

Silvia-Alexandra TEFAN
(Universidad de Bucarest)

**Historia como *magistra vitae*: «pura verdad» o construcción ficticia.
La imagen de Don Juan de Austria en los escritos de Fernando de Herrera (1534-1597)**

Abstract: (History as *magistra vitae*: «la pura verdad» or fictional construct. The image of Don Juan de Austria in the writings of Fernando de Herrera (1534-1597)). History as *magistra vitae*: Lepanto's iconography serves the imperial propaganda through symbolically representing the Spanish Catholic Universal Monarchy, featuring Don Juan de Austria as exemplary hero. Within the epics of the XVI-th century, this vision is based on two main pillars: mythology and biblical allegories. Member of the Order of the Golden Fleece, Don Juan de Austria is transformed into a new Jason confronting the monster of the Turk in the quest for the mythical flock of wool. Quite sympathetic with the Jesuits, the hero at Lepanto ordered his flags to be embroidered with the sign of tetramorph and the inscription *Con estas armas vencí los turcos; con ellas espero vencer los herejes*, in imitation of Constantine's cross and *In hoc signo vinces*. Sevillian Humanism had a significant role in creating such symbolic image of the political power, on basis of the concept of *translatio imperii*. The image of Don Juan de Austria as «Capitán de Cristo» was founded on the idea of *imitatio vitae* of his father, Emperor Charles V. The current paper aims at analysing how such ideological connotations of the imperial myth are designed in the writings of Fernando de Herrera – *Relación de la Guerra de Cipre y Suceso de la Batalla Naval de Lepanto* and «Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor D. Juan».

Keywords: Don Juan de Austria, imperial ideology, historical epic, Sevillian humanism, Fernando de Herrera

Resumen: La iconografía de Lepanto sirve la propaganda imperial a través de la representación simbólica de una monarquía española universal católica, cuyo héroe ejemplar fue Don Juan de Austria. Dentro del ámbito de la épica del siglo XVI esta visión se funda en dos pilares fundamentales: las alegorías mitológicas y las bíblicas. Perteneciente a la Orden del Toisón de Oro, Don Juan de Austria se convierte en un nuevo Jasón enfrentándose al monstruo Turco para obtener el mítico vellocino. Muy afín a los jesuitas, el héroe de Lepanto mandó bordar en sus banderas el signo del tetramorfos y el lema *Con estas armas vencí los turcos; con ellas espero vencer los herejes*, en imitación de la cruz y del *In hoc signo vinces* de Constantino. El humanismo sevillano tuvo un papel significativo en la creación de tal imagen simbólica del poder político sobre el fundamento del concepto de la *translatio imperii*. La figura de Don Juan de Austria como «Capitán de Cristo» se funda en la idea de la *imitatio vitae* de su padre, el Emperador Carlos V. El objeto de este trabajo es analizar cómo se perfilan las connotaciones ideológicas del mito imperial romano en las obras Fernando de Herrera – *Relación de la Guerra de Cipre y Suceso de la Batalla Naval de Lepanto* y «Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor D. Juan».

Palabras clave: Don Juan de Austria, ideología imperial, épica histórica, humanismo sevillano, Fernando de Herrera

1. Introducción – la cuestión de la verdad.

Desde la *Dedicatoria* al duque de Medina, Herrera nos ofrece la clave de lectura de su *Relacion dela guerra de Cipre, y svcesso de la batalla naval de Lepanto*, que publica el 20 de septiembre de 1572 en el mismo libro junto a la *Canción en alabança de la Divina Magestad por la vitoria del señor don Juan de Austria en la batalla de Lepanto*, dentro un período de una brevedad espectacular, en menos de un año después del 1 de octubre de 1571, la fecha conocida hasta hoy en día por la victoria naval de Lepanto. En busca de la

credibilidad de sus lectores, Herrera presumiendo de una objetividad casi absoluta, asegura al lector de que su intención es honestísima y afirma: “yo me aparto de toda afición, no queriendo que mi opinión estuuiesse dudosa enel crédito de los ombres”.

