

LA GLORIA DE DON FERNANDO:  
EL VALOR ÉPICO DE LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA  
EN LA ÉGLOGA II DE GARCILASO DE LA VEGA\*

Roland Béhar  
*École Normale Supérieure, Paris*

EL PANEGÍRICO GARCILASIANO

EN el largo panegírico del joven duque de Alba que forma la segunda parte de la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega<sup>1</sup>, los versos dedicados a las batallas han recibido relativamente poca atención por parte de la crítica. Se ha subrayado, en fechas recientes, cómo el panegírico de Garcilaso puede identificarse como una de las primeras manifestaciones de un género codificado desde la Antigüedad<sup>2</sup>.

\* Este trabajo forma parte del proyecto *Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos* (ARELPH) (referencia FFI2015-63554-P del Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia), dirigido por Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid).

<sup>1</sup> Remitimos para todas las citas del pasaje de la *Égloga II* a Garcilaso de la Vega (1995: 211-226).

<sup>2</sup> Sobre el panegírico poético como género, véanse los trabajos de Estefanía (1998) y Zarini (2012) para las fuentes antiguas, y Matas Caballero, Micó Juan y Ponce Cárdenas (2011) para un estudio reciente centrado en torno al *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora. La crítica reciente tiende a considerar que el panegírico se avecina al género épico, distanciándose así de la lectura de Azar 1981: 129), que fue durante años la referencia:

Antonio Gargano (2012: 22), en especial, ha mostrado que esta parte se ha de entender como una reescritura *sui generis* del panegírico definido por Menandro el Rétor, aunque en algunos puntos asuma distancias con respecto al modelo oratorio helenístico: sostiene, además, que «Garcilaso construye una pieza que, aun amoldándose totalmente al género panegírico del que [...] presenta las partes y la contextura, por otro lado, se adapta perfectamente al significado global de la obra de la que el mismo discurso laudatorio es parte integrante».

El conjunto del panegírico merecería un comentario detallado, esbozado ya por Gargano, y que no se puede volver a proponer aquí. Serían de destacar muchas peculiaridades del discurso garcilasiano respecto a la tradición encomiástica antigua. A tenor de las noticias que aportan los comentaristas antiguos y la moderna tradición filológica, no parece existir un modelo textual relevante para esta sección de la *Égloga II*. Este mismo hecho merece ser destacado, en cuanto contrasta fuertemente con lo que se observa en el resto del texto: la primera mitad de la égloga retoma pasajes enteros de la *Prosa VIII* de la *Arcadia* de Sannazaro, y el mismo dispositivo retórico de la segunda parte, como profecía presentada mediante la descripción de una urna fluvial, imita hasta en la letra del texto otro dispositivo parecido del *De Partu Virginis* del mismo Sannazaro, con la salvedad de que el contenido de la profecía ya no es de índole religiosa, sino profana (Béhar, 2009 y 2012a).

El desarrollo de la parte panegírica de la *Égloga II* sigue una pauta clara, recordada por Gargano (2012): 1) proemio (vv. 1154-1180), 2) linaje (vv. 1181-1266), 3) nacimiento (vv. 1267-1301), 4) crecimiento y educación (vv. 1302-1361), 5) esposa (vv. 1362-1418), 6) acciones o pragmatografía (vv. 1419-1742) y 7) epílogo (vv. 1743-1828)<sup>3</sup>. En la sexta parte del panegírico, consagrada al relato de las *res gestae* del *laudandus*, pueden distinguirse cuatro grandes bloques:

«resulta difícil, a mi juicio, estar de acuerdo con quienes ven en [el panegírico al duque de Alba] un fragmento de poesía épica. El ordenado fluir biográfico del elogio es, en principio, antiheroico».

<sup>3</sup> Se maneja la edición de Morros, recogida en la bibliografía.

1. Viaje desde los Pirineos hasta Ratisbona, donde se encuentra con el emperador (vv. 1433-1507).
2. Enfrentamiento entre cristianos y turcos, ocasión de evidenciar sus cualidades como jefe militar, bien sea por su sabiduría, cuando con sus palabras reúne las tropas de diferentes orígenes del ejército imperial (vv. 1531-1557), bien sea por su valor, cuando pone en fuga al enemigo, sin verdadera batalla (vv. 1616-1674).
3. Celebración de la victoria a la manera de triunfo romano, con el carro que contiene los despojos de los vencidos y los prisioneros (vv. 1675-1691).
4. Regreso del héroe (vv. 1692-1706), que se concluye con la descripción de la unión renovada con la esposa (vv. 1707-1719) y con la tierra patria (vv. 1720-1742).

Este pasaje constituye un momento central del panegírico, un retrato en acto del duque, joven jefe militar con el pleno dominio de todas las virtudes que la naturaleza le ha regalado desde joven y que la educación cortesana han ido refinando, tema tratado en la primera parte del encomio, según lo exige el género panegírico.

Garcilaso representa primero el viaje que el duque emprende desde Colonia hasta Ratisbona, donde mora en 1532 Carlos V. En cuanto llega, el duque atrae todas las miradas, que ven en él la promesa más segura de la victoria:

Allí por la corona del imperio  
estaba el magisterio de la tierra  
convocado a la guerra que 'speraban.  
Todos ellos estaban enclavando  
los ojos en Fernando; y, en el punto  
que a sí le vieron junto, se prometen  
de cuanto allí acometen la vitoria.  
(vv. 1505-1511)

Garcilaso representa, en el lado opuesto de la escena, el campamento del turco entregado al vicio:

Con falsa y vana gloria y arrogancia,  
con bárbara jactancia allí se vía,  
a los fines de Hungría, el campo puesto  
d'aquel que fue molesto en tanto grado  
al húngaro cuitado y afligido;  
las armas y el vestido a su costumbre,  
era la muchedumbre tan estraña,  
que apenas la campaña la abarcaba  
ni a dar pasto bastaba, ni agua el río.  
(vv. 1512-1520)

Esta oposición entre virtud y vicio recuerda la molicie que se apoderó del ejército de Aníbal y fue causa de su destrucción. El que cubrieran la tierra y agotaran el caudal de los ríos es, además, un tópico relacionado con la descripción de ejércitos orientales, desde el recuerdo del ejército de Jerjes avanzando contra Grecia<sup>4</sup>.

Por contraste, el campo cristiano se revela ante los lectores —o los oyentes, si es que se les leía la *Égloga*— como el lugar de la virtud:

César con celo pío y con valiente  
ánimo aquella gente despreciaba;  
la suya convocaba, y en un punto  
vieras un campo junto de naciones  
diversas y razones, mas d'un celo.  
No ocupaban el suelo en tanto grado,  
con número sobrado y infinito,  
como el campo maldito, mas mostraban  
virtud con que sobraban su contrario,  
ánimo voluntario, industria y maña.  
(vv. 1521-1530)

Y el poeta toledano dedica no menos de cuarenta y cinco versos a la actuación del duque delante de los soldados del ejército. Primero, les transmite su ardiente *virtus*, digna de los más excelsos modelos

<sup>4</sup> Véanse Heródoto (*Historia*, VII, 21 y 127) o Diodoro de Sicilia (*Biblioteca histórica*, XI, 5), quien ya lo refiere como una cosa que «se cuenta», según la fórmula «φασὶ γὰρ». Véase la nota en Diodoro de Sicilia (2006: 132).

antiguos, y reduce las diferencias entre los soldados, que amenazaban con amotinarse:

Con generosa saña y viva fuerza  
Fernando los esfuerza y los recoge  
y, a sueldo suyo, coge muchos dellos.  
D'un arte usaba entr'ellos admirable;  
con el diciplinable alemán fiero  
a su manera y fuero conversaba;  
a todos s'aplicaba de manera  
qu'el flamenco dijera que nacido  
en Flandes habia sido, y el osado  
español y sobrado, imaginando  
ser suyo don Fernando y de su suelo,  
demanda sin recelo la batalla.  
Quien más cerca se halla del gran hombre  
piensa que crece el nombre por su mano.  
(vv. 1531-1544)

A los soldados italianos les parece ver a un nuevo Escipión Africano, perfecta encarnación del militar y del hombre de estado:

