

**TRASMUNDO, SUEÑO Y PROFECÍA EN LOS *CANTOS DE LA BATALLA AUSONIA* DE PEDRO DE ACOSTA PERESTRELLO:
EL *DESCENSVS AD INFEROS* DE JUAN DE AUSTRIA**

**AFTERWORLD, DREAM AND PROPHECY IN *CANTOS DE LA BATALLA AUSONIA* BY PEDRO DE ACOSTA PERESTRELLO:
JOHN OF AUSTRIA'S *DESCENSVS AD INFEROS***

JUAN CARLOS JIMÉNEZ DEL CASTILLO

juanc.jimenezdc@gmail.com

Universidad de Jaén

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

Artigo recebido a 03-06-2019 e aprovado a 25-09-2020

Resumen

En este artículo analizamos una escena de *descensus ad Inferos* de los desconocidos *Cantos de la batalla ausonia*, una epopeya leparentina compuesta por el portugués Pedro de Acosta Perestrello a finales del siglo XVI. Nos proponemos demostrar la filiación virgiliana de este episodio y observar en qué medida han sido adaptados por el poeta algunos conceptos literarios y morales. Para ello tomamos como referencia las escenas de *catábasis* de la *Odisea* y de la *Eneida* y prestamos atención a los elementos tradicionales e innovadores introducidos por Acosta.

Palabras clave: Pedro de Acosta Perestrello, *Cantos de la batalla ausonia*, *descensus ad Inferos*, poesía épica, batalla de Lepanto.

Abstract

In this paper we analyze a scene of *descensus ad Inferos* of the unknown *Cantos de la batalla ausonia*, a Lepantine epic poem composed by the Portuguese Pedro de Acosta Perestrello at the end of the 16th century. Our purpose is to demonstrate

the Virgilian nature of this episode and to observe the extent to which the poet has adapted some literary and moral concepts. With this aim, we take as our starting point the scenes of *catabasis* of the *Odyssey* and the *Aeneid* and we pay attention to the traditional and innovative elements introduced by Acosta.

Keywords: Pedro de Acosta Perestrello, *Cantos de la batalla ausonia*, *descensus ad Inferos*, Epic poetry, Battle of Lepanto.

1. Introducción

Pedro de Acosta Perestrello, humanista y político portugués contemporáneo de Camões, compuso una epopeya en castellano, presumiblemente en los años setenta del siglo XVI¹, con motivo de la batalla de Lepanto (1571). La obra, titulada *Cantos de la batalla ausonia*, ha permanecido inédita hasta el momento y ha pasado desapercibida a lo largo de los siglos, hasta el punto de que parte de la crítica la ha dado por perdida.

El poema contiene una serie de elementos (temas, motivos, escenas) de indudable ascendencia clásica, pero que son reveladores sobre todo del apego de su autor al *epos* virgiliano: fórmula inicial de canto, símiles, écfrasis, escenas de amanecer, catálogos de héroes y naves, asamblea de héroes, digresiones narrativas, etc.

Aunque esta cuestión ya ha sido estudiada en otro lugar², quedan pendientes algunas observaciones y reflexiones que han de contribuir a una mejor comprensión de la estructura épica de este poema desconocido. Con este propósito, nos proponemos analizar aquí uno de los elementos que mejor denuncian la filiación virgiliana de esta epopeya: una escena de *descensus ad Inferos* en la que el héroe, Juan de Austria, desciende en sueños a los infiernos. Nuestro método de análisis consistirá en tomar como punto de partida tanto el concepto mismo de catábasis como los episodios clásicos de referencia: aquellos protagonizados por Odiseo y por Eneas. Prestaremos especial atención a la *Eneida*, que se erige, como comprobaremos, en el modelo principal de Acosta para esta escena. Asimismo, observaremos en qué medida el poeta luso recupera y adapta

¹ Hasta ahora no ha sido posible fijar una fecha para la composición del poema debido a la escasez documental sobre su autor.

² Jiménez del Castillo 2019: 137-161. Destacamos, asimismo, el estudio que realizamos sobre una escena de hospedaje naval incluida en los *Cantos*, en Jiménez del Castillo 2020: 35-56.

algunas nociones virgilianas literarias, pero también no literarias, como las concernientes a la religión y la moralidad³.

Ya abordamos en el trabajo citado⁴ la información bio-bibliográfica de Acosta, pero el carácter poco conocido de nuestro poeta y de su obra nos obliga detenernos aquí, por más que brevemente, en recuperar algunos datos sobre su vida y en ofrecer un sucinto estado de la cuestión sobre sus *Cantos*.