Tal objetividad le viene sustentada por el hecho de que reclama una variedad de fuentes sin precedente hasta él, en lo que concierne los acontecimientos históricos que relata. Y en eso hay que darle la razón, llega a un nivel de minuciosidad del detalle muy sorprendente para alguien quien ni siquiera presencié de alguna forma los acontecimientos militares y, por supuesto, tal vez, sería interesante y necesaria una indagación de sus fuentes, estudio que no se ha hecho hasta la fecha. Aun así, Herrera es consciente de los obstáculos inseparables de tal empresa y advierte: “consideren cuan incierta es la voz de la verdad traída de partes tan remotas, y de lenguas tan varias.”.

Es decir, el autor intentará contar con cuantos más detalles posibles lo que pasó, y sin embargo tiene que apoyarse en los testimonios que había seleccionado con muchísima atención y que posiblemente podrían fallar en la verdad, aún con haberlos despojado, como cuenta, de la pasión inherente de los testigos que le habían contado los varios hechos que habían presenciado ante sus propios ojos o los acontecimientos que se habían relatado a ellos también por otros, o aún con haber apartado todo el adorno y ornamento estilístico de los documentos que había consultado.

Objetividad, fuentes variadas y atentamente seleccionadas, más la tolerancia pedida a los lectores de que algunos testimonios podrían fallar, todo debería asegurar la lectura de una pieza histórica creíble y esencialmente fiel a los hechos verdaderos.

A continuación, en el *Prefaciode la Relación*, Cristóbal Mosquera de Figueroa subraya el papel muy importante de la historia apelando desde el primer párrafo a la autoridad de Aristóteles en su libro más conocido durante la Edad Media y el Renacimiento, la *Retórica*: “Aristóteles en su Rhetorica amonesta al que quisiere gouernar y atraer vna republica, que nunca a de dexar delas manos la historia.”. En lo que concierne la forma y estado de las repúblicas: “Sola la historia es la que podrá enseñarlo, boluiendo al hombre discreto y astuto para poder mostrarse y señalarse en el teatro de la vida humana.”. En fin, el papel de enseñar de la historia se cumple con la definición que le da Mosquera de Figueroa: “vna pintura viva con que nuestros animos se incitan y se mueven con los señalados exemplos a las grandes empresas, y hazañas dignas de immortal memoria”.

2. La cuestión de la forma textual

Estos acontecimientos, cuenta Mosquera de Figueroa en el *Prefacio* que Herrera decidió ponerlos en forma narrativa porque la historia verdadera difiere de la poesía y de los discursos de oratoria:

“Porque su intento fuera dilatarse, y hazer largos discursos, podía el autor hazer lo en verso Heroico, tan graue y numeroso, que viniera a igualar su estilo con la grandeza del sujeto. Pero el quiso tomar esta empresa y escrevir la en oración desatada, por huyr de las ficciones de la poesía. Por que como el fin della sea la delectación, el fin de la historia es la pura verdad. Y para el ornato del verso por fuerça auia de auer partes que con sus fabulosas digresiones quitaría ala verdad aquellas fuerças que en la historia son tan necesarias, y le dan tanta calidad: que como dice Luciano, de la mesma suerte que sacando los ojos al cuerpo animado, todo el cuerpo queda inútil y sin prouecho, assi sacando la verdad a la historia, queda oscurecida y vana su naracion, y no se hallara en ella cosa que nos deleyte. Pues en esto sobrepuja a todo genero de escritura, porque los historiadores guardan el orden

de lo sucedido y van de materia preparada, y los oradores sobre faltos fundamentos, y con razones aparentes, aunque galanas y hermosas, muchas cosas fingen y tuercen a su gusto.”