El cauto italiano nota y mira,  
los ojos nunca tira del guerrero,  
y aquel valor primero de su gente  
junto en este y presente considera.  
En él vee la manera misma y maña  
del que pasó en España sin tardanza,  
siendo solo esperanza de su tierra,  
y acabó aquella guerra peligrosa  
con mano poderosa y con estrago  
de la fiera Cartago y de su muro,  
y del terrible y duro su caudillo,  
cuyo agudo cuchillo a las gargantas  
Italia tuvo tantas veces puesto.  
(vv. 1545-1557)

Esta larga alocución a las tropas, que tendrá como efecto, después, la fácil victoria sobre el enemigo, culmina de momento en el triunfo sobre la Envidia, alegría de todas las amenazas que acechan a los cristianos<sup>5</sup>:

Mostrábase tras esto allí esculpida  
la Envidia carcomida, a sí molesta,  
contra Fernando puesta frente a frente;  
la desvalida gente convocaba  
y contra aquel la armaba y con sus artes  
busca por todas partes daño y mengua.  
Él, con su mansa lengua y largas manos  
los tumultos livianos asentando,  
poco a poco iba alzando tanto el vuelo  
que la Envidia en el cielo le miraba,  
y como no bastaba a la conquista,  
vencida ya su vista de tal lumbre,  
forzaba su costumbre y parecía  
que perdón le pedía, en tierra echada;  
él, después de pisada, descansado  
quedaba y aliviado deste enojo  
y lleno del despojo desta fiera.  
(vv. 1558-1574)

Los versos subsiguientes (vv. 1575-1608), que representan la entrevista nocturna entre el duque de Alba y Carlos V, la profecía hecha por el Danubio de la victoria, así como el relato de esta, retoman un pasaje de Virgilio (*Eneida*, VIII, 29-35 y 86-89), lo cual evidencia la cercanía entre el registro del panegírico y el de la poesía épica, que son los modelos genéricos principales del poema de Garcilaso.

El conjunto del panegírico se presenta sin embargo como la descripción (*ekphrasis*, si se permite el tecnicismo) de un bajorrelieve que el dios fluvial del Tormes le enseña a fray Severo, quien a su vez le relata a Nemoroso, uno de los pastores de la égloga, lo que sus ojos alcanzaron a ver. En palabras de Garcilaso:

<sup>5</sup> Se modifica aquí y más abajo el texto de la edición citada para restituir su mayúscula a la alegoría.

A aqueste el viejo Tormes, como a hijo,  
le metió al escondrijo de su fuente,  
de do va su corriente comenzada.  
Mostróle una labrada y cristalina  
urna donde él reclina el diestro lado,  
y en ella vio entallado y esculpido  
lo que, antes d'haber sido, el sacro viejo  
por devino consejo puso en arte,  
labrando a cada parte las estrañas  
virtudes y hazañas de los hombres  
que con sus claros nombres ilustraron  
cuanto señorearon de aquel río.  
(vv. 1169-1180)

De modo simétrico, el poeta concluye su evocación de la escultura con los siguientes versos, que subrayan una doble perfección, del arte y del retratado, es decir, del escultor-poeta Garcilaso y del duque don Fernando: «así estaba perfeta y bien labrada / la imagen figurada de Fernando» (vv. 1671-1672).

El mismo hecho de que el panegírico se presente bajo el artificio —nada original— de la descripción de una escultura debe incitar a buscar posibles correspondencias con los modelos escultóricos que Garcilaso de la Vega haya podido conocer. No se trata de afirmar que el poeta estaría describiendo una obra real, sino de considerar lo que puede significar la afirmación de que el panegírico sea el bajorrelieve labrado en una urna. En efecto, Garcilaso halla parte de su inspiración no en la tradición textual del panegírico, sino en las formas del encomio visual de la Antigüedad y de su época, tanto en la pintura como, más en concreto, en la tapicería y sobre todo en la escultura. En los años de formación del joven Garcilaso y en los mismos años en que descubre Italia, a partir de 1529-1530, las artes visuales están dominadas por el ejemplo de la escultura porque la composición y la ejecución obedecen a las leyes de una *imitatio* que sólo halla sus modelos en la escultura. Se observa, en tiempos de Carlos V, una tendencia a identificar a los *condottieri* modernos con los *imperatorii* romanos y al emperador cristiano con el mismo

Júpiter, y así es cómo, para representar al joven duque de Alba en campaña contra los turcos, Garcilaso retoma elementos visuales de las celebraciones de Escipión y, más aún, de Trajano.

## MODELOS ANTIGUOS Y RENACENTISTAS DEL ENCOMIO VISUAL

Una primera fuente de inspiración para Garcilaso serían los relieves que veía en Nápoles, en el Castel Nuovo, con el triunfo (1443) de Alfonso V —representado tanto en el arco de mármol de la puerta de entrada como en el bajorrelieve de la puerta de la Sala dei Baroni— y con la victoria de Ferrante de Aragón contra Juan de Anjou (1460-1462) —en las puertas de bronce encargadas por el rey a Guglielmo Monaco<sup>6</sup>—. Estas escenas, sin embargo, con su hieratismo arcaico no explican el dinámico desarrollo del encomio garcilasiano. Para calibrar su alcance, se ha de considerar la evidente desproporción entre la «urna» y el relato de la vida del joven duque de Alba. Más acorde con este proyecto serían otros tipos de bajorrelieves, como las series que desde la Antigüedad adornaban los arcos de triunfo —el de Septimio Severo y el de Constantino— o, aún más, el imponente friso de la Columna Trajana, que desenvuelve en un largo recorrido la historia de las *res gestae* del emperador.

La Columna desempeñaba un evidente papel panegírico, por su elocuencia propia y en cuanto equivalente visual del conocido *Panegírico de Trajano* de Plinio, abundantemente publicado desde finales del siglo xv en latín (*ca.* 1482, 1498, 1506, 1508, etc.) y en *volgare*, con la traducción por Pier Conone Ronconi (Siena, 1506). Además, el vínculo con la tradición panegírica se veía reforzado aún en el Renacimiento por el hecho de que se sabía, en el ámbito romano de la academia de Pomponio Leto y más allá, que los emperadores Arcadio y Honorio habían mandado levantar en el mismo foro de Trajano una estatua de mármol del mayor de los panegiristas antiguos, Claudiano, «*inter ceteras decentes artes praegloriosissim[us] poetarum*», lo cual contribuía a crear para la posteridad un claro vínculo entre panegírico visual y panegírico poético. Otros poetas conocerían los mismos honores, como Flavio Merobaudes o

<sup>6</sup> Ver en especial Barreto (2013).

Sidonio Apolinar. De modo general, para los panegiristas tardoantiguos, Trajano seguía siendo el modelo consagrado del *optimus princeps* (Galiniér, 1998; Tournier, 2016).

Son múltiples las vías por las cuales la iconografía panegírica de los monumentos del foro romano se difundió a inicios del siglo xvi. Un papel destacado cumplió en este proceso, más allá de la esfera reducida de los palacios, la reproducción en grabados de la escultura panegírica antigua. Entre los grabadores activos destaca Marcantonio Raimondi, brillante discípulo de Rafael<sup>7</sup>. Así es como la iconografía de la coronación de Trajano a manos de la Victoria, después de la derrota de sus enemigos echados en tierra o llevados como prisioneros para el triunfo, se hizo famosa merced a grabados como el realizara Raimondi hacia 1520-1525:



Marcantonio Raimondi, *La Coronación de Trajano*, grabado, 29 x 43,6 cm, *ca.* 1520-1525.

© Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

<sup>7</sup> Sobre Raimondi y sus traducciones de Rafael al grabado, ver Shoemaker (1981), Bernini Pezzini, Massari y Valenti Rodinò (1985), y Faietti y Oberhuber (1988).

Otros elementos del panegírico de don Fernando remiten a la tradición visual antigua. El primero sería la presencia de dos alegorías, la Envidia, ya mencionada, y la Victoria, que aparece más adelante en los versos de Garcilaso:

Resplandeciente y clara, de su gloria  
pintada, la Vitoria se mostraba;  
a César abrazaba, y no parando,  
los brazos a Fernando echaba al cuello.  
Él mostraba d'aquello sentimiento,  
por ser el vencimiento tan holgado.  
(vv. 1675-1680)

Esta Victoria puede recordar aquella de la Columna Trajana reproducida por Raimondi, o esta otra, también de la Columna, donde se le ve escribiendo el nombre del vencedor en su escudo:



*Victoria alada, escena 78 de la Columna Trajana, 113 d.C.*

© Roma, Sovraintendenza speciale per i beni archeologici di Roma.

