

## «Las figuras cubiertas de secretas aventuras»: écfrasis y profecía en *La conquista de Granada* (1590) de Duarte Dias

Juan Carlos Jiménez del Castillo  
Universidad de Granada 

<https://www.doi.org/10.5209/cfcl.106004>

Recibido: 05/03/2025 • Revisado: 10/05/2025 • Aceptado: 07/07/2025

**ES Resumen:** El objeto de estudio de este artículo es *La conquista que hicieron los poderosos y católicos reyes don Fernando y doña Isabel en el Reino de Granada*, un poema épico poco conocido compuesto en castellano por el poeta portugués Duarte Dias y publicado en Madrid en 1590. Se analizan, en particular, las escenas de profecía de esta epopeya. En la primera, la ninfa Medina profetiza al duque de Medina Sidonia la victoria cristiana sobre Málaga; en la segunda, la ninfa Duricina explica al rey Fernando las figuras de la Sala de España, que representan los futuros héroes del reino. El objetivo es examinar la convergencia en ellas de los modelos poéticos clásicos, especialmente el de la Eneida, y de los contemporáneos, entre los que destaca el *Carlo Famoso* de Luis Zapata. Se concluye que la confluencia de dichos modelos va más allá de lo meramente estilístico o decorativo y que se trata de un elemento clave para la construcción del mensaje ideológico.

**Palabras clave:** Duarte Dias, *La conquista de Granada*, profecía, Eneida, elogio político.

### ENG «Las figuras cubiertas de secretas aventuras»: ekphrasis and prophecy in Duarte Dias's *La conquista de Granada* (1590)

**ENG Abstract:** The subject of this essay is *La conquista que hicieron los poderosos y católicos reyes don Fernando y doña Isabel en el Reino de Granada*, a little-known epic composed in Castilian by the Portuguese poet Duarte Dias and published in Madrid in 1590. This work focuses particularly on their prophecy scenes. In the first one, the nymph Medina prophesies to the Duke of Medina Sidonia the Christian victory over Málaga. In the second one, the nymph Duricina explains to king Fernando the figures in the Sala de España, which represent the future heroes of Spain. The aim is to examine the convergence in these scenes of classical poetic models, especially that of the *Aeneid*, and contemporary ones, among which *Carlo Famoso* by Luis Zapata stands out. The conclusion is that the confluence of these models goes beyond mere stylistic or decorative perspective and that it constitutes a key element in the construction of the ideological message.

**Keywords:** Duarte Dias, *La conquista de Granada*, Prophecy, *Aeneid*, Political Praise.

**Sumario:** 1. Introducción: *La conquista de Granada* de Duarte Dias. 2. Metamorfosis naval y profecía: la ninfa Medina. 3. La Sala de España: écfrasis y profecía. 3.1. Llegada al castillo y duelo contra los gigantes (15, I-XXXI). 3.2. Profecía de las glorias futuras (15, XXXII-CXVI). 3.3. Don Sebastián como nuevo Marcelo y el mensaje de unión ibérica (15, CXVII-CXXXIX). 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

**Cómo citar:** Jiménez del Castillo, J. C. (2025), «Las figuras cubiertas de secretas aventuras»: écfrasis y profecía en *La conquista de Granada* (1590) de Duarte Dias, *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 45, (2025): 73-85.

## 1. Introducción: La conquista de Granada de Duarte Dias

En 1590 vio la luz en Madrid *La conquista que hicieron los poderosos y católicos reyes don Fernando y doña Isabel en el Reyno de Granada*, un poema épico compuesto en castellano por Duarte Dias, poeta natural de Oporto y soldado al servicio del ejército español.<sup>1</sup> Pocos datos más se conocen sobre su vida. Su principal valedor en España fue Cristóbal de Moura, a quien dedica su obra, y fue amigo probablemente de Alonso de Ercilla,<sup>2</sup> quien emitió como censor la aprobación de *La conquista*. Por otra parte, dedicó a la esposa de Moura, Margarida de Corte-Real, hermana a su vez del célebre poeta Jerónimo de Corte-Real, sus *Várias obras em língua portuguesa e castelhana*, publicadas en Madrid en 1592.<sup>3</sup>

En un trabajo anterior explicamos con mayor profundidad las características del poema de Dias,<sup>4</sup> por lo que aquí solo nos detendremos en una breve síntesis de sus rasgos para contextualizar nuestro estudio. Esta epopeya celebra la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos, un tema de enorme vigor entre las crónicas y romances del XVI<sup>5</sup> que comenzó a hacerse un lugar en la producción épica a finales de siglo por influencia de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso.<sup>6</sup> Dias sigue de cerca, como ya observaba el propio Ercilla en la aprobación, la *Crónica de los muy altos y esclarecidos reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, de gloriosa memoria* de Hernando del Pulgar, concretamente su parte tercera.<sup>7</sup> Aunque *La conquista* es en buena medida resultado de la versificación del texto cronístico, el poeta lusitano adapta su contenido en clave épica mediante el recurso a temas y estructuras formales propios del género desde la *Eneida*, aunque en su mayoría llegaran a la pluma de Dias, como ya observamos en el citado trabajo, a través de *La Araucana* del propio Ercilla. El carácter eminentemente cronístico del poema no es óbice, por otra parte, para que el vate lusitano se complazca en alejarse de su fuente histórica y recrearse en escenas donde afloran, aunque no con demasiada frecuencia, o bien lo maravilloso, que se cifra en la intervención de las divinidades clásicas en la acción narrativa o en la dimensión del yo poético, o bien un tono marcadamente lírico deudor de Garcilaso, o bien, en fin, temas argumentales secundarios basados en romances fronterizos.<sup>8</sup> Aunque algunas de estas facetas de *La conquista* han sido objeto de estudio en los trabajos de Ares Montes (1984: 19-36) y Cirurgião (2002: 85-100), quedan sin embargo por explorar ciertos aspectos relacionados con lo maravilloso que resultan de gran interés para la reflexión sobre su componente propagandístico.

En la *Conquista* la intervención de la divinidad en la acción narrativa no es un hecho aislado, pues se inserta en una larga tradición épica donde el elemento maravilloso, más que una mera ornamentación estilística, contribuye a ennoblecer la materia de canto y a subrayar el carácter

<sup>1</sup> Barbosa (1741: 730), da Silva (1870: 207) y Garcia Peres (1890:152) ya señalaban su perfil de poeta soldado. Para un mayor acercamiento a la figura de Dias es fundamental el trabajo de Lázaro Betancor-Perea Rodríguez (2011: 197-229). *La conquista* aparece recogida en el “Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700” de Pierce (1968: 337).

