de la Edad de Oro, véase *supra*, cap. 1, y en la n. 18 las referencias bibliográficas. Para la transmisión del *corpus* bucólico de Virgilio, cfr. Highet [1949] y Curtius [1948: 273-277]. Sobre la *Bucólica IV*, véase Carcopino [1943]. Para su recepción en España, *vid. praec.* Bayo [1970]; y Blecua [1983<sup>a</sup>]. Para su utilización política en la imaginería de los Austrias, véase Green [1969]; Yates [1975: cap. 1]; y el espléndido libro de Tanner [1993].

<sup>8</sup> Cfr. Benko [1980] y Tanner [1993: 11-51].

entre la historia y el plano mítico sobre el que se basaba la lectura de la *Eneida*, la identificación de ese *puer*, lo que, una vez resuelto, daba la clave de lectura de toda la composición. Al ser Polio el destinatario de la misma, suele tomarse su consulado como punto de referencia histórico. En éste, alrededor del año 40, las desavenencias entre Octavio y Marco Antonio parecían haber alcanzado su clímax. Antonio había decidido regresar a Roma, pero al llegar a Brindisi se le denegó la entrada, a lo que el general respondió ocupando el sur de Italia. Parecía que Roma iba a precipitarse a una nueva guerra civil, que nadie deseaba. Finalmente, gracias a la intervención de Mecenas y del mismo Polio, los dos generales suavizaron sus diferencias en octubre de ese año y sellaron el pacto mediante dos matrimonios: el de Antonio con Octavia, la hermana de Augusto, y el de éste con Escribonia, hermana de Sexto Pompeyo, al que había vencido en la batalla de Nauloco<sup>9</sup>.

El hecho de que Virgilio dedicara el poema a Polio ha permitido establecer su contexto histórico y, en consecuencia, hacer que se barajen diversas posibilidades sobre la identidad del *puer* cuyo nacimiento anuncia la llegada de la Edad de Oro. Este procedimiento de exégesis llevó a algunos intérpretes a creer, basándose en la alusión a Polio, que éste era el padre del recién nacido, aunque esta sea una lectura que ha gozado tradicionalmente de poca fortuna, frente a la más extendida que considera que el *puer* es, más probablemente, un miembro de la familia de Augusto. Sea como fuere, lo que interesa aquí es el hecho de que la poca concreción -voluntaria o involuntaria- de Virgilio dio pie a la multiplicación de interpretaciones de este poema a lo largo de los siglos. Esta vaguedad vino como anillo al dedo a aquellos escoliastas que sometieron la obra de Virgilio a una lectura doctrinal, de acuerdo con la creencia de que era un autor pagano inspirado por el Dios de los cristianos y que la *pax Augusta* era en realidad la concreción de la misión divina de Roma, que no era otra que unir y preparar al mundo para el

---

<sup>9</sup> Además del oráculo sibilino, uno de los modelos de Virgilio fue el *Epitalamio de Tetis y Peleo* de Catulo, con el que presenta similitudes notables. Me interesa citar este modelo porque, en cierta forma, la *Bucólica IV*, con su anuncio de la buena nueva, puede ser considerada a su vez como un epitalamio, que celebraría las bodas de Antonio con Octavia y/o las de Octavio con Escribonia, cuyos matrimonios simbolizan el armisticio entre los dos generales y el primer paso hacia la *pax* de esa edad dorada. Para una información más detallada, cfr. Mattingly [1947].

advenimiento de Cristo<sup>10</sup>. Entre los primeros intérpretes que establecieron una lectura mesiánica de la *Bucólica* IV destacan Lactancio (ca. 240-ca. 320)<sup>11</sup> y, muy especialmente, el propio emperador Constantino (285-337), quien, en su *Oratio ad coetum sanctorum* estableció una serie de asociaciones fundamentales que determinan esta interpretación. Según él, la *nova progenies* serían los cristianos; la *Virgo*, que no es otra que Astrea, la diosa de la Justicia, sería la Virgen María; los *heroas* son los hombres de bien; los *facta parentis* hacen referencia a Dios y a la creación del mundo; *Troia* simbolizaría al mundo, etc.<sup>12</sup>. Otra de las figuras relevantes en esta operación de relectura sería, naturalmente, San Agustín (354-430), cuya estima por la *Eneida* quedó reflejada en sus escritos, y que en varias de sus epístolas alude a la lectura mesiánica de la *Bucólica* IV<sup>13</sup>.

Esta relectura cristiana del poema es fundamental para entender las interpretaciones alegóricas de la *Eneida* y enlaza perfectamente con la que se hace de la figura de Eneas como personaje que es, simultáneamente, caudillo y sacerdote y que los sucesivos emperadores de occidente, especialmente a partir de Carlomagno, intentarán hacer suya. El Augusto de Virgilio es el eslabón final de una larga cadena histórica en quien culminan las profecías legendarias de paz universal (la Edad de Oro) y de *dominium mundi*. El de los cristianos es, además, el emperador que preparó al mundo, después de haberlo unido y pacificado, para la llegada de Cristo, el responsable de la llamada *pax Augusta* que más tarde se asimilaría a la *pax Christiana*.

---

<sup>10</sup> Cfr. Tanner [1993: 23].

<sup>11</sup> En sus *Divinae Institutiones*, V, 5 y VII, 24, que Constantino el Grande podría haber conocido.

<sup>12</sup> Cfr. vv., 6-7, 16, 26 y 36. Sobre esta lectura, véase Benko [1980: 671-672].

<sup>13</sup> Véase Fichter [1982: cap. 2], donde el autor analiza fundamentalmente las *Confesiones* como una reescritura de la *Eneida* según los parámetros de la doctrina cristiana. Entre los autores medievales que entendían el poema como un anuncio del nacimiento de Cristo, están, entre otros, Adhelmo (ca. 640-709) y Pedro Abelardo (1079-1142), según el cual, el Espíritu Santo hablaba a través de Virgilio y la Sibila de Cumas. Cfr. Benko [1980: 678-682].

El mito imperial romano establecido por Virgilio tanto en la *Eneida* como en la *Bucólica* IV sobrevivió, por tanto, debidamente asimilado a una nueva doctrina, lo que hizo posible su reutilización por parte de los sucesivos reyes y emperadores cristianos en lo que es una clarísima aplicación de la noción de la *translatio imperii*, especialmente a partir de Carlomagno hasta Carlos V y Felipe II<sup>14</sup>. Fue la propaganda augusta la que puso los pilares de un imperio sempiterno y de carácter hereditario que los sucesivos emperadores de occidente (sus "descendientes") utilizarían de forma tan fructífera.

La primera *renovatio imperii* en occidente tuvo lugar el día de Navidad del año 800, cuando Carlomagno fue coronado "augusto" Emperador del Sacro Imperio Romano por el Papa León III, a cambio de la ayuda prestada por el monarca al pontífice en Lombardía, un acto simbólico mediante el cual se quería hacer renacer la herencia imperial romana<sup>15</sup>. La fecha elegida para este acontecimiento y el reconocimiento pontificio es asimismo muy significativo de la asimilación de esta ideología a la doctrina religiosa que ahora dominaba Europa y mediante el cual se pretendía legitimar la ambición política del monarca franco. Por otra parte, la coronación de Carlomagno implicaba la restauración del imperio y de

---

<sup>14</sup> Buena prueba de esta manipulación ideológica serían, por citar sólo unos ejemplos, el célebre soneto de Hernando de Acuña dedicado a Carlos V –“Ya se acerca, Señor, o es ya llegada”- que celebra la victoria del Emperador en la batalla de Mühlberg (1547) partiendo del modelo de la *Bucólica* IV y con claros tintes mesiánicos, en el que la Edad de Oro profetizada coincide con su victoria sobre los príncipes protestantes de la Liga de Esmalcalda. Véase al respecto, Otis H. Green [1969]. También su hijo, Felipe II, sería celebrado a partir del mismo modelo como antes lo fueron, también, los Reyes Católicos en la muy peculiar translación romance hecha por Juan del Encina de las *Bucólicas* virgilianas o en la *Égloga* compuesta por Francisco de Madrid para alabanza de Fernando el Católico y desprestigio de Francisco I de Francia, cf. Alberto Blecua [1983<sup>a</sup>] y [1983<sup>b</sup>] y Joseph E. Gillet [1943]. Que la idea ganó especial fortuna entre las diversas dinastías reinantes en Europa lo demuestra, por citar un ejemplo más, el hecho de que se identificara a Isabel I de Inglaterra con la Astrea de la *bucólica* virgiliana en poemas mesiánicos con un carácter fundamentalmente idéntico a los que celebraban a la dinastía austríaca, cf. Yates [1975]. Para la utilización propagandística de la Edad de Oro, cfr. Gombrich [1961].

<sup>15</sup> Véase al respecto, Yates [1975: 2-12]; Tanner [1993: cap. 3] y Juaristi [2000: 98-103].

su centralidad en occidente, después de que Constantino lo hubiera desplazado a oriente. Frente a este Imperio Romano cristiano, el Islam se configura como el *otro* necesario, lo que Braudel denomina "Contra-Occidente", que, al conquistar Constantinopla en 1453, ponía fin al Imperio Romano de oriente, dejando como único heredero de la latinidad al de occidente, que nunca dejó de reivindicar sus raíces romanas<sup>16</sup>. Buena prueba de ello es, según Jean Gaudemet, la pervivencia del derecho romano, que fue utilizado por los emperadores germánicos en sus constituciones con el fin de resucitar la idea de un estado centralizado y poderoso<sup>17</sup>:

En Occidente, el imperio romano de Carlomagno y luego el de Otón I, ambos coronados en Roma, quieren restaurar y prolongar el de los emperadores romanos. Y, en su larga historia, el Sacro Imperio Romano Germánico conserva el nombre y el recuerdo de Roma. Los emperadores germánicos medievales, enorgullecidos de la titularidad romana, hacen insertar sus constituciones siguiendo tras aquéllas que había reunido el Código Justiniano.

En su visión cristiana del imperio, Carlomagno, basándose en el *Civitas Dei* de San Agustín, consideraba a éste como el defensor terrenal de esa ciudad celestial. El emperador se erigía, por tanto, en el protector de la cristiandad, de forma que mientras que el Papa representaba la cabeza de la Iglesia, el emperador era, al menos en teoría, el *caput mundi*, con lo que se conseguía establecer la idea de que éste mantenía también una relación con la divinidad. De esta manera, se

---

<sup>16</sup> Vid. Braudel [1997: 112]. Desde que se produjera la disgregación del Imperio Romano, la cultura de occidente y la de Bizancio siguieron caminos distintos. No obstante, en éste último la cristianización del mito imperial romano dio ya sus primeros frutos, especialmente en tiempos del emperador Teodosio (s. IV d. C.), que aspiraba a la soberanía de un imperio cristiano unificado y, para tal fin, reclamaba para sí la pertenencia al tronco genealógico de Príamo y David. Prudencio, el poeta que reescribiría la *Eneida* para justificar la ambición política del emperador, sustituyó a Eneas por Cristo en su *Psychomachia* y realizó una lectura de la victoria de Actium como el inicio de una época de concordia a la que identificaría con el *dominium Christi*, puesto que este periodo de concordia universal fue consagrado gracias al nacimiento de Cristo. Cfr. Tanner [1993: cap. 2].

<sup>17</sup> *Apud* Braudel [1997: 200].

conservaba la centralidad occidental de Roma y la creencia de que Europa entera descendía del Imperio Romano. Esta visión buscaba fundamentalmente proclamar la unidad del mundo como herencia de la *aurea aetas* instaurada por Augusto y celebrada por Virgilio, que había sido consagrada, según la interpretación cristiana, por el nacimiento de Cristo. Por ello, bajo la *renovatio* imperial latía la idea de una renovación espiritual que legitimaba la pretensión de dominio mundial de Carlomagno y sus sucesores<sup>18</sup>.

Esta justificación religiosa de la ambición política del nuevo emperador romano y la sacralización del imperio de Augusto se tradujeron en una instrumentalización de la obra virgiliana gracias a una hibridación con la imaginaria cristiana. Eginhardo, cuya *Vita Karolii* tomó como modelo la *Vida de Augusto* de Suetonio, presentaba a Carlomagno como un nuevo Eneas y un nuevo Augusto; Alcuino le recordaba su misión de *parcere subiectis*; y el propio emperador adoptó para sí el calificativo de *pius*<sup>19</sup>. Por otra parte, la literatura épica de la época lo mostraba como el perfecto *miles Christi*, al tiempo que la imagen del hombre perfecto trazada en el *Anticlaudianus* por Alain de Lille se hacía coincidir con la imagen del emperador, al que se alababa por su divina sabiduría, cual nuevo Salomón, y como un segundo David en la guerra.

Esta fusión de la visión imperial virgiliana y el modelo de los monarcas bíblicos alcanzó su máxima realización en la confección de las llamadas genealogías míticas, que habría de ser uno de los recursos más valiosos y efectivos en la legitimación de la ideología imperial. Éstas constituyen, fundamentalmente, la plasmación simbólica de la naturaleza imperecedera y hereditaria que Virgilio sancionara para el *imperium* y, por ello, las realizadas para los distintos emperadores cristianos siguen la que el poeta latino fabricara para Augusto con el fin de vincularse a la estirpe troyana. El éxito de la épica narrativa y el

---

<sup>18</sup> La figura de Carlomagno en la propaganda carolina y filipina fue una de las más utilizadas y rentables, ya que se veía en éste un puente entre el gobierno de estos dos monarcas hispanos y el imperio de los Césares romanos cuya herencia reclamaban para sí. Para su aparición ideológica en la literatura épica quinientista, remito a mi propio análisis de los poemas.

<sup>19</sup> Cfr. Tanner [1993: 41-42].

renacimiento de la leyenda troyana en la Edad Media, con la difusión de las obras de Dictis y Dares y sus muchas reescrituras, contribuyeron sobremanera a este proceso de sincretismo genealógico<sup>20</sup>. A ello se sumaron diversas leyendas que ponían en relación el imperio de Augusto, la profecía mesiánica de la Sibila y algunas otras que sancionaban el origen troyano de los francos. Fue, no obstante, el redescubrimiento a partir del siglo XII (o, mejor, reinención, puesto que la obra se había perdido) de la crónica atribuida a Beroso el Caldeo (s. III a. C), el *Babiloniaká*, la que daría forma a la fusión de la leyenda troyana con la historia bíblica, muy especialmente con la reescritura realizada por Annio de Viterbo (pseudónimo del dominico Giovanni Nanni) en sus *Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium* (Roma, 1498)<sup>21</sup>. El pseudo-Beroso postulaba un mismo origen para los personajes cristianos y los dioses paganos (griegos, romanos, egipcios, caldeos), a partir de la identificación de Noé y Jano, a los que consideraba una misma persona<sup>22</sup>. Esta idea condujo a una identificación final entre Eneas y Cristo, de forma que los "herederos" cristianos del héroe virgiliano se convirtieron en los sucesores de los héroes cristianos.