Es decir, Herrera no se propuso hacer ni oratoria ni poesía en la *Relacion*, sino solo historia. Ahora bien, la noción misma de la historia sigue controvertida y difícil de definir desde aquel entonces y hasta hoy en día. Hay quienes dicen que las fuentes reunidas concienzudamente llevan a la verdad única, singular y universal, hay también de los que no quieren someterse a tal búsqueda extenuante, sino que apuestan por la existencia de variadas perspectivas sobre el mismo hecho histórico, todas verdaderas. Pero en eso no vamos a entrar. Es decir, dejemos de lado el hecho de que Herrera no introduce ninguna de sus fuentes, ni de los orígenes de tales fuentes, ni confronta testimonios contradictorios, ni advierte haber o no subsanado algún que otro hueco en el *continuum* de su narración histórica que se desarrolla sin fallos. Demos simplemente por sentado que Herrera construye su *Relación*, habiendo reunido los elementos más creíbles que pudo encontrar, con la meta declarada de reconstituir la verdad y rendirla a sus lectores ávidos de ella. Confiémosle al menos en lo que la información que aporta concierne, que además en su mayoría se ha probado auténtica.

Sobrada muestra de esto lo da la influencia que tuvo la *Relacion* herreriana cuyos ecos se evidenciaron en otros textos literarios posteriores que tratan del mismo sujeto histórico. Aunque de sus fuentes poco se conoce, el texto que Herrera publicó en Sevilla en 1572 fue uno de los primeros relatos de la batalla de Lepanto que aparece en España. Por tanto, tuvo un papel importante en varias obras, por ejemplo en el largo poema *La Austriada* escrito por Juan Rufo publicado el mismo año que la *Relacion*, y alabado tanto por Luis de Góngora en el romance que compuso en honor a Don Juan de Austria, como también en la versión de Lepanto incluida en *La Araucana* (1578) de Alonso de Ercilla.

Sería uno de los motivos de su naturaleza inspiradora el hecho de que en la *Relacion* hay muchísimo más que mera información objetiva y fría. Mary Gaylord Randel (1970), la primera y hasta hoy en día no superada estudiosa de la *Relacion* herreriana, afirma su firme convicción de que de hecho toda la obra de Herrera en su conjunto se ve unida por una visión histórica común y medular, habiendo tratado el vate sevillano de encarnar la noción pindárica del poeta que juega el papel de inmortalizar las hazañas heroicas.

Con todo, coincidiendo con la convicción de Gaylord Randel, sentimos disentir con Mosquera y Figueroa. Es decir, consideramos que, además de ser historia por el nivel informativo que tiene, la *Relación* herreriana es tanto discurso argumentativo, oratoria, como poesía. Este ímpetu poético siguió vigente en obras posteriores que tratan el mismo asunto de la batalla naval de Lepanto:

“For various reasons, the writers of sixteenth century epic construct Lepanto as the point on which all of history converges. Whenever the naval battle between the Christian Holy League and the Ottoman Turks appears in a literary text, it is accompanied by intense poetic imitation and literary rivalry.” (Davis 2001,78)

La obra herreriana que nos ocupa, bastante amplia, de casi doscientas páginas, viene compuesta por dos partes: la *Relacion dela guerra de Cipro, y svcesso de la batalla naual de Lepanto* y la *Canción en alabança de la Divina Magestad por la vitoria del señor don Juan de Austria en la batalla de Lepanto*. En contra de la tradición crítica que las ve por separado, preferimos tratarlas conjuntamente, puesto que así juntas replican rotundamente el modelo medieval de escritura que consiste de un épos extendido y moderno, finalizado con una parte