<sup>2</sup> Garcia Peres (1890: 152).

<sup>3</sup> Remitimos a la edición de Cirurgião (1991).

<sup>4</sup> Nos referimos a un trabajo de próxima aparición titulado «“Obras de virtud dignas de celebrar en alta historia”: épica clásica y conciencia historicista en *La conquista de Granada* de Duarte Dias». En él analizamos la conjunción de elementos típicamente épicos y aquellos propios de las recensiones históricas, consecuencia de la conciencia historicista de su autor.

<sup>5</sup> Briesemeinster (1988: 935).

<sup>6</sup> Como apunta Vilà (2005: 75-76), el poema de Tasso, en efecto, celebraba en clave virgiliana el nacimiento de un imperio cristiano estrechamente ligado a las ideas escatológicas relacionadas con la conquista de Jerusalén. El criterio de la medianía temporal que Tasso preceptuó y aplicó en su epopeya, según el cual la materia de canto debía centrarse en hazañas llevadas a término en la Edad Media, se “hispanizó”, es decir, se adaptó a la realidad histórica y política de España. Así pues, el proceso de la comúnmente denominada Reconquista, desde Pelayo hasta la conquista de Granada por los Reyes Católicos, se percibió entre los épicos españoles como el preludio del nacimiento de imperio cristiano cuya órbita giraba en torno a la monarquía hispana. Entre las numerosas epopeyas de Reconquista que vieron la luz cabe destacar la inconclusa *Hespaña libertada*, compuesta en castellano por la también portuguesa Bernarda Ferreira de la Cerda. Su primera parte se publicó en 1618; la segunda pasó por imprenta años después de la muerte de la autora, en 1673. También figura en el catálogo de Pierce (1968: 347).

<sup>7</sup> Estas son las palabras de Ercilla en la aprobación: «En este libro no hallo cosa mal sonante ni contra buenas costumbres. Va todo él muy arrimado a la historia, según la escribió Antonio de Nebrija.»

<sup>8</sup> Carrasco Urgoiti (1989: 72-73).

providencialista de la empresa heroica. Algunas de estas escenas son las siguientes. En el canto segundo, especialmente en el episodio de la victoria del conde de Cabra en Lucena, «el alto Marte» participa en la batalla arrojando una lanza para derribar el estandarte de los enemigos moros (2, LXXII). A cambio de su favor, el conde le promete «la bandera del rey sarracino», «los caballos de la turba fiera» y «las ricas sedas de Granada» (2, LXXIII). En el canto octavo, donde se narra el cerco de Cambil y Alhabar, el ejército cristiano encuentra dificultades para transportar la artillería por los escarpados senderos de la sierra. El rey Fernando reza a Atenea para que los asista. La diosa escucha sus ruegos y desciende al mundo de los humanos para colaborar personalmente en dicho transporte (8, LVI-LVII). Por otra parte, otras escenas protagonizadas también por divinidades, además de alinearse con los propósitos a los que antes aludíamos, inciden de manera particular en la finalidad propagandística del poema. Nos referimos a las anticipaciones proféticas, escenas que ya en la Antigüedad gozaron de gran popularidad.<sup>9</sup> Estos episodios son incluidos en el trabajo de Cirurgião<sup>10</sup> como ejemplos de la presencia de lo maravilloso en el poema, pero no han recibido hasta el momento la atención crítica que sin duda merecen. El objetivo de este artículo es, pues, examinar a la luz de los modelos clásicos y contemporáneos dichas escenas, donde lo maravilloso y la profecía confluyen para la construcción del mensaje ideológico. Son dos: la primera la protagoniza Medina, una ninfa nacida de la metamorfosis de la nave del duque de Medina Sidonia; la segunda consiste en la visita del rey Fernando a la Sala de España, donde la ninfa Duricina le explica el significado de las pinturas que allí custodia.

## 2. Metamorfosis naval y profecía: la ninfa Medina

La primera escena profética del poema se produce durante el cerco de Málaga (14, XX-XXXI). Tras las primeras escaramuzas, y a pesar del hambre y la falta de medios que sufren los moros de Málaga, estos mantienen firme su resistencia. Teniendo conocimiento de la dura defensa de los asediados y de que la reina se hallaba en el real, Enrique de Guzmán, duque de Medina Sidonia, se desplaza a Málaga para reforzar el ataque de los reyes con algunos de los hombres que con él habían permanecido en Cádiz (14, I-VIII). Cuando los moros prendieron fuego a las torres que los cristianos acababan de ganar para hacerlos huir (14, XIX), se produce un *impasse* en el asedio. Entonces, «cortando el líquido elemento» (14, XX, 2) llega hasta el duque una ninfa, que se identifica como «tu nao ilustre, que venía/ socorrer la cristiana compañía» (14, XXI, 7-8). Relata la ninfa que, siendo aún su nave, había luchado junto al resto de la armada cristiana contra los sarracenos y que, a pesar de su denodada resistencia ante los enconados intentos de estos por alcanzarla con sus reiterados disparos (14, XXII-XXIV), el Noto había alterado demasiado las aguas y acabó naufragando (14, XXV-XXVI). Sigue contando que las ninfas del mar se compadecieron de ella (14, XXVI) y que Neptuno le preguntó «quién eres, que tan grave/ destrozo pruebas» (14, XXVII, 7-8). Después de explicarle su infortunio, el dios del mar le dio permiso para habitar su reino como ninfa, cuyo nombre sería Medina en honor al duque (14, XXIX):

Pues que eres del duque -me responde-  
cuyo valor y generosa llama  
a los húmedos dioses no se esconde,  
que por todo mi reino se derrama,  
libre de ese dolor anda por donde  
fuere tu gusto y vuelve ninfa y llama  
te la ninfa Medina, nombre ilustre,  
para que tu deidad muy más se ilustre.

