

# *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*

Edición de  
Jesús PONCE CÁRDENAS

*fastiginia*

Universidad de Valladolid





# *Fastiginia*

*Estudios de Siglo de Oro*

LAS ARTES DEL ELOGIO  
ESTUDIOS SOBRE EL PANEGÍRICO

Serie: LITERATURA  
FASTIGINIA, nº 13

Este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego efectuada por evaluadores externos a la Universidad de Valladolid.

Las artes del elogio : estudios sobre el panegírico / edición de Jesús Ponce Cárdenas. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2017

484 p. ; 24 cm. – (Literatura. Colección Fastiginia ; 13)  
ISBN 978-84-8448-944-3

1. Panegíricos I. Ponce Cárdenas, Jesús, aut. II. Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

821.134.2-142



Edición de  
JESÚS PONCE CÁRDENAS

# LAS ARTES DEL ELOGIO

## ESTUDIOS SOBRE EL PANEGÍRICO



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid

Con la colaboración de:



MINISTERIO  
DE ECONOMÍA  
Y COMPETITIVIDAD



**Unión Europea**

Fondo Europeo  
de Desarrollo Regional  
"Una manera de hacer Europa"



Este libro está sujeto a una licencia "Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin  
Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

JESÚS PONCE CÁRDENAS, VALLADOLID, 2017

Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Motivo de cubierta:

Palladio, Andrea: *Libros I y III de A. Palladio* / traducidos por F. de Praves en Valladolid, 1625. Estudio introductorio de J. Rivera. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1986

Motivos de guardas:

Óleos de Felipe Gil de Mena

*La Plaza Mayor el 4º día de la fiesta que hizo la cofradía de la Vera Cruz en 1656*

*La Plaza Mayor el 1º día de la fiesta que hizo la cofradía de la Vera Cruz en 1656*

Propiedad del Ayuntamiento de Valladolid

Diseño de cubierta: Pablo Santos Herrán

ISBN: 978-84-8448-944-3

# ÍNDICE

|                                                                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. EL DICTAMEN DE EUTERPE: EN TORNO AL PANEGÍRICO, Jesús Ponce Cárdenas .....                                                                                                                    | 9   |
| 2. POESÍA, RELIGIÓN Y POLÍTICA EN EL <i>ENCOMIO A PTOLOMEO</i> DE TEÓCRITO,<br>Miguel Herrero de Jáuregui .....                                                                                  | 13  |
| 3. ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL <i>CATALEPTON IX</i> , UN POEMA<br>PSEUDO-VIRGILIANO ENTRE EL PANEGÍRICO Y LA ELEGÍA, Juan Luis Arcaz Pozo .....                                          | 29  |
| 4. UNA TRADUCCIÓN POÉTICA Y ALGUNAS HIPÓTESIS TEÓRICAS PARA EL <i>PANEGÍRICO</i><br><i>DE MESALA</i> , Juan Antonio González Iglesias .....                                                      | 49  |
| 5. CALAS EN TORNO AL PANEGÍRICO LATINO EN VERSO, Dulce Estefanía Álvarez .....                                                                                                                   | 67  |
| 6. LA DESCRIPCIÓN DE LA MORADA DE LA AURORA EN EL <i>PANEGÍRICO</i><br><i>A ANTEMIO</i> DE SIDONIO APOLINAR: ¿UN MANIFIESTO OCULTO DE LA POÉTICA<br>TARDO-ANTIGUA?, Jesús Hernández Lobato ..... | 83  |
| 7. LAS HUELLAS DE CACO. FELIPE EL HERMOSO Y CARLOS V EN LOS PANEGÍRICOS<br>DE ERASMO Y CALVETE DE ESTRELLA: UNA RELACIÓN MÁS QUE GENÉTICA,<br>Manuel Antonio Díaz Gito .....                     | 105 |
| 8. EN TORNO A LA IDEA DE ALABANZA: CUATRO CAPÍTULOS DEL TERCER LIBRO<br>DE LA <i>POÉTICA</i> (1561) DE JULIO CÉSAR ESCALÍGERO, Pedro Conde Parrado .....                                         | 139 |
| 9. L'ORO E L'ALLORO. POESIA E POTERE NEL <i>RITRATTO DEL SERENISSIMO</i><br><i>DON CARLO EMANUELLO</i> DI GIOVAN BATTISTA MARINO, Marco Corradini .....                                          | 159 |
| 10. DEL 'FÉNIX DE LOS SANDOS' A LOS ECLIPSES DEL DUQUE: LA INVENCIÓN<br>DE UNA AGUDEZA COMPUESTA EN EL <i>PANEGÍRICO AL DUQUE DE LERMA</i> ,<br>Nadine Ly .....                                  | 185 |
| 11. «QUE EL SOL NO SIEMPRE LAS ARENAS DORA». EL <i>PANEGÍRICO AL DUQUE DE</i><br><i>ALCALÁ</i> Y LAS «GLORIAS DILATADAS» DE SALCEDO CORONEL, Flavia Gherardi .....                               | 211 |
| 12. <i>APES URBANAE</i> : UN PANEGÍRICO ROMANO DE GABRIEL DE CORRAL,<br>Jesús Ponce Cárdenas .....                                                                                               | 225 |