lítica, muchísimo más pequeña, que trae en sí temas más antiguas. Efectivamente, encontramos en la *Canción* una riqueza de contenido simbólico mitológico y bíblico, sustentado por la presencia de *Júpiter, Marte, Apolo, Titania, Palas Atena, el Ercúleobrazo, Saturnio, los Dioses del Senado, el divino aliento, el cielo* que movía su curso, y *las Musas* que cantaban la victoria del ejército etéreo. Sin embargo, en medio de estos símbolos mitológicos resplandecen los antiguos temas españoles: la fama, la memoria y el honor. Notamos el uso del provenzal “prez”, palabra medieval de origen occitano, representativa de toda la filosofía cortesana. Y, como no podía faltar, una pequeña y sutil referencia a las letras nacionales que tanto amaba Herrera, en la persona de Garcilaso de la Vega, presente en la imitación de uno de sus más conocidos sonetos, el XIII (*En tanto que de roza y azuzena*), que a su vez lleva encubierta en sí la tradición humanista, por haber sido, como bien se conoce, a su vez imitado de otro soneto de Bernardo Tasso, y por haber inspirado posteriormente a otro soneto de Góngora. Por tanto, la alabanza de Don Juan de Austria en la *Canción* herreriana lleva a la historia y a la poesía dentro de un mismo espacio de la narrativa *verista* linear:

“Y el fértil occidente,
 Cuyo inmenso mar cerca el orbe y baña,
 Descubrirá presente
 Con prez y honor de España
 La lumbre singular de esta hazaña.
 Que el cielo le concede
 A aquel ramo de César invencible,
 Que su valor herede,
 Para que al Turco horrible
 Derribe el corazón y ardor terrible.
 (...)
 La fama alzará luego
 Y con las alas de oro la victoria
 Sobre el giro del fuego,
 Resonando su gloria,
 Con puro lampo de inmortal memoria.
 Y extenderá su nombre
 Por do Céfito espira en blando vuelo,
 Con ilícito renombre
 Al remoto Índio suelo,
 Y á do esparce el rigor helado el cielo.”

Al otro lado del libro, la *Relación* viene encabezada por dos poemas, un soneto escrito por Pedro Díaz en imitación del mismo soneto de Garcilaso pasando, si se nos permite el sintagma, el tema amoroso a lo histórico, y un segundo compuesto por Don Felix de Auellaneda en dos octavas reales, estrofas típicas de la épica culta del Renacimiento, la primera elogiando a Herrera, el historiador que inmortaliza las hazañas heroicas y la segunda elogiando a Don Juan de Austria, el héroe que los protagoniza.

En el *Prefacio* de Mosquera se encuentra encastrado un tercer poema imitando al escrito por Hercules Stroza para Maximiliano Cesar. Se trata de un soneto compuesto en honor a Don Juan de Austria, en el que se desarrolla el concepto artístico medular del Renacimiento, la imitación de los modelos. Una de las más insignes metáforas de la imitación en la teoría poética del Renacimiento europeo es la relación entre el imitador y su modelo vista desde la perspectiva aristotélica de imitación como copia de los

comportamientos del hombre convertida en las polémicas renacentistas en la metáfora de la relación entre un hijo y su padre que refleja la relación entre el imitador y su modelo. Así las cosas, al héroe de nuestra pieza épica se le define como también más adelante en el texto, “con ánimo imitador de las hazañas de su padre”:

“Hijo del sacro Cesar glorioso,
 No ay cosa que te iguale en este suelo,
 Ningun reyno ay mayor que el de tu padre.
 Ni ay nombre, o claro Iuan, mayor que el tuyo.
 Y apenas tantas vezes por el mundo
 Buela la gloria con doradas alas;
 Quantas vezes tu ingenio se exercita
 En la imaginacion de claros hechos.
 No con menos razon Austria celebra
 Al hijo illustre de su claro nombre;
 Que la sagrada Creta al grande Jupiter.
 El que quisiere ver de Apolo el rostro,
 Y el pecho, y armas de aquel dios de Tracia,
 Y el coraçon del dios onrado en Menalo;
 Contemple tu figura, braço, y gracia,
 Y en tu cuerpo à la par se vera junto
 Lo mejor de tres dioses immortales.”