2. Vida y obras de Pedro de Acosta

Pedro de Acosta, cuyas fechas de nacimiento y muerte son desconocidas, era contemporáneo de Luís de Camões. Ostentó un puesto en la corte española bajo la protección de su compatriota Ruy Gómez de Silva, privado de Felipe II, y, presumiblemente, participó como capitán en la batalla de Lepanto. A partir de 1573, Acosta trabajó como secretario del rey Sebastián en Portugal⁵, donde también entraría en contacto con Cristovão de Moura, marqués de Castelo Rodrigo, cuyos vínculos con la monarquía española eran sobradamente conocidos. Esta relación y la inclusión de nuestro poeta en una *Memoria de los a quien se dieron cédulas quando se rendieron a Felipe II para la sucession deste reyno*⁶ pueden haber sido la principal causa de su ostracismo literario.

En cuanto a su producción literaria, la mayor parte de la que hay noticia se conserva en Lourenço Caminha⁷: una sátira a Madrid⁸ en castellano y, en portugués, unas *Lições de Job*, seis odas horacianas, seis epigramas, una égloga, siete octavas a san Pedro, doce sonetos, y dos epístolas: una dirigida al propio Moura y otra al monarca lusitano. Braga⁹ le atribuye un *Soneto que fez Pero da Costa no tempo das alterações de don Antonio, sendo ainda vivo el rey don Henrique*, y un poema épico en dieciséis cantos sobre la empresa de los portugueses en la India que, al parecer, no se ha conservado: *Descobrimento da India*.

³ Sobre esta misma escena del descenso de Juan de Austria, Rigaux 2018: 147-158 ha realizado un análisis desde el punto de vista poetológico, atendiendo sobre todo a su naturaleza como digresión ficcional.

⁴ Jiménez del Castillo 2019: 138-139.

⁵ Barbieri 2006: 155-156.

⁶ El escrito está reproducido en Faria y Sousa 1680: 119-120.

⁷ Caminha 1781: 17-75.

⁸ Barbieri 2006: 153-170 ofrece un estudio de esta sátira.

⁹ Braga 1874: 155.

2.1. El texto de los *Cantos de la batalla ausonia*: breve estado de la cuestión

Se han conservado, hasta donde hemos podido saber, dos versiones manuscritas de los *Cantos*. Ambas constan de 542 octavas reales repartidas en seis cantos, pero presentan diferencias entre los diversos materiales que contienen los ejemplares. En la primera versión, conservada en la Biblioteca del Castell de Peralada en Gerona (ms. 091)¹⁰, el poema, que carece de título, está precedido por una dedicatoria de Acosta a Felipe II y por una breve descripción de la obra por parte de su autor (fol. 156r.). En la segunda versión, conservada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America (ms. 2376), el texto del poema, encabezado por el título “Los *Cantos de la batalla ausonia* por Pedro de Acosta” (fol. 2r.), está precedido por una dedicatoria a Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca (fol. 1r.).

Esta segunda es una versión pulida de la primera: aquella presenta correcciones léxicas, sintácticas y métricas. A pesar de ello, el estado del poema conservado en el ejemplar americano hace pensar que no se trataba de una versión definitiva destinada a imprenta: además del hecho de que contiene errores propios de un copista que no debía de conocer muy bien el castellano, posee incorrecciones en común con el ejemplar catalán que han escapado a la *limae labor*¹¹.

3. El *descensus ad Inferos* de Juan de Austria: tradición y originalidad

3.1. Concepto y estructura de *descensus ad Inferos*

Katábasis o *descensus ad Inferos* podría definirse como un tipo específico de narración en el que un personaje extraordinario, auspiciado

¹⁰ Se trata de un facticio dedicado a don Pedro Manso de Zúñiga por el licenciado Valentín de Andosilla Salazar. Para una descripción de los escritos que lo integran, cf. Alzieu 1994: 1-18.

¹¹ López de Toro 1950: 62 y Alves 2001: 320-321 se hacen eco de dos versiones transmitidas por la crítica hispano-portuguesa que no se corresponden con las aquí descritas. La primera consistiría en un poema en seis cantos con un grabado del estandarte turco ganado por los cristianos tras sus últimos versos. A ella se han referido Barbosa 1752: 771, Caminha 1791: IX-X y García Peres 1890: 145. La segunda sería una versión acortada y reformulada en cuatro cantos precedidos de la pieza prologal dedicada al marqués de Villafranca. De esta segunda versión dan noticia Gallardo 1865: 24 y Menéndez Pelayo 1949: 126. Algunos como Adamson 1820: 193, Denis 1845: 244 y Hardung 1875: 3-20 no parecen conocer esta obra de Acosta; Romero Ortiz 1870: 94 y Figueiredo 1950: 24 la dan por perdida.