El contenido profético del discurso de Neptuno, integrado en el relato de la ninfa, se cifra en los versos de la siguiente estrofa (14, XXX), donde el dios le pide que diga al duque que a su vez anime al rey Fernando a perseverar en el cerco de Málaga, pues Proteo, clásica divinidad profética, le había asegurado que la ciudad terminaría cayendo:

<sup>9</sup> O'Hara (1990: 128).

<sup>10</sup> Cirurgião (2002: 85-100). Sin embargo, no incluye ninguna alusión a la escena de profecía protagonizada por la ninfa Medina.

Y porque tengo una afición extraña  
al inclito linaje do deciendo,  
va le a decir que diga al rey de España  
que dilate el assalto que pretende,  
que presto se dará, si no me engaña  
Proteo, que llanamente ya lo entiendo,  
la sitiada Málaga, y sin duda  
desistirá de la porfía cruda.

Tras terminar su parlamento, la ninfa Medina vuelve al mar y Enrique de Guzmán parte en busca del rey para transmitirle el aviso (14, XXXI).

Esta escena de metamorfosis de una nave en ninfa es deudora del episodio Verg.Aen. 9.69-125 de la *Eneida*. Cuando Turno, rey de los rútulos, ordena prender fuego a la flota de los troyanos, se explica el origen de las naves: fueron creadas en el monte Ida con la madera del bosque sagrado de Berecintia, divinidad identificada con Cibeles, madre de Júpiter. Había pedido a su hijo que consintiera que tales naves no sufrieran daño jamás, pero él le respondió que ese favor no es concebible ni siquiera para los dioses, y que en su lugar haría que, cuando llegara el momento en que las naves ya hubieran realizado su último viaje, esto es, cuando Eneas ya hubiera llegado a su destino definitivo en el Lacio, se convirtieran en ninfas y, por tanto, en seres inmortales. En el momento en que los rútulos están a punto de prenderles fuego, Cibeles se dirige a sus «hijas» las naves para invitarlas a que se sumerjan en el mar antes de que sean tocadas por el fuego. Luego, se produce la metamorfosis prometida por el rey de los dioses. En el libro X (Verg.Aen.10. 215-257), durante el viaje de regreso de Eneas al campamento troyano, las ninfas que fueron naves rodean la suya. Cimódoce se alza sobre las demás para informarle de la situación de los troyanos en la guerra: el campamento, con su hijo Ascanio en él, está bajo asedio por parte del ejército rútulo. Lo anima a que enardezca a sus soldados a atacar a los enemigos en cuanto amanezca y le vaticina la derrota de los rútulos si actúa como dice.

Duarte Dias ha recreado una escena aunando los ingredientes de estas dos secuencias virgilianas: la metamorfosis de las naves y la profecía de las ninfas. Y este sincretismo se debe, quizás, a la influencia de otras epopeyas contemporáneas que ya ensayaron un cuadro similar. El vate lusitano, en efecto, pudo haber encontrado en el *Carlo Famoso* de Luis Zapata un modelo que seguir, pues también este desarrolla la escena virgiliana aunando metamorfosis y profecía. En el canto noveno, una nave de Carlos que había ardido y naufragado en aguas inglesas aparece ante el héroe transformada en ninfa en un momento del viaje de regreso del héroe a España. En el relato de su hundimiento también encontramos un desarrollo virgiliano: las ninfas marinas, concretamente aquellas que nacieron de las metamorfosis de las naves de Eneas, se apiadan de ella, y Cimódoce solicita a Neptuno que también la transforme en ninfa, a lo que el dios del mar accede (9, LXIII-LXXV). La nueva ninfa, llamada Carina, vaticina a Carlos su victoria en el conflicto que le esperaba en España, la guerra de los comuneros, y en los sucesivos (9, LXXXVI-LXXXVII). Los puntos de contacto entre esta escena y la de *La Conquista* son, en suma, evidentes: aparición de una ninfa, relato de su naufragio, de la empatía de otras ninfas marinas ante su sufrimiento y de la metamorfosis posterior por Neptuno, y vaticinio de victorias que aguardan a los héroes. En este tercer punto han de notarse, sin embargo, dos diferencias. En primer lugar, en *La conquista*, aunque el contenido de la profecía sí se refiere al triunfo del rey Fernando, el vaticinio es pronunciado por la ninfa no ante el propio héroe, sino ante uno de sus renombrados súbditos, el duque de Medina Sidonia.<sup>11</sup> En segundo lugar, aunque el duque se encuentra cerca del mar, la escena no se desarrolla en un contexto naval, como si ocurre en el *Carlo Famoso*, donde el héroe, al igual que Eneas, navega en el momento de la revelación profética.

### **3. La Sala de España: écfrasis y profecía**

El carácter maravilloso del episodio se anticipa en el título del canto donde se inserta, el décimo quinto: «En este canto se trata una ficción en que el rey combate con tres gigantes, y al cabo

<sup>11</sup> Para un estudio de las profecías del *Carlo Famoso* véase Vilà (2001: 495-541).

se le muestran en la Sala de España diversas y agradables historias.»<sup>12</sup> En la configuración de esta escena confluyen dos modelos de expresión profética. En primer lugar, una de las profecías más relevantes de la *Eneida*, aquella en la que Anquises explica a Eneas en los Campos Elíseos la identidad de las almas aún por nacer de personajes ilustres de la historia de Roma (Verg. Aen.6.756-887). En segundo lugar, las escenas de profecía de la épica renacentista en el marco del recurso al tópico del palacio alegórico. En este sentido, algunos de los poemas cercanos a Dias contienen este tipo de secuencias. En el canto IX de *Os Lusíadas*, Venus, como recompensa a los lusitanos, los guía hacia la isla divina. Allí, en los palacios en los que se recogen los navegantes, una ninfa canta los varones ilustres que están por venir según lo que Proteo había profetizado (10, VI-LXXIV). Por otra parte, en el canto IV de la *Felicísima victoria* de Jerónimo de Corte-Real, Selim aparece en los sueños de Alí y le pide que lo siga. Lo conduce al templo de Marte, donde explica al bajá la identidad de cada una de las figuras que representan a los héroes del pasado y a los contemporáneos, entre los que se incluyen tanto españoles como portugueses. Sin embargo, a pesar de que las únicas concomitancias son de carácter formal y se deben a la imitación de la *Eneida*, el modelo que Dias podría haber tenido más a mano para esta escena es el *Carlo Famoso*. Como se sabe, esta epopeya contiene algunas escenas de écfrasis proféticas en el contexto de palacios, alegóricos o no, como las pinturas de la Alhambra que representan las hazañas de Fernando el Católico (Canto XIX), o el recuento de personajes inmortales que presencia el duque de Sessa en la Morada de la Inmortalidad (Canto XLVI). Pero es el catálogo de los reyes de España hasta Felipe II retratados en la Casa de España el que parece guardar relación más directa con la escena que nos ocupa.<sup>13</sup> Observaremos algunas similitudes en el análisis que sigue. Proponemos para ello una estructura tripartita del pasaje de Dias: en primer lugar, la llegada del rey Fernando al palacio y el duelo contra tres gigantes (15, I-XXXI); en segundo, la profecía por parte de Duricina de las glorias futuras de España desde el propio reinado de los Reyes Católicos hasta Felipe II (15, XXXII-CXVI); en tercero, el lamento por la muerte del rey Sebastián, presentado a la manera de un nuevo Marcelo, y el mensaje de unión ibérica (15, CXVII-CXXXIX).