Por tanto, la *Relación* es discurso retórico por el empleo de muchísimos de los *topoi* de la retórica perfectamente expuestos por Curtius en su más que conocida *Literatura europea y la edad media latina*. En primer lugar, del *topos* de la *imperitia mea*, por el cual el autor se declara insuficientemente apto para la grandeza del sujeto a tratar y que habitualmente viene utilizado en la *captatio* de la *Dedicatoria* con vistas a conseguir la benevolencia de la audiencia por la modestia aparentada: “La memoria del qual successo, singularmente dino de ser celebrado en todas las edades, me parecio escribir con las pocas fuerças de mi ingenio, ya que ninguno ocupaua este lugar”.

Herrera tiene obviamente todas las fuerzas del ingenio necesario para tal empresa, siendo tal vez uno de los muy pocos en su época capaz de semejante escritura, pero se muestra incapaz porque quiere utilizar desde el inicio el *topos* de la modestia, como todo orador que se respeta, a pesar de que Mosquera iba a advertir apenas unas cuantas páginas más adelante que esta historia es tan verdadera que ni siquiera es necesario captar la benevolencia del lector, por si él mismo querrá ser enseñado:

“Bien entendido que no será necesario captar beneolencia al lector antes que lea este libro, como los oradores tiene costumbre, porque demás de que en ellos es importante esta parte, los que escriuen historia, no tienen necesidad de fauorecer se con este remedio, sino que el lector preste atención y disposición en si para ser enseñado.”

En segundo lugar monta Herrera todo un desfile de los lugares comunes de la eulogía imperial heredados del panegírico clásico. Entre ellos contamos con varios: *toto orbe cantabilis* o la tierra entera lo canta, con referencia a Carlos V y a la monarquía; *omnis sexus et aetas*, todos le admiran, *cedat nunc* y *taceat superata vetustas*, que ceda ahora y que se calla la superada antigüedad, por los nuevos tiempos traen una fama y loor, una *dignidad* y *grandeza que no puede tener morada en la estrechez de la tierra*. Y es poesía por el uso de

las metáforas y alegorías mitológicas y bíblicas que se inspiran de la propaganda del imperio y se sustentan en ella, como se detallará a continuación.

3. Alegorías mitológicas

La propaganda imperial nace, tal y como lo afirma Solis de los Santos (2013), en un periodo cuando España en su conjunto, y en particular Andalucía, desarrolla su impulso de protagonizar la escena social, política y cultural de la historia del Occidente. Sevilla, o Hispalis¹, es considerada la más poderosa ciudad de toda España. El retorno del sevillano Antonio de Nebrija (1441 – 1522) desde Italia en 1473 marca el principio del Renacimiento en el territorio ibérico. Vuelto a Sevilla, Nebrija participa en 1490 a la ceremonia de la boda de la princesa de Aragón con Alfonso de Portugal, donde recita un epitalamio en el que utiliza el lugar común de la edad de oro e introduce una profecía relativa al desarrollo posterior de tal unión que compara con *fretum Herculaeum*. La fábula de Hércules como instaurador de la monarquía española había sido elaborada durante el siglo XIII por el arzobispo de Toledo, don Rodrigo Jiménez de Rada (1170 – 1247) en un proceso de historiografía medieval con vistas a trazar la genealogía de las dinastías europeas. El mito de la creación de Sevilla por Hércules había sido incluido también en *Primera Crónica General de España* escrita por Alfonso X El Sabio.

También los restos de la civilización romana había dejado en la ciudad unas columnas de piedra que incluso más tarde el matemático Pedro de Medina (1493 – 1567) le identificaba con las que se habían alzado por el héroe mítico en su libro *Grandezas y cosas notables de España* publicado en Sevilla en 1548. La idea utópica de la ciudad de Sevilla como centro de España viene ilustrada también por la etimología fantástica que propusieron durante el mismo periodo los escritores locales: *Hispalis = Hispaniae polis*. Tal manipulación y falsificación de las fuentes históricas antiguas es un proceso degenerativo que Solis de los Santos denomina la *visión filológica del mundo*, desarrollado con motivos políticos evidentes.