---

<sup>20</sup> A este respecto, hay que tener presente la relación de la *Eneida* con las *Argonáuticas*, véase *supra*, cap. 1, n. 11 y 14. En su *De Excidio Troiane Historia*, Dares elabora su historia de Troya a partir de la primera destrucción de la ciudad por parte de Jasón y los Argonautas en su viaje en busca del vellocino de oro, para tratar a continuación de la construcción de la nueva Troya y su segunda destrucción a causa del rapto de Helena. Dictis, en su *Ephemerii Belli Troiani*, se ocupa de la historia posterior a esta segunda destrucción de la ciudad. Gracias a la interpolación de ambos autores se produjo una asimilación de la historia de Jasón con la de Eneas, a la que Guido delle Colonne confirió una interpretación metafórica, en la que asimilaba el viaje de los argonautas con la peregrinación a Tierra Santa, que hubo de ser especialmente fructífera en la visión evangelizadora del imperio de Carlos V, como veremos a propósito de la Orden del Toisón de Oro, *vid. infra*, cap. 6.

<sup>21</sup> Véase Tanner [1993: caps. 3 y 4]; y Bizzocchi [1995]. Caro Baroja [1991: 49-114]; y Juaristi [2000: cap. 3], tratan asimismo de la recepción del pseudo-Beroso en España.

<sup>22</sup> Una de las figuras más importantes en la unión de los antecesores bíblicos y los virgilianos que hubo de influir en la idea de Europa como descendiente del Imperio Romano fue Jafet, hijo de Noé. Según el pseudo-Beroso, Noé planeó la repoblación del mundo, para lo cual envió a Jafet a Europa, a Cam a África y a Set a Asia, cfr. Bizzocchi [1995] y Juaristi [2000].



Esta operación de sincretismo fue posible gracias a la lectura alegórica de la obra de Virgilio, que redujo la idealidad del héroe a parámetros estrictamente morales. Eneas era, por encima de todo, *pius*, epíteto que, como veíamos, fue adoptado por el propio Carlomagno, lo que le convertía en un reflejo de la perfecta virtud y, en consecuencia, tirando del hilo hasta el final, de Cristo<sup>23</sup>. Pero, al mismo tiempo, la *pietas*, así como la vinculación que Augusto estableció entre su persona y la religión del estado, daría lugar al establecimiento de una continuidad ininterrumpida desde el primero de los emperadores romanos hasta el último de los supuestos ancestros de Eneas, en los que se fundían las funciones de *rex* et *sacerdos*, que fueron atribuidas a Carlomagno como descendiente de Troya, por una parte, y del rey David, por otra. De esta forma, al ser Eneas el primero en la estirpe de los emperadores terrenales, cualquiera que pretendiera el trono de occidente no tenía más que procurar sumarse a la lista de sus herederos, entroncando su árbol genealógico auténtico a otro de carácter mítico-religioso en el que los héroes bíblicos y paganos, así como los emperadores occidentales precedentes, especialmente Carlomagno, otorgaban a tan magno descendiente y a su linaje el título de heredero de Eneas-Cristo, y, lo que es aún más importante, su derecho a regir el mundo a perpetuidad<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Según Tanner [1992: 77-82], la cuestión de la genealogía iniciada en Cristo es consecuencia de la apropiación, por parte de los emperadores francos, de los reyes-sacerdotes del Antiguo Testamento. Para establecer las funciones pastoral y real de Cristo (y legitimar de esta forma las pretensiones de sus herederos imperiales) se elaboraron genealogías que establecían la ascendencia monárquica de Jesús, como descendiente de la casa real de Judá por parte de José, y pastoral, al descender, por parte de María, de la casa de Leví. Esta línea genealógica cristiana era paralela a la establecida a través de la herencia troyana, y fue Carlomagno quien las sintetizó para fabricar una imagen mítica de su figura.

<sup>24</sup> Por otra parte, el árbol genealógico mítico del emperador franco fue el primero en apropiarse del personaje de Alejandro Magno, el joven rey que conquistó y venció al Imperio Persa, y que tanta repercusión tendría en genealogías míticas de monarcas posteriores. Bajo la figura del conquistador macedonio se aludía, por otra parte, a la idea del *dominium mundi* que implicaba la adscripción a la estirpe troyano-romana, así como a la dominación occidental de oriente y al progresivo traslado de la centralidad imperial hacia occidente.

En el caso de Carlomagno, diversos cronistas atribuían a éste su pertenencia al linaje de Troya, a través de un Anquises franco, lo que llevó a establecer que el imperio fundado por Rómulo se encontraba ahora en las manos de Carlos, así como a través de la pretensión de que era, asimismo, heredero del reino de David, como demuestra que el modelo de su palacio en Aquisgrán fuera el de Salomón<sup>25</sup>. La herencia troyana como fuente de legitimación -y divinización- del poder tal como estableciera Virgilio, y su vinculación a la herencia del reino bíblico de David, se convirtió a partir de entonces en un tópico de gran fortuna en la construcción y legitimación de la figura imperial. Gracias a la asociación establecida entre sus ancestros inmediatos y una genealogía mítica que entronca con la leyenda troyana y la Biblia, el de Carlomagno sentó las bases de los sucesivos árboles genealógicos de los aspirantes a emperadores del Sacro Imperio Romano de occidente, que unirían a una ascendencia pagana, Eneas, otra cristiana, merced al vínculo creado entre mito imperial virgiliano y el reino de David:

By consolidating these traditions, the emperor's pagan forebears were joined in a single root to the ancestors of Christ. In this way, wielding both Aaron's rod and Latinus scepter, the ruling emperor was confirmed as the blood kin of Christ, the New Aeneas of the Christianized legend of Troy.<sup>26</sup>

Cuando en el año 962, Otón I fue proclamado emperador de Roma, el imperio se trasladó hacia Alemania. Gracias a su matrimonio con Adelaida de Borgoña, el nuevo emperador proclamaba su unión con la estirpe carolingia, a través de la cual podía reclamar entre sus ancestros a los descendientes del linaje de Troya y de David, que legitimaban su ascensión al trono de occidente. A ello se sumaría, bajo Otón II, la deificación de la figura imperial gracias a su matrimonio con la princesa bizantina Teofane. La elaboración de una genealogía mítica que

---

<sup>25</sup> De forma similar a lo que, con el paso de los siglos, acometería el propio Felipe II al tomar como modelo de la construcción de El Escorial al templo de Salomón. *Vid. infra*, cap. 7.

<sup>26</sup> Cfr. Tanner [1993: 80].

emparentara a la figura de los sucesivos emperadores de occidente (o los aspirantes a serlo) con sus supuestos ancestros paganos y bíblicos, a través del modelo de la leyenda troyana, consistía en trazar una línea de ascendencia directa desde el primer emperador romano (Augusto) hasta el último de sus "descendientes" que había ocupado el trono del Sacro Imperio Romano. Las dinastías posteriores a Carlomagno, como es el caso de los sajones con Otón I, no sólo se apropiaron de su modelo genealógico sino que, además, se proclamaron a sí mismos, habitualmente gracias a enlaces dinásticos, sucesores del primer emperador cristiano de occidente, de forma que la herencia imperial acabó siendo patrimonio de lo que, supuestamente, pretendía ser una misma línea genealógica.

Cuando Conrado III, último de los emperadores sajones, designó como su sucesor a su sobrino Federico I, miembro del linaje de los Hohenstaufen, se produjo un enfrentamiento entre éste y la dinastía de los Capetos, sucesores en el trono de Francia tras la muerte del último heredero carolingio (*ca.* 979). La disputa se resolvió finalmente a favor de Federico, que llevó a cabo una intensa campaña para demostrar el origen germano de Carlomagno. De esta forma, su supuesto heredero no sólo se libraba de sus rivales sino que, al mismo tiempo, a partir de la hibridación de las divinidades olímpicas y las figuras bíblicas, se revelaba como el único representante terrenal de un linaje divino<sup>27</sup>. Con Federico III, nieto del anterior, el carácter sagrado del imperio se afianzó gracias al matrimonio de éste con Isabel, futura reina de Jerusalén, lo que aseguró la herencia de la ciudad santa a sus descendientes. Por otra parte, fue en el siglo XIII cuando tuvo lugar el renacimiento del derecho romano, que sería utilizado por este emperador para clarificar el cometido imperial y su papel como *dominus mundi*, que tanto discutirían los principales representantes del derecho canónico, que pretendían hacer lo propio, en el plano espiritual, con la figura del pontífice, lo que se convertiría en la fuente del enfrentamiento entre Federico II y el entonces Papa, Gregorio IX.

---

<sup>27</sup> A lo que sin duda contribuiría la canonización de Carlomagno en 1165, instigada por el propio Federico I.

Tras el dominio Hohenstaufen, el trono imperial volvió a quedar vacante entre 1254 y 1273, lo que provocó, también por segunda vez, disputas entre franceses y alemanes por hacerse con su titularidad. Fue entonces cuando entraron en liza los duques de Lotaringia y Brabante, bajo la figura de Enrique VII de Luxemburgo<sup>28</sup>, que se presentaba como el más directo descendiente de Carlomagno, y a quien Dante prestó una ayuda inestimable al reconocer en él al verdadero heredero de César y de Augusto a través de la herencia carolingia en su *De Monarchia*. El autor italiano vio en el nuevo emperador al artífice del regreso de la justicia en el mundo y el renacimiento de la Edad de Oro imperial romana (un eco clarísimo de la *Bucólica* IV). Para Dante, antes que alemán o franco, el emperador es, por encima de todo, *romano* y, como tal, y por el hecho de haber sido éste el pueblo elegido para que naciera en él el Hijo de Dios, es el único a quien corresponde el dominio del mundo<sup>29</sup>. El heredero de Enrique en la dignidad imperial fue su nieto Carlos IV (1316-1378) quien reclamaba entre sus ancestros bíblicos y paganos, entre otros, a Noé, Saturno, Júpiter, Dárdano y Príamo, al tiempo que se erigía como descendiente de Carlomagno, a través de la figura de su abuelo. A éste sucedieron sus dos hijos, Wenceslao y Segismundo, a cuya muerte, Felipe el Bueno, duque de Borgoña y de Brabante, reclamó sin éxito la sucesión imperial, al sostener que él era el heredero más directo de Carlomagno.

La estirpe borgoñona tuvo que esperar para ver recompensadas sus aspiraciones imperiales hasta el matrimonio de María, nieta de Felipe, con Maximiliano de Austria en 1477. El enlace entre el joven Habsburgo con la heredera más codiciada de toda Europa<sup>30</sup>, supuso no solamente la extensión de los

---

<sup>28</sup> Gracias a su matrimonio con Margarita, hija del duque de Brabante, Enrique estaba en el derecho de reclamar su pertenencia al linaje carolingio.

<sup>29</sup> Para el *De Monarchia* de Dante y su relación con Enrique VII, cfr. Yates [1975: 10-12] y Tanner [1933: 92-93]. En cuanto a la utilización que Mercurino Gattinara realizara de esta obra para justificar la tarea imperial de Carlos V, véase *infra*, cap. 6.

<sup>30</sup> El estado de Borgoña fue concedido en 1363 por Juan II de Francia un hijo segundón. Pese a su reciente creación, sus fronteras fueron engrandeciéndose gracias a herencias y anexiones, hasta llegar a estar formado por un extenso conjunto de tierras, con capital en Dijon, que comprendían las

dominios de los Austrias sino, por encima de todo, la alianza con un linaje emparentado con Carlomagno y, por lo tanto, cuyos orígenes se remontaban hasta Roma, que Maximiliano supo rentabilizar de una forma espectacular. Gracias a este enlace dinástico, unió su árbol genealógico con el de tan augustos ancestros, algo que los Austrias ya habían pretendido desde que Rodolfo I fuera coronado emperador. Para legitimar su ambición de dominio como *rex et sacerdos*, Maximiliano se preocupó por ampliar generosamente el número de figuras bíblicas, paganas e históricas que habían de converger en su persona de una forma como nunca antes se había conocido. Entre sus "antepasados" se contaban más de cien mártires, Papas, santos, reyes y profetas judíos, divinidades griegas, egipcias y romanas, héroes troyanos, Príamo y sus descendientes, entre ellos, los mismos emperadores francos desde Carlomagno, que pasaron a engrosar la ya larga lista de ancestros de la estirpe austríaca. A ello hay que añadir, por otra parte, que Felipe el Bueno, abuelo de su esposa, había sido el fundador de la Orden del Toisón de Oro, que tanto significado simbólico habría de tener durante los reinados de Carlos V y Felipe II. El objetivo de esta nueva Orden era continuar la tarea de los Argonautas de la antigüedad, a través de la identificación de la captura del vellocino de oro con la Cruzada contra el turco y la recuperación de Tierra Santa y el Santo Sepulcro, lo que contribuía notablemente a reforzar el carácter extremadamente religioso de todo el aparato propagandístico imperial.

La creación de estos árboles genealógicos míticos, que adoptan parcialmente el modelo virgiliano, depende asimismo del carácter providencial otorgado con el paso del tiempo al trono de occidente. Debidamente cristianizado, el *parcere subiectis et debellare superbos* que Anquises profetiza a los romanos, relacionado con las demás profecías de la obra y con la de la *Bucólica* IV, condujo a una conclusión fundamental: que Dios había concedido el dominio del Imperio Romano al sucesor de Eneas a perpetuidad, quien, por efecto del cruce genealógico mítico-religioso, se revelaba a su vez como el único repositorio de la sangre divina

---

costas de Flandes, Artois, Picardía, diversas ciudades como Brujas y Gante, el ducado de Brabante (Bruselas, Lovaina, Amberes...), el Franco Condado, Luxemburgo, Amsterdam, etc.

en la tierra, para que instaurara de nuevo la paz universal bajo el signo de la Cruz<sup>31</sup>. Todo ello vinculado, naturalmente, a la misma profecía del dominio universal, el *imperium sine fine* prometido por Júpiter a los troyanos. Sin fin, tanto en lo temporal como en lo espacial. Las genealogías míticas, como relación temporal de una misma dinastía, legitiman la idea de la concesión divina del dominio del orbe terrestre a una única estirpe a perpetuidad<sup>32</sup>. En cuanto a lo espacial, la idea del *dominium mundi* enlaza con la leyenda argonáutica manipulada también por Virgilio y que ahora cobraría un sentido cristiano. La recuperación de Tierra Santa, el espíritu evangelizador, etc., se vinculan fácilmente con los vaticinios de la *Eneida* sobre la raza de los descendientes de Eneas, elegidos ahora por el Dios cristiano, para reinar sobre el mundo hasta el fin de los tiempos y para imponer una sola fe, como rezan la leyenda de San Juan [10, 16] *unus pastor, unum ovile* y la profecía de las monarquías del mundo del Libro de Daniel [2, 31-45 y 7], según la cual el dominio del mundo correspondería, por deseo divino, a sucesivos imperios hasta llegar al cuarto y último, cuyo gobierno se extendería hasta el fin. Como veremos a continuación, Carlos V y Felipe II supieron muy bien cómo rentabilizar todo este complejo y extenso aparato simbólico en beneficio de su ambición política.