por una divinidad, viaja vivo al mundo de los muertos con un propósito concreto y con la intención de regresar¹². Este desplazamiento supone el quebrantamiento eventual de las leyes del tiempo y del espacio¹³, pues el héroe trasciende los límites de lo humano al transgredir la lapidaria norma que prohibía la entrada de los vivos en el inframundo. Su motivación, a tenor de los distintos casos de la mitología y la literatura, es de lo más diversa: el desafío heroico de Heracles, el amor de Orfeo por Eurídice, el deseo de Pirítoo y Teseo por Perséfone, o la búsqueda de conocimiento por parte de Odiseo y Eneas¹⁴. Tomando como punto de referencia, precisamente, las escenas de catábasis de la *Odisea*¹⁵ y de la *Eneida*, por cuanto se erigieron como los modelos principales de imitación¹⁶, podría decirse que estas constan de la siguiente estructura¹⁷:

1. Instrucciones previas. Circe (Hom. *Od.* 10.505-540) y la Sibila (Verg. *A.* 6.125-155) dan indicaciones a Odiseo y a Eneas, respectivamente, sobre los rituales y sacrificios que deben realizar antes entrar en contacto con el mundo de los muertos.
2. Nocturnidad. El ritual previo se realiza al caer la noche, el momento del día más propicio para lo oculto y lo misterioso.
3. Inmolación ritual. Siguiendo las instrucciones de sus respectivas guías, Odiseo y Eneas sacrifican animales a las divinidades ctónicas. En el caso de Odiseo, además, debe gestionar el acceso de las almas a la sangre, cuya ingestión habría de capacitarlas para hablar.

¹² Bernabé 2015: 31.

¹³ Calvo 2000: 67.

¹⁴ Calvo 2000: 3 ofrece varios criterios de clasificación para estos descensos: a) irrupción en el inframundo por violencia, b) descenso por coacción externa, o c) la naturaleza de aquello que se busca: uno de sus habitantes o conocimiento. Remitimos a Morales Harley 2012: 127-138 para un análisis de los descensos de estos héroes.

¹⁵ Como es sabido, dados los problemas de composición que presenta el canto XI, no hay consenso sobre si realmente se trata de una catábasis. González Merino 2013: 71-81 defiende que Odiseo no efectúa un descenso al inframundo, sino que contempla algunas zonas del interior desde el hoyo que cavó para verter la sangre de las reses según las instrucciones de Circe.

¹⁶ Sobre la perduración en la literatura española de algunos elementos clásicos referidos a la muerte desde la Edad Media al siglo XX, cf. Lida de Malkiel 1983: 371-449.

¹⁷ Algunos de los elementos que hemos integrado en esta estructura han sido estudiados por García Escrivá 2014: 85-91.

4. Topografía infernal. Aunque en la *Odisea* solo hay puntuales referencias a ciertas localizaciones infernales¹⁸, no existe una descripción del inframundo como tal. Virgilio, por el contrario, se recrea en una descripción del mundo de los muertos de inspiración platónica y que sirve de plataforma para la exposición de conceptos morales¹⁹.
5. Diálogos y encuentros con personajes fallecidos. La mayoría de las almas de los muertos suelen ser héroes, cuya aparición puede dar lugar a pequeños excursos mitológicos. Sin embargo, entre ellas ocupa un lugar especial, tanto para la propia escena como para el desarrollo narrativo del poema, el emotivo encuentro del héroe con uno de sus progenitores y el intento fallido de abrazo: Odiseo se reúne con el alma de Anticlea (Hom. *Od.* 11.152-224); Eneas, con la de Anquises (Verg. *A.* 6.679-892).
6. *Nekyomanteia*, o revelación oracular a los muertos. El héroe formula al alma de un fallecido una cuestión capital para su empresa heroica. Odiseo viaja a la entrada del inframundo para obtener información de Tiresias acerca de su viaje de regreso a Ítaca, y Eneas debe encontrar a su padre para que le revele cómo habría de terminar su misión en Italia y qué futuro aguarda a Roma.
7. Salida. Después de realizar el héroe su consulta, se marcha del mundo de los muertos. Odiseo, llevado por el miedo de que Perséfone le envíe desde el Hades la cabeza de la Gorgona, se marcha para dar encuentro a sus hombres. La salida de Eneas, en cambio, posee implicaciones más significativas, que abordaremos más abajo.

3.2. Estudio de la escena

Ofrecemos a continuación un análisis de la catábasis onírica de Juan de Austria estructurado según las etapas de su recorrido por el inframundo y a la luz del modelo virgiliano.

3.2.1. Prolegómenos

La catábasis de los *Cantos de la batalla ausonia*, como se ha dicho, se produce en el marco del ensueño. Al llegar el ejército cristiano a Préveza

¹⁸ Se menciona, por ejemplo, el campo de asfódelos, por donde camina Aquiles (Hom. *Od.* 11.539-541), y el Erebo, hacia donde se dirige el silente Ayante (Hom. *Od.* 11.563-564).

¹⁹ McLardy 2014: 28.