Escobar Borrego (2007) detalla los mecanismo de la creación del canon épico dentro de la Academia de Mal Lara, basándose en su poema mitográfico épico – alegórico, *Hércules animoso*², que empieza en 1549 durante su estancia en Salamanca, lo retoma solo después de doce años en 1561, y lo termina en 1565 con el apoyo de sus amigos de la Academia Sevillana, Juan Sánchez Zumeta y Fernando de Herrera. Los trabajos de Hércules sirven como un ejercicio de *abbreviatio*, es decir los hechos reales se sintetizan y asuman todos los símbolos sagrados de los hechos míticos, la *realia* con lo mítico. Las analogías desarrollan motivos historiográficos en la confluencia del dialogo entre la historia y la ficción y fija a través de la *contaminatio* el estilo de la épica bajo la forma de una *sermo sublime*, con obvia meta propagandística de glorificación del imperio español:

“En esta exposición programática, el principal *provecho* o *utilidad* del Hércules es, según Mal Lara, ensalzar la labor del hombre que conduce su vida por los rectos senderos de la *virtus*. Para ello, el humanista parte, en primer lugar, de la dicotomía *historia verdadera / historia fingida*. La *historia verdadera*, representada en el Hércules por las hazañas de Carlos V, enseña la verdad – porque así fue cómo sucedió – y la verdadera virtud; y la *historia fingida* (es decir, los trabajos

¹Lorenzo Valla (1407-1457) en *Laurentii Valle Gesta Ferdinandi Regis Aragonum* (1446): *In Castella ex omnibus potentissima est Ispalis, quam vulgo Sibiliam dicunt*, citat de Solis de los Santos (2013) din O. Besomi (ed.), *Laurentii Valle Gesta Ferdinandi Regis Aragonum*, Padova, 1973, p. 13.

²Escobar Borrego estudia el poema de Mal Lara en codex único, en estado avanzado de uzura. (Biblioteca de Ajuda, ms. 50-I-38).

de Alcides) trata cómo había de ser un determinado hecho y la apariencia de virtud que deseamos en los hombres.”

El elogio del imperio incorpora el lugar común de la alabanza de la ciudad natal, *laus urbis natalis*. Sevilla es idealizada como espacio canónico y marca cultural de España. Mal Lara se aprovecha del logotipo de la ciudad el *nomadexado* (NO8DO) con su doble símbolo – *Nomen Domini* y el nodo gordiano – para reiterar el origen fabuloso de la ciudad. Además, se realiza una segunda identificación entre Sevilla y el mundo de letras que idealiza. Juan de Mal Lara conecta a la Academia Sevillana con una Arcadia imaginaria, en la que todos sus amigos obtadquiereniene un nombre épico con sonoridad cercana a su nombre real: Alceo, Philirimo, Xantho, Charilao y Ferrabel, el último siendo Fernando de Herrera, cuya gloria canta Mal Lara en octava real:

“No faltará en Hespaña quien recuente,
en alto verso, rico y abundoso,
los hechos del que más fuere valiente,
del rey, del cauallero más famoso.
Clara Seuilla, tienes tú presente
un fruto de tus pechos animoso:
el sublime Fernando de Herrera,
por quien en todo el mundo seas primera.” (*Hércules animoso* V, 3, 820)

Ahora bien, aunque a Fernando de Herrera se le conozca en la crítica tradicional como a un poeta aislado del mundo y enamorado perdidamente de la Condesa de Gelves, su protectora, componiendo lírica amorosa sobre la memoria y el olvido en su celda casi monástica y limando sus versos hasta no poder más, a la luz de lo expuesto anteriormente queda obvia su estrecha conexión y colaboración con el líder de la Academia Sevillana, Juan de Mal Lara, su maestro.