---

<sup>31</sup> Cfr. Tanner [1992: 88].

<sup>32</sup> Y se relaciona también con la relectura quinientista de la leyenda mesiánica del último emperador que dominará el mundo bajo el signo de la cruz (instaurando, por tanto, una nueva Edad de Oro) antes del retorno de Cristo a la tierra, a lo que seguirán el fin del mundo y la llegada del Anticristo. Esta relectura solía vincular también la leyenda a algunos libros proféticos de la Biblia, en especial al Libro de Daniel [2, 31-45] en el que figuran las cuatro monarquías del mundo. La leyenda del último emperador fue utilizada hasta la saciedad, especialmente gracias a la idea establecida por San Pablo [II Tess. 2: 2: 6] de que existía un obstáculo a la llegada del Anticristo (y por tanto al fin del mundo) y que algunos exégetas bíblicos, entre ellos Tertuliano, interpretaban que o bien era el Imperio Romano o bien un personaje histórico que, presumiblemente, podía ser un emperador. Véase al respecto, Kurze [1958]; Reeves [1961]; y Alexander [1978]. Las asociaciones que se generaron en torno a esta leyenda y su interpretación, como puede deducirse, fueron muy fructíferas en materia de propaganda política. Asimismo, esta leyenda se vinculó con frecuencia al descubrimiento de América y, por extensión, sirvió a la imagen simbólica de Carlos V y el imperio hispánico, cfr. Imbelloni [1940]; Bataillon [1954]; Kurze [1958]; Prospero [1976]; Moretti [1986]; Romm [1994]; y Hofmann [1994].

## Capítulo 6

### "A CARLOS TENGA EL ORBE POR AUGUSTO" LA IMAGEN DE CARLOS V COMO EMPERADOR DEL MUNDO

Todos estos mecanismos simbólicos de propaganda política derivados de la *Eneida* de Virgilio y debidamente enlazados con la doctrina cristiana, así como la fusión de las profecías sobre el *imperium sine fine* con otros anuncios bíblicos y legendarios, nos permitirán entender mejor los recursos utilizados por Carlos V y su hijo Felipe II para difundir y legitimar la idea del carácter providencial y la universalidad de su poder político. Las palabras del poeta Jerónimo Sempere<sup>1</sup> que dan título a estas páginas resumen la visión que gran parte de sus contemporáneos tuvo de uno de los monarcas más poderosos de la Europa moderna, cuyas extensas y numerosas posesiones, riquezas, títulos, poder y, fundamentalmente, la pertenencia a una estirpe imperial que aparentemente arrancaba de Roma, le convirtieron en el único a quien podía corresponder el dominio del orbe terrestre<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Para el poema de Sempere, véase *infra*, cap. 17.

<sup>2</sup> La bibliografía sobre la figura de Carlos V y su reinado es, como puede imaginarse, muy copiosa y varia, y se ha incrementado con la celebración del Quinto Centenario de su nacimiento. Esta nota incluye únicamente algunas de las aportaciones más destacadas y pertinentes. El interés por la monarquía carolina fue ya importante durante el siglo XVI, especialmente si se tiene en cuenta la relevancia concedida a la historiografía en la época, cuestión a la que me referiré en diversas ocasiones a lo largo de estas páginas. Entre las crónicas carolinas escritas en vida del emperador destacan la *Crónica del emperador Carlos Quinto* de Alonso de Santa Cruz; el *De rebus gestis Caroli Quinti* de Juan Ginés de Sepúlveda; y los *Anales de Carlos Quinto* de Francisco López de la Gomara, además de obras concretas sobre algunas campañas como la que realizara Luis de Ávila y Zúñiga sobre la guerra de Esmalcalda. A pesar de que tras su muerte el interés decreció, la voluntad de Felipe II de glorificar la figura paterna hizo reanudar la elaboración de crónicas sobre el viejo

### ***La legitimación de la herencia imperial***

La visión sucesoria del imperio establecida a lo largo de los siglos y muy especialmente en la casa de Austria, gracias a la labor de Maximiliano I, iba a encontrar en su nieto y heredero una figura paradigmática en lo que se refiere a la construcción de la imagen imperial. El propio Maximiliano había previsto añadir el nombre de Carlos a su genealogía, con el fin de legitimar su sucesión al trono de occidente en calidad de descendiente de Carlomagno<sup>3</sup>, vía el linaje borgoñón, y, a través de éste, de los Césares romanos. Verdaderamente, la magnitud de su herencia europea no sólo recordaba aproximadamente los confines del antiguo Imperio Romano, sino que al mismo tiempo, las posesiones ultramarinas de la corona de Castilla le señalaban efectivamente como el único monarca, frente a todos sus antecesores, que parecía tener el poder sobre el mundo entero. Gracias a diversos y azarosos matrimonios dinásticos y a las muertes prematuras de algunos de sus antecesores, Carlos contaba con unos dominios cuyas proporciones no tenían precedentes. Por vía paterna, heredó los Países Bajos, que incluían el Franco Condado y el derecho sobre el ducado de Borgoña, Austria, las posesiones de los

---

emperador. Carlos V sería objeto del interés historiográfico durante los siglos posteriores, pero sería en el XIX, gracias a las investigaciones de Leopold von Ranke, cuando se realizarían mayores progresos. Entre las monografías ya clásicas sobre Carlos V destaca la de Karl Brandt [1941]; y entre las más recientes, véase especialmente la de Alfred Kohler [2000], en cuya introducción y notas elabora una revisión detallada de la bibliografía carolina más relevante del último siglo y de los distintos aspectos tratados por ésta, aunque su aproximación está muy centrada en la historiografía anglogermana. Véase asimismo la bibliografía *La España de Carlos V y Felipe II*, que recoge los libros, tesis doctorales y artículos publicados entre 1940-1998. En lo que respecta a la investigación española, además del estudio clásico de Menéndez Pidal [1940], uno de los autores más destacados ha sido J.A. Maravall, especialmente [1958]; así como Fernández Álvarez [1966, 1976 y 1999<sup>a</sup> y 1999<sup>b</sup>]. Entre la bibliografía más reciente, destaco, entre otros, Lutz [1982]; Lynch [1991]; Belenguer [1995]; Vaca de Osma [1998]; y Kohler [2000]. En lo que respecta a las investigaciones sobre la propaganda política y el uso del arte en la representación de la figura de Carlos V y sus distintas facetas, remito a las notas sucesivas y, sobre todo, a Checa [1987 y 1999].

<sup>3</sup> Uno de los motivos que enfrentaría a Carlos con Francisco I de Francia en la candidatura imperial, al proclamarse también éste último descendiente de Carlomagno.



Habsburgo en Alemania y las dos Sicilias; por vía materna, tomó posesión del trono castellano, que, a la muerte de Fernando el Católico, implicaba una España unificada, y, con ésta, las tierras americanas, diversos enclaves norteafricanos e italianos, así como el título honorífico de rey de Jerusalén y emperador bizantino, que habían sido concedidos a los Reyes Católicos.

La enormidad de sus posesiones y títulos confirieron a Carlos una posición especial y aventajada en su candidatura al imperio, frente a la pretensión del monarca francés. A este despliegue de poder territorial, el joven Habsburgo sumó una visión simbólica de su tarea imperial en la que la religión se fundía con los conceptos medieval y clásico de *monarchia universalis e imperium*<sup>4</sup>, con el fin de legitimar su ambición política y conceder a ésta un sentido providencial. Su enorme herencia y el hecho de pertenecer a un linaje de gobernantes universales parecía ser la concreción de tantas y tantas profecías bíblicas y legendarias (la Edad de Oro, la leyenda del Último Emperador, la profecía danielina sobre los imperios mundiales...) de las que sus antecesores se habían servido para justificar su poder y

---

<sup>4</sup> La vinculación de estos términos procedentes de la teoría política y el derecho romano y canónico, así como su asimilación a una idea del dominio mundial -en la que entran en juego conceptos como los de *terra* u *orbis terrarum*- es complicada y escapa a la finalidad de estas páginas. A grandes rasgos, San Isidoro de Sevilla (s. VII) fue el primero en asimilar el significado de *monarchia* con el de *imperium*. Una consecuencia de ello, que resulta sumamente relevante para el tema que nos ocupa, fue la de ver en el monarca universal un continuador de los emperadores romanos, por un lado, y el defensor de la Iglesia, por otro, algo que habría de ser determinante en la construcción de la figura imperial moderna, muy especialmente en el caso de Carlos V, tal como la pensara el canciller Mercurino Gattinara. Lo más relevante a efectos políticos de dicha asimilación era que, ya se atendiera al derecho romano, ya a la visión cristiano-teológica, en ambos casos se legitimaba el poder universal, i.e., la aspiración a un poder político de ámbito supranacional, o la consideración de que el emperador cristiano era, en efecto, el *dominus mundi*, bien como sucesor de los emperadores romanos, bien atendiendo a su tarea de convertir el mundo al cristianismo y librarlo de los herejes. A ello contribuyó notablemente el hecho de que el Imperio Romano hubiera basado la justificación de su poder político en un concepto moral como la *pietas*, tal como Virgilio lo personalizó en Eneas, que resultó ser susceptible de una relectura cristiana gracias a la cual se otorgó a un concepto político como el del *imperium* un sentido escatológico y moral. Para una consideración más detallada de estas cuestiones, véanse Pagden [1995: 11-86] y Kohler [2000: 90-98].

sus aspiraciones al trono de occidente. Incluso el propio Erasmo parecía ver en él al príncipe que instauraría la paz cristiana largamente deseada<sup>5</sup>. Su canciller, Mercurino Gattinara, ávido lector del *De Monarchia* de Dante, propuso la reedición de este tratado para que fuera aplicado a Carlos<sup>6</sup>, y forjó para el Emperador un sueño político que le convertiría en el segundo Augusto, en un segundo Carlomagno, señor ya no sólo del Sacro Imperio Romano de occidente sino de todo el orbe terrestre. Carlos era, en definitiva, el *dominus* tan largamente esperado, aquél que pacificaría el mundo e instauraría la fe cristiana, leyendas de las que se hicieron eco numerosos poemas que celebraron su persona, como el ya citado de Hernando de Acuña o el propio Ariosto en su *Orlando Furioso*<sup>7</sup>.

No obstante, cuando Carlos tomó las riendas del poder el sueño de la paz universal era poco menos que eso, un sueño, pese a los esfuerzos de artistas y propagandistas por ofrecer una imagen de todo lo contrario. A la permanente

---

<sup>5</sup> En su *Educación del príncipe cristiano* (1516), que dedicó al joven Carlos, Erasmo desarrolló sus ideas sobre cómo el príncipe debía ser educado en el cristianismo y en las virtudes morales necesarias a todo gobernante, que podían aprenderse de autores como Platón, Séneca o Plutarco. La finalidad de esta educación cristiana era, fundamentalmente, que los distintos príncipes tuvieran como cometido principal el mantenimiento de la paz. Para ello, Erasmo confirió a los gobernantes cristianos las funciones imperiales de trabajar por la *pax* y la *iustitia*, que, con el tiempo, Carlos adoptaría como propias. Cfr. Yates [1975: 19-20].

<sup>6</sup> Cfr. Tanner [1993: 113].

<sup>7</sup> En XV, xix-xxxvi, Andrónica profetiza al duque Astolfo de Inglaterra la llegada de "nuovi argonauti e nuovi Tifi" [XV, xxi, 3] que recorrerán las Indias, Arabia y Persia y, siguiendo la dirección del sol, descubrirán "nuove terre e nuovo mondo" [XV, xxii, 8] e instaurarán el dominio de la Cruz sobre el mundo entero. Estos descubrimientos, por voluntad divina, tendrán lugar bajo el mandato de "il più saggio imperatore e giusto, / che sia stato o sarà mai dopo Augusto" [XV, xxiv, 7-8], que no es otro que Carlos V. En esta profecía sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo, Ariosto confiere a la proeza colombina e hispana un carácter claramente escatológico al establecer que su concreción depende del plan de la providencia y que, gracias a él, el cristianismo imperará en todo el mundo (la *universitas Christiana*). Para la relación de esta prospección con las leyendas imperiales, véase *supra*, cap. 5, n. 32. Para la influencia de Ariosto en general, y en concreto de este vaticinio, en la poesía épica hispánica como modelo de alabanza de los Austrias españoles, véase *infra*, caps. 9 y ss.

hostilidad con Francia, que hubo de heredar su hijo Felipe, hay que sumar los enfrentamientos con los protestantes y los distintos Papas de su reinado (salvo Adriano de Utrech)<sup>8</sup> y la guerra contra el imperio otomano de Solimán el Magnífico, cuya flota presionaba constantemente las zonas del sur y el este del imperio. Pese a todo, la instrumentalización llevada a cabo de estos conflictos armados por parte de sus apologistas benefició en gran manera al mantenimiento de la imagen de Carlos como emperador de la paz. En parte, esta visión se sustentaba en la idea de que la situación política contemporánea ofrecía bastantes paralelismos con la que sufriera Roma en el siglo I a. C.. Para éstos, Carlos era un segundo Augusto, cuya actuación política sirvió para restablecer el orden en un mundo sacudido por las guerras civiles y los ataques de los bárbaros<sup>9</sup>. De la misma forma, Carlos había venido al mundo para salvarlo de la beligerancia, para encauzarlo hacia la paz, aunque tuviera que hacerse por la fuerza, es decir, mediante la guerra. Quien se enfrentara a él, por tanto, estaba atentando contra su misión de pacificar el mundo, contra esa *Aurea aetas* cristiana que él parecía destinado a instaurar.