(1.XVIII), se cumple el principio de nocturnidad de las escenas clásicas de descenso a los infiernos: “Estrellas ya del cielo luminoso/ a sueño conbidauan y al reposo” (1.XXIII.7-8)²⁰; unos versos en los que Acosta logra reproducir el efecto de la aliteración virgiliana: *suadentque cadentia sidera somnos* (Verg. *A.* 2.9). Llegada la noche, Juan de Austria se retira para descansar y, una vez dormido, avanza volando por el inframundo envuelto en una nube (1.XXIV):

A la sazón el cuerpo retirado
en parte se reclina más secreta,
por afloxar las cuerdas al cuidado
con quanto más durmiendo las aprieta,
en nube fue del sueño allí tomado,
sin duros postillones ni estafeta
passaua por el aire sin uestigio
Coçito el infernal y lago estigio.

La nube, señal de intervención divina²¹, sirve al poeta como mecanismo para cambiar de escenario y acelerar la llegada del héroe a su destino, ignorando así algunos elementos de la estructura clásica de la escena como la figura de la guía o un ritual de entrada pagano. Acosta sí se detiene, en cambio, en la descripción de la topografía infernal y en la adaptación de los conceptos escatológicos virgilianos, como veremos en los siguientes subcapítulos.

3.2.2. El Aqueronte

Tras el encuentro de Eneas con Palinuro a orillas del Aqueronte, la Sibila muestra a Caronte el ramo de oro que autoriza la presencia allí del héroe (Verg. *A.* 6.295-417). Al otro lado del río, camino del Tártaro, la adivina amansa a Cerbero con una torta dormidera. Acto seguido, Eneas se encuentra con las almas de Dido y de algunos compañeros troyanos donde moran los condenados por falsa acusación, por suicidio, o por amor (Verg. *A.* 6.418-547).

²⁰ Para los textos de los *Cantos* citados en este trabajo hemos seguido la versión americana, por ser la más pulida. Hemos respetado las grafías del original y hemos aplicado los criterios actuales de acentuación y puntuación para facilitar su comprensión.

²¹ Recordemos, por ejemplo, el pasaje de la *Eneida* en el que Venus envuelve en una nube a Eneas y sus hombres para no ser descubiertos en Cartago (Verg. *A.* 1.411-414).

Frente al detenimiento de la escena virgiliana, donde el poeta pincela con detalle la morfología del mundo de los muertos, así como los sentimientos, aún humanos, de sus moradores, en los *Cantos* el trayecto del héroe hasta el Tártaro se relata de manera mucho más concisa. Juan de Austria pasa volando sobre el Aqueronte envuelto en la nube, y evita de la misma forma a Cerbero. Proserpina, que oye el estrépito del can, sale de su mansión para dar encuentro al héroe, pero este sigue su camino hacia el Tártaro (1.XXV):

La barca d'Accherón passaua en alto
y poco se le daua del barquero,
y todas tres dexaua atrás d'un salto
cabeças y furor del can Cerbero.
Proserpina, que siente el sobresalto,
al encuentro salía al cauallero,
mas passan por sus furias infernales
las águilas con alas imperiales.

3.2.3. El Tártaro

Tras alcanzar las puertas del Tártaro, presididas y vigiladas por Tisífone desde una torre de hierro, Eneas percibe el sonido de los castigados, procedentes del otro lado, y la Sibila le ofrece una explicación sobre los condenados que encierran las tres murallas (Verg. *A.* 6.560-627).

En los *Cantos*, Juan de Austria vuela directamente hasta el Tártaro. Como Eneas, el héroe hispano percibe los sonidos de los que habitan en su interior (1.XXVII):

La puerta de Tysíphone adelante,
que guarda de la pena el biuo fuego,
y las colunas passa de diamante,
los tres muros también passaua luego;
la torre del azero más auante,
fuerça de males y furor muy ciego,
allí passa también, oyendo a gentes,
los tiernos llantos y batir de dientes.

No obstante, a diferencia del hijo de Anquises, Juan de Austria no solo oye a los moradores del Tártaro, sino que también los contempla desde su privilegiada posición durante el vuelo (1.XXVIII.1-XXIX.3):

Allí uee la Soberuia sepultada
en ínfimo lugar del lago Auerno, [...]
allí junto, la Gula y Auariçia
pagauan con tormentos su maliçia.
La Culpa sensual y la Pereza,
d'Embidia parciales en la uida,
la Yra uan cruel y su braueza, [...]

Mientras en la *Eneida* los castigados que se ofrecen como *exempla* son de naturaleza mítica, los condenados de los *Cantos* son, por un lado, las personificaciones de los siete pecados capitales, un recurso cuya influencia remonta probablemente a las figuras alegóricas de la *Psicomachia* de Prudencio; por otro lado, los condenados son también los “que fueron de los reis aduladores” (1.XXX.2), “aquellos que los príncipes naçidos/ trabajan diuertir a sus humores” (1.XXX.5-6), o “los otros d'ambición cruel llagados” (1.XXXI.1); en definitiva, aquellos que han actuado “lleuando la bondad a torpes uicios/ agenos de uirtud, al mal propiçios” (1.XXX.7-8).