Juan de Mal Lara, humanista sevillano diez años mayor que Herrera, ocupó una posición distinguida en la ciudad de Sevilla, tanto que se le encomendó el papel de componer obras sobre la gloria de la monarquía de España. Tal fue su *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla al Rey Don Felipe II* (1570), que es un ejemplo típico de las fiestas y ceremonias del Barroco.

En 1568 Don Juan de Austria había sido nombrado Capitán General del mar y el rey ordenó que se construyera la nave capitana de su flota. De esta forma, la galera real se construyó en el lugar de las actuales Drassanes Reials de Barcelona, para que posteriormente fuera enviada a Sevilla donde la decoraron en los talleres del escultor Juan Bautista Vázquez y del pintor Cristóbal de las Casas con estructuras de emblemas, según un programa iconográfico imaginado por ningún otro que el humanista Juan de Mal Lara. El aparato figurativo mitológico y religioso lo detalla su autor en el libro *Descripción de la Galera Real del Sermo. D. Juan de Austria*, del cual hoy en día conservamos una edición del 1876 editada por la sociedad de los bibliófilos andaluces. Mal Lara cuenta que recurrió básicamente a la analogía entre los navíos de guerra como palacios flotantes, por tanto expresa esencialmente la idea de los viajes míticos.

Así, mientras en la proa puso escenas de la Eneida y Odisea, el castillo de popa incluye referencias al viaje de los Argonautas y 3 escenas del viaje de Jasón en busca del Vello de Oro. También se representa a Hércules, el mítico fundador de la monarquía hispánica. Como Don Juan de Austria pertenecía a la Orden del Toisón de Oro, la referencia a los Argonautas

tenía como meta indicar la analogía entre Don Juan y Jasón, el primero partiendo hacia el Oriente para enfrentarse al Turco, como Jasón había ido en busca del vellocino de oro.

Durante el mismo tiempo que Mal Lara estaba ocupado en estas obras en Sevilla, Fernando de Herrera publica su primer texto conocido, la *Relacion dela guerra de Cipro, y svcesso de la batalla naual de Lepanto*, en el que obviamente se ve inclinado a seguir el programa épico – mitográfico típico de su contexto cultural. Muestra de ellos, es la descripción que incluye de la Galera Real de Don Juan de Austria en el Capítulo XVIII dedicado al número de galeras y a la gente que había en ellas:

“El de Austria estaua en la hermosa galera Real, que tres años antes auia mandado acabar en Barcelona don Diego Hurtado de Mendoça duque de Fr cauila, y virrey de Catalunia de aquel fuerte y Liuiano Pino de los montes Catalanes, cuya popa labro en Seuilla Iuan Batista Vasques escultor, y la adorno de ingeniosas y varias istorias, y figuras Egicias Iuan de Malara ombre doto en las letras de mas policia y elegancia. En estas galeras iua mucha gente señalada por su nobleza y valor.”

4. Alegorías bíblicas

Sevilla, centro de España, se convierte en el imaginario humanista a través de la visión filológica del mundo, en el centro del imperio universal de la monarquía católica de España, la nueva Roma, centro de la *oicumena* cristiana. Eva Botella (2012) explica el papel que asumió España de convertirse en imperio universal a través de la narrativa del *translatio imperii* recuperado en tiempos de Carlos V, un concepto medieval que incorpora dentro del mismo hilo narrativo lineal la historia del mundo divino y la historia del mundo real, de tal forma que durante el reino de Felipe II, España llega a ser considerada la Quinta Monarquía Universal Católica. Desde esta perspectiva, la batalla de Lepanto reúne los símbolos del bien común defendido por los humanistas tempranos, al que concurren la *vita activa* de la virtud cristiana y el *vivere civile* del buen ciudadano. En fin, la propaganda imperial se basa en dos superposiciones significativas entre Rome y Sevilla por un lado, y por el otro entre el Sagrado Imperio Romano y la Monarquía de España. La épica sevillana – andaluza – española compuesta por los humanistas del Siglo de Oro – nombre que por aquel entonces se daba solamente al Renacimiento y no también al Barroco – se debe entender desde la perspectiva de tales equivalencias propagandísticas.