En esta situación tan compleja en que hubo de desarrollarse el reinado de Carlos, desde que fuera coronado rey de España en 1519, el uso retórico del arte, de las imágenes, de la historia, de la literatura, fue una de las armas más poderosas

---

<sup>8</sup> Que llegaría a alcanzar tintes dramáticos y escandalosos con el Saco de Roma (1527), en el que las tropas imperiales asaltaron la ciudad y obligaron al Papa Clemente VII a recluirse en el castillo de Sant'Angelo. Este suceso, que conmovió profundamente a toda Europa, motivó una rápida respuesta de los principales propagandistas de la corte carolina, como el erasmista Alfonso de Valdés, que en su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* y el *Diálogo de Mercurio y Carón* no sólo disculpaba al Emperador sino que afirmaba que el saqueo de la ciudad eterna había sido obra de Dios a causa de la corrupción pontificia, que la había convertido en una segunda Babilonia y en la fuente del nacimiento del protestantismo. Esta idea no era compartida únicamente por el erasmista español sino por todos aquellos cortesanos convencidos de la tarea providencial de su señor, cuya defensa tuvo eco en infinidad de manifestaciones artísticas (especialmente en grabados) y escritas. El Saco de Roma, por tanto, es uno de los acontecimientos que mejor ilustra el funcionamiento de la maquinaria propagandística a favor del Emperador y su actuación política. Al respecto, cfr. Bataillon [1937: esp. 364-431]; y, especialmente, Chastel [1977].

<sup>9</sup> Cfr. Pagden [1995: 60].

en la configuración de la imagen del emperador. Bouza-Santiago [1993] llegan incluso a hablar, a propósito de la instrumentalidad del grabado, de "encarnizadas batallas de tinta y papel" destinadas a ensalzar o a desprestigiar, según fuera el caso. Lo cierto es que el arte, en todas sus facetas, al igual que la literatura (muy especialmente la épica) fue uno de los instrumentos más valiosos para propagar una visión determinada -y sesgada, naturalmente- del poder (y, en consecuencia, de sus enemigos), al igual que ocurriera en el caso de los emperadores romanos desde Augusto y con los emperadores cristianos desde Carlomagno. Estos dos filones, el clásico y el medieval, iban a conjugarse a la perfección en la creación de un complicado aparato propagandístico destinado a ensalzar la figura de Carlos V. A él quedarían vinculadas todas las visiones del imperio y del emperador, como nuevo César, nuevo Augusto y nuevo Carlomagno, pero también como *miles Christi*, como evangelizador del Nuevo Mundo y vencedor de herejes, y, por encima de todo, como nuevo señor del orbe, como el heredero de un linaje sempiterno de gobernantes universales, en una *translatio imperii* que otorgaría a España, a través de Carlos, el papel de cabeza del mundo.

La vinculación de lo clásico con lo medieval fue posible a través de la figura de Carlomagno, a su papel de eslabón y restaurador del Imperio y a la rentabilización de conceptos tales como la *renovatio* y la *translatio imperii*. La genealogía mítica de Maximiliano I hizo de éste sucesor del emperador franco y, por tanto, el siguiente en la línea sucesoria imperial. Esta herencia fue la base de la que se sirvió Carlos V para reclamar su pretensión al trono de occidente, por un lado, y, por otro, para desprestigiar las aspiraciones de su eterno rival, Francisco I. Buena prueba de ello es la xilografía que ilustra la portada de la reedición de la *Vita et gesta Karoli Magni* de Eginhardo en 1521 [vid. fig. 1], aparecida un año después de la coronación imperial del joven Habsburgo en Aquisgrán, en la que los dos Carlos aparecen uno al lado del otro, como en un díptico<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Cfr. Bouza [1993].



1. Eginhardo, *Vita et gesta Karoli Magni*, Colonia, 1521.

La vinculación con Carlomagno, de la que dependió la cristianización del imperio romano, permitió a su heredero apropiarse de ese aura de sacralización que hacía de él, como lo fuera Eneas, un *rex et sacerdos*, esto es, un rey con una misión ecuménica que enlazaba con la tarea pacifista del emperador. Pero ésta dependía de la subyugación de la amenaza turca (a la que se sumaría la del protestantismo del norte), por lo que mientras que unos soñaban con la paz y la prosperidad europea, otros deseaban también la recuperación de Tierra Santa y la evangelización del Nuevo Mundo. Esto contribuyó a ver al emperador como un *miles Christi*, una visión en la que subyace una afinidad con la misión caballeresca medieval confirmada por el éxito contemporáneo de las novelas de caballerías, y, al mismo tiempo, como el buen pastor y el *unus pastor* de la profecía de San Juan. Esta visión evangélica y cruzada de su imperio enlazan con la leyenda de la Edad de Oro y con la del Último emperador y su papel apocalíptico, especialmente a partir de la relectura de la visión evangélica que Joaquim de Fiore (1135-1202) hiciera del "Papa Angélico" y que recibió una interpretación imperial bajo Federico III<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Sobre Fiore y el "Papa Angélico", cfr. Reeves [1961] y Lubac [1981: vol. I].

Según ésta, el último emperador sería un segundo Carlomagno que uniría a la Cristiandad y haría realidad el deseo de un único pastor y una sola grey<sup>12</sup>. Esta profecía empezó a asociarse con Carlos cuando éste tenía cinco años, y fue vinculada asimismo a la interpretación que Daniel hiciera de la estatua soñada por Nabucodonosor, la llamada profecía de Daniel, que algunos interpretaban como el anuncio de la llegada del imperio carolino. Éste sería el último de los cuatro imperios mundiales anunciados por el profeta, mitad de hierro y mitad de arcilla, es, decir, fuerte y frágil a la vez, como era, efectivamente, el de Carlos, sacudido por tantas y tantas disputas religiosas. Pero sería el suyo, no obstante aquél al que Dios había concebido para toda la eternidad, el único que no sería destruido: "el Dios del cielo hará surgir un reino que jamás será destruido, y este reino no pasará a otro pueblo. Pulverizará y aniquilará a todos estos reinos, y él subsistirá eternamente" [Daniel, 2, 44].

Se trata, por tanto, de la culminación de la *translatio imperii*, de su última y más gloriosa renovación, en la que finalmente será reunido el mundo bajo el signo de la cruz. La lectura escatológica de esta profecía, al igual que la de San Juan y la leyenda del Último Emperador, dan la medida de las esperanzas que occidente depositara en Carlos V, en su poder y en su misión mesiánica. Así quedaría reflejado, por ejemplo, en un códice escurialense poco conocido cuyo título es *Heráldica y nobleza de los Austrias*, dedicado a Felipe II, y que posiblemente fuera escrito entre los años 1547-48<sup>13</sup>. Éste contiene una historia del mundo desde sus orígenes bíblicos hasta el siglo XVI y el primer volumen está dedicado a la "*Historia originis et successionis regnorum et imperiorum a Noe ad Carolum V*". El cuarto imperio es del Imperio Romano, que se inició con Rómulo y Remo y pasó, desde los emperadores romanos, a través de Carlomagno, hasta Carlos V. En una de las imágenes que decoran el códice aparece el propio Daniel explicando su profecía a un caballero, quizá la estatua, a cuyos pies está el águila bicéfala, símbolo del cuarto imperio, o quizá el propio Emperador [vid. fig. 2].

<sup>12</sup> Sobre la leyenda del Último Emperador y la relación del Apocalipsis con la función escatológica del imperio, véase *supra*. cap. 5, n. 32 y las referencias bibliográficas allí indicadas. Sobre la visión de Carlos como "buen pastor", véase asimismo Bataillon [1948].

<sup>13</sup> Cfr. Scheicher [1990].



2. "La Profecía de Daniel", *Heráldica y nobleza de los Austrias*, vol. I, fol. 27v.

Uno de los motivos que más contribuyó a esta visión ecuménica del imperio de Carlos V fue, sin ningún género de duda, el dominio del Nuevo Mundo, que, en parte, supuso la progresiva centralidad hispana del imperio que, pese a que ésta fuera más manifiesta en el reinado de su hijo. A medida que sus súbditos españoles ampliaban los dominios americanos, parecía hacerse más evidente el carácter universal del imperio, que serviría a Carlos para acrecentar su imagen providencial de forma muy consciente y premeditada, como quedaría reflejado en su divisa de las columnas de Hércules y su emblema personal del "*Plus Ultra*" [vid. figura 3].



3. Emblema y divisa personales de Carlos V.

El emblema de las dos columnas y el mote fueron creados por Luigi Marliano con motivo de la celebración de una reunión de la Orden del Toisón de Oro en 1516. El sentido simbólico atribuido a la pertenencia a esta orden caballeresca y su relación evidente con el emblema fue uno de los elementos más utilizados y más marcados políticamente, como puede apreciarse en la imagen superior, donde el collar de la orden cuelga del escudo de las águilas bicéfalas imperiales. Las columnas de Hércules, a quien la dinastía austríaca consideraba uno de sus ancestros míticos más relevantes, no sólo establecen una vinculación entre la figura de este héroe clásico con el Emperador, sino que al mismo tiempo simbolizan la culminación de las empresas hercúleas así como marcas geográficas precisas, que corresponden a los confines del mundo antiguo. Asociado a este emblema, la divisa del "*Plus Ultra*" ("Más allá") marca la diferencia entre el héroe clásico y el contemporáneo e indica que las proezas del César superan a las de Hércules y, en lo que es una alusión clarísima al descubrimiento colombino, afirma de forma contundente que el imperio de Carlos se extiende más allá de los límites marcados por las columnas, es decir, más allá de las fronteras del antiguo Imperio Romano. Así, Carlos es no sólo el sucesor y superador de Hércules sino también, como profetizara Andrónica en el *Orlando Furioso*, el nuevo *dominus mundi*, el heredero de Augusto y de Carlomagno<sup>14</sup>.

Por otra parte, la figura de Hércules remite también a la historia mítica de España, ya que, según la leyenda, este héroe fue su fundador y su hijo, Hispán, su primer soberano. Por tanto, Carlos V descende de Hércules por vía paterna y materna, es decir, como descendiente de Maximiliano y de los Reyes Católicos. Esta pertenencia a dos ramas regias queda plasmada en el siguiente grabado realizado posiblemente por Hans Weiditz para su candidatura imperial [vid. fig. 4]. Carlos aparece como heredero de Maximiliano y, sobre todo, como rey de España, según indican los símbolos de la Monarquía Hispánica. Destaca especialmente el emblema de los Reyes Católicos, el yugo y las flechas atadas con el nudo gordiano, que encierra una clara alusión a la letra "Tanto monta" creada por Nebrija, y

---

<sup>14</sup> Para el origen y la significación del emblema de las columnas y el emblema de Carlos V, cfr. Rosenthal [1971] y [1973]. En cuanto a la utilización de la emblemática, véase Rodríguez de la Flor



mediante el cual se establece asimismo una vinculación con Alejandro Magno, el joven conquistador macedonio que también formaba parte de los ancestros austríacos. Debajo figura la traducción alemana de su divisa (*Noch Weiter*), mientras que Carlos se encuentra entre las columnas, portando el collar de la orden del Toisón de Oro (una imagen que se repetirá invariablemente), y sosteniendo una granada, en alusión al emblema de su abuelo Maximiliano I pero también símbolo del dominio del orbe terrestre.



4. Hans Weiditz (atrib., ca. 1519), Carlos V como Rey de España y candidato al imperio, 308x195 mm., Madrid, Biblioteca Nacional.

Al significado simbólico y de inspiración clásica de su emblema y divisa, Carlos asoció, por tanto, los que se derivaban de su pertenencia a la Orden del Toisón de Oro con finalidades muy similares. La creación de esta orden caballeresca fue obra de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, y su fundación

---

[1995].

respondía a los ideales medievales de la Cruzada. Con ello, el César vinculaba su figura a la imagen cristiana del cruzado, del *miles Christi* defensor de la fe y vencedor de los infieles, lo que muy adecuadamente revertía en su misión mesiánica de la utópica reconquista de Tierra Santa y la instauración en el mundo de la *universitas Christiana*. Al mismo tiempo, como decía anteriormente, a esta visión del cruzado se sumaba la del argonauta Jasón, como el mismo nombre de la orden indica, cuyas navegaciones habían acabado asimilándose a las aventuras de Eneas<sup>15</sup>. Ello condujo a una fusión de la tarea del caballero cristiano medieval con la del navegante clásico, de forma que la imaginería argonáutica constituía una metáfora de la reconquista de Tierra Santa y, por extensión, de la concreción de la profecía de la llegada de una Edad de oro cristiana, que la Orden del Toisón había proclamado como propia.

El Nuevo Mundo y su evangelización tuvieron un papel relevante, en tanto que constituían un signo evidente de ese progresivo avance del cristianismo en el mundo y, por extensión, de la realización de la tarea evangélica que se habían impuesto los miembros de la orden, Carlos en primer lugar. La manipulación de la leyenda argonáutica hubo de ser muy rentable en lo que respecta a la instrumentalización ideológica del descubrimiento colombino, puesto que las navegaciones de los argonautas llegarían a asimilarse con las de los españoles y la conquista del Nuevo Mundo<sup>16</sup>. Por otra parte, la pertenencia a la Orden constituía

---

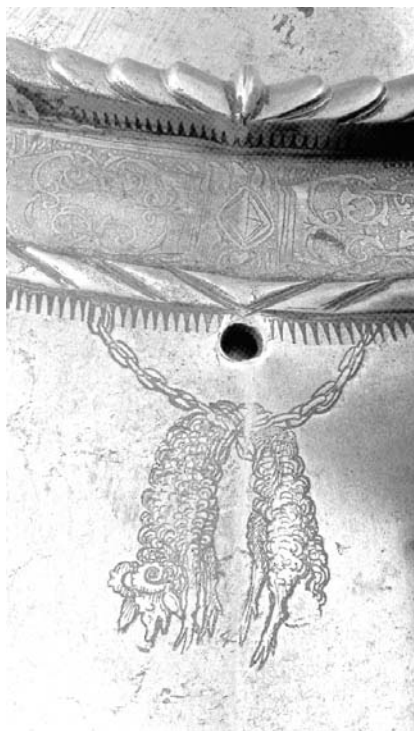
<sup>15</sup> Véase *supra*, cap. 5, n. 20.

<sup>16</sup> El propio Virgilio, en la *Bucólica* IV, profetiza la llegada de la Edad de Oro, bajo el dominio de una nueva Troya, en el momento en que Tiphis, el primer navegante, zarpe de nuevo al mar ("*Alter erit tum Typhis et altera quae uehat Argo/ Delectos heroas...*" [34-35]). La existencia de esta referencia en un vaticinio de marcado sentido político y la propia manipulación llevada a cabo por el poeta de la leyenda argonáutica en la *Eneida* constituyen un ejemplo clarísimo de la relación establecida entre la expedición marítima de éstos y la misión religiosa atribuida al imperio de Augusto, así como una metáfora de su carácter universal. Ello explica por qué Cristóbal Colón, en el *Libro de las profecías*, quiso verse a sí mismo como un nuevo Tiphis cristiano y atribuyó a su descubrimiento un carácter providencial, no sólo en tanto que el Nuevo Mundo pasaría a formar parte de la Cristiandad como por el hecho de que su proeza era un anuncio de la liberación futura de

una herencia dinástica única del linaje borgoñón-austríaco, que señalaba a Carlos como sucesor de la estirpe de Carlomagno. Dicho de otra forma, el sentido simbólico de la orden implicaba también consideraciones de tipo genealógico y, por tanto, era vista como una forma de legitimar su poder. Por ello, las imágenes de Carlos (y posteriormente también de su hijo Felipe) portando el collar con el vellocino dorado se repitió hasta la saciedad en grabados, pinturas, retratos, etc., e incluso llegó a reproducirse en sus armas, como puede apreciarse en la imagen de una de las armaduras de Carlos V, atribuida a Kolman Helmschmid, en cuyo peto, y grabado en oro, aparece el collar de la orden [vid. fig. 5]. Este detalle y las iniciales KD entrelazadas del guardabrazo izquierdo de esta misma armadura, cuyo significado es "*Karolus Divus*", señalan de forma evidente al propietario de la misma.