### 3.1. Llegada al castillo y duelo contra los gigantes (15, I-XXXI)

El rey Fernando, no pudiendo descansar de la guerra por sus muchas preocupaciones, pasea por una playa de Málaga. Una «gallarda ninfa» emerge de las aguas y lo invita a seguirla a donde «te espera/ una aventura que acabar se tiene/ que rara maravilla en sí contiene». Conducido por la ninfa, Fernando llega a un castillo, de donde sale un «monstruoso enano» para ofrecerle de parte de su señora Duricina «estos altos arreos del troyano/ que dejó de su bien Turno desnudo» (15, IV). Debe con ellos enfrentarse a una prueba heroica: derrotar a la guardia del castillo, integrada por tres gigantes. Si lo hace, será recompensado con «una luz maravillosa» (15, V, 5). El combate de un personaje, habitualmente el héroe, contra gigantes posee tintes ariostescos, aunque es en la *Gerusalemme Liberata* de Tasso donde hallamos un duelo en un contexto similar, el de Rinaldo contra el guardián gigante del palacio de Armida (Canto XV). El primero de los gigantes de *La conquista*, Troco, monta sobre un lobo feroz y porta un escudo donde aparece representado Cupido aprisionado y con flechas clavadas en su pecho. Deposita en un sauce un espejo a través del cual Fernando podría contemplar a su amada la reina y declara que, si lo vence, será suyo, y que, si pierde, deberá confesar que Cupido «merece dinamente este castigo», en alusión a la imagen de su escudo (15, VI-XI). Tras vencerlo, el segundo gigante, Teribundo o Tyribundo, también establece las normas del combate: si Fernando lo derrota obtendrá un anillo con propiedades fabulosas, pues hace olvidar las penas y genera pensamientos de gloria; si el rey por el contrario resulta derrotado, habrá de confesar «que el estimado amigo/ odió con razón al duro ciego/ universal y áspero enemigo,/ y que nunca la llama de su fuego (...) / tocó jamás los valerosos pechos,/ sino los viles y debajos hechos». Tras vencer al segundo gigante, Fernando toma el anillo: al punto olvida la tristeza de haber contemplado a la reina afligida por su ausencia y sentimientos de gloria acuden a su mente (15, XI-XIX). En el tercer duelo, el gigante Sísara anuncia que si el monarca consigue vencerlo obtendrá una celada «del guerrero valeroso/ que a Grecia

<sup>12</sup> f. 186v.

<sup>13</sup> Estas y otras escenas proféticas del *Carlo Famoso* han sido analizadas por Vilà (2001: 495-541).

puso en áspera ruina», además de una recompensa final, el hecho de que Duricina le mostrará la Sala de España; en cambio, si Fernando es derrotado, deberá confesar que Troco traía justamente aprisionado a Cupido como enemigo, «por tirano,/ pública peste del linaje humano». Tras un combate reñido, Fernando le quita la vida y obtiene la celada, mientras la señora Duricina sale del palacio a recibirlo. El rey le solicita que trate «al amoroso niño blandamente», y ella jura hacerlo.

### **3.2. Profecía de las glorias futuras (15, XXXII-CXVI).**

Duricina conduce a Fernando a la Sala de España, nombre que podría haber sido sugerido por la Casa de España del *Carlo Famoso*. Allí habrá de revelarle «las figuras/ cubiertas de secretas aventuras» (15, XXXIII, 7-8), es decir, las glorias futuras de la monarquía española. A diferencia de otros espacios fabulosos de revelación, como la cueva de Fitón en *La Araucana*, aquí no hay una descripción física de la sala; de ella solo se habla del «extremado/ debujo de que estaba guarneida» (15, XXXIII, 5-6). Estas representaciones han sido creadas por Liano, un mago y astrólogo capaz de interpretar el destino desde la observación de los astros. La figura del mago asociada a la profecía tiene un sólido precedente clásico en el episodio de la bruja Erito de la *Farsalia* de Lucano, y fue especialmente explorada por Ercilla con la figura de Fitón y por Rufo con la del nigromante Xiloes. En la escena de la Casa de España del *Carlo Famoso* no se menciona ningún personaje con el don de la profecía como autor de las pinturas, pero sí que «hecho había este palacio por encanto/ Covarrubias» (42, XCIX, 1-2).

En este punto, Duricina se erige en la figura de la sabia reveladora del porvenir, a la manera de Anquises en la *Eneida*, de los magos en Ercilla o Rufo, o del propio Covarrubias en Zapata. La señora inicia su discurso profético vaticinando la pompa triunfal de los Reyes Católicos tras la derrota de Bahadely y el sometimiento del Rey Chico (15, XXXIV-XXXVI). A continuación, como Eneas ante Anquises, Fernando pregunta por una figura que le ha llamado la atención: «¿Quién es, decid, señora Duricina/ —el solícito príncipe pregunta—/ el ínclito guerrero que camina/ y tanta copia de escuadrones junta?» (15, XXXVII, 1-4). Duricina le responde que se trata de Carlos VIII de Francia, y pasa a referirle las guerras italianas: la victoria de la Liga de Venecia ante el intento de conquista de Nápoles por parte del monarca francés (15, XXXVII-XXXVIII), la abdicación de Alfonso II de Nápoles en favor de su hijo Fernando II y su encierro en un monasterio de Mesina (15, XXXVIII-XXXIX), el envío de la expedición naval de Fernando el Católico a Italia para frenar a Carlos VIII con Gonzalo Fernández de Córdoba al frente (15, XL-XLV) y la sucesión de Fadrique a su sobrino Fernando II de Nápoles y su alianza con los franceses (15, XLVI-XLVIII). Tras describir la figura de Colón, aquel «que navegando un mar desconocido/ descubrirá, señor, el Nuevo Mundo», Duricina pasa a relatar las victorias de Carlos V: la batalla de Pavía (15, L-LI), la defensa de la Viena «del amado hermano», Fernando I de Habsburgo (15, LII) y la jornada de Túnez y la batalla de Mülhberg (15, LIII). La ninfa acaba la relación de los hechos gloriosos de Carlos V con un encendido elogio a Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba (15, LIV-LVI).