El *Prefacio* de Mosquera viene a fijar de antemano los elementos centrales de la narrativa: Don Juan es el capitán de Cristo, luchando una guerra religiosa por la fama y honor de su monarquía universal católica, es decir en defensa de una identidad cultural eminentemente cristiana del imperio español, una batalla de la que salió victorioso eminentemente gracias a esta identidad cultural nacional de la religión cristiana, que rebasa en la ética cristiana y virtud misma de sus connacionales, una ética y virtud que a su vez sustenta todo el edificio de la monarquía.

La *Relacion* por otro lado emplea motivos de la épica antigua, mayoritariamente de la Eneida, a la vez que infiere que la batalla, aún con lucharse por soldados mortales no asistidos por ningún ente ficticio dentro de la narrativa, se da entre dioses diferentes. Las preparaciones de guerra, descritas muy realísticamente en el capítulo undécimo, son obviamente mentadas como para una batalla religiosa, en la que Cristo es el “patrón general de aquella santa empresa”, y siguen una disciplina militar muy estricta y jerárquica a modelo de la eclesiástica:

El tema de la honra se traslada al campo religioso y el ganar victoria en la batalla se considera que no se haya conseguido sino debido a la virtud de luchar honestamente a su vez

adquirido por las virtudes cristianas de los soldados del ejército. Sin embargo, no se trata solo de un cristianismo de la identidad cultural, sino también de la ética cristiana misma. Es decir, Herrera no juega un juego de espejos, sino que de verdad cree en lo que dice – es auténticamente honesto y objetivo en su empresa de relatar la historia. La verdad como siempre, una cuestión debatible.

Bibliografía

- Barbero, Alessandro. 2010. *Lepanto. La batalla de los tres imperios*. Traducción del original Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda. 2010. *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*. Roma: Editori Laterza. Barcelona: Ed. Pasado y Presente.
- Bennassar, Bartolomé. 2004. *Don Juan de Austria. Un héroe para un imperio*. Colección Historia Selección. Madrid: Ed. Temas de Hoy.
- Binotti, Lucia. 2012. *Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain*. London: Tamesis.
- Botella-Ordinas, Eva. 2012. “Exempt from time its fatal change: Spanish imperial ideology, 1450-1700”, en *Renaissance Studies*, vol. 26, no. 4, The Society for Renaissance Studies, Blackwell Publishing Ltd., pp. 580-604.
- Braudel, Fernand. 1985[1979]. *Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Vol. I-IV. Traducere de Mircea Gheorghe. Prefață de Alexandru Duțu. București: Ed. Meridiane.
- Escobar Borrego, Francisco Javier. 2007. “La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)”, en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº 1.
- Davis, Elisabeth B. 2001. “Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 5, pp. 257 – 259.
- Gaylord Randel, Mary. 1970. *The Historical Prose of Fernando de Herrera*. London: Tamesis.
- Mínguez, Victor. 2011. “Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal católica”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, no. 20, 255-284.
- Rivero Rodríguez, Manuel. 2008. *La batalla de Lepanto: Cruzada, Guerra Santa e identidad confesional*. Madrid: Silex.
- Solís de los Santos, José. 2013. “El humanismo en Sevilla en la época de Diego López de Cortegana”, en F. J. Escobar Borrego, S. Díez Rebozo, L. Rivero García (eds.). *La Metamorfosis de un Inquisidor: El Humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva. 2012; Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 2013.