Esta última alegoría se hallaba en el mismo centro de la *Columna*, es decir entre la representación de ambas campañas militares. Sirve, pues, de lazo de unión y resume en sí el significado del conjunto del monumento.

Alegorías de este tipo son más que frecuentes en toda la tradición occidental y en la Edad Media, pero los panegíricos tardoantiguos las habían multiplicado. De hecho, en el caso de la Victoria, no era una alegoría, sino una divinidad, con su templo y su culto (Fears, 1981; y Kopij, 2010). Así la representa también Claudiano, en plena consonancia con el detalle de la Columna Trajana, al final del prefacio del tercer libro de su *De Consulatu Stilichonis* (400):

[...] advexit reduces secum Victoria Musas  
et sertum vati Martia laurus erat.  
Noster Scipiades Stilicho, quo concidit alter  
Hannibal antiquo saevior Hannibale,  
te mihi post quintos annorum Roma recursus  
reddidit et votis iussit adesse suis.

La Victoria trajo consigo de vuelta a las Musas y el poeta ostentaba como corona el laurel de Marte. A ti, nuestro Estilicón, nuevo Escipión quien acabas de vencer a un nuevo Aníbal más cruel que el antiguo, a ti, Roma te me devolvió después de un lustro, y me ordenó que presenciara tus votos (nuestra traducción).

Estos versos presentan una imagen estilizada del cónsul como poderoso caudillo militar, a la manera de un nuevo Escipión destinado a derrotar a otro Aníbal. Por su virtud bélica y su prudencia consular merece los elogios más encendidos, iguales o superiores a los que Ennio pudiera dirigirle al vencedor de los cartagineses. Según se verá, este papel de Escipión como arquetipo del *laudandus* encuentra su eco también en Garcilaso. Considerando esta correspondencia, también sería posible que la Envidia de Garcilaso sea un recuerdo, aunque más desdibujado, de la Megera del *In Rufinum* (396-397) del mismo Claudiano<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> En términos generales, sobre la fortuna de Claudiano en la España áurea, véase Cas-



La semejanza de la descripción garcilasiana con la temática de la Columna Trajana se ve acrecentada por la ubicación geográfica de la acción. En ambos casos, se trata de una acción bélica de tropas imperiales contra los bárbaros de más allá del Danubio (el Ister de los Antiguos). Trajano sometió a los dacios, Carlos V rechazó a los turcos, que se parecen a los primeros por la suerte de turbante que los caracteriza.



Detalle de M. Raimondi, *La Coronación de Trajano*, grabado, 29 x 43,6 cm, ca. 1520-1525.

© Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

Más allá de una influencia general del modelo antiguo, que Garcilaso pudo conocer de modo más o menos directo a través de una de sus múltiples reproducciones, es necesario considerar también las recreaciones de estos mismos modelos en los mismos años en que escribe Garcilaso. Los arcos de triunfo del Foro romano y la Columna Trajana, abundantemente estudiados e imitados por los artistas del Renacimiento, desempeñaron un papel clave en la renovación iconográfica de la pintura y de la escultura a finales del *Quattrocento* e inicios del *Cinquecento*. Basta mencionar el uso anticuario que hicieron de ellos pintores como Botticelli, en el *Castigo de los rebeldes* (1480-1482), o Ghirlandaio, en la *Aparición del ángel a Zacarías* (1482-1485) o en la *Masacre de los inocentes* (1482-1485) de la capilla Tornabuoni. Especial importancia cobraría también la serie taldo (2014), con bibliografía.

de *Los Triunfos de César* (1485-1505) de Andrea Mantegna, realizada en Mantua. Por otra parte, son capitales las obras monocromas en grisalla del mismo Mantegna, que fingen ser antiguos bajorrelieves de mármol blanco, destacándose contra un fondo jaspeado de brillantes colores (quizá sugiriendo el mismo contraste de figura-fondo en los camafeos y produciendo una impresión de fasto y refinamiento). Dentro de las varias escenas de ese tipo que pintó, puede citarse la *Introducción del culto de Cibeles en Roma*, datada hacia 1505-1506, y que imita no sólo con la *grisaille* los tonos de la escultura, sino que dispone toda la escena según el formato del friso:



Andrea Mantegna, *Introducción del culto de Cibeles en Roma*, pintura al temple, 73,5 x 268 cm, ca. 1505-1506.

© National Gallery, London.

Una profunda influencia ejercería por último la obra de aquel artista que supo imitar con más genialidad la herencia romana: Rafael, a quien León X, de hecho, había creado en 1515 prefecto de los monumentos antiguos (*praefectus marmorum et lapidum omnium*). Su estudio incansable de los admirables monumentos romanos lo llevó a recuperar y sintetizar su lección visual, creando así una unidad hasta entonces inédita para la invención de las *storie*, de la pintura de gran formato con tema histórico. Todo aquel que compare los animados relieves de la Columna Trajana con las figuras pintadas por Rafael puede fácilmente constatar cuán profundo fue el influjo ejercido por el antiguo modelo escultórico en la obra del genio romano y sus discípulos, en especial en las *Estancias* del Vaticano. De hecho, la incipiente tratadística de arte del Quinientos ya recalcó tan estrecho vínculo. El propio Vasari observa esta filiación entre las páginas de las *Vite* (1550), a propósito de la imagen rafaelesca del

*Encuentro de León Magno con Atila* (1513-1514). Mas no se trata de una reminiscencia única, ya que el erudito pintor evocaría asimismo el modelo de la Columna a la hora de analizar la obra de Giulio Romano, el principal discípulo de Rafael, a cuyo cargo corrió la ultimación de los grandes frescos del Vaticano empezados por el maestro. Vasari cuenta cómo los caballos de la *Batalla del Puente Milvio* (1520-1524) se inspiran directamente en los de la Columna<sup>9</sup>. Más adelante, al evocar una sala del Palazzo del Te pintada por el mismo Giulio Romano, Vasari recuerda de nuevo el papel modélico de la Columna Trajana<sup>10</sup>. La síntesis de las lecciones formales llevada a

<sup>9</sup> Ver Vasari (*Vite*, 60): «Ma tornando alle storie, dipinse Giulio in una delle faccie un parlamento che Costantino fa a' soldati, dove in aria appare il segno della croce in uno splendore con certi putti e lettere che dicono: "In hoc signo vinces". Et un nano che a' piedi di Costantino si mette una celata in capo è fatto con molta arte. Nella maggior facciata poi, è una battaglia di cavalli, fatta vicino a ponte Molle, dove Costantino mise in rotta Massenzio. La quale opera, per i feriti e morti che vi si veggiono, e per le diverse e strane attitudini de' pedoni e cavalieri che combattono aggruppati, fatti fieramente, è lodatissima, senzaché vi sono molti ritratti di naturale. E se questa storia non fusse troppo tinta e cacciata di neri, di che Giulio si diletto sempre ne' suoi coloriti, sarebbe del tutto perfetta; ma questo le toglie molta grazia e bellezza. Nella medesima fece tutto il paese di Monte Mario, e nel fiume del Tevere Massenzio, che sopra un cavallo, tutto terribile e fiero, aniega. Insomma si portò di maniera Giulio in quest'opera, che per così fatta sorte di battaglia, ell'è stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo lui, il quale imparò tanto dalle colonne antiche di Traiano e d'Antonino che sono in Roma, che se ne valse molto ne gl'abiti de' soldati, nell'armadure, insegne, bastioni, steccati, arieti et in tutte l'altre cose da guerra, che sono dipinte per tutta quella sala. E sotto queste storie dipinse di color di bronzo intorno intorno molte cose, che tutte son belle e lodevoli».