---

Tierra Santa. Para legitimar esta interpretación, Colón recurrió a diversas citas bíblicas y clásicas, en especial a un pasaje profético de la *Medea* de Séneca: "*Venient annis saecula seris,/ Quibus Oceanus vincula rerum/ Laxet et ingens pateat tellus/ Thethysque novos detegat orbis/ Nec sit terris ultima Thule*" [*Med.*, 374-379]. Esa Tule, que Virgilio cita en su *Geórgica* I, 30-31 como futura esclava de Augusto, representa una tierra lejana, símbolo de los límites del conocimiento geográfico cuyo descubrimiento marcará la llegada de los años dorados. En la utilización llevada a cabo por Colón, esa Tule es, evidentemente, el Nuevo Mundo, y ese nuevo Tiphis no es otro que él mismo, una visión que compartiría el propio Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias*, X. La interpretación colombina del descubrimiento enlaza perfectamente con la visión mesiánica que los propagandistas carolinos realizarán de la evangelización y la conquista de las Indias, tal como expresara Ariosto en el vaticinio de Andrónica (*vid. supra*, n. 7), al tiempo que resulta paradigmática del significado simbólico de la Orden del Tosión de Oro. Sobre la profecía colombina, cfr. Moretti [1986]. Sobre el significado escatológico y providencial de la colonización americana, cfr. cap. 5, n. 32 y la bibliografía allí indicada.



5. Kolman Helmschmid (atrib., ca. 1525), detalle del collar del Toisón de Oro de una armadura de Carlos V, Madrid, Armería Real, Inv. A. 19.

### ***El aparato militar del Emperador: el simbolismo de la armería***

El estudio de las armas, como revela la imagen anterior, constituye un caso ejemplar para evidenciar el fin común de las estrategias compartidas del aparato que rodea al Emperador. Un estudio detallado de las mismas, especialmente de su decoración, revela hasta qué punto todo lo relacionado con la figura imperial, especialmente en lo que respecta a sus apariciones públicas, estaba meditado hasta en sus más mínimos detalles con el fin de subrayar su dignidad y su poder. Tal como afirma Rodríguez de la Flor [1995: 84],

... el universo entero de lo que constituye la figura del guerrero se ve envuelto en un proceso general de semiosis, en un proceso metafórico, en donde cada cosa, objetos, marcas, e, incluso, actitudes o gestos se prestan a

designar un significado oculto, una información de grado superior, hasta sagrada y anagógica en ocasiones.

Las armas y tocados militares no sólo identifican a su propietario, una función heráldica que se remonta a la Edad Media, sino que ofrecen al mismo tiempo una imagen determinada del mismo. Ello explica en buena medida por qué las armas destinadas a los príncipes y a los poderosos estaban consideradas artículos de lujo, eran forjadas en metales nobles y encargadas a creadores de prestigio. Uno de los armeros más relevantes del siglo fue, sin duda, Filippo Negroli, quien podía presumir de que sus clientes pertenecían a las casas más ilustres de Italia y a miembros de la realeza, como Francisco I de Francia y su hijo Enrique II. No es de extrañar, por tanto, que también Carlos V y Felipe II requirieran sus servicios<sup>17</sup>. Además de la riqueza y la belleza de estas obras, la armería del rey constituye un elemento más del aparato de propaganda imperial teniendo en cuenta que, de hecho, en la mayor parte de los casos estaban fabricadas únicamente para un uso ceremonial. Por una parte, concede relevancia a su papel de guerrero, de general prestigioso, algo que enlaza con todo lo dicho anteriormente a propósito de la Orden del Toisón de Oro y al carácter cruzado que Carlos V quería atribuir a su imperio. Pero, por otra, haciendo gala una vez más de la fusión de lo medieval y lo clásico en la iconografía política, respondían a una moda que quería enfatizar su clasicismo y la naturaleza heroica del cliente. Es más, la decoración en relieve se consideraba un procedimiento clásico *per se*. Por ello, las armas no sólo poseían una función evidente en un periodo en el que Europa estaba sacudida por guerras sucesivas, sino que tenían un valor simbólico inequívoco que remitía a la imagen del propietario, de forma que éste se viera como los militares y héroes romanos. Por ello, los términos con que solían calificarse las obras de Negroli y las de sus contemporáneos eran *all'antica*, *alla romana* o, más significativamente, *all'eroica*.

---

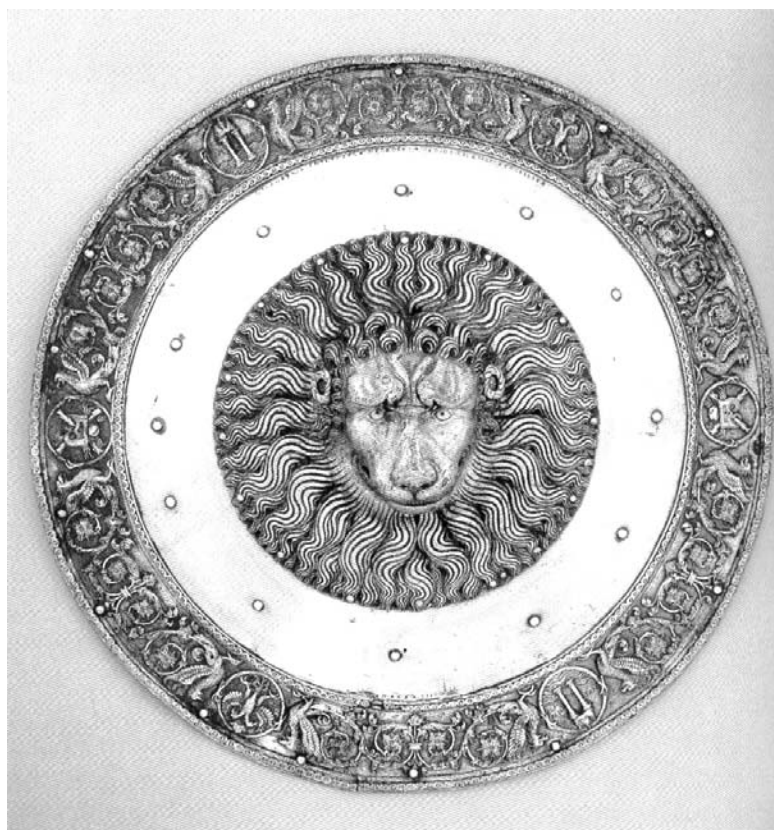
<sup>17</sup> Sobre la importancia de los hermanos Negroli y la industria armera milanesa en el siglo XVI, véase Phyrri-Godoy [1999].

La forma, la estructura y la decoración de las mismas pretendían reflejar, en el caso de Carlos V, una imagen del César que incidiera en su visión como militar y como emperador romano, de forma que aludieran a su poder, dignidad y legitimidad. Su función ideológica era evidente y más si se tiene en cuenta que, tras una victoria o cuando hacía entrada en una ciudad, es decir, en gran parte de sus apariciones públicas y multitudinarias, éste solía presentarse en armadura. Por ello, las armas diseñadas para Carlos V estaban repletas de alusiones mitológicas e imperiales. No hay más que ver, por ejemplo, el casco y el escudo que Negroli realizara para éste en 1533 [vid. figs. 6 y 7]. En el primero, realizado en acero y oro, destaca sobremanera la corona de laurel que corona la frente, una alusión clásica evidente, que recuerda a Julio César, de cuyo nombre se apropió Carlos, y a los generales romanos victoriosos. El pelo rizado semeja asimismo las imágenes de militares y emperadores romanos. Como ocurriera en el caso de la imagen anterior, el medallón del Toisón de Oro del collar y los medallones con las columnas de Hércules y la divisa del *Plus Ultra*, que no pueden apreciarse en esta imagen, identifican inequívocamente al propietario, a las que se suman la corona y las águilas imperiales. El casco y el barbote eran independientes, de forma que no era necesario llevarlos juntos. Lo interesante es, fundamentalmente, que la imagen que produciría el Emperador con las dos piezas de este casco, siendo su rostro prácticamente invisible, era sin duda la de un héroe clásico, un nuevo Eneas. A esta pieza se suma otra, la rodela o escudo del león que la acompaña, cuyas asociaciones clásicas son también evidentes. El león simboliza diversas virtudes militares como el coraje, la fuerza y la magnanimidad y, al mismo tiempo, establece una asociación con Hércules, vencedor del León de Nemea, que se ve reforzada, una vez más, con la presencia del emblema y la divisa imperiales en los medallones de la orla.

"A CARLOS TENGA EL ORBE POR AUGUSTO"



6. Filippo Negroli (1533), Casco de Carlos V, oro y acero, Madrid, Real Armería, Inv. D.1.



7. Filippo Negroli (1533), rodela de parada de Carlos V, oro y acero, 51,6 cm diámetro, Madrid, Armería Real, Inv. D.2.

Estas armas muestran a Carlos V como héroe clásico y lo legitiman como sucesor de los emperadores romanos. Existen otras piezas también con un sentido alegórico y escatológico muy marcado, como la borgoñota que los hermanos Negroli forjaron para él en 1545 [vid. fig. 8]<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Un motivo de gran fortuna iconográfica en el terreno de la decoración de las armas fue la del escudo con la cabeza en relieve de la gorgona Medusa, como la que los mismos hermanos Negroli fabricaron para el Emperador en 1541, y a la que se atribuía un sentido imperial. Cfr. Phyr-Godody [1999: 177-179].





8. Filippo y Francesco Negroli (1545), vista frontal de la borgoñota de Carlos V, acero y oro, Madrid, Real Armería, Inv. D.30.

Se trata de una pieza realmente espléndida, cuya decoración motivaría numerosas imitaciones posteriores. En ella, dos figuras femeninas aladas agarran por el bigote a un prisionero turco. La de la derecha es la Victoria, que sostiene una palma, mientras que la de la izquierda, con una trompeta, no es otra que la Fama. Ambas se encuentran recostadas de espaldas sobre los despojos de los vencidos. Bajo la cabeza del turco puede leerse ".SIC.TVA./ÍVICT<sup>E</sup>.CAESAR". La

enormidad y musculosidad de la figura del prisionero contrasta con el hieratismo y la impasibilidad de las dos divinidades, que parecen sostenerlo sin ningún esfuerzo, algo que puede apreciarse asimismo si se compara la serenidad de sus rostros con la mueca terrible del turco. El sentido alegórico de la decoración de esta borgoñota es evidente: Carlos es el vencedor del Islam y, por extensión, de todos los enemigos de la Cristiandad.

### ***Las series históricas de los triunfos carolinos***

La visión del Emperador como general victorioso es una de las más extendidas en la iconografía propagandística y en la historiografía. A propósito de esta cuestión destaca sin duda la importancia concedida a la narración histórica, que quedaría reflejada en la voluntad regia de incluir entre su séquito a historiadores que elaboraran una narración de sus viajes, sus batallas y sus triunfos. Ello contribuyó a que los artistas se inclinaran también a conferir un sentido narrativo a las imágenes, de forma que se crearon verdaderos ciclos iconográficos con sentido descriptivo. Los más importantes son, sin duda, los dispuestos para acontecimientos tales como entradas triunfales, para decorar palacios o, incluso, para ser difundidos a través de la imprenta<sup>19</sup>. Se trata, de hecho, de la versión plástica de la *ecphrasis* poética de acontecimientos reales, a través de los cuales los artistas, al igual que sucede en la épica contemporánea tras el modelo virgiliano, confeccionaban una lectura dirigida de la historia<sup>20</sup>. Gracias a ellas, los artistas conseguían fijar en la memoria colectiva la relevancia de unos sucesos históricos concretos (frente a otros, obviamente), lo que hace de su selección un proceso interpretativo del presente y el pasado reciente. La plasmación de dicha selección a

<sup>19</sup> A propósito de la importancia simbólica y propagandística de las entradas, cfr. Strong [1973]. Sobre algunas de las realizadas por Carlos V, cfr. Terlinden [1960]; Marsden [1960]; y Chastel [1960]. Véase asimismo *La fiesta en la Europa de Carlos V y Carlos V y las artes*.

<sup>20</sup> Cfr. Checa [1994].

través de las imágenes es lo que en retórica se conoce con el nombre de cronografía, es decir, una representación figurativa del paso del tiempo mediante la ilustración de aquellos sucesos considerados más significativos<sup>21</sup>.

Dos de las series más relevantes dedicadas a la celebración de la figura y la victorias carolinas son las realizadas por Antonio Tempesta y Martin van Heemskerck. Ambas, de la década de los cincuenta, poseen un especial interés por el hecho de tratarse de grabados, lo que implica una difusión mucho mayor que las que pudieran elaborarse para decorar cualquier tipo de edificación efímera con motivo de una entrada o una celebración, cuyo público era, evidentemente, mucho más restringido<sup>22</sup>. La de Tempesta (ca. 1550), titulada "Las batallas de Carlos V", está formada por ocho grabados acompañados de inscripciones, cada uno de ellos dedicados a un capítulo concreto y relevante del reinado carolino y acompañados de sus respectivas inscripciones.



9. A. Tempesta (ca. 1550), Coronación imperial

Como se sigue del título, la serie elabora la imagen del Emperador como héroe militar y celebra sus victorias sobre el Turco en Túnez, sobre los protestantes

<sup>21</sup> Cfr. Bouza-Santiago [1993].

<sup>22</sup> Pese a que algunas edificaciones efímeras solían perpetuarse como estampas. Para la utilización propagandística del grabado, véanse Bouza-Santiago [1993] y Bouza [1998].

e incluso sobre el Papa, en recuerdo, naturalmente, del Saco de Roma<sup>23</sup>. Pero, al mismo tiempo, a esta visión eminentemente heroica de Carlos, Tempesta une la del monarca como emperador, como queda reflejado en el grabado tercero, que corresponde a la coronación en Bolonia, en el que Carlos aparece junto al Papa, con la corona imperial sobre su cabeza y flanqueado por sus soldados, que sostienen los símbolos imperiales de la bola del mundo y la espada [vid. fig. 9].