|                                                                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 13. <i>ESPAÑA CONSOLADA Y TRIUNFANTE</i> : GARCÍA DE SALCEDO CORONEL<br>Y EL <i>PANEGÍRICO AL INFANTE CARDENAL</i> , Aude Plagnard .....                                                   | 255 |
| 14. UN ALMIRANTE EN TERCETOS: EL <i>PANEGÍRICO</i> DE CALDERÓN,<br>José Ignacio Díez Fernández .....                                                                                       | 283 |
| 15. ENTRE EL FÉNIX Y LA ESPADA: SOBRE UN PANEGÍRICO DE TIRSO DE MOLINA,<br>Antonio Portela Lopa .....                                                                                      | 297 |
| 16. <i>EN HOMBROS DE UN ALADO PENSAMIENTO</i> : ACERCA DE LA <i>PARTÉNOPE OVANTE</i> DE<br>MIGUEL DE SILVEIRA, Carlos Primo Cano .....                                                     | 311 |
| 17. IL MARCHESE DI LEGANÉS A MILANO: DALLE <i>IMPRESE</i> DI CLAUDIO TRIVULZIO<br>AI <i>NUMI RIVALI</i> DI CARLO TORRE, Giuseppe Alonzo .....                                              | 329 |
| 18. <i>EL CIRCO ESPAÑOL</i> : CANTO DEL CISNE DE UN PANEGIRISTA GONGORINO,<br>Mercedes Blanco .....                                                                                        | 343 |
| 19. <i>O LA VISTA ME ENGAÑE O EL DESEO</i> : EL <i>PANEGÍRICO NATALICIO AL MARQUÉS DE</i><br><i>MONTALBÁN</i> , DE FRANCISCO DE TRILLO Y FIGUEROA, Isabel Colón Calderón .....             | 383 |
| 20. OCTAVAS, VERSOS DE ARTE MENOR Y MÚSICA EN EL <i>PANEGÍRICO</i> : OVANDO<br>Y SANTARÉN Y EL VIII DUQUE DE MEDINACELI, Joseph Roussiès .....                                             | 397 |
| 21. EL <i>PANEGÍRICO AL LAUREADO JUAN III, REY DE POLONIA</i> , DE MIGUEL<br>DE BARRIOS: CONTRADICCIONES DE UN POETA JUDÍO EN AMSTERDAM,<br>Alberto Rodríguez de Ramos .....               | 431 |
| 22. <i>DE OTRO MUNDO ES LA VOZ, QUE EN MÍ TE ACLAMA</i> : EL <i>PANEGÍRICO A LUIS XIV</i><br><i>DE LORENZO DE LAS LLAMOSAS Y LA RENUNCIA AL ENCOMIO MITOLÓGICO</i> ,<br>Roland Béhar ..... | 451 |

# EL DICTAMEN DE EUTERPE: EN TORNO AL PANEGÍRICO

JESÚS PONCE CÁRDENAS  
*Universidad Complutense de Madrid*

El estudio de la literatura epidíctica grecolatina y su proyección en las letras europeas del Renacimiento y el Barroco sigue despertando aún hoy ciertas suspicacias entre algunos investigadores. El valor estético de los elogios consagrados a reyes y emperadores, a cónsules y virreyes, a distintos próceres de alto linaje o a generales victoriosos muy a menudo se ha descartado mediante la atribución a los mismos de la etiqueta despectiva de *literatura de circunstancias*. Una vez asentado tan lapidario juicio, tales textos se han ido arrinconando como meros testimonios de una escritura cortesana, surgida del contexto de una servil adulación. Desde el ámbito de la historiografía, este conjunto de discursos y obras en verso también se ha mirado con cierta sospecha, ya que la naturaleza poética de muchos de ellos motivaba que no se les otorgara excesiva

credibilidad como «documentos» en torno a un período o un personaje de alto rango. Con esa doble coartada, podría decirse que en el campo de la Hispanística no se ha realizado, hasta la fecha, ningún estudio sistemático en torno a un tipo de escritos sobre el que ha pesado largamente la sospecha de «hipocresía, fugacidad y venalidad»<sup>1</sup>.