<sup>10</sup> Vasari (*Vite*, 68), escribe: «Si passa poi in una camera, dove sono fregi di figure di basso rilievo di stucchi, con tutto l'ordine de' soldati, che sono nella colonna di Traiano, lavorati con bella maniera». Quatremère de Quincy observa: «Aucun peintre n'a su mieux que Raphaël imiter l'antique, en n'empruntant aux statues et aux bas-reliefs des anciens, que ce qui peut convenir au génie de la peinture. Trop souvent on a pris le change dans la manière de faire produire par le pinceau le style et le goût propre de la sculpture, soit en composant des tableaux, qui ne sont que des bas-reliefs, soit en transportant au caractère du dessin l'espèce de froideur que le marbre semble inspirer; soit encore en voulant contrefaire dans des draperies d'une autre espèce, la roideur des plis anguleux et perpendiculaires de certaines statues. Raphaël, doué d'un sentiment juste et d'un goût sûr, a donné sur ce point la leçon et le modèle du milieu qu'il convient de tenir. Nul, plus que lui, n'a su mettre à profit les exemples de la sculpture antique; mais ce fut avec les ressources et au gré des moyens de son art, qu'il sut en transformer, dans ses tableaux, les pratiques et le style». O, como lo escribe Settis (1988: 570): «intarsi e citazioni e collages e ritagli e decalcomanie, sapientemente o goffamente orchestrati, risultavano però messi fuori campo dall'esperienza monumentale del Raffaello romano». Debemos a Quednau (1979) el estudio exhaustivo de las correspondencias formales entre los modelos anti-

cabo por Rafael prosperó en los trabajos de sus discípulos, entre los cuales Giulio Romano destaca. A través de su escuela, la imitación de la escultura monumental antigua dio un salto cualitativo y entró cada vez más en los usos de la pintura de toda Europa.

Sin entrar en todos los detalles de la descripción de la batalla de don Fernando contra los turcos, para la cual podrían encontrarse muchos modelos, desde Homero hasta Ariosto, pasando por Virgilio, parece posible subrayar la afinidad que existe entre los versos de Garcilaso y las escenas de batallas de la Columna Trajana, de Rafael o de Romano.

Véanse los versos del poeta:

Pudiera también verse casi viva  
la otra gente esquivada y descreída,  
que, d'ensoberbecida y arrogante,  
pensaban que delante no hallaran  
hombres que se pararan a su furia.  
Los nuestros, tal injuria no sufriendo,  
remos iban metiendo con tal gana  
que iba d'espuma cana el agua llena.  
El temor enajena al otro bando  
el sentido, volando de uno en uno;  
entrábase importuno por la puerta  
de la opinión incierta, y siendo dentro  
en el íntimo centro allá del pecho,  
les dejaba deshecho un hielo frío,  
el cual como un gran río en flujos gruesos  
por medulas y huesos discurría.  
Todo el campo se vía conturbado,  
y con arrebatado movimiento  
sólo del salvamiento platicaban.  
Luego se levantaban con desorden;  
confusos y sin orden caminando,  
atrás iban dejando, con recelo,  
tendida por el suelo, su riqueza.  
Las tiendas do pereza y do fornicio

---

guos y los frescos rafaelescos de la Sala de Constantino.



con todo bruto vicio obrar solían,  
sin ellas se partían; así armadas,  
eran desamparadas de sus dueños.  
A grandes y pequeños juntamente  
era el temor presente por testigo,  
y el áspero enemigo a las espaldas,  
que les iba las faldas ya mordiendo.  
César estar teniendo allí se vía  
a Fernando, que ardía sin tardanza  
por colorar su lanza en turca sangre.  
Con animosa hambre y con denuedo  
forceja con quien quedó estar le manda,  
como el lebrél de Irlanda generoso  
qu'el jabalí cerdoso y fiero mira;  
rebátese, sospira, fuerza y riñe,  
y apenas le costrñe el atadura  
que'l dueño con cordura más aprieta.  
(vv. 1630-1520)

La clara oposición entre los dos bandos sigue la misma pauta que la de la representación clásica de las batallas, tal como se puede ver, de nuevo, en el grabado de Raimondi, donde los caballeros se arrojan sobre el enemigo que yace en la tierra. La multiplicación de los verbos, en Garcilaso («rebátese, sospira, fuerza y riñe», v. 1518), la acumulación de grupos en la descripción, el desorden de los vencidos, recuerdan el modo en que Rafael, en *La Batalla del Puente Milvio*, o Giulio Romano, en *La Batalla de Zama*, que había representado en un inmenso tapiz, daban a ver el diluvio épico de energías concentradas y de violencia que supone el choque del combate.

Se puede suponer, en efecto, que el arte de los tapices ejerciera una influencia semejante a la de la escultura y de la pintura, al ser una especie de pintura con más relieve (casi una escultura) (González García, 2011). El arte de los tapices pasó por una revolución formal, en la que influyó primero una serie hecha por Rafael en persona, las de los *Apóstoles*, y luego otra, dibujada por Giulio Romano, con un gran friso dedicado a las *Gestas* y al *Triunfo* de Escipión Africano en el

que menudean los motivos directamente imitados de los monumentos antiguos del foro romano.

La serie habría sido empezada a finales de la década de 1520, con la esperanza de que pudiera interesar a Carlos V durante su viaje por Italia con motivo de su coronación, en 1530<sup>11</sup>. De hecho, el emperador y su corte —en la cual se hallaba Garcilaso<sup>12</sup>— estuvieron en Mantua en 1530, desde el 26 de marzo hasta el 18 de abril. Giulio Romano oficiaba allí como el artista principal de la corte, elaborando la construcción del Palazzo del Te, y se sabe cuánto Carlos V apreció su estancia. De hecho, existían unos lazos especiales entre la corte de Mantua y la del emperador, al haber sido enviado el segundogénito, Ferrante Gonzaga, al servicio de Carlos V en calidad de paje, donde, educado por Baldassare Castiglione, siempre pareció el más acabado ejemplo del nuevo arte de la cortesanía al modo italiano. Su hermano, el joven marqués de Mantua, Federico II Gonzaga, cultivaba las artes y supo atraerse el favor imperial, lo cual le valió ser elevado, el mismo año 1530, al rango de duque.

La elección del personaje de Escipión no era baladí. El vencedor de Aníbal gozaba desde siempre de gran estima entre los hombres de letras y de artes. Petrarca lo había consagrado como héroe de su *Africa*, el *Quattrocento*, a la zaga de Plutarco, había debatido para saber quién, de Escipión o de César, había sido el modelo más acabado de general, y Andrea Mantegna había realizado una impresionante reconstrucción histórica de su triunfo, admirado de todos también durante el siglo XVI y el siglo XVII. En 1535, las victorias africanas de Carlos V lo harían celebrar como Escipión Africano redivivo. Pero hacia 1530, y antes de 1535 —en los años, pues, en que se baraja generalmente que se escribiera la *Égloga II*—, Escipión solo aparecía como modelo de general, equiparable, por lo tanto, con el duque de Alba. Así lo había presentado también Claudiano, según se ha

<sup>11</sup> Sobre esta doble serie de tapices, véase el catálogo de la exposición de París (1978), así como su reseña por Delmarcel (1978), quien reafirma su hipótesis en Delmarcel (1999: 92). El dato viene sugerido por Brice (1752, I: 128-129). El carácter tardío de esta fuente ha hecho dudar de la fiabilidad del dato; véase *Primatice, maître de Fontainebleau* (2004: 76).

<sup>12</sup> La estadía en Mantua también fue importante para el poeta en la medida en que fue allí donde, el 17 de abril, el emperador le concedió una pensión de ochenta mil maravedíes anuales, en recompensa de sus buenos servicios.

visto: en cuanto máxima referencia del género panegírico, avalaba aún más el recurso a la figura antigua de Escipión.

Garcilaso de la Vega pudo, pues, conocer aquellos tapices de Mantua, posiblemente destinados explícitamente a deslumbrar la corte de Carlos V, al tiempo que se familiarizaba con las copias grabadas de la Columna Trajana y con la estética muy escultórica de las artes del dibujo por esos años. No es de descartar que la idea del símil trazado por el poeta entre el joven duque y Escipión provenga de la honda impresión que la serie causara en Carlos V, así como en sus cortesanos durante su estancia en Mantua.