Este grabado sigue inmediatamente al del Saco de Roma, de forma que representa a su vez la reconciliación definitiva con el Pontífice, lo que remite a una consideración de Carlos como héroe cristiano y pacificador, que se impondrá especialmente en los últimos grabados de la serie. En éstos, la figura del César aparece investida de las virtudes de la clemencia con los derrotados y la largueza, que será una constante del mito plástico y literario del Emperador. En uno de los grabados, el quinto en concreto, la inscripción que lo acompaña alude claramente



*Charles le digne. Vertue sont toujours unies. Tantost il est severe et tantost il est doux.  
 fait sentir aux Saxons le traite de son - Par le uant aux subiects il puni les rebelles.*

10. A. Tempesta (ca. 1550), Rendición del duque de Sajonia

<sup>23</sup> Sobre la serie de grabados de Tempesta, cfr. Checa [1980].

a la frase con que Anquises anunciara el dominio universal de Roma, es decir, el *parcere subiectis et debellare superbos*: "Charles dont les vertus son toujours immortelles/ Tan tost il est severe et tantost il est doux/ faict sentir aux saxons les traits de son touroux/ *pardonnant aux subiects il punit les rebelles*"<sup>24</sup>. La imagen muestra al duque de Sajonia, sumiso, pidiendo clemencia al Emperador, cuyo gesto de clemencia recuerda prácticamente al de un padre reconviniendo a uno de sus hijos [vid. fig. 10].

La clemencia, que fuera uno de los atributos personales de Julio César, es uno de los rasgos fundamentales de la visión del Emperador como héroe de la paz. A ello debe sumarse la transformación de su figura, una vez despojado de los atributos militares con que ha sido representado a lo largo de la serie, en la de un personaje romano cuya apariencia recuerda sobremanera a la del mítico general romano, convirtiendo de esta forma al Emperador en un héroe clásico. De hecho, uno de los modelos de Tempesta fueron "Los triunfos de César" de Andrea Mantegna. Esta transmutación tiene lugar en los tres últimos grabados. En el sexto,



11. A. Tempesta (ca. 1550), Entrada triunfal en Viena

<sup>24</sup> Cursiva mía.

y especialmente en el séptimo, se elabora el tema de la entrada triunfal romana. En él puede verse al César y a su hermano Fernando montados en un carro triunfal precedido por soldados que portan los estandartes imperiales y seguido de los vencidos encadenados, mientras un ángel que baja del cielo los corona con sendas diademas de laurel [vid. fig. 11].



*Celuy dont la valeur neust jamais de seconde / Charles, lassé de gloire entre dans un lieu / C'est asses disoit il combattu pour le monde & / Il ne veut maintenant combattre que pour Dieu.*

12. A. Tempesta (ca. 1550), Carlos V como arquitecto y príncipe de la paz

La estampa que cierra la serie es, probablemente, la más representativa a nivel simbólico, puesto que en ella Carlos aparece idealizado definitivamente como príncipe de la paz. Según Checa [1980: 76], la imagen podría prefigurar la abdicación del Emperador, a juzgar por la inscripción que la acompaña: "Celuy dont la valeur neust jamais de seconde/ Charles, lassé de gloire entre dans un lieu/ C'est asses disoit il combattu pour le monde/ Il ne veut maintenant combattre que pour Dieu." En ella, vemos a Carlos representado a la romana, como emperador y héroe clásico, dirigiendo la edificación de un templo de planta circular, que simboliza las ideas de unidad, uniformidad y justicia al tiempo que se presenta como *Templum pacis*. La visión de Carlos como arquitecto suscita asimismo una vinculación clarísima con la divinidad, y el hecho de que lo que erija sea precisamente un templo de la paz le señala como principal artífice de la concordia

universal. La estampa conjuga, en definitiva, gran parte de las visiones míticas del César y así, además de héroe clásico, se presenta, sobre todo, como caballero cristiano y príncipe pacificador [vid. fig. 12].

Frente a esta visión clemente y pacificadora del Emperador, la serie de Martin van Heemskerck (1498-1574), significativamente titulada "Victorias de Carlos V"<sup>25</sup>, potencia fundamentalmente la imagen del César como guerrero y lo muestra tomando parte en algunas de las campañas militares más importantes de su reinado<sup>26</sup>. La serie, dedicada a Felipe II, fue publicada en Amberes por Hieronymus Cock en 1556, es decir, el año de la abdicación de Carlos V, y fue reimpressa posteriormente en seis ocasiones más. Está compuesta de doce grabados, incluyendo la portada, cada una de las cuales está acompañada de una inscripción en latín y, a partir de la segunda edición, se añadieron otras en verso en español y francés. El primer grabado es quizá el más representativo de la intencionalidad de la serie [vid. fig. 13].

En él, vemos al Emperador en el centro, sosteniendo en sus manos los atributos del poder, la bola del mundo coronada por la Cruz y la Espada, y sentado en un trono de piedra decorado con las dos columnas de su divisa personal, en una actitud ciertamente alejada de la que presentara Tempesta. A sus pies está sentada el águila imperial que sostiene en el pico un aro al que están encadenados cinco de los personajes que rodean a Carlos, sus enemigos vencidos, salvo uno, que se aleja airado. En las dos inscripciones que acompañan la imagen se aprecia el significado de la misma: "*Hic Papa, et Gallvs, Saxo, Hesus, Clivius, acri/ concedvnt aqvilae, Selymvs dat terga pavore*" y "L'AgUILA muy triumphante y no vencida/ De Carlos

---

<sup>25</sup> El título completo es *Divi Caroli V Imp. Opt. Max. Victoriae, ex multis praecipuae. Magno Philippo, divi Caroli V F., regi Hispan., Angl., Franc., etc... has, ex plurimis quidem praecipuas, paternarum victoriarum imagines, ad immortalem sacrosanctae illius Maiest. Gloriam, immortalib. chartis commissas.*

<sup>26</sup> Sobre esta serie, cfr. Rosier [1990-1991]; y Bouza-Santiago [1993]. Existe asimismo un estudio anterior, de Stirling-Maxwell [1870], que no me ha sido posible consultar en el momento de redactar estas páginas.



13. M. van Heemskerck, "Victorias de Carlos V", I, Carlos entre sus enemigos vencidos.

Quinto Emperador Romano,/ Nos muestra que esta gente fue rendida/ Y cómo huyó sus uñas Solimano". Así, los personajes encadenados son, a la izquierda, Francisco I y el Papa Clemente VII y, a la derecha, los nobles alemanes vencidos en la guerra de Esmalcalda -Juan Federico de Sajonia, el Lansgrave Felipe de Hesse y el duque de Cleves. Sólo Solimán, que se aleja con mirada airada, queda fuera de este cerco, lo que significa que la amenaza turca no ha finalizado aún. El primer grabado, por tanto, constituye un resumen de la serie completa, en la que se ilustrarán cada una de las batallas sostenidas contra los personajes vencidos, y una visión de los distintos frentes en los que hubo de participar el Emperador. Lo más relevante de la estampa es, sin duda, la figura musculosa y potente del César, ataviada con una coraza *all'antica* que lo presenta como emperador romano y muy poco parecida a la que imaginara Tempesta. Su postura semeja en cierta forma la de la estatua de Giuliano de'Medici realizada por Miguel Ángel [vid. fig. 14], lo que delata que los principales modelos de Heemskerck hay que buscarlos, fundamentalmente, en el arte italiano, país en el que el grabador pasó cuatro años dedicados al estudio de las obras clásicas y de artistas contemporáneos.





14. Miguel Ángel (ca. 1520-1534),  
*Giuliano de' Medici*, mármol, 173 cm.,  
San Lorenzo, Florencia.

Tras esta visión inicial de las victorias carolinas, las siguientes estampas ilustran en orden cronológico, tal como indican las fechas de cada una de ellas, algunas escenas de éstas. La primera es la batalla de Pavía (grabado 2), donde Heemskerck muestra el momento en el que Francisco I es hecho prisionero por las tropas imperiales; los dos siguientes tratan del Saco de Roma e ilustran la muerte del condestable de Borbón y la prisión del Papa en el castillo de Sant'Angelo (grabados 3 y 4). El quinto muestra la defensa de Viena del cerco turco y en él puede verse a Carlos, completamente armado y a caballo, seguido de su hermano Francisco [vid. fig. 15]. El sultán y sus tropas, que emprenden la huida, aparecen al fondo. No obstante, el César no participó personalmente en esta campaña de 1529 y no se desplazó a esa zona hasta 1532, a cuya llegada se replegaron los turcos sin que llegara a producirse un enfrentamiento entre Carlos y Solimán. La imagen ideada por Heemskerck es, por tanto, ficticia, lo que demuestra hasta qué punto su serie responde antes a una visión idealizada del imperio de Carlos y de sus victorias.



15. M. van, Heemskerck, "Victorias de Carlos V", V, Liberación de Viena.

El siguiente grabado ilustra, no una batalla, sino una imagen de los indios americanos y de sus prácticas caníbales, cuya crudeza contrasta con las optimistas inscripciones que la acompañan: "*Antehac hvmanis vescentes carnibus Indi./ Iam domini invictis mitescvnt Caesaris armis*" y "Los Indios hasta aquí de carne humana/ Pacían como fieros y indomados,/ Con virtud y con fuerza soberana,/ Los véis por César ya domesticados." El canibalismo de los indios fue con frecuencia uno de los argumentos esgrimidos a favor de su conquista y sometimiento. Durante el reinado carolino tuvo lugar el establecimiento de los españoles en tierras de México, gracias a sendas campañas de Hernán Cortés primero y de Francisco Pizarro después, lo que supondría la entrada de inmensas riquezas, razón por la cual, posiblemente, Heemskerck incluyó una estampa de tema americano entre los triunfos imperiales. La siguiente victoria de la serie es la que hace referencia a la conquista de Túnez (grabado 7), uno de los grandes éxitos militares imperiales que motivaría la confección de unos tapices conmemorativos por encargo del propio Emperador.

Finalmente, los cuatro últimos grabados corresponden a un único conflicto, el que enfrentó al César con la Liga de Esmalcalda formada por los príncipes y nobles protestantes. La diferencia numérica entre este tema y los anteriores pone de relieve la importancia concedida en la serie a este conflicto acaecido entre los años 1546-1547, la última gran victoria del Emperador antes de su retiro y, por ende, la más reciente. La primera imagen corresponde a la rendición del duque de Cleves (grabado 8), en 1543, y sirve de preludio a las siguientes. A continuación, la novena estampa muestra a la armada de Carlos en su campamento, a la que se une el conde de Buren que, según las inscripciones que la acompañan, había infligido un severo ataque a las tropas del Lansgrave de Hesse, aunque, en realidad, se tratara de una victoria mucho más modesta de lo que podría deducirse tanto de la imagen como del texto. En la décima, asistimos a la rendición del duque de Sajonia [vid. fig. 16]. Éste, que aparece a la derecha de la imagen, se aproxima llevándose la mano izquierda al pecho en señal de pleitesía hacia donde se encuentran el César, totalmente armado, su hermano y el duque de Alba. A su espalda, tras un paje que sujeta a su caballo por la brida, puede verse a su ejército vencido, mientras que, a lo lejos, un grupo de soldados atraviesa un río, en lo que es, con toda probabilidad, una representación de la batalla de Mühlberg.



1547.  
DEVICTVS BELLO PRODIT SVB CAESARIS ORA  
DVX SAXO, AMISSIS REGNO'QVE ARMIS'QVE VIRIS'QVE.

16. M. van Heemskerck, "Victorias de Carlos V", X, Rendición del duque de Sajonia.



17. Enea Vico (1551), "La Batalla de Mühlberg", estampa, 530x370 mm., Madrid, Biblioteca Nacional, Estampas Inventario, 40.933.

A diferencia de algunas otras representaciones de la famosa batalla, como la de Enea Vico [vid. fig. 17], que enfatizan la crudeza de la lucha, Heemskerck relega a ésta a un segundo plano con el fin de subrayar la rendición de Juan Federico de Sajonia, la importancia política de la victoria y, por tanto, el hecho de que el Emperador haya por fin conseguido su ideal de una Europa unida bajo un único *imperium* y una única religión. A ésta siguen, inmediatamente, la rendición al Emperador de las ciudades alemanas y, por último, la del Lansgrave de Hesse, lo que sugiere que se produjo un error en la ordenación final de las estampas cuando se preparaba la segunda edición<sup>27</sup>, puesto que la entrega de las llaves de las ciudades alemanas tuvo lugar después de la derrota de Felipe de Hesse y no antes. Ello indica que Heemskerck había muy posiblemente ideado la escena de la actual estampa XI como cierre y clímax de la serie [vid. fig. 18].



18. M. van Heemskerck, "Victorias de Carlos V", XI, Rendición de las ciudades alemanas.

En la estampa décimo primera, por tanto, vemos a los representantes de seis ciudades alemanas, que no se especifican, de rodillas ante el César, al que hacen

<sup>27</sup> En la primera edición, los grabados no estaban numerados y su orden se deducía por las fechas de cada uno de los acontecimientos según se indicaba en las imágenes, véase Rosier [1990-1991: 33].

entrega de las llaves. Éste, armado y sentado en su trono, lleva en su cabeza la corona imperial, insistiendo en la imagen poderosa y guerrera del personaje. En definitiva, la serie de Martin van Heemskerck se mantiene bastante fiel al asunto histórico de los acontecimientos representados, salvo en el caso ya mencionado de la estampa de la defensa de Viena y el de la captura de Francisco I, cuyo sentido político se impone al estrictamente realista. Ésta visión política y propagandística es, de hecho, la que da sentido a la serie entera, en la que se enfatiza, fundamentalmente, una interpretación idealista tanto de las victorias carolinas como de la misma figura imperial, como guerrero victorioso y emperador romano, frente a la propuesta por Tempesta. Si bien ambas coinciden en hacer del César un personaje construido a partir de un modelo clásico y heroico es evidente que la intención ideológica de ambas obras es diversa e incluso opuesta, ya que mientras que la primera incide decididamente en una visión pacificadora y clemente del Emperador, especialmente en los últimos grabados, la de Heemskerck enfatiza justamente su faceta más belicista y lo presenta como vencedor de sus enemigos antes que como constructor de la paz, como el guerrero invencible que logra someter a todo el que se opone a su idea del imperio.