3.2.4. Campos Elíseos

En la *Eneida*, la Sibila urge a Eneas a abandonar el Tártaro y a dirigirse al Elíseo, en cuyo umbral deposita la rama dorada como ofrenda a Prosérpina. A la descripción de los prados habitados por los dichosos le sigue el encuentro de Eneas con Anquises, que habría de augurarle el éxito de su periplo y la gloria futura de Roma (Verg. *A.* 6.679-892).

En los *Cantos*, Juan de Austria llega al Elíseo volando. El poeta ofrece también una descripción del *locus amoenus* que habitan los bienaventurados salpicada de referencias al Elíseo virgiliano. En el poema de Acosta, el héroe “cauallos uee paçiendo por el prado/ y lanças por el campo siempre al lado” (1.XXXV.7-8); una imagen inspirada en Verg. *A.* 6.652-653 *stant terra defixae hastae passimque soluti/ per campum pascuntur equi*. El Austria también divisa allí a los que “juegan en palestra” (1.XXXVI.1) y a “muchos dando con terrible diestra/ Saeta al arco, al cañón el fuego” (1.XXXVI.5-6). En estos versos, el poeta portugués tiene en mente de nuevo la *Eneida* al evocar el uso de la palestra (Verg. *A.* 6.242: *pars in gramineis exercent membra palestris*) y el gusto de los héroes por las armas (Verg. *A.* 6.653-654: *quae gratia currum/ armorumque fuit uiuis*).

El Elíseo de los *Cantos* está habitado por aquellos que dieron su vida por Dios y por su rey, “y quien la patria libra perseguida/ del extremo cruel

y caso fuerte” (1.XXXVII.5-6). También por “legiones/ d’éroes mil” que pasan el tiempo recitando y cantando (1.XXXIX.4-8):

Gran número de gente allí disperso:
unos d’amor recitan las cançiones,
heroico los otros y alto uerso,
amando lo diuino, y oluidados
d’humanas afliçiones y cuidados.

En estas líneas Acosta vuelve a recurrir a la imaginación virgiliana (Verg. *A.* 6.660-662):

hic manus ob patriam pugnando uulnera passi,
quique sacerdotes casti, dum uita manebat,
quique pii uates...

Estos versos muestran que Acosta ha recurrido no solo al modelo formal virgiliano, sino también a su sistema moral, que ha revisado y adaptado a la escatología cristiana, como ya hiciera Prudencio. Así, los condenados que residen en el Tártaro son tanto la personificación de los pecados capitales como los propios pecadores, y los bienaventurados que moran el Elíseo son aquellos que han llevado una vida regida por la virtud y que, en consecuencia, “allí tienen del Cielo concedida/ la gloria más perfeta y blanda suerte” (1.XXXVII.1-2).

En un momento del recorrido de Juan de Austria por el Elíseo, en el que nada se dice ya de la nube, “un gran uarón l’asía de la mano/ de gente principal acompañado” (1.XLI.2-3): Augusto le tiende la mano, tal como hizo Anquises con su hijo (Verg. *A.* 6.685: *palmas utrasque tetendit*), y le dirige la palabra. El encuentro entre ambos, como el de Eneas con su padre, puede clasificarse en tres fases: a) saludo, b) pregunta del héroe y respuesta del antepasado y c) despedida.

a) Saludo. Augusto celebra la esperada llegada de Juan de Austria (1.XLIII.1-4) de manera similar al regocijo de Anquises ante Eneas (Verg. *A.* 6.687-688: *uenisti tandem, tuaque exspectata parenti/ uicit iter durum pietas?*):

«Ya llegaste, don Juan, ya al fin llegaste
adonde mucho ha que lo adeuino,
las puertas del infierno quebrantaste,
¿venció tu piedad duro camino?»

En el saludo a su antepasado, el Austria, como Eneas, expresa el motivo de su viaje. El héroe virgiliano afirma que ha descendido al inframundo impelido por la misma sombra de Anquises (Verg. *A.* 6.695-696). Sin embargo, la motivación del hijo de Carlos V no se expresa de manera explícita, aunque se intuye cuál es su preocupación: afirma a Augusto que “a ty uengo a buscar”, porque cree que, al ser este “de romanos el escudo”, “sólida será la Santa Liga/ d’España con Ithalia dulce y amiga” (1.XLV.5-8).

b) Pregunta del héroe y respuesta del antepasado. Tanto Odiseo como Eneas descienden a los infiernos para obtener mediante *nekyomanteia* una información fundamental para su empresa heroica. El primero deseaba conocer el camino para regresar a su patria; el segundo habría de buscar a Anquises en el Elíseo para que le mostrara su descendencia y la ciudad que le sería concedida (Verg. *A.* 5.737). La cuestión que Juan de Austria plantea a Augusto trata sobre su jornada contra los otomanos: le pide que le confirme “si deuo de tentar romper su luna/ prouando con las armas la fortuna” (1.L.7-8). Antes de obtener la respuesta, el héroe le besa la mano y se unen tres veces en un abrazo (1.LI.1-3):

Tres uestes por besalle hincó la rodilla
el felice don Juan, y tres le abraça
el gran emperador.

un gesto que invita a pensar en Verg. *A.* 6.700: *ter conatus ibi collo dare bracchia circum*. No obstante, existe una diferencia significativa entre ambas escenas: Juan de Austria y Augusto consiguen abrazarse, mientras en el caso de Eneas *ter frustra comprehensa manus effugit imago* (Verg. *A.* 6.701).