Otro indicio, por fin, del efecto *anticheggiant*e buscado por Garcilaso en sus versos es el tema antiguo por excelencia del *triumphus*, elemento clave del panegírico —en cuanto es tema y ocasión—, y que las artes reproducen abundantemente durante el Renacimiento. La reescritura del poeta toledano no procura la restitución fiel de los elementos exactos, sino suscitar una impresión estética, la de la estética clásica imitada de la Antigüedad:

Estaba figurado un carro extraño  
con el despojo y daño de la gente  
bárbara, y juntamente allí pintados  
cativos amarrados a las ruedas,  
con hábitos y sedas variadas:  
lanzas rotas, celadas y banderas,  
armaduras ligeras de los brazos,  
escudos en pedazos divididos  
vieras allí cogidos en trofeo,  
con que'l común deseo y voluntades  
de tierras y ciudades se alegraba.  
(vv. 1681-1691)

Todo ello, la batalla, la acción del general y el triunfo, precisa Garcilaso, apenas puede ser representado. Las artes no alcanzan a expresarlo y solo la maestría de Vulcano sería capaz de plasmar la realidad épica que la poesía celebra, es decir, restituir toda la *enérgeia* del acontecimiento, como fue el caso en la *Iliada* y en la *Eneida*:

El arteficio humano no hiciera  
pintura que esprimiera vivamente  
el armada, la gente, el curso, el agua;  
y apenas en la fragua donde sudan  
los cíclopes y mudan fatigados  
los brazos, ya cansados del martillo,  
pudiera así exprimillo el gran maestro.  
Quien viera el curso diestro por la clara  
corriente bien jurara a aquellas horas  
que las agudas proras dividían  
el agua y la hendían con sonido,  
y el rastro iba seguido; luego vieras  
al viento las banderas tremolando,  
las ondas imitando en el moverse.  
(vv. 1616-1629)

Dicho así, sin embargo, las semejanzas señaladas no pasan de ser coincidencias generales, atribuibles a la pertenencia de Garcilaso a su época y a su entorno. Sin pretender agotar todas las posibilidades, el estudio de algunos detalles del retrato militar del joven duque de Alba mostrarán que Garcilaso, a la hora de componer su panegírico, pudo tener en mente detalles concretos de la tradición escultórica antigua y de su tiempo.

#### EL DUQUE DE ALBA, MAESTRO DE LA PALABRA: LA *ADLOCUTIO*

Para entender cabalmente esta larga descripción —cuya minucia contrasta con las pinceladas rápidas con que Garcilaso representara el viaje desde España hasta Ratisbona—, y para definir posibles puntos de contacto con la tradición panegírica romana de la Columna Trajana y de los arcos de triunfo, resulta útil examinar el motivo esencial de la *adlocutio* del general.

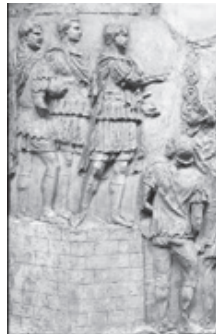
La alocución, o arenga, es el discurso que el general dirige a sus tropas antes o después de la batalla. Los panegíricos y los poemas épicos de la Antigüedad tardía lo representan. Así, por ejemplo,

describe Claudiano el momento en que Honorio se dirige a sus tropas en el *De bello Gildonico* (398):

*Dictis ante tamen princeps confirmat ituros  
Aggere conspicuus; stat circumfusa iuventus  
Nixa hastis pronasque ferox accommodat aures [...]*

Antes de dejarlos, sin embargo, el príncipe, desde una elevación en la que se ha puesto, refuerza la determinación de aquellos que se disponen a irse. La juventud lo rodea, apoyada en sus lanzas, ardiente y ávida de escucharle [...] (nuestra traducción)

En paralelo, la *adlocutio* supone una actitud corporal definida y, como tal, se convierte en un motivo representado con mucha frecuencia en la escultura antigua, y ejemplos famosos de ello se hallan en la Columna Trajana —donde figura no menos de nueve veces—, en el arco de Constantino y en numerosas monedas romanas de la época imperial, siempre muy estereotipado<sup>13</sup>. Así se ve por ejemplo en la escena X de la Columna, primera de las alocuciones del friso:



*Alocución de Trajano*, detalle de la *Columna Trajana*, 113 d.C.  
© Roma, Sovrintendenza speciale per i beni archeologici di Roma.

<sup>13</sup> Ver Hamberg (1946), Brilliant (1963) y Barasch (1997). Settis (1988: 224) ha subrayado la gran cantidad de momentos de *adlocutio* en el friso de la Columna Trajana, y más especialmente en el lado Norte de la misma. Ver también Galinier (2007: 83-85).

Y así en el Arco de Constantino:



*Alocución de Trajano*, detalle del *Arco de Constantino*, 175-196 d.C.  
© Roma, Sovrintendenza speciale per i beni archeologici di Roma.

La alocución aquí representada no es, en realidad, la de Constantino, sino la de Marco Aurelio, de cuyo arco de triunfo el bajorrelieve había sido trasladado en tiempos del primer emperador cristiano, cambiándosele simplemente la cabeza al emperador.

La erudición de los pintores humanistas había ido recuperando este motivo desde finales del siglo XVI. Uno de los casos más antiguos que los historiadores del arte recuerden es un detalle en *grisaille* pintado hacia 1486 por Ghirlandaio en las enjutas del arco del monumento fúnebre de la capilla Sassetti, cuyas esculturas y bajorrelieves hiciera Giuliano da Sangallo (Florenca, Iglesia Santa Trinità). De hecho, aquella escena lleva incluso el marbete «Adlocutio», con caracteres de la *antiqua* latina.



Domenico Ghirlandaio, *Alocución*,  
detalle de la capilla Sassetti, 1482-1485  
© Iglesia de la Santa Trinidad, Florencia.

Warburg ya proponía como modelo de esta escena la *Adlocutio Augusti* tal como se podía ver, por ejemplo, en una moneda de Gordiano III de 238 d. C:



*Adlocutio Augusti*, moneda de Gordiano, 238 d.C.  
© A. Warburg, «F. Sassettis letztwillige Verfügung», 1907, 143.

Muchas monedas antiguas representaban en realidad la misma escena, como una del emperador Galba, tan apreciada durante el Renacimiento que el paduano Giovanni dal Cavino haría una imitación de ella, lo cual confirma aún el alto interés de los contemporáneos de Garcilaso por este motivo iconográfico<sup>14</sup>.

Son también dignos de mención otros ejemplos del mismo motivo, como los detalles de los arcos de triunfo de la *Aparición del arcángel a Zacarías* (1485-1490) y de la *Masacre de los inocentes* (1485-1490) del mismo Ghirlandaio, en la capilla Tornabuoni:



Domenico Ghirlandaio, *Alocución*,  
detalle de la *Aparición del arcángel a Zacarías*, 1482-1485.  
© Capilla Tornabuoni, Basílica Santa Maria Novella, Florencia.

Otros ejemplos anteriores de usos renacentistas de este modelo se hallan en las reproducciones en bronce de este tipo de monedas por el mantuano Tomaso di Calisto.

Este momento decisivo de la reunión de los soldados antes de la batalla le sirvió a Rafael para la configuración general, en la *Sala de*

<sup>14</sup> Para una descripción de esta, véase por ejemplo Flaten (2012: 25). Se podría añadir que las monedas le sirvieron en 1705 al Abbé de Tilladet para concebir una historia de las arengas imperiales, de la que el gran *Dictionnaire de Trévoux* se haría eco para la entrada *allocution* (Trévoux, 1771: 244-245).



*Constantino*, de su *Visión de la Cruz*, donde, en plena alocución a sus tropas, Constantino ve aparecer el símbolo de la fe que le otorgará la victoria sobre los paganos: «EN TOYTO NIKA»<sup>15</sup>.



Rafael, *Visión de la Cruz*, 1520-1524.

© Sala de Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticano, Roma.

El motivo iconográfico de la alocución entró, pues, en los usos artísticos desde finales del *Quattrocento*, pero se dio, en tiempos de Garcilaso, un segundo proceso artístico, de adaptación a los nuevos usos de la representación renacentista. En efecto, lo que había sido todavía en las capillas Sassetti y Tornabuoni de Ghirlandaio y de sus

<sup>15</sup> Quatremère de Quincy escribe al respecto de este fresco, tanto al nivel del motivo de la *adlocutio* como al de la batalla: «Raphaël, dans cette conception [de *La visión de la Cruz*], a pris pour moment de son sujet celui d'une allocution de l'empereur à ses soldats. Fidèle observateur des costumes de l'antiquité, il s'est très habilement conformé aux modèles des bas-reliefs de la colonne Trajane, ou des arcs de triomphe, qui nous offrent très-souvent l'action d'haranguer les troupes, action retracée encore sur une multitude de monnoies impériales. Constantin est de même représenté en avant de sa tente, *in suggestu*, exhortant ses soldats. On peut dire, quant au style général et quant aux détails, que c'est une composition tout-à-fait antique, et on la prendrait pour une de ces scènes tant de fois répétées dans les monuments romains» (Quatremère de Quincy, 1835: 327).

ayudantes una pura cita visual, representada sobre el detalle de una escultura antigua, se convierte entonces en una fórmula para representar la realidad. En el caso de Rafael y de sus discípulos, para la Sala de Constantino, se trata de la representación arqueológica de un momento clave de la historia antigua.