El rey Fernando vuelve a intervenir para solicitar información a Duricina acerca de otra figura que ha despertado su interés (15, LVII):

«Dadme señora ya, dadme noticia  
deste que más que Febo resplandece,  
a quien alegremente la justicia  
de corona riquísima guarnece».  
Dice: «este que la paz y la milicia  
rige con alto seso, que enriquece  
España, es don Felipe, rey subido,  
fénix del grande Carlos producido».

A esta identificación de la figura como Felipe II le siguen las descripciones de las grandes victorias de su reinado: en primer lugar, san Quintín (15, LX) y la revuelta de las Alpujarras (15, LXI); luego, Duarte Dias se recrea en un extenso excuso de cincuenta y cuatro octavas (15, LXII-CXVI) sobre uno de los hitos más celebrados del reinado de Felipe: la batalla de Lepanto. El excuso comienza con la identificación por parte de Duricina del general de la armada cristiana, Juan de Austria, y con la descripción del cuadro bélico inicial del combate naval (15, LXII-LXVII). Fernando

le pide que le hable «de la gente que al pérfido descubre/ nueva braveza, peligrosa saña» (LXVIII), una solicitud que inicia, aunque inserto en el contexto ecfrástico de la descripción de la pintura, una escena de catálogo de los héroes que acompañan al Austria en Lepanto: Marco Antonio Colonna (LXIX), Sebastián Veniero (LXX), Juan de Zúñiga y Requesens, comendador mayor de Castilla (LXXI); Andrea Doria (LXXII), Agustín Barbarigo (LXXIII), Álvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz y su victoria en la batalla de la isla Terceira (LXXIV-LXXV), Canaleto (LXXVI), Juan de Cardona (LXXVII), Pedro de Padilla (LXXVIII), Lope de Figueroa (LXXIX), Miguel de Moncada (LXXX), Diego Enríquez (LXXXI), Pedro Justiniano, prior de Mesina (LXXXII), Alejandro Farnesio y el sitio de Amberes en la guerra de Flandes (LXXXIII-LXXXV), el príncipe de Urbino (LXXXVI), Fernando Carrillo de Mendoza y Villarreal, VII conde de Priego (LXXXVII), el conde de Santa Flor (LXXXVIII), Ferrante Lofredo, marqués de Treviso (LXXXIX), Diego de Mendoza (XC), Francisco Tello (XCI), Hernando Enríquez (XCII), Luis Enríquez y su muerte en Malta (XCIII-XCVI), Bernardino de Cárdenas (XCVII), Rodrigo Tello (XCVIII), Juan de Córdoba (XCIX), Luis Carrillo (C), Juan Vázquez (CI), Juan de Miranda (CII), Fernando Saavedra (CIII), Juan de León (CIV), Paulo Ursino (CV), Francisco de Saboya (CVI), Gil de Andrada (CVII), el conde de Briatico (CVIII), Agustín de Hinojosa (CIX), Juan Maldonado (CX). El recuento acaba, como es habitual en este tipo de secuencias desde la épica antigua, con una alusión de conjunto: «Mas mira la cristiana gente en suma/ que en el duro debate tanto prueba/ que le promete la más rara pluma/ en toda parte una alabanza nueva» (CXI).

Tras el recuento, Duricina continúa describiendo dos escenas más. La primera (CXII-CXIII) contiene la muerte de Alí bajá y el lamento de sus hijos por su fallecimiento y por la rendición de su galera, así como la huida del rey de Argel. La segunda (CXIV), la celebración de la victoria en Mesina y el gozo que la victoria de Juan de Austria provocará en su hermano Felipe.

La écfrasis de la batalla de Lepanto termina con un encendido elogio por parte del poeta a uno de sus cantores, su compatriota Jerónimo de Corte-Real, autor de la *Felicísima victoria* (CXV-CXVI):

Mas mira aquel varón que celebrando  
el alto brío y valeroso hecho  
de los que en la batalla peleando  
eternizan la honra de su pecho;  
este que iguales honras va llevando  
que se hiciera mortífero despecho  
al enemigo, es Corte Real,  
gloria de Apolo, luz de Portugal.

Este es aquel a quien naturaleza  
se mira de la suerte que en amado  
hijo la tierna madre, que en belleza  
salió más que los otros extremado.  
Este consigue la suprema alteza  
de ingenio, este iguala al celebrado  
Homero con la pluma, y con la lanza  
al caballero que más honra alcanza.

### **3.3. Don Sebastián como nuevo Marcelo y el mensaje de unión ibérica (15, CXVII-CXXXIX)**

Aunque forma parte del diálogo entre Duricina y Fernando, esta secuencia del episodio merece su propia sección en el estudio tanto por su componente laudatorio y político y como por su desarrollo a la luz del desfile virgiliano, especialmente del elogio fúnebre y lamento por la prematura muerte de Marco Claudio Marcelo, yerno y sucesor de Augusto.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> El pasaje, que ha sido objeto de diversas lecturas acerca de la interpretación de Virgilio sobre la historia de Roma posee rasgos propios del epígrama sepulcral, hasta el punto de que son identificables ciertos paralelos con las inscripciones fúnebres de los Escipiones (Benk 1986: 218-223).