Hacer de las imágenes, en este último caso de los grabados, series narrativas pone de manifiesto de una manera muy explícita de qué forma la propaganda carolina lleva a cabo una interpretación dirigida y selectiva de la historia (nótese que lo que se incluye en ambas series son éxitos y victorias de la política carolina, mientras que se silencian sus más sonoros fracasos, como la fallida expedición a Argel de 1541). Buena prueba de ello es el encargo que hiciera el mismo Carlos V en 1548 al tejedor Wilhelm Pannemaker para que realizara una serie de tapices sobre la conquista de Túnez, cuya confección terminó en 1554<sup>28</sup>. Se trata de uno de los encargos más costosos jamás hechos por el César que permite apreciar, atendiendo a su carácter de encargo personal, de qué forma el propio protagonista quería que se recordara uno de sus éxitos militares más rotundos, pero anterior también a una de sus derrotas más famosas. La serie está compuesta de doce paños,

---

<sup>28</sup> Al respecto, cfr. Carlos [1981]; y *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, 73-92.

el primero de los cuales es un mapa de la zona, mientras que los que siguen relatan distintos momentos de dicha campaña en orden cronológico, desde que Carlos pasara revista a sus tropas en Barcelona (pañó II) [vid. fig. 19], hasta el desembarco, ataque y conquista de La Goleta (paños III-VII), la toma y saqueo de Túnez (paños IX-X) y el reembarque de las tropas con destino a España (XII)<sup>29</sup>. En total, los doce tapices juntos tenían una longitud aproximada de 600 metros, lo que da una idea de la enormidad y el carácter grandilocuente y pretencioso de la obra, cuya primera exposición pública tuvo lugar en una fecha muy señalada y simbólica: el día de la boda entre el príncipe Felipe y María Tudor.

### ***Tiziano y Carlos V: la batalla de Mühlberg***

En todas las muestras iconográficas que acabamos de ver sobre Carlos V se repiten aproximadamente las mismas ideas respecto a la representación de la figura imperial. En ellas confluyen elementos procedentes de la tradición clásica así como de la medieval, que se conjugan para ofrecer una imagen del Emperador como segundo Julio César y heredero de los emperadores romanos y cristianos, que Fernando Checa [1994: 39] denomina el "mito plástico" de Carlos V. Probablemente, el artista que mejor supo plasmar la majestad del personaje y su carácter heroico fuera el pintor italiano Tiziano, cuya obra anterior gozó del reconocimiento del César y determinó el interés de éste por hacerse con sus servicios. Tiziano ingresó en la corte como pintor oficial al servicio de Carlos V y a su mano debemos algunas de las telas conmemorativas y retratos de la familia imperial más célebres. Podría decirse que Tiziano estaba llamado a ser el nuevo Apeles del nuevo Alejandro. Entre los lienzos encargados con motivo de un hecho singular y glorioso destaca, sin duda, el conocido retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg [vid. fig. 20].

---

<sup>29</sup> Faltan en la serie los paños VIII y XI, que no se han conservado.

Tal como ha podido apreciarse en las series de grabados de Tempesta y Heemskerck, la guerra contra la Liga de Esmalcalda fue, junto a la campaña tunecina, uno de los acontecimientos del imperio carolino con mayor repercusión en las artes. Ambos constituyen dos de los triunfos militares más sonados del Emperador, que, además, contaron con su participación personal. Por otra parte, tanto la batalla de Mühlberg como la conquista de Túnez representaban no sólo una victoria del Emperador, sino, por encima de todo, la del catolicismo frente a sus más acérrimos enemigos, el protestantismo y el Islam. Si bien la campaña tunecina supuso un duro revés para los corsarios paganos capitaneados por Barbarroja, es evidente, como insinuaba el primero de los grabados de Heemskerck, que la amenaza turca seguía siendo una cuenta pendiente del cristianismo. Por el contrario, tras la victoria sobre los príncipes de Esmalcalda parecía haberse aplastado la insurrección protestante en suelo occidental y haberse unido nuevamente Europa bajo el dominio de la Fe verdadera. Por otra parte, fue la última gran gesta militar del César antes de su abdicación y así lo reconocerían unánimemente no sólo los artistas mencionados sino también los poetas épicos quinientistas en el tratamiento de las gestas carolinas<sup>30</sup>.

Que así fue entendida la victoria de Mühlberg lo prueba uno de sus cronistas, Luis de Ávila y Zúñiga, que atribuyó al Emperador la célebre frase "Vine y vi y Dios venció" pronunciada tras conocerse la victoria. Esta visión de Carlos como nuevo César cristiano que el arte propagaría y que el propio Emperador asumiría intencionadamente, aparece también representada en la tela de Tiziano<sup>31</sup>, debidamente combinada con elementos procedentes de la tradición cristiana. Así, Carlos aparece no sólo representado como emperador romano sino también como *miles Christi*. Lo importante es también señalar que la referencia explícita a César realizada por cronistas como Ávila aparece también en el cuadro, en el que el río que puede verse al fondo, el Elba, es también una transposición del Rubicón que antaño cruzara el general romano. El hecho de que estemos ante un retrato ecuestre

<sup>30</sup> Para el tratamiento de las gestas carolinas en la épica hispánica del quinientos, véase caps. 16-19.

<sup>31</sup> Sobre la identificación de Carlos V y Julio César véase *supra*.



responde a un modelo clásico, al que la crítica identifica con el Marco Aurelio capitolino. No obstante, como analiza Checa [1994], a cuyo estudio de la obra remito, la imagen está llena de alusiones de tipo simbólico y alegórico. Una de ellas es la lanza, un arma demasiado aparatosa para ser utilizada en un campo de batalla y más propia de justas y torneos medievales, lo que enlaza una vez más con la visión de Carlos como caballero de la religión. Otra, la iluminación solar, claramente crepuscular, que alude a uno de los hechos comentados por los cronistas a propósito del curso del sol durante la jornada, que establece un paralelismo entre Carlos y el Josué bíblico, para el que el Dios obró el milagro de hacer que el día se prolongara hasta que finalizara su batalla contra los gabaonitas<sup>32</sup>.

Uno de los rasgos más relevantes de la obra es el hecho de que, pese a que la ocasión del mismo es la celebración de una victoria militar, Tiziano no opta, como hiciera Enea Vico [vid. fig. 17] por representar uno de los momentos más míticos de la misma, como fue la de cruzar el Elba, fuente de las comparaciones con la campaña de César en el Rubicón. La estampa de Vico es una descripción narrativa, no exenta de motivos alegóricos -la personificación del río en la figura de un hombre joven a la izquierda, la aparición de la aurora que anuncia la llegada del sol radiante a su espalda, en la parte superior, la presencia de la Fama tocando su trompeta y la Victoria que levanta con una mano una corona de laurel-, de forma que suma la crónica realista con la interpretación mítica de la campaña. Frente a esta representación, Tiziano ofrece una visión que, si bien recoge esencialmente toda esta información, lo hace de manera mucho más simbólica, al hacer de la figura mayestática de Carlos el centro de toda la composición.

---

<sup>32</sup> Un prodigio que aparece también en la descripción de la lucha de Nicolás Espinosa en *La segunda parte del Orlando*, XXXV, lxii-lxiii, véase *infra*, cap. 10.

### ***La arquitectura imperial: el palacio nazarí de Granada***

Hasta aquí hemos analizado diversos medios artísticos mediante los cuales se configuró y extendió la figura imperial de Carlos V. Entre ellos, los grabados y las pinturas eran, sin duda, los que alcanzaron una mayor repercusión, en especial los primeros. Esto es también importante si se tiene en cuenta que, cada vez más, el monarca tendía a establecerse en la corte y ésta era la única forma de hacerse presente en los distintos territorios de su dominio. En el caso del Emperador, pese a que éste fue un rey muy viajero, esto tiene una importancia fundamental, dada la vastedad de sus posesiones. Por otra parte, la figura imperial solía asociarse también a uno o varios edificios relevantes, como ocurriera en el caso de Augusto y el templo de Apolo y su palacio adyacente, de Carlomagno y su palacio de Aquisgrán o, posteriormente, Felipe II y el monasterio de El Escorial, uno de los ejemplos arquitectónicos más relevantes en lo que se refiere a la difusión de la imagen regia. En el caso de Carlos V, quizá el más emblemático sea el palacio que mandó construir en Granada. Éste fue, además, el primero construido según el estilo renacentista antes de 1540 y, posiblemente, el único edificio civil español pensado para encarnar al poder imperial<sup>33</sup>.

El edificio fue diseñado por Luis Hurtado de Mendoza y Pedro Machuca, quien concibió la planta como un círculo inserto en un cuadrado, las dos figuras geométricas y arquitectónicas fundamentales, con las que se aludía, sin duda, a la persona del Emperador Carlos y a su gobierno universal y providencial. Al cuadrado solían asociársele virtudes como la estabilidad y la constancia, así como una relación con lo terrestre. El círculo se vinculaba a la idea de eternidad y perfección y, como veíamos en el último de los grabados de Antonio Tempesta [vid. fig. 12], poseía un claro simbolismo religioso, que otorgaba un carácter sacro al edificio, y recordaba al globo terráqueo, cuyo dominio estaba en manos de

---

<sup>33</sup> Sobre el palacio nazarí de Carlos V, cfr. Rosenthal [1988]; Checa [1988: 11-21] y *Carlos V y las artes*.

Carlos. En cuanto al lenguaje arquitectónico del edificio, éste responde al clasicismo vitruviano, lo que demuestra hasta qué punto el palacio estaba concebido desde un punto de vista humanista. Así, predomina en el palacio el orden dórico, al que los teóricos identificaban con los dioses olímpicos más poderosos, como Júpiter y Marte, y con el más noble de los héroes, Hércules, cuya asociación con Carlos tiene una lectura ideológica más que evidente. La principal virtud del lenguaje arquitectónico, en lo que se refiere a su significación política, reside en el hecho de que éste estaba relacionado con los valores de la antigua Roma, de forma que expresaba el carácter heroico, militar y romano de su propietario: en otras palabras, que el edificio, que estaba diseñado conforme al modelo clásico, encarnaba las virtudes propias de los emperadores romanos y las traspasaba al César. De todo ello se desprende que el edificio estaba pensado según un programa unitario cuya finalidad era expresar la indivisibilidad del Imperio y la fusión de la ideología pacifista-erasmiana con la política guerrera del Emperador<sup>34</sup>.

Que ello es así queda patente en el programa decorativo del palacio, pese a que sólo llegó a ejecutarse una pequeña parte de la ornamentación pensada (el mismo edificio quedaría de hecho, sin concluir) y muchas de las esculturas y relieves fueron añadidos al margen de los propuestos inicialmente<sup>35</sup>. En las pilastras del piso principal, en lugar de los emblemas heráldicos de cada una de las posesiones carolinas, figuran los símbolos imperiales: las columnas de Hércules y la divisa del *Plus Ultra*, la corona imperial y la cruz de San Andrés, símbolo de la Orden del Toisón de Oro. En el emblema columnar de las pilastras, que, según parece, fue un encargo personal de Carlos, aparece el águila imperial romana, y no la bicéfala de los Habsburgo, con las garras extendidas sobre la parte superior del globo terráqueo, que representa a Asia. Si bien se trata de un motivo ya utilizado por Augusto y diversos emperadores posteriores, la imagen puede ser leída como una profecía utópica, a saber, como la promesa formulada por el Emperador a los españoles de que, efectivamente, su imperio, heredero del de Roma, se extenderá más allá de aquél, allende las columnas de Hércules, y llegará hasta Asia. La

---

<sup>34</sup> Cfr. Checa [1988: 20].

<sup>35</sup> Cfr. Rosenthal [1988: 271-272].

presencia de uno de los atributos de la orden borgoñona del Toisón de Oro confiere a dicha promesa un carácter evidentemente escatológico, al tiempo que asimila la lucha española contra el Islam con las pretensiones militares de esta orden caballeresca.

Por último, en este breve y rápido repaso de algunas de las características más representativas del palacio nazarí de Carlos V, hay que recordar una especialmente significativa, que vinculaba al imperio carolino de forma particular con España: su localización. No hay duda de que la decisión de construir el palacio junto a la Alhambra es un hecho altamente simbólico. En ésta, el último baluarte del Islam en occidente, el César mandó edificar, conforme a la costumbre, un palacio sobre las ruinas de los vencidos en conmemoración de sus recientes victorias sobre el paganismo. Pero, al mismo tiempo, el emplazamiento es también el reconocimiento y la celebración de la victoria conseguida por sus abuelos los Reyes Católicos en 1492, un aviso para sus enemigos y una garantía tanto para los españoles como para el resto de europeos de que sus intenciones, al alzar su palacio en la zona más meridional de sus dominios, era mantener en su poder el territorio conquistado al Islam y acrecentarlo, preservando y extendiendo la unidad cristiana más allá de las columnas hercúleas. En resumidas cuentas, por tanto, el palacio no sólo es un símbolo del poder imperial sino también la concreción de las ideas utópicas y legendarias que el reinado de Carlos representaba para sus súbditos y lo que para éste era la tarea imperial: la instauración de un *imperium sine fine* que alcanzara todos los confines de la tierra e inaugurara una época de paz y esplendor bajo el signo de la cruz.

### ***El reposo y la muerte del héroe***

Durante el tiempo que duró su mandato Carlos fue llamado César y se reconoció en él al sucesor de Augusto y de los emperadores romanos y cristianos, así como al nuevo Alejandro destinado a conquistar el orbe. En él se encarnaban las

virtudes de los héroes clásicos, especialmente de Hércules. Por ello, en el momento de su abdicación, parece lógico que, conforme a su poder universal y a su papel de *dominus mundi*, se le representara bajo la figura del mítico Atlante, el gigante divino que sostenía al mundo sobre sus hombros, una imagen de gran fortuna en la iconografía de la época, que expresaba el dominio universal de una nación. Éste es el caso de la espléndida serie de tapices conocida con el nombre de "Las Esferas", encargada por Juan III de Portugal para celebrar las hazañas de los descubridores portugueses, que se cree que pasó a la corona española con motivo de las nupcias entre Felipe II y María de Portugal en 1543<sup>36</sup>. Por otra parte, la imagen atlántica aparece ya en la *Eneida* cuando, tras contemplar la *ecphrasis* del escudo, Virgilio dice que Eneas carga a sus hombros el escudo que es símbolo del mundo. Si tenemos presente la fuerte carga genealógica de la propaganda imperial, el gesto del héroe troyano, antecesor mítico de la casa de Austria, representa la eterna sucesión del dominio del mundo a esa larga estirpe de gobernantes universales herederos de Roma. Y, por ello, al igual que Carlos recibió como herencia el mundo entero, él mismo entregará su poder a los que le sucedan. En este caso, sus herederos fueron dos, su hermano Fernando, que recibiría los dominios austríacos y el título de emperador, y Felipe II, su hijo, que tras el retiro de su padre heredaría la corona de España y, con ella, naturalmente, el dominio de las Indias y, simbólicamente, del mundo entero. Así debe interpretarse, por tanto, la medalla acuñada por Giampaolo Poggini en Bruselas para celebrar la ascensión al trono del entonces príncipe Felipe [vid. fig. 21]. En el anverso aparece Felipe como rey de España, y en el reverso aparece la figura de Atlante sosteniendo el mundo con la inscripción "VT. QUIESCAT ATLAS" en alusión a la abdicación de Carlos, que, agotado tras largos años de sostener tan pesada carga, cede a su hijo, nuevo Hércules, el cuidado y dominio del orbe<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> La serie está formada por tres paños, el primero de los cuales muestra a Hércules sosteniendo la esfera celeste; el segundo, a Atlante sosteniendo la esfera armilar; en el último, Júpiter y Juno amparan la tierra. Cfr. *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, 100-104.