En el caso de Tiziano, en cambio, el motivo enaltece a un héroe moderno: el marqués del Vasto, Alfonso d'Ávalos, pocos años después, en *La alocución del Marqués del Vasto*<sup>16</sup>:



Tiziano, *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados*, 1540-1541.

© Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>16</sup> El cuadro se conserva hoy en El Museo del Prado, Madrid. Sobre esta pintura existe una abundante bibliografía: ver Falomir Faus (2003). Escribe Panofsky (2003: 88) al respecto: «La intención de Tiziano no era, en absoluto, la de evocar el pasado por el pasado. No había nada que le fuera más ajeno que el prurito arqueológico. En lugar de conjurar las sombras de un legendario caballero carolingio, de un cónsul, de un emperador romano, o incluso de una reina de Asia, él lo que hace es recrear un acontecimiento que había tenido lugar en 1532 —menos de diez años antes de la terminación del cuadro— y no se aparta de la realidad de los hechos en nada salvo en la edad del hijo del marqués, aún un bebé en el momento del suceso. La armadura que viste el marqués es completamente a la moda; sabemos que Tiziano había pedido un conjunto a “*l'usanza dei di o'ggi*” («parecido a los de hoy») para darle los últimos toques al vestido del marqués. Y las insignias romanas se han sustituido por alabardas, espadas y lanzas modernas. Esta capacidad de “transplantar” los modelos clásicos en el suelo moderno —incluido el del retrato— es lo que otorga a Tiziano una posición sin paralelo en el *rinascimento dell'antichità*».



Según Panofsky, el *concelto* del cuadro fue muy probablemente una idea del propio marqués: se trata para él de ser retratado en un momento de triunfo, ya que salvó la campaña contra el turco de 1532, que culminó con el levantamiento del asedio de Viena por las tropas otomanas. El general logró aplacar el conato de amotinamiento de las tropas italianas y logró con esto la victoria del bando imperial (Panofsky, 2003: 87)<sup>17</sup>. En una carta *Al Gran Marchese del Vasto* del 20 de noviembre de 1540, Pietro Aretino describiría en los siguientes términos aquel retrato:

Egli [i.e. Tiziano] mi menò pur ieri a veder la tavola, ne la quale sète visto parlare a lo essercito suso un pilastro: onde vi giuro per la somma dei vostri onori che, se ben le figure che si dipingono appaiono solamente ne le superficie, il pennello de l'uomo mirabile va con sì nuovo modo a trovare le parti che non si veggono ne la imagine che egli colorisce di voi, che ella, nel mostrarsi in tutte le membra tonde come il vivo, vi fa più tosto essere Alfonso che parere il ferro; ciò, con che sì buon pittore vi arma, è talmente simile al ferro, che il vero istesso non sapria discernere il natural dal finto, conciosia che i riflessi di piastre tali balenano e folgorano, e, folgorando e balenando, feriscono in maniera gli occhi che le mirano, che ne divengon ciechi, non che abbagliati. Intanto si può quasi giurare che molti dei soldati infiniti, in atto di stupido silenzio, vestiti e armati di varie sorti d'abiti e d'armi, levino il fisso del guardo da la maestà, che vi siede nel fronte aureo, solo per contemplare Francesco Ferrante unico splendore dei raggi de la vostra gloria<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Se conservan incluso dos versiones del discurso mediante el cual el marqués controló con el poder de su discurso las mentes de sus soldados.

<sup>18</sup> El resto de la carta se concentra en la descripción del hijo, digno reflejo del resplandor paterno: «Chi mira come il Vecellio ha ritratto sì gran figliuolo appresso a sì alto padre, può giudicare non in che guisa stia uno angelo a canto a Dio, che sarebbe temeraria cosa a dire, ma in che gesto si recava Febo a lato di Marte quando la purità dei nove anni fioriva in lui con quella grazia con cui fiorisce sì semplice etade nel vostro illustre primogenito. Il suo tenervi la celata sparta da le piume, che nel mostrar di esser mosse dal vento paiono ripiene di natia morbidezza e di sì pronta vivacità che il fanciullo dotato di celeste indole respira con ridenti luci, non altrimenti che si faccia mentre velo vagheggiate in carne e in ossa, onde son certo che tosto che lo vediate adorno di armadura destra e antica, la quale fregiata di perle e di gemme gli scopre le braccia e le gambe nel

Si consideramos ahora la fuerza de los vínculos de amistad y de estima intelectual que unieron a Garcilaso con el marqués, se ha de suponer que el marqués haya conocido los versos con los que Garcilaso celebra al joven duque de Alba por una hazaña absolutamente contemporánea e idéntica a la suya (Toscano, 2012). La única diferencia consistiría en el hecho de que Alfonso d'Ávalos animó a los soldados italianos mientras que el de Alba reuniría las tropas alemanas, flamencas y españolas. Es más: ¿no habría que suponer que, frente a un mismo acontecimiento (el apaciguamiento de las tropas que llevó a la victoria en 1532), dos personajes de tanta trascendencia como Ávalos y Alba compitieran por la conservación de la memoria a su favor? ¿Y que, en este caso, Alfonso d'Ávalos podría haberse acordado de la estilización poética del duque de Alba por Garcilaso a la hora de encargarle a Tiziano su retrato? De ser así, habría que considerar al panegírico de Garcilaso no como una fuente, pero sí como una posible causa secundaria del famoso cuadro de Tiziano.

El interés arqueológico por la *adlocutio* se sigue constatando a lo largo del siglo XVI, y en ámbitos no muy lejanos de Garcilaso. Así es como Pirro Ligorio, el arquitecto humanista de origen partenopeo, recogió en su *Libro XXII dell'antichità* detalles sobre la iconografía de la *adlocutio*, que observa en diversas medallas, como las de Galba<sup>19</sup> o de Séptimo Severo, que pertenecía entonces a Francesco Maria Molza<sup>20</sup>. Insiste, en esta descripción, en la presencia del hijo

---

modo che negli archi vediamo averla i romani eroi, vi verrà voglia che egli ne abbia una tale. De l'aria e dei nuvoli, che sono ne la eccellenza de l'istoria, non parlo; né dei paesi usciti dal mio non men fratel che compare; né dei capegli, né de le barbe, né dei panni de le figure: peroché il far sì fatte cose è tanto proprio suo che la natura in ciò confessa d'averlo superiore non che pare».

<sup>19</sup> Véase Peter (2008).

<sup>20</sup> Ver Ligorio (s.a.: fol. 244r): «ADLOCUTIO COM. IT. nella medaglia che conserva il Molza poeta, è la seconda orazione che fu fatta da Severo ai suoi soldati per inanimarli a pigliar animo contra i Parthi ribelli dell'imperio romano, che in tal ora erano sollevati, et una parte già superati. Per questo Severo è sopra di un sugesto con Antonino suo figliuolo dopo le spalle, armati, con uno che suona un corno che fa radunar l'insegne ai soldati che davante gli sono. L'intitulazion del diritto della medaglia dice IMP. L. SEPT. SEVERUS PERTINAX PARTH. ARAB. ADYB. ARAB. MAX., cioè l'imperatore Lucio Settimio Severo Pertinace vincitor dell'Arabia, della Adibernia, provincie della Parthia regione, il che fece con grande sforzo e virtù, l'anno quarto della ducentesima quarantesima quarta olympiade, come dice Pamphilo nella Cronica, avendo superato i Parthi;

que acompaña al emperador en la tribuna (*suggestum*), señal de la continuidad del poder. En esta postura se hace representar también Alfonso d'Ávalos en su retrato por Tiziano, y por ello insiste tanto Aretino en el papel compositivo del hijo.

En la iconografía de otro noble de quien Garcilaso estuvo más que cerca aparece también este detalle: en el monumento fúnebre que haría unos años después Giovanni da Nola para don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, se observa en una de las escenas laterales de la base su entrada triunfal a su ciudad de Nápoles, por la Porta Capuana. En la disposición de los personajes se asemeja a la del código compositivo de la alocución, se observa cómo, justo detrás de don Pedro, asoma la joven cabeza de su hijo y heredero, don García, a quien Luigi Tansillo o Juan de la Vega celebran abundantemente en los mismos años<sup>21</sup>.