Tras la alabanza a Corte-Real, se produce una pausa en el discurso de Duricina para destacar la figura de un «gallardo mancebo» de «rara braveza, única hermosura», pero marcado un por un signo de mal augurio, pues sobrevuela sobre su cabeza «una sombra mortal y nube oscura» (15, CVII). Esta identificación a primera vista por parte del héroe de sus cualidades bélicas y de su hermosura en contraposición a la observación de unos rasgos que delatan indicios de un destino infeliz parecen inspiradas en Virgilio. En efecto, tras la descripción y alabanza al padre homónimo de Marcelo por parte de Anquises,<sup>15</sup> Eneas divisa a su lado la figura de un joven hermoso (*egregium forma*)<sup>16</sup> de armas resplandecientes (*fulgentibus armis*)<sup>17</sup> pero con la tristeza reflejada en el rostro y los ojos vueltos hacia el suelo (*sed frons laeta parum et deiecto lumina vultu*).<sup>18</sup>

Fernando solicita a la señora del castillo que le explique quién es el guerrero que tiene ante sus ojos, quien «debe ser de lo mejor de España». En la propia intervención del monarca se observa de manera más acentuada el contraste entre las expectativas de su grandeza y la anticipación de su destino trágico (15, CXVIII, 5-8):

¡Qué heroico y valeroso caballero  
se muestra! ¡Qué victoria tan extraña  
promete! Mas parece que la suerte  
rompe su vida con acerba muerte.

Una solicitud similar formula Eneas a Anquises (Verg.Aen.6.863-866), acompañada también de la admiración por algunos de sus rasgos (Verg.Aen.6.865: *ui strepitus circa comitum! Quantum instar in ipso!*) y del reconocimiento de la oscuridad que presagia en su rostro su destino (Verg. Aen.6.866: *Sed nox atra caput tristi circumvolat umbra*).

El parlamento de Duricina en respuesta a la solicitud de Fernando también guarda varias semejanzas con el de Anquises. Una de ellas es la petición a su vez al héroe de que no pregunte por algo cuya respuesta le provoca dolor (Verg.Aen. 6.868: *O nate, ingentem luctum ne quaere tuorum*), además de la confirmación del destino trágico del personaje por el que pregunta (Verg. Aen.6.869-870: *ostendent terris hunc tantum fata neque ultra/ esse sinent*). En las palabras de la ninfa, además, se asocia ese destino al motivo de la muerte del elogiado: la guerra en Alcázarquivir, representada simbólicamente con el dios Marte. Estos son los versos que inician dicho parlamento (15, CIX):

Ay, no quieras saber –dice la dueña–  
el caso que será siempre lloroso  
deste cuya grandeza le despeña  
en nuevo mal, en trance tenebroso.  
Este, en el punto que su luz enseña  
al estimado reino, el envidioso  
Marte remueve, determina y lleva  
a los efectos de una cruda prueba.

Tras su identificación («Este es Sebastián, rey Lusitano», CXI, 1), puede observarse otra similitud con el discurso fúnebre de Anquises: la alabanza de las cualidades bélicas del elogiado. En la *Eneida* se destacan cualidades de Marcelo como la *pietas*, la *prisca fides* y su *invicta bello dextera*. Este último rasgo se amplifica en los siguientes versos (Verg.Aen.6.879-881):

non illi se quisquam impune tulisset  
obvius armato, seu cum pedes iret in hostem  
seu spumantis equi foderet calcaribus armos.

En *La conquista*, el desarrollo de las cualidades bélicas de Sebastián ha sido notablemente amplificado en el marco de la campaña de Alcázarquivir. Se describen ambos bandos, por una

<sup>15</sup> Verg.Aen.6.854-859.

<sup>16</sup> Verg.Aen.6.861.

<sup>17</sup> Verg.Aen.6.861.

<sup>18</sup> Verg.Aen.6.862.

parte el moro, y por la otra el portugués, de una manera tan visual como la propia pintura que Duricina está explicando (15, CXXI-CXXII):

Mira el esquivo mozo, le presenta  
con tamaño alborozo la batalla,  
como si claro por divina cuenta  
esperase de cierto de ganalla.

Mira cual fiera tempestad violenta  
la turba que pretende de quitalla  
al leal portugués, que libre corre  
a do ningún remedio le socorre.

Mira la ira, mira la braveza  
que la pagana multitud contiene,  
a quien el hado lleno de crueza  
ya la vitoria prometida tiene.

Mas pondera la grande fortaleza  
de la cristiana gente, que detiene  
en parte con esfuerzo peregrino  
la ejecución del áspero destino.

En este escenario bélico con trazas trágicas, destaca una figura, la de Sebastián, cuyo brío en el combate causa estragos en las filas enemigas (15, CXXIII):

Mira espirando, mira aquí tendido  
el moro que el amado reino pide,  
y mira el que le tiene compelido  
que de la grata vida se despide.

Mira Sebastiano embravecido  
que a despecho del perfido reside  
a do más el peligro se declara,  
por levantar la honra, dulce y clara.

Seguidamente se relata su muerte a manos de Marte, algo que constituye una novedad respecto al modelo virgiliano, y se enfatiza la hermosura de sus rasgos incluso después de haber muerto (15, CXXIV-CXXV):

Mas considera el escabroso Marte,  
que en envidia cruel arrebatado  
de la braveza, de la furia y arte  
del triste por su mal tan esforzado,  
arroja aquesta lanza que le parte  
el corazón y deja sepultado  
el alto espíritu digno de otra suerte  
en el amargo seno de la muerte.

Mira el infeliz, que el eterno coro  
recogerá, señor, alegremente,  
con el cabello que escurece al oro  
barriendo el suelo miserablemente.

Mira su bello rostro, que tesoro  
era de gentileza, en continente  
sin la color, por quien menos hermosa  
era la fresca y colorada rosa.

Al margen de la breve expresión «digno de otra suerte», no hay en el discurso de Duricina nada que pueda corresponderse con el lamento explícito de Anquises sobre las aspiraciones del noble joven que han quedado insatisfechas por su muerte prematura (Verg.Aen.6.882: *heu, miserande*

*puer, si qua fata aspera rumpas).* En su lugar, en el poema de Dias aparece otro motivo propio de la poesía fúnebre, el de la consolación (15, CXXVI, 1-4):

Vete, pues, alma dulce, que en el cielo  
gozarás de loores más subidos  
y mayores triunfos que en el suelo  
eran de tu grandeza prometidos.