Por fortuna, asistimos en la actualidad a la paulatina rehabilitación del vasto conjunto del patrimonio literario integrado por los textos de alabanza en sus diversas manifestaciones. El estudio de la literatura encomiástica ha comenzado a gozar de una atención creciente en el campo filológico a partir de una interesante colectánea coordinada por Isabelle Cogitore y Francis Goyet en 2003<sup>2</sup>. A zaga de este modelo de estudio, distintas iniciativas recientes

<sup>1</sup> Adeline Lionetto, «La poésie de circonstance dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle: un contrechant nécessaire?», en Amélie Delattre y Adeline Lionetto (eds.), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie*

*de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 121-132 (p. 121).

<sup>2</sup> *L'Éloge du Prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, Ellug, 2003.

—desarrolladas en Francia, Italia, España y Alemania— han tratado de acotar a lo largo de este último lustro algunos de los apartados más relevantes de los géneros del encomio<sup>3</sup>. Ahora bien, aunque tales propuestas de análisis resultan por lo general muy iluminadoras, la variedad a la que atienden tales volúmenes no llega a proporcionar una visión cabal de un tipo de texto concreto, ya que los capítulos recogidos en tales tomos abarcan géneros tan diversos como el genethliaco, el epitafio, el *basilikòs lógos*, el *propempticon*, el elogio funeral, la *joyeuse entrée*... Con el propósito de evitar la peligrosa sirte de la dispersión, la presente obra se centrará exclusivamente en el *genus* del panegírico, ofreciendo a los historiadores y filólogos interesados en la escritura encomiástica un panorama amplio, un análisis detallado de un conjunto de obras tanto clásicas como vernáculas.

La amplia cronología desplegada en el presente volumen comprende casi dos mil años de escritos laudatorios, ya que va desde la monarquía del Egipto helénístico exaltada en el *Encomio a Ptolomeo* de Teócrito hasta las *laudes* de Luis XIV entonadas por el poeta peruano Lorenzo de las Llamosas en 1705. Este ambicioso

asedio, libre ya de prejuicios decimonónicos, viene a cubrir un importante vacío en el campo de la literatura comparada, puesto que da detallada noticia de un interesante conjunto de textos surgidos en ámbito griego, romano, italiano, español y neolatino. Siguiendo el hilo diacrónico, un lector atento podrá ir perfilando los rasgos de continuidad e innovación de un género casi olvidado. Por otro lado, excusado es decirlo, la apertura geográfica y lingüística permitirá, de alguna manera, sentar las bases para una futura reflexión comparatista en torno a un género transnacional que puede gloriarse de una duración bimilenaria.

En el contexto laudatorio del *Panegyricus* confluían los caminos de la Oratoria, la Poesía y la Historia, de manera que los poemas y discursos en prosa ofrecen una magnífica atalaya para otear aspectos de naturaleza retórica (como la identificación de estructuras reiteradas o la articulación tópica), elementos de poética (la contaminación con módulos de la epopeya, la gestación de un lenguaje sublime) y también detalles relevantes de índole socio-histórica (las prácticas del mecenazgo, la identificación de redes clientelares, la producción cultural de embajadas y virreinos, el refuerzo de la ideología oficial, los paralelos con la iconografía del poder). En un ámbito de estudio marcado por unos textos fronterizos, tampoco ha de olvidarse la trascendencia que estos asumieron al ofrecer a un público culto la imagen de un gobernante ideal, enlazando así con la efígie perpetuada por el arte de la pintura mediante géneros bien conocidos como el género del retrato áulico o de aparato.

El presente volumen puede considerarse el primer fruto de los trabajos auspiciados por el Proyecto de Investigación FFI2015-63554-P «Las Artes del Elogio:

<sup>3</sup> Danielle Boillet y Liliana Grassi (eds.), *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, Luc-ca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011. Nathalie Cattellani-Dufrène y Michel Jean-Louis Perrin (eds.), *La lyre et la pourpre. Poésie latine et Politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012. Alain Bègue (ed.), *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. Versos de elogio*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013. Amélie Delattre y Adeline Lionetto (eds.), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Norbert P. Franz (ed.), *Das literarische Lob. Formen und Funktionen, Typen und Traditionen panegyrischer Texte*, Berlin, Duncker & Humblot, 2014.

Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Junto a los capítulos firmados por los miembros que componen el equipo investigador (Jesús Ponce Cárdenas, Mercedes Blanco, Ignacio Díez Fernández, Juan Antonio González Iglesias, Pedro Conde Parrado, Roland Béhar, Antonio Portela Lopa) figuran asimismo otra serie de estudios surgidos de la colaboración con grupos de investigación afines. Quisiéramos citar en primer lugar la cooperación con el «Corpus de la literatura latina del Renacimiento español VIII» (FFI2015-64490-P) del Plan Nacional I+D (Proyecto de Excelencia) y la Red de Excelencia «*Europa Renascens*. Biblioteca Digital de Humanismo y Tradición Clásica (España y Portugal)» (FFI 2015-69220 REDT), representados en este tomo por Manuel Antonio Díaz Gito. Se han establecido asimismo lazos de colaboración con el proyecto FFI 2014-54367-C2-2-R

«Del sujeto a la institución literaria en la Edad Moderna: procesos de mediación», en cuyo equipo de trabajo está integrada la profesora Flavia Gherardi (Universidad de Nápoles). En cuanto a la cooperación con otros grupos de investigación de ámbito internacional, hemos de citar el proyecto PÓLEAMOS, de la Université Paris IV-Sorbonne, del que forma parte la doctora Aude Plagnard (Université de Montpellier).

Como coordinador de la edición, quisiera dar mis más efusivas gracias a todos los profesores que han hecho posible la existencia de este libro con toda generosidad y esfuerzo. Junto a los autores de los distintos capítulos, quisiera declarar asimismo mi más profundo agradecimiento al doctor Germán Vega García-Luengos, catedrático de la Universidad de Valladolid y admirado director de la colección *Fastiginia*, así como a los doctores Juan Matas Caballero y Pedro Conde Parrado, excelsos embajadores en el mundo editorial y filológico.





# POESÍA, RELIGIÓN Y POLÍTICA EN EL *ENCOMIO A PTOLOMEO* (*IDILIO 17*) DE TEÓCRITO

MIGUEL HERRERO DE JAUREGUI  
*Universidad Complutense de Madrid*

## 1. TRES PREJUICIOS COMUNES Y ERRÓNEOS

El *Idilio 17* de Teócrito, también conocido como *Encomio de Ptolomeo*, no es el primer elogio de un soberano. La tradición poética, desde Hesíodo a Píndaro, acumulaba un extenso bagaje de recursos en torno al tema, y en prosa ya en el siglo IV a. C., el *Evágoras* de Isócrates describe las excelencias del difunto rey de Chipre. El propio Teócrito en el *Idilio 16* presenta un poema de alabanza a Hierón de Siracusa que es un claro precedente del que dedicará después a Ptolomeo. Sin embargo, es el *Encomio* el primer texto cuyo único propósito explícito es la loa de un soberano vivo, y por ello es formalmente el primer testimonio del género panegírico, que de tanta fortuna gozará durante siglos hasta caer en desgracia con la modernidad democrática —al menos hasta hoy, sin que sea descabellado pensar que nuevos tiempos políticos lo reitalicen en ciertos lares—.

De hecho, si este poema teocriteo es generalmente considerado menor en

comparación con otros *Idilios* es no tanto por su inferior calidad poética cuanto porque se considera en general un ejercicio cortesano forzado, contrariamente a otros poemas en que la implicación personal de Teócrito sería mayor. Pero esta es una visión anacrónica que proyecta sobre la edad helenística ideas románticas del poeta que poco tienen que ver con Teócrito y su época. Una época esta cuyo estudio experimenta hoy grandes avances que también han tenido su reflejo en nuevo interés por la literatura helenística<sup>1</sup>. Y en consonancia, los recientes estu-

<sup>1</sup> Aparte de las nuevas perspectivas sobre una época revalorizada en las últimas décadas al percibirse no como decadencia del mundo clásico sino como precedente de la globalización y multiculturalismo (cf. nota 23 *infra*), hay que señalar los descubrimientos arqueológicos en la Alejandría submarina, y nuevos papiros de poetas helenísticos como Posidipo (*PMil. Vogl.* VIII 309). Testimonio de este nuevo interés sobre el rey destinatario del *Encomio* es el libro de Paul McKechnie, Philippe Guillaume (eds.), *Ptolemy II Philadelphus and His World*, Leiden-Boston, Brill, 2008.