Girolamo da Nola, *Sepulcro de don Pedro de Toledo*, detalle del bajorrelieve de la *Entrada de Pedro de Toledo a Nápoles*, 1539-1546. © San Giacomo degli Spagnoli, Nápoles.

agli Adybeni e gli Arabi ridusse i loro regni in provincie senza regi, onde ne fu appellato Parthico, Adybenico et Arabico, come è nella medaglia e come anco si legge nel suo arco triumphale di marmo, posto sotto del clivo capitolino nella via che fu chiamata Sacra, alle radici del detto colle poco discosto dove fu la porta antica chiamata Stercoraria. Sì che tutte le sudette cose rappresentano le Vittorie, come scrivono Herodiano e Zosimo, che ebbe Severo, avendo prima nell'Oriente morto Pescennio e nell'occidente Albino [...]». Ligorio visitó a Molza en Módena hacia 1542. Se desconoce la fecha del manuscrito, si bien Schreurs (2000: 330) lo estima posterior a 1560.

<sup>21</sup> Véanse Tansillo (2010 y 2011) y D'Agostino (2016 y en prensa a). Ver asimismo la contribución de Gargano a este volumen, «In vita e in morte de don Pedro de Toledo: imágenes de la realeza, entre poesía y escultura».

Una cuestión interesante, por fin, sería de saber si, cuando el duque de Alba encargaría a Jacques Jonghelinck, discípulo flamenco de Leone Leoni, una estatua a su propia gloria en Amberes en 1571 —estatua que encendería las iras de sus enemigos<sup>22</sup>—, quisiera entroncar de modo consciente con la iconografía aquí descrita. En todo caso, el gesto del duque, que se puede entender como el del castigo como el de la clemencia, es sensiblemente el mismo que aquel de la *adlocutio*<sup>23</sup>.



Philippe Galle, *Estatua del Duque de Alba de Jacques Jonghelinck*, 1571. © British Museum, London.

<sup>22</sup> Sobre la estatua del duque y el papel de Benito Arias Montano para la creación de un discurso sobre el duque como príncipe de paz, ver Hänsel (1990 y 1995), y Manegold (2013).

<sup>23</sup> La identidad del gesto de la *adlocutio* con el que simboliza la *clementia* ya se observa durante la Antigüedad: ver Brilliant (1963).

La iconografía de esta estatua ha sido comparada con aquella de la estatua de Carlos V como triunfador de la furia otomana (Leone y Pompeo Leoni, *Carlos V y el Furor*, 1551-1555). ¿Cómo no recordar, también, frente a la estatua del duque representado como *pacifactor*, aquellos versos con que Garcilaso lo inmortalizara casi cuarenta años antes? El enemigo que yace a sus pies es, según el humanista Arias Benito Montano, la *seditione*, que fácilmente se dejaría comparar con la Envidia vencida por el duque en los versos de Garcilaso:

Él, con su mansa lengua y largas manos  
 los tumultos livianos asentando,  
 poco a poco iba alzando tanto el vuelo  
 que la Envidia en el cielo le miraba,  
 y como no bastaba a la conquista,  
 vencida ya su vista de tal lumbre,  
 forzaba su costumbre y parecía  
 que perdón le pedía, en tierra echada;  
 él, después de pisada, descansado  
 quedaba y aliviado deste enojo  
 y lleno del despojo desta fiera.  
 (vv. 1564-1574)

\* \* \*

Fernando de Toledo se hace representar en la postura clásica de la *adlocutio*, que Alfonso d'Ávalos elegiría para sí pocos años después, y en relación con acontecimientos bélicos en que Garcilaso de la Vega y el duque de Alba ya participaron. El centro del retrato del joven duque de Alba descrito por Garcilaso en su panegírico se construye a partir de elementos no retóricos, sino directamente tomados de la cultura visual *antichieggante* de su tiempo. La emulación entre aristócratas cercanos a Carlos V (el marqués del Vasto, el virrey de Nápoles, el duque de Alba) se produce en un margen de años muy reducido: justo después de la coronación de Carlos V en Bolonia, en 1530, y en los años sucesivos, cuando toda la corte imperial se

convierte al arte neoclásico, a imitación de la Roma papal donde este giro se produce durante los treinta años precedentes<sup>24</sup>.

Una posible duda que conviene resolver radica en el carácter conveniente de la identificación de los jefes militares de Carlos V con las figuras antiguas de los *imperatorum*, y en especial de Trajano. ¿No debería ser el mismo emperador quien se identificara con sus antecesores antiguos? En Francia, son numerosos los casos de identificación del rey con Trajano. Claude de Seyssel compara a Luis XII con Trajano<sup>25</sup>, y así lo hace Guillaume Budé con Francisco I<sup>26</sup>. Pero Mexía también le otorga un lugar destacado al vencedor del rey de Dacia en su *Historia imperial y cesárea* (1545). En el contexto italiano, sin embargo, donde la tradición de los *condottieri* ha consolidado la figura del jefe militar, se desarrolla un reparto distinto de los papeles, entre el emperador y los grandes que, a menudo, aspiran a su vez a una dignidad de rango principesco, es decir que reivindican también un tipo de representación que evidencia su *maiestas* real<sup>27</sup>. Donde mejor se observa aquella nueva iconografía militar es en Mantua, con los frescos diseñados por Giulio Romano para Federico Gonzaga, en especial en la *Camera delle Teste* del palacio ducal, donde el pintor retoma las lecciones formales de la Sala de Constantino. Concebida hacia 1536-1538, esta galería de *condottieri* los representa a todos sometidos al poder superior de Júpiter, conforme declara la cita de Horacio inscrita en el cielo: «*Reges in ipsos imperium est Iovis*». Se elabora así un modo de representar a los jefes militares inspirado en la iconografía antigua, que hace de ellos los *imperatorum*, y del emperador, el nuevo Júpiter (Koering, 2013: 273-282).

<sup>24</sup> Ver en especial, para un rico despliegue de la iconografía clásica en torno a la coronación, Sassu (2007), pero también Béhar (2012b).

<sup>25</sup> Ver Hochner (2006: 69), quien cita las *Louenges du roy Louys XIIe* (1508) de Claude Seyssel, donde se lee que el reinado de Luis XI es «autant différent du regne moderne, comme l'empire de Domitian de celui de Trajan». Ver Seyssel (2009).

<sup>26</sup> Ver Bénévnt (2017: 51), donde muestra cómo Budé construye la dedicatoria de su *Institution du Prince* (1519) a Francisco I calcando aquella de la epístola con la que Plutarco se dirigiría a Trajano al inicio de sus *Apophthegmata*.

<sup>27</sup> Sobre la *maiestas*, véase de nuevo Barreto (2013), Cappelli (2016) y, para sus transformaciones en tiempos de Don Pedro de Toledo, D'Agostino (en prensa b, en especial nota 35), a quien se agradece el haber compartido generosamente este texto, así como las conversaciones sobre el asunto.

Si bien esta nueva iconografía se desarrolla inicialmente para satisfacer las ambiciones simbólicas de un grupo de príncipes italianos —los Gonzaga, los D'Ávalos—, se traslada casi inmediatamente a los grandes españoles, jefes militares detentores de tierras propias —como en el caso del joven duque de Alba, señor del «estado albano»— o simples representantes del poder imperial y, como tales, virreyes, es decir: reyes por procuración o delegación, pero reyes en fin —como en el caso del tío del duque, el marqués consorte de Villafranca don Pedro de Toledo<sup>29</sup>.

Todo el pasaje de la batalla contra el turco de la *Égloga II* de Garcilaso retoma para la poesía, pues, las últimas innovaciones estéticas de su época, nutridas a su vez por la imitación de la Columna Trajana y de los demás monumentos celebrativos que se veían entonces en Roma, como los arcos de triunfo, así como imágenes tan simples como las del haz de una moneda antigua. Así es cómo el duque representado en los versos del toledano comparte una común inspiración encomiástica con los grandes personajes italianos de la corte itinerante del emperador recién coronado, deseosos todos de reformular su papel en el marco de un simbolismo político de marcado sesgo clásico o neo-clásico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARETINO, Pietro, *Lettere. Libro II*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- AZAR, Inés, 1981, *Discurso retórico y mundo pastoral en la «Égloga segunda» de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1981.
- AZNAR, Daniel, HANOTIN, Guillaume y MAY, Niels F. (ed.), *À la place du roi. Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.
- BARASCH, Moshe, «Roman Imperial Images», en *The Language of Art. Studies in Interpretation*, New York / London, New York University Press, 1997, pp. 227-242.
- BARRETO, Joana, *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Roma, École Française de Rome, 2013.