En respuesta a la pregunta que Eneas formula sobre las almas que rondan la ribera del Leteo (Verg. *A.* 6.710-712), Anquises le profetiza el éxito de su empresa heroica y la grandeza de Roma. En los *Cantos*, Augusto confirma a Juan de Austria que tiene conocimiento, gracias a un alma innominada que volaba por el Elíseo²², de la creación de la Santa Liga, cuya oposición a los otomanos le trae a la memoria su enfrentamiento con Marco Antonio y Cleopatra (1.LIII-61). Pero, en puridad, la respuesta al héroe constituye también una profecía: Juan de Austria está destinado a vencer a la armada turca y a obtener la gloria para su nación y para la cristiandad (1.LXII-LXIII):

²² En la versión de la biblioteca del Castell de Peralada, sin embargo, se trata del alma del marqués de Pescara.

<p>«Del cielo soberano la sentençia es dada en tu fauor contra Ottomano, seguro puedes ir, que sin falencia su cuello meterás al yugo hispano; queriéndote rindir con gran uiolençia, Alý Baxá bendrá con presta mano, mas tú l'embiarás con sueño eterno bolando por los aires al hinfierno.</p>	<p>Con toda su cabeça la Victoria con boz confusa irá por las galeras, las Águilas bolando con tu gloria por el mundo darán nuevas primeras. Poetas cantarán tu clara historia, las islas sublimando Escorcholeras, con alto resplandor de biua llama tu nombre gozará d'eterna fama».</p>
---	--

Acto seguido le “mostró como en espejo/ la flota que de Naupacto salía” (1.LXVIII.1-2) y le da consejos para la batalla, como ya hiciera Anquises con Eneas (Verg. *A.* 6.890-892).

c) Despedida. En la *Eneida*, Anquises guía a su hijo y a la Sibila hasta las puertas del sueño y los despide en la de marfil, la de los *falsa insomnia* (Verg. *A.* 6.893-898):

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
His ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna...

En los *Cantos*, Augusto también acompaña a Juan de Austria hacia las puertas del sueño, momento en el que el poeta ofrece una descripción (1.LXX) similar a la de la *Eneida*, que leímos más arriba:

A dos puertas llegauan d'una entrada
del sueño cada qual, y la una dellas
de uerdaderas sombras es llamada,
la otra de las falsas, aunque bellas;
por una, qu'es la Ebúrnea más preciada,
el sol tierra buscando y las estrellas
en sueños don Juan sale bolando;
Octauio se quedaua en el campo andando.

Con independencia del motivo que tuviera en mente Virgilio para que Eneas y la Sibila tomaran la puerta de los sueños falsos²³, Acosta hace que

²³ El hecho de que Eneas abandone el inframundo por la puerta de marfil ha provocado el desacuerdo entre los estudiosos. De entre la abundante bibliografía sobre

Juan de Austria cruce esa misma puerta, la “Ebúrnea”. Sin embargo, las implicaciones no son las mismas, como veremos en el siguiente capítulo al tratar la función de este episodio en el poema.

4. Función del *descensus ad Inferos*

En anteriores páginas hemos podido comprobar el amplio respaldo que encuentra el descenso de Juan de Austria en su modelo virgiliano, pero la escena merece más reflexión también en otros sentidos. ¿Qué función posee la catábasis en la estructura de los *Cantos*? ¿Debe pensarse esta escena como resultado de la mera imitación por parte del poeta luso? No parece que así sea.

Uno de los aspectos que podría llamar la atención del lector de Acosta es la ubicación del episodio. Frente a la centralidad de la catábasis de la *Eneida*, situada en el libro VI como eje en torno al que pivota toda la obra, la del Austria se localiza en el Canto Primero (1.XXIV-1.LXX), adquiriendo necesariamente en la estructura del poema una función distinta a la de la escena virgiliana. Esta se caracteriza por su naturaleza transicional (entre el pasado –Troya– y el futuro –Roma–)²⁴, mientras el episodio de los *Cantos* se erige en la llamada maravillosa del héroe a la aventura. Juan de Austria resuelve sus dudas sobre la jornada y asume con decisión su misión divina motivado por las palabras de Augusto, considerado simbólicamente su antecesor desde el punto de vista dinástico y como vencedor de Accio.