En las siguientes octavas se describen los efectos que la trágica muerte de Sebastián ha provocado en el mundo. En primer lugar, Duricina se dispone a narrar el «tenebroso duelo» que libraron en su ausencia los portugueses, «cuyo esfuerzo consistía/ en el triste que el alma despedía» (15, CXXVI, 7-8). Es decir, la primera consecuencia de la muerte del monarca lusitano es la derrota de Alcázarquivir. Con ánimos renovados por la pérdida del líder del bando portugués a manos de Marte, «el pagano número» hace gala de una «furia incompatible» que le permite acercarse a marchas forzadas a la victoria (15, CXXVII), hasta que, finalmente, consiguen derrotar a los cristianos (15, CXXVIII).

Por otra parte, los efectos de esta terrible pérdida también se dejan sentir en los elementos naturales del reino de Portugal (15, CXXIX-CXXX):

Mas déjalos, señor, vuelve los ojos  
al infelice reino Lusitano,  
que lamenta la honra y los despojos  
de que triunfa el infido pagano.  
Primero se verán blandos abrojos  
y la más alta sierra vuelta en llano  
que de tan duro caso no se acuerde,  
y con lágrimas tristes lo recuerde.

Primero el manso Tajo cristalino  
amargas llevará sus dulces aguas,  
y frías con el fuego de contíno  
verá Vulcano las ardientes fraguas.  
Primero el alto término divino  
al suelo se verná que de las maguas  
de la batalla hórrida descanse,  
y la memoria triste no le canse.

El impacto universal de la muerte de la figura elogiada también es un motivo presente en el parlamento de Anquises (Verg.Aen.8.872-874):

Quantos ille virum magnam Mavortis ad urbem  
campus aget gemitus! Vel quae, Tiberine, videbis  
funera, cum tumulum praeterlabere recentem!

El tercer efecto de la muerte de don Sebastián es, en fin, de naturaleza política: la sucesión de Enrique I (15, CXXXI), y, tras la muerte a su vez de este, «enviada/ del sumo Dios a desipar su vida», la crisis sucesoria, que dejó a «Lusitania esternecida» (15, CXXXII). Sin embargo, en esta circunstancia adversa para Portugal, el poeta encuentra la oportunidad para que algo bueno nazca de ella: «mas venturoso mal, dichoso daño/ el que trae consigo un bien tamaño» (15, CXXXII, 7-8). Esta suerte de apotegma funciona como bisagra entre el lamento por la muerte de Sebastián y la expresión de un mensaje político que redunda en la idea de unión ibérica y en el elogio a Felipe II, pues ese «bien tamaño» consiste ni más ni menos que en la anexión de Portugal a la monarquía española (15, CXXXIII, 1-4):

¿Ves? Hereda aquel reino el más perfeto  
rey que tuvo la tierra, a quien el Cielo  
para tamaño imperio tiene electo  
que se puede llamar señor del suelo.

En la formulación del elogio a Felipe II Duricina apela directamente a Fernando para destacar el vínculo dinástico entre ambos (15, CXXXIII, 5-8):

Oh venturoso, tú que tal bisnieto  
procederá de ti, que mortal velo  
no recogió ya más humano espíritu  
al que promete este monarca invicto.

La predestinación divina de su reino y la consolidación de un imperio mundial cuyos primeros pasos se dieron con las *res gestae* del rey Fernando llevan a Duricina a desear que pase rápido el tiempo para ser testigo en «los dichosos años» de la grandeza de «las Españas», topónimo empleado en plural probablemente para aludir tanto a España como a Portugal, bajo el cetro filipino (15, CXXXIV):

Corred, corred, oh vagarosos años,  
antes volad con alas presurosas,  
traed al mundo los dichosos años  
que las Españas volverán famosas;  
aquellos años digo, aquellos años  
que las altas Españas belicosas  
gobernará Felipe, aquel segundo,  
primero siempre en lo mejor del mundo.

Aquí acaba el lamento por la muerte de Sebastián y, en clave de sobrepujamiento, el elogio político a Felipe II. Cabe por tanto anotar algunas conclusiones sobre el análisis de esta secuencia a la luz del elogio a Marcelo. Ambos episodios se centran en una figura noble y joven, hermosa y de notables cualidades bélicas, cuyas expectativas de grandeza se han visto truncadas por un destino trágico e inevitable augurado por señales identificadas por los héroes. Tanto en *La conquista* como en la *Eneida* se enfatiza el impacto universal de la ausencia del fallecido haciendo alusión a ciertos elementos de la naturaleza, especialmente en Dias, quien amplifica el alcance de la tristeza y las consecuencias de la muerte de Sebastián y los eleva a las esferas bélica y política. Por otra parte, el lamento de la muerte de Marcelo, además de la de otros personajes en la segunda mitad de la *Eneida*, ha alimentado la lectura de que la grandeza romana está construida sobre el dolor;<sup>19</sup> una interpretación que puede transferirse a la muerte de Sebastián a tenor de sus consecuencias políticas. Como contrapartida a estas similitudes y paralelos significativos, también existen algunas divergencias dignas de consideración. Hablamos, por ejemplo, del contexto en el que se enmarcan las muertes de Marcelo y Sebastián: mientras este muere en el campo de batalla sacrificándose por la gloria de su reino, el primero, pese a la grandeza del destino que le aguarda, representa una figura más pasiva. Aunque el lamento virgiliano por las expectativas de glorias insatisfechas que recaían sobre Marcelo no está presente en el poema de Dias, el vate lusitano ha recurrido en su lugar a un tópico de larga tradición en la poesía fúnebre, como es el de la consolación, formulada directamente sobre la figura del fallecido. La descripción de la muerte del rey lusitano, en fin, está revestida de notorios tintes dramáticos que invitan a interpretar simbólicamente la imagen del corazón partido de Sebastián por la lanza de Marte como la ruptura de todas sus aspiraciones de grandeza en África, íntimamente ligadas a las de toda Portugal.