<sup>29</sup> Ver Aznar, Hanotin y May (2014).

- BÉHAR, Roland, «Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)», *Criticón*, 107, 2009, pp. 57-92.
- «*“In medio mihi Caesar erit”*: Charles-Quint et la poésie impériale», *e-Spania*, 13, 2012a, s. p. [En red.]
- «*Le De adventu Caroli V. Imperatoris in Italiam (ca. 1536) de Minturno: la célébration héroïque et mythique de Charles-Quint*», en *La lyre et la pourpre: poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, ed. M. J.-L. Perrin y N. Catellani-Dufrêne, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012b, pp. 117-132.
- BÉNÉVENT, Christine, «L'image du roi François I<sup>er</sup> dans les différentes versions de l'*Institution du Prince* de Guillaume Budé», in Bruno Petey-Girard, Gilles Polizzi et Trung Tran (éd.), *François I<sup>er</sup> imaginé. Actes du colloque de Paris organisé par l'association RHR et par la SFESS (Paris, 9-11 avril 2015)*, Genève, Droz, 2017, pp. 43-60.
- BERNINI PEZZINI, Grazia, MASSARI STEFANIA, Prospero y VALENTI RODINÒ, Simonetta, eds., *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, Roma, Edizioni Quasar, 1985.
- BRICE, Germain, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris, Chez les libraires associés, 1752, vol. 1.
- BRILLIANT, Richard, *Gesture and Rank in Roman Art: The Us of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven, Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1963.
- CAPPELLI, Guido, *Maiestas*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- CASTALDO, DARIA, «*De flores despojando el verde llano*: Claudiano nella poesia barocca, da Faría a Góngora, Pisa, ETS, 2014.
- D'AGOSTINO, Maria, «*“L'alma de un gran valor ardiente en zelo”*: don Pedro de Toledo nella poesia di Juan de la Vega», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, ed. E. Sánchez García, Napoli, Pironti, 2016.
- «*La Égloga Nice de Juan de la Vega*», *Bulletin hispanique*, en prensa a.
- «*La representación de la “majestad” en la poesía del Reino de Nápoles durante el virreinato de don Pedro de Toledo. Continuidad e innovación*», en prensa b.
- DELMARCEL, Guy, «*Jules Romain. L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins* (Catalogue de l'exposition organisée au Grand Palais,



- 26 mai-2 octobre 1978)», *Bulletin Monumental*, 136.4, 1978, pp. 368-370.
- *La tapisserie flamande du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle*, Tielt, Lannoo, 1999.
- Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, París, Compagnie des Libraires associés, 1771, 6<sup>a</sup> ed., t. 1.
- DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica: libros IX-XII*, trad. J. J. Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 2006.
- ESTEFANÍA, Dulce, «El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas», *Myrtia*, 13, 1998, pp. 151-175.
- FAIETTI, Marzia, y OBERHUBER, Konrad (eds.), *Humanismus in Bologna (1490-1510)*, Bolonia/Viena, Pinacoteca Nazionale/Graphische Sammlung Albertina, Nuova Alfa Editoriale, 1988.
- FALOMIR FAUS, Miguel, «La alocución del marqués del Vasto», en *Tiziano, catálogo de la exposición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 186-189.
- FEARS, J. Rufus, «The Theology of Victory at Rome: Approaches and Problems», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 17/2, 1981, pp. 736-826.
- FLATEN, Arne R., *Medals and Plaquettes in the Ulrich Middeldorf Collection at the Indiana University Art Museum: 15th to 20th Centuries*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- GALINIER, Martin, «L'image publique de Trajan», en *Images romaines. Actes de la table ronde organisée à l'École Normale Supérieure, (24-26 octobre 1996)*, Clara Auvray-Assayas ed., París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, pp. 115-141.
- *La Colonne Trajane et les Forums impériaux*, Rome, École Française de Rome, 2007.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- GARGANO, Antonio, «“Las estrañas virtudes y hazañas de los hombres”: épica y panegírico en la Égloga *Segunda* de Garcilaso de la Vega», *Criticón*, 115, 2012, 11-43.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano», en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, F. Checa Cremades y B. García García eds., Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 37-52.

- HÄNSEL, Sylvaine, «Benito Arias Montano y la Estatua del Duque de Alba», *Norba-Arte*, 10, 1990, pp. 29-52.
- «Alba als Friedensstifter. Ein gescheiterter Versuch politischer Bildargumentation», *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, 19, 1995, p. 1-14.
- HAMBERG, Per Gustaf, «The Evolution of the *adlocutio* motif», *Studies in Roman Imperial Art*, Copenhagen, [n.d.], 1946, pp. 135-149.
- HOCHNER, Nicole, *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.
- Jules Romain. L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins (Catalogue de l'exposition organisée au Grand Palais, 26 mai-2 octobre 1978)*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1978.
- KOERING, Jérôme, *Le Prince en représentation: Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au xv<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2013.
- KOPIJ, Kamil, «Opera Pompei and the Theology of Victory», en *Studies in Ancient Art and Civilization, XIV*, ed. E. Papuci-Władyka, Kravkov, Instytut Archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, pp. 67-78.
- LIGORIO, Pirro, *Libro XXII dell'antichità raccolte da Pyrrho Ligorio Napolitano Romano nel quale si contengono i danari stampati [sotto] di Cesare e de li imperatori augusti*. Nápoles, Biblioteca Nazionale, ms. XIII. B. 6. [Transcripción disponible en la web *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma* de la Scuola Normale Superiore di Pisa, en red.]
- MANEGOLD, Cornelia, «*Clementia principis*. Intention und Rezeption des Standbildes für Fernando Álvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba (1507-1582)», en *Unwissen und Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess*, ed. M. Espenhorst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, pp. 41-70.
- MATAS CABALLERO, Juan, José María Micó y Jesús PONCE CÁRDENAS (coord.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- PANOFKY, Erwin, *Tiziano: problemas de iconografía*, trad. I Morán García, Madrid, Akal, 2003.
- PETER, Ulrike, «Die Münzprägung des Galba in der Interpretation von Pirro Ligorio», *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 10, 2008, pp. 123-165.



*Primitice maître de Fontainebleau*, Paris, RMN Réunion des Musées Nationaux, 2004.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, Firmin Didot, 1835.

QUEDNAU, Rolf, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1979.

SASSU, Giovanni, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bologna, Compositori, 2007.

SCHREURS, Anna, *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1515-1583)*, Colonia, Atlas, 2000.

SETTIS, Salvatore, *La Regina*, Adriano, Agosti, Giovanni y Farinella, Vincenzo, *La Colonna Traiana*, Torino, Einaudi, 1988.

SEYSSEL, Claude de, *Les Louenges du Roy Louys XIIe de ce nom (1508)*, ed. P. Eichel-Lojkine y L. Vissière, Genève, Droz, 2009.

SHOEMAKER, Innis H., y BROUN, Elizabeth, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence, Kansas, Spencer Museum of Art, 1981.

TANSILLO, Luigi, *Capitoli gioiosi e satirici*, ed. C. Boccia y T. Toscano, Roma, Bulzoni Editore, 2010.

— *Rime*, ed. T. Toscano, E. Milburn y R. Petarino, Roma, Bulzoni, 2011, 2 vols.

TOSCANO, Tobia R., «Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli», *e-Spania*, 13, 2012, s. p. [En red.].

TOURNIER, Charlotte, «La mémoire des figures impériales chez Claudien», *Interférences*, 9, 2016, s. p. [En red.]

VASARI, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. P. Barocchi, Florencia, G.C. Sansoni, vol. 5, 1966.

WARBURG, Aby, «Francesco Sassettis letztwillige Verfügung», en *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, Leipzig, Hiersemann, 1907, pp. 129-152 [Reedición en: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, ed. G. Bing y F. Rougemont, Leipzig / Berlin,

Teubner, 1932, 127-158; y en *id.*, ed. H. Bredekamp y M. Diers, Berlin, Akademie Verlag, 1998, pp. 353-365.]

ZARINI, Vincent, «Épique et épictique dans la poésie latine de l'Antiquité tardive», en *La lyre et la pourpre: poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, ed. N. Catellani-Dufrène y M. J.-L. Perrin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 17-32.