Por otro lado, se antojan necesarias algunas apreciaciones sobre el contexto onírico del descenso. No es descartable que Acosta tuviera en mente la inadecuación de hacer que el piadoso Austria descendiese físicamente al Averno, fácilmente identificable con el infierno cristiano, pero mayor fundamento parece tener la posible influencia de las referencias a los sueños en los descensos de Odiseo y Eneas. En la *Odisea* se hace una breve alusión a lo onírico en la conversación que mantienen el héroe y Anticlea: después de intentar abrazarla tres veces, el alma de su madre τρις δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ (“tres veces voló de mis brazos semejante a una sombra o a un sueño”, Hom. *Od.* 11.207); por su parte, ella, al explicarle la naturaleza de su alma, dice que ἡὕτ’ ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται (“anda

este asunto, destacamos el estudio de Reed 1973: 311-315 y la recopilación de las distintas teorías sobre el significado de las puertas gemelas realizada por Dominik 1996: 129-133.

²⁴ McLardy 2014: 27.

revoloteando como un sueño”, Hom. *Od.* 11.222)²⁵. Pero es en la catábasis de la *Eneida* donde tienen una mayor presencia los elementos que permiten intuir un trasfondo onírico. Como hizo notar Davidson²⁶, el libro VI comienza con un pequeño excursus sobre Dédalo, considerado por algunos comentaristas símbolo del vuelo del alma, y termina con la salida de Eneas por la Puerta de Marfil, la puerta de los sueños falsos. Además, en el vestíbulo del Averno hay un olmo cuyo ramaje está cubierto de *somnia uana* (Verg. *A.* 6.283-284), y unos versos más abajo Caronte asegura a Eneas y a la Sibila que *umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae* (Verg. *A.* 6.390). El alma de Anquises, por otro lado, es descrita como *simillima somno* (Verg. *A.* 6.702).

No obstante, sin perjuicio de lo expuesto en las líneas precedentes, la clave para la interpretación de este sueño parece dárnosla el propio Acosta justo después de la escena que aquí analizamos, a comienzos del Canto Segundo, en unos versos en los que el poeta luso ofrece los ejemplos bíblicos de Nabucondonósor, Jacob, Moisés y Ramsés, y la Virgen para ilustrar esta exégesis del sueño del héroe (2.IV):

En muchas partes muestra la Escritura
el sueño ser de Dios un uoto expresso,
por donde nos presenta una figura
del bueno –si le plaze– o mal successo;
assí pudo mostrar la desventura
de Naupacto por mar Peloponesso
en sueños a don Juan y, aunque fieros,
sus glorias, sus triumphos uerdaderos.

Cabe deducir, por tanto, que el carácter onírico de la escena se explica por el concepto que tiene el poeta del sueño como transmisor de la verdad y de la voluntad de Dios. Juan de Austria ha experimentado una revelación divina que tiñe su empresa heroica con los colores de la predestinación y el mesianismo: él es el elegido por Dios para defender a la Cristiandad de los turcos y para iniciar una época dorada de paz bajo el gobierno de los Austrias como continuadores del imperio augústeo.

Por otra parte, la aparente inconsistencia que representa el hecho de que Juan de Austria abandone el Inframundo por la Puerta Ebúrneas, la de

²⁵ Traducciones de Calvo 1998.

²⁶ Davidson 1994: 57.

los sueños falsos, podría justificarse, esto sí, como un mero fenómeno de *imitatio*, como resultado de la presión ejercida por el modelo.

5. Conclusiones

En su intento de ofrecer una nueva *Eneida* que celebrara uno de los hitos más reseñables del reinado de Felipe II, Pedro de Acosta ha recuperado una escena típica del poema virgiliano, aunque con un renovado vigor literario, religioso y político. El *descensus ad Inferos* de Juan de Austria, que, a diferencia de la *Eneida*, cumple la función clásica de llamada maravillosa a la aventura, contiene un vaticinio en boca de Augusto que redundo en la predestinación del héroe a destruir las amenazas de la Iglesia y a obtener gloria para su nación.

No faltan aspectos en los que la escena acostiana sigue francamente al modelo virgiliano, aunque en algunos casos se aprecie la *abbreviatio* ejercida por el poeta lusitano. Asimismo, su estructura consta de todos los elementos que integran la escena tipo, con la salvedad de la presencia de una guía y de la realización de un ritual inicial, quizás por ser contrarios a los preceptos católicos.

Por otra parte, el poeta ha reformulado algunos conceptos clásicos y los ha amoldado a la moral y a la escatología cristianas al reflejar el sistema de castigo a los pecadores y recompensa a los piadosos. Todo ello en un contexto onírico que debe ser entendido como medio de revelación de la verdad por parte de Dios, que confirma no solo el éxito del Austria en su heroica misión sino también la posterior época de esplendor auspiciada por Felipe II.