<sup>37</sup> La imagen atlántica asociada al retiro carolino gozó también de gran repercusión en la poesía contemporánea, y así podemos ver que aparece en el poema de Juan Rufo, *vid. infra*, cap. 23, y en el soneto que Francisco de Medrano dedicara "A la renunciación que hizo el Emperador Carlos V en



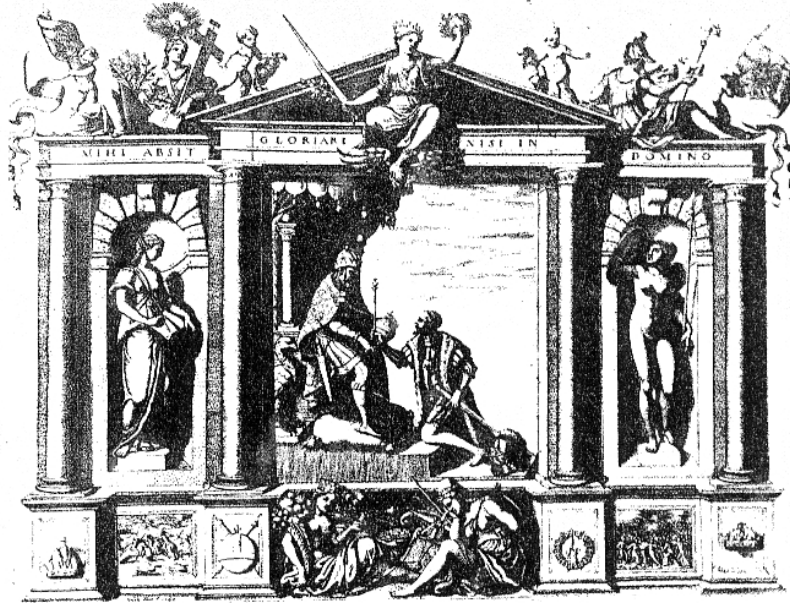
21. Giampaolo Poggini (1557), Medalla, Felipe II, Rey de España, Madrid, Museo del Prado, Inv. 96.

Esta idea aparece también representada en otras muestras iconográficas de la época, se haga o no referencia a la imagen atlántica de Carlos. Es el caso de una de las obras más relevantes sobre los emblemas imperiales, *Le imprese illustri* de Girolamo Ruscelli (1566), que incluye dos estampas dedicadas a la abdicación del Emperador. La que aquí se incluye en primer lugar [vid. fig. 22] aparece en dos ocasiones en la obra, al final de los capítulos dedicados a la exposición del *Plus Ultra* carolino y el *Iam illustrabit omnia* filipino<sup>38</sup>.

---

su hijo y en el hermano", *apud*. Alonso [1958]: "De sostener, cual nuevo Atlante, el mundo,/ el siempre augusto Carlos, ya cansado,/ 'Gentes', dice, 'no vistas he domado,/ hollado el suelo, hollado el mar profundo,/ hecho al persa monarca a mí segundo,/ preso al francés, al moro leyes dado:/ al cielo en ambos hombros sustentado,/ más grave con las glorias que en él fundo.'/ Luego, del mundo desdeñoso y harto,/ 'tú gobierna' al hermano le decía/ 'de Roma el ancho imperio, y de Alemaña';/ y al hijo, 'tú, de la invencible España/ y del indio tendrás la monarquía./ Y entre ambos junte amor lo que yo parto.'" No obstante, el paralelismo Carlos-Atlante se difundió con anterioridad a su abdicación en la obra de diversos panegiristas, como Luis Vives que, en su *De Concordia et Discordia* (1529), afirma: "¿Qué piensas que tendrá que hacer el que asumió sobre sí la restauración de casi toda la redondez del orbe y que tiene que sostenerla y apoyarla en sus vacilaciones, no de otra manera que la mitología lo cuenta de Atlante, a quien, decaído de cansancio, Hércules se prestó para un breve trato como sustituto, o no sé si tú, en esas columnas de tu escudo quisiste significar algo así y te consideras como un segundo Hércules con la misión de sosorrer a Atlante?", *apud*. Checa [1988: 58].

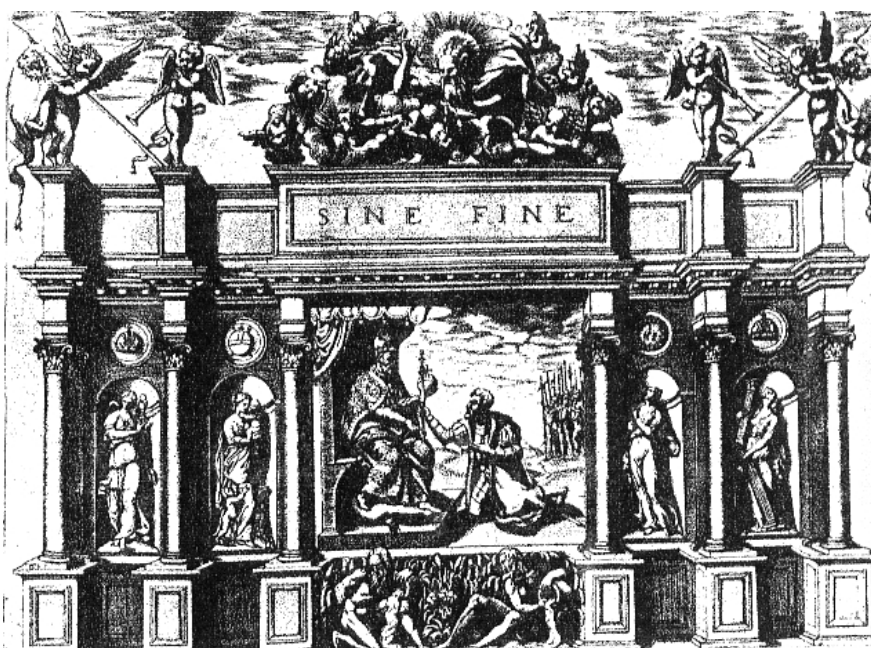
<sup>38</sup> Sobre el emblema personal de Felipe II, véase *infra*, cap. 7.



22. Nicolò Nelli, Abdicación de Carlos V, estampa, 250x355 mm., en Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venecia, 1566.

En el grabado podemos ver a Carlos de perfil, sentado en un trono flanqueado por un águila que tiene una columna a su espalda, en alusión a su emblema columnar, que hace entrega de las insignias de poder a su hijo, arrodillado frente a él, en el interior de un templo de claras resonancias clásicas. En los nichos laterales aparecen Minerva, la diosa guerrera protectora de Hércules y personificación de la Razón, a la derecha, y la Clemencia, personificación de una de las virtudes personales del Emperador, a la izquierda. Bajo cada una de estas dos figuras alegóricas pueden verse sendas viñetas de las batallas de Mühlberg y La Goleta, dos de las victorias más destacadas del imperio carolino, representadas asimismo en las dos figuras femeninas centrales bajo los protagonistas, que representan a Alemania, la de la izquierda, y a África, la de la derecha. En el friso se lee la inscripción "MIHI. ABSIT. GLORIARI. NISI. IN. DOMINO" y presiden la escena la Gloria, en el centro, que sostiene en sus manos la espada y la corona de laurel; la Iglesia, a la izquierda; y la Justicia, a la derecha.

La obra de Ruscelli incluye también una escena paralela que representa la abdicación de Carlos en su hermano Fernando [vid. fig. 23]. La disposición de la escena es prácticamente idéntica, sólo que esta vez es Fernando el que está postrado a los pies del César y la escena es contemplada por el mismísimo Dios, rodeado de ángeles, que bendice el acto con la mano alzada. Lo más destacado es, sin duda la familiar inscripción "SINE. FINE" del friso, una expresión virgiliana con que se alude al dominio universal del viejo Emperador y al carácter evangélico de su imperio, como confirma la misma presencia divina.



23. Gaspar Osello, Abdicación de Carlos V, estampa, 245x343 mm., en Girolamo Ruscelli, *Le Imprese illustri*, Venecia, 1566.

Tras su retiro, Carlos abandonó los Países Bajos en 1556 por última vez para instalarse en 1557 con un reducido séquito en el palacete que se había hecho construir junto al monasterio jerónimo de Yuste. La historiografía y el arte mitificarían este último viaje como el retiro del mundo del monarca más poderoso de occidente, ya sólo preocupado por acercar su alma al cielo y prepararse para cuando Dios lo llamara su lado, algo que ocurrió un año más tarde. Inmediatamente y en diversos lugares del que fuera su imperio se celebrarían las ceremonias fúnebres en su honor que, al igual que todos los acontecimientos públicos que



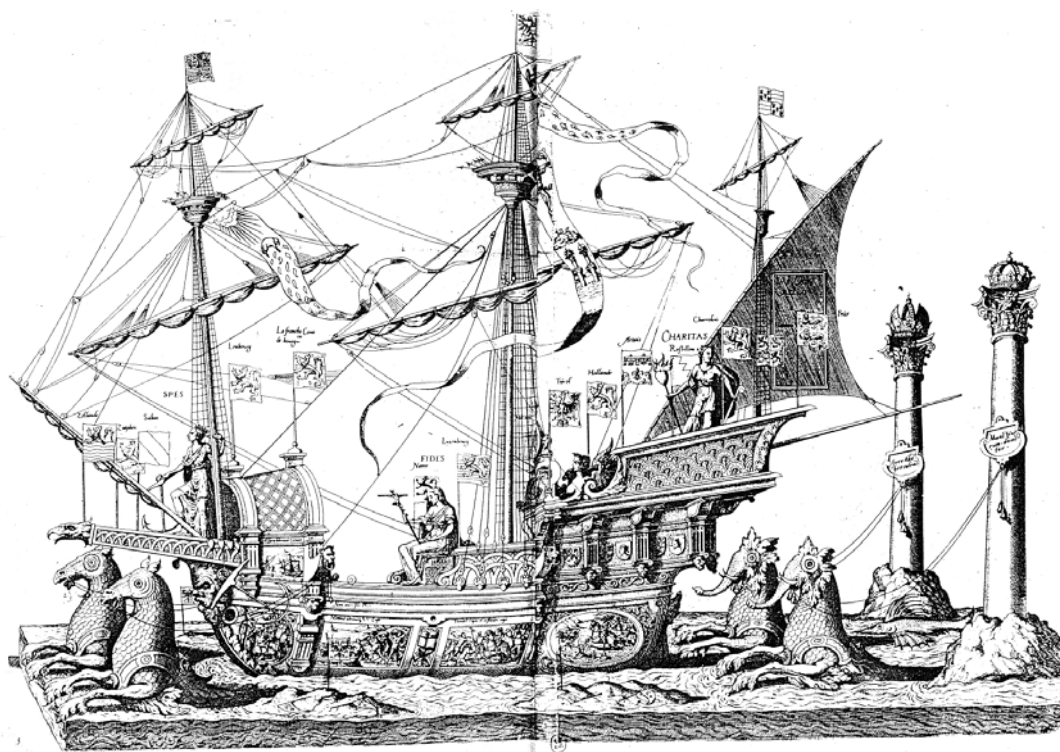
protagonizara en vida, constituirían verdaderas manifestaciones propagandísticas. Para la ocasión, como en la mayor parte de espectáculos cortesanos renacentistas, se erigieron infinidad de edificaciones efímeras decoradas con los momentos más relevantes de la vida del Emperador. Entre las exequias que se celebraron en Europa y en América, fueron las de Bruselas, bajo supervisión directa de su hijo Felipe, las más espectaculares<sup>39</sup>. Éstas se celebraron el 29 de diciembre de 1558 y para guardar memoria de tan magno acontecimiento se editó un rico volumen ilustrado con 34 grabados sobre los distintos momentos y los personajes que participaron en el cortejo fúnebre, un hecho sin precedentes.

Entre el cortejo sorprendería, sin duda, la nave "Victoria", la pieza más relevante del conjunto (vid. fig. 24). En ella quiso resumirse la idea imperial de Carlos V, según Checa [1987: 263] "una política victoriosa, puesta al servicio de la expansión de la Fe a través de la práctica de la Virtud"<sup>40</sup>. La nave es una alegoría de las victorias navales carolinas contra el turco, representadas en las viñetas que decoran el casco, cuyas banderas aparecen en el agua, así como de la nave de los Argonautas y la del Imperio, engalanada con las banderas de sus reinos. En ella viajan las personificaciones de las Virtudes Cardinales, la Esperanza en la proa y la Caridad al timón, mientras que la Fe, sentada en una una piedra con la inscripción "CHRISTUS", preside el cuerpo de la nave. Tras ésta, y tiradas por dos elefantes marinos, siguen las columnas de Hércules, entre las que nada un animal marino, que es una alegoría del descubrimiento del Nuevo Mundo, y cuyo lema celebraba que Carlos hubiera conquistado, finalmente, el reino celestial.

---

<sup>39</sup> Para los túmulos erigidos en ocasión de los funerales de Carlos V en Bruselas, Valladolid y Méjico, cfr. Bonet Correa [1960]; para las exequias de Bruselas, véase también Strong [1973: 102-104]; Bouza-Santiago [1993]; *Carlos V y las artes*

<sup>40</sup> *Apud.* Bouza-Santiago [1993].



24. J. Y. L. van Duetecum, Navío del funeral de Carlos V.

\* \* \* \* \*

La configuración del mito imperial de Carlos V, como hemos visto a lo largo de estas páginas, ilustra a la perfección la rentabilidad que el legado virgiliano, debidamente fundido con la imaginería y el simbolismo cristianos, tendría en la iconografía del poder renacentista. El poder, posesiones y títulos de este soberano, así como su idea de la tarea imperial hacen del suyo un caso casi sin precedentes y absolutamente paradigmático. Bajo todo este aparato de imágenes simbólicas latía la creencia de que Carlos había sido el elegido por la Providencia para ser el nuevo señor del mundo, el heredero de los emperadores romanos y cristianos, aquél que pacificaría al orbe y cuyo gobierno representaba la culminación de todas las profecías y leyendas históricas y bíblicas que hablaban de un próximo estadio de paz y concordia universales que se prolongaría hasta el fin

de los tiempos. Como legítimo heredero de Carlos V, su hijo, Felipe II, se adueñaría de la figura paterna para justificar y bendecir su ambición política, haciendo de la monarquía española el centro de su imperio universal.