En los compases finales de esta escena de écfrasis y revelación profética, Dias incluye entre los grandes personajes del futuro a su principal valedor. El rey Fernando se interesa por una figura que «resplandece como clara estrella», y que Duricina identifica como Cristóbal de Moura (15, CXXXV). Las palabras del poeta puestas en boca de la señora del castillo describen su «grandeza de perpetua lumbre» y otras cualidades de su alma, que contiene «lo más excuso que la tierra tiene» y «cuanto valor, estima y gentileza/ puede cantar la pluma que presume/ llevar las cosas a mayor fineza» (15, CXXXVI-CXXXVII). A continuación la define como «el alma dulce [...] que tomará debajo de su amparo/ un Lusitano que sospira y gime/ por celebrar tu nombre en modo

<sup>19</sup> Martínez Astorino (2014: 347).

raro», en una clara alusión al propio Duarte Dias. Del favor de Moura, representado de nuevo como una «dichosa estrella», dependerá que el vate lusitano despliegue su talento para que se estime «el verso que será sabroso y claro» (15, CXXXVIII). Con ello se pone fin al parlamento de Duricina.

La escena, y el canto, terminan con la siguiente octava (15, CXXXIX):

Así explicó la sabia las figuras  
y las veras historias de la sala,  
que contiene tan nuevas aventuras  
que ninguna en la tierra se le iguala.  
Ya se despide el rey de las futuras  
cosas alegres, ya despliega el ala  
la fama, celebrando el alto cuento,  
y yo tomo, señor, un breve aliento.

Cabe hacer aún una observación complementaria respecto a estos últimos versos. No existe aquí, como sí sucede en el desfile de la *Eneida*, indicio alguno sobre si el héroe recordará lo que ha visto y oído, pero sí una declaración de veracidad tanto de las escenas pintadas como del discurso de Duricina, lo que refuerza el sentido de la predestinación de los sucesos gloriosos del futuro y el tono laudatorio de los descendientes de Fernando el Católico, especialmente de Felipe II.

#### 4. Conclusiones

El análisis que se ha ofrecido de las escenas proféticas de *La conquista* de Duarte Dias pone en relieve que lo maravilloso en el poema no funciona como mera decoración estilística o retórica,<sup>20</sup> sino que contribuye decididamente a remarcar la predestinación de las *res gestae* de los Reyes Católicos para solemnizar los sucesos históricos contemporáneos del poeta.

En la escena de la ninfa Medina, el desarrollo de un tema de ascendencia virgiliana, el de la metamorfosis naval y profecía posterior de las ninfas metamorfoseadas, confluye en *La conquista* con el modelo de Luis Zapata, para fortalecer el carácter providencial de la campaña bética de los Reyes Católicos. La escena de la Sala de España aúna los elementos de revelación profética del desfile de héroes de la *Eneida* con elementos innovadores, como el componente ecfrástico de las pinturas, inspirado también probablemente en el *Carlo Famoso*. Con ello, el episodio contribuye a la construcción del mensaje ideológico del poema de Dias, según el cual, en virtud del carácter providencialista e inexorable del curso histórico, Felipe II es el «más perfeto» rey para gobernar las «Españas» en su época de máximo esplendor, de una gloria imperial que comenzó a fraguarse con la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos.

De esta manera, a tenor de la adaptación de los elementos virgilianos y contemporáneos dirigida al elogio del reinado de Felipe II, *La conquista* entraña con los cánones habituales de la tradición épica hispanolatina y se convierte en otro testimonio significativo de cómo el empleo de lo maravilloso es un instrumento fundamental para la expresión en el género de ciertos ideales políticos.

#### 5. Bibliografía

- Ares Montes, J. (1984), «Duarte Dias, cantor de la conquista de Granada», *Revista de Filología Románica* 2, 19-36, <<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM8484110019B>>. [Consultado: 13/01/25].
- Barbosa Machado, D. (1741), *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica e Cronologica*, Lisboa, Antonio Isidoro da Fonseca, 4 vols., I.
- Benk, F. E. (1986), «*Auorum Spes et Purpurei Flores: The Eulogy for Marcellus in Aeneid VI*», *The American Journal of Philology* 107.2, 218-228.
- Braga, T. (1874), *Historia da Litteratura portugueza*. Camões, Porto, Imprensa Portugueza, 2 vols., II.
- Briesemeister, D. (1988), «Literatura épico-dramática del Siglo de Oro sobre la conquista de Granada: ¿Un 'compromiso' poético?», *Nueva revista de Filología Hispánica* 36.2, 935-954, <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v36i2.703>>. [Consultado: 13/01/25]

<sup>20</sup> Tal como afirma Cirurgião (2002: 88).

- Carrasco Urgoiti, M. S. (1989), *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX)*, Granada, Universidad de Granada.
- Cirurgião, A. (2002), «Le merveilleux dans *La Conquête [...] du Royaume de Grenade de Duarte Dias*», en Francisco Bethencourt (dir.), *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian 44 (La littérature d'auteurs portugais en langue castillane)*, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 85-100.
- Dias, D. (1590), *La conquista que hicieron los poderosos y católicos reyes don Fernando y doña Isabel en el Reino de Granada*, Madrid, viuda de Alonso Gómez.
- Dias, D. (1991), *Várias obras em Língua portuguesa e castelhana*, ed. Antonio Cirurgião, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais.
- Garcia Peres, D. (1890), *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.
- Lázaro Betancor, J.-Perea Rodríguez, O. (2011), «El manuscrito de las Várias Obras de Duarte Dias y la cultura Hispano-portuguesa del Siglo de Oro», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 29, 197-229, DOI <[https://doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2011.v29.37789](https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2011.v29.37789)>. [Consultado: 13-01-25].
- Martínez Astorino, P. (2014), «Representaciones de la historia republicana y reciente: Marcelo en Virgilio y Propertino», *Maia* 66.2, 333-351.
- O'Hara, J. J. (1990), *Death and Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton, Princeton University Press.
- Pierce, F. (1968), *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos.
- del Pulgar, F. (1565), *Crónica de los muy altos y esclarecidos Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de gloriosa memoria*, Valladolid, Casa de Sebastián Martínez.
- da Silva, I. F. (1870), *Diccionario bibliographico portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Vilà, L. (2001), *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Tesis doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona.
- Vilà, L. (2005), «Épica, Reconquista y alegoría política: el Pelayo de Alonso López Pinciano», *Salina* 19, 75-82.
- Vilà, L. (2010), «Fama y verdad en la épica quinientista española. El virgilianismo político y la tradición castellana del siglo XV», *Studia Aurea* 4, 1-35, DOI <[https://doi.org/10.5565/rev\\_studiaurea.34](https://doi.org/10.5565/rev_studiaurea.34)>. [Consultado: 13/01/2025].