Bibliografía

- Adamson, J. (1820), *Memories of the life and writings of Luis de Camões*, vol. 1. London: Longman-Hurst-Rees-Orme-Brown.
- Alves, H. (2001), *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Universidade.
- Alzieu, P. (1994), “Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada”, in F. Cerdan (coord.), *Hommage à Robert Jammes*, vol. 1. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1-18.
- Barbieri, M. (2006), “O Madrid, escuro inferno: percorsi della *uituperatio urbis* da Pedro da Costa Perestrello a Francisco de Quevedo”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 9: 153-170.
- Barbosa, D. (1752), *Bibliotheca Lusitana*, vol. 1. Lisboa: Ignacio Rodrigues.

- Bernabé, A. (2015), "What is a Katábasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East", *LEC* 83: 15-34.
- Braga, T. (1874), *Historia da Litteratura portugueza. Camões*, vol. 1. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Calvo Martínez, J. L. (2000), "The Katábasis of the Hero", in V. Pirenne-Delforge & E. Suárez de la Torre (eds.), *Héros et heroïnes dans les mythes et les cultes grecs. Actes du Colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999*. Liège: Université, 67-78.
- Calvo Martínez, J. L. (1998), *Homero. Odisea*. Madrid: Cátedra.
- Caminha, L. (1791), *Obras Inéditas dos Nossos Insignes Poetas. Pedro da Costa Perestrello, coévo do grande Luis de Camões, e Francisco Galvão, estribeiro do duque D. Theodozio*. Lisboa: Antonio Gomes.
- Davidson, L. S. (1994), "Aeneid VI and Medieval Views of Dreaming", in L. S. Davidson, - S. N. Mukherjee, & Z. Zlatar (eds.), *Sydney Studies in Society and Culture*, vol. 11, *The Epic in History*. Sydney: Studies, 56-65.
- Denis, F. (1845), *Historia de Portugal*. Barcelona: Imprenta del Fomento.
- Dominik, W. J. (1996), "Reading Vergil's *Aeneid*: The Gates of Sleep (VI 893-898)", *Maia: Rivista di Letterature Classiche* 48, 2: 129-138.
- Faria y Sousa, M. de (1680), *Europa Portuguesa*, vol. 3. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- Figueiredo, F. de (1950), *A Épica Portuguesa no Século XVI. Subsídios documentares para uma theoria geral da epopêa*. São Paulo: Universidade.
- Gallardo, B. J. (1865), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. 1. Madrid: Manuel Rivadeneyra.
- García Escrivá, V. (2014), "El relato de la *katábasis*: origen y destino del sujeto", *Trama y Fondo: Revista de cultura* 36: 79-93.
- García Peres, D. (1890), *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- González Merino, J. I. (2013), "El final de la *Nekuia* (Od. 568-640)", *CFC (G)* 23: 71-81.
- Hardung, V. E. (1875), *Cancioneiro d'Evora*. Lisboa: Imprenta Nacional.
- Jiménez del Castillo, J. C. (2019), "Influencias clásicas en los *Cantos de la batalla ausonia* de Pedro de Acosta Perestrello", *Minerva* 32: 137-161.
- Jiménez del Castillo, J. C. (2020), "Virgilio, Camões, Corte-Real y Acosta: una escena de hospedaje naval y relato interno en los *Cantos de la batalla ausonia* de Pedro de Acosta Perestrello", *Críticón* 138: 35-56.

- Lida de Malkiel, M. R. (1983), “La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas”, en H. Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*. México - Madrid - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 371-449.
- López de Toro, J. (1950), *Los poetas de Lepanto*. Madrid: Instituto Histórico de la Marina.
- MacKay, L. A. (1955), “Three Levels of Meaning in *Aeneid* VI”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 86: 180-189.
- McLardy, K. R. L. (2014), “Illuminating Virgil’s Underworld?: The Sixth Book of the *Aeneid*”, *Iris. Journal of the Classical Association of Victoria* 27: 27-37.
- Menéndez Pelayo, M. (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 6. Madrid: CSIC.
- Morales Harley, R. (2012), “La *katábasis* como categoría mítica en el mundo greco-latino”, *Káñina. Revista de Artes y Letras* 36.1: 127-138.
- Reed, N. (1973), “The Gates of Sleep in *Aeneid* 6”, *CQ* 23.2: 311-315.
- Rigaux, M. (2018), *Fictions of Lepanto. Visuality and Epic Poetry in Renaissance Iberia (1571-1587)*. Gent: Tesis doctoral inédita.
- Romero Ortiz, A. (1870), *La literatura portuguesa en el siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada.
- Tanner, M. (1993), *The Last Descendant of Aeneas: the Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven: Yale University Press.
- Vilà, L. (2004), “Actium y Lepanto en la épica española del XVI”, *Salina: revista de lletres* 18: 75-90.