dios que se han dedicado al poema tratan de considerarlo a la par de otras obras teocriticas que engarzan mejor con la sensibilidad moderna, pero no reúnen más esfuerzo ni talento poético que esta. Ello es palpable, por ejemplo, en la densidad de las alusiones a poetas pasados, como Homero o Safo, o contemporáneos como Calímaco, que proceden del más sutil refinamiento del siracusano.

Hay un cierto debate en las últimas décadas sobre cómo categorizar este poema. Para algunos autores entre los que destaca Francis Cairns, el *Encomio* es el primer ejemplo de un tipo de discurso epidíctico cuyos rasgos fundamentales se mantienen constantes a lo largo de la antigüedad<sup>2</sup>. Ciertamente es que la teorización posterior del *lógos basilikòs*, de la que el tratado de Menandro Rétor es el máximo exponente, será deudora de este poema, entre otros muchos textos. Pero precisamente por ello los preceptos de la retórica no deben servir para evaluarlo de un modo directo como el patrón que Teócrito habría decidido seguir o modificar. Con razón otros autores como Oswyn Murray y Richard Hunter han señalado que Teócrito no compone el *Encomio* dentro de un género ya formalizado, sino que refleja el influjo directo o, más aún, por tradición acumulada, de múltiples obras de poesía y prosa centradas en el elogio de un dios o un mortal, una variedad de raíces que sólo más tarde cristalizará en la preceptiva retórica<sup>3</sup>. Por ello el estudio de las fuentes

de cada tópico, y su reformulación en este poema, resulta especialmente relevante en un volumen colectivo como es éste para poder hundir la exploración de los orígenes del género hasta sus raíces últimas en la literatura griega conservada.

Finalmente, no cabe olvidar que al contrario que la literatura moderna en que el panegírico es un género profano, el *Encomio* es un poema eminentemente religioso, que ensalza al rey Ptolomeo Filadelfo hablando al principio de la divinización de sus padres y acaba elogiándole por la fundación de templos. De nuevo, la deificación de los soberanos helenísticos es un concepto que cuesta aceptar para nuestra mentalidad, no ya sólo moderna, sino también heredera de la apologética cristiana que vio en el culto imperial una clave central de diferenciación teológica. Y sin embargo, la investigación reciente ha subrayado que el culto a los soberanos tenía una función social y religiosa absolutamente aceptada por los griegos, que no se debe juzgar desde preguntas sobre el «creer en» sino sobre el «servir para». Por ello el análisis de las nociones religiosas que laten en el poema, tanto de raíz griega como egipcia, es absolutamente necesario para su correcta comprensión.

Partiendo, pues, de estas tres advertencias, las siguientes páginas expondrán los factores literarios, religiosos y políticos que laten tras los principales argumentos que Teócrito aduce para elogiar al rey Ptolomeo. Primero trataré, siguiendo la pauta de los estudios del panegírico reunidos en este volumen, la cuestión de la eventual relación de Teócrito con el soberano y el contexto de composición del *Elogio*; seguidamente, los temas y

<sup>2</sup> La monografía de Francis Cairns (*Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972) ha tenido enorme influencia, especialmente las pp. 100-120 dedicadas al poema de Teócrito.

<sup>3</sup> En oposición explícita a la falta de diacronía de Cairns se sitúan Oswyn Murray, «Ptolemaic Royal Patronage» en McKechnie y Guillaume (eds.), *op. cit.*, pp. 7-24, y Richard Hunter, *Theocritus' Encomium of Ptolemy Philadelphus*, Berkeley, University of California Press, 2003.

motivos principales del poema, con especial referencia a sus precedentes en la tradición encomiástica griega; en tercer lugar, las alusiones y recursos literarios que Teócrito despliega en este *Idilio*; y finalmente, la ideología política y religiosa que se desprende del poema. Aunque son numerosas las traducciones españolas de Teócrito, las traducciones de los textos citados, del siracusano o de otros autores, son propias<sup>4</sup>.

## 2. TEÓCRITO Y EL PATRONAZGO PTOLEMAICO

Del contexto del poema sólo podemos saber a ciencia cierta que se fecha entre 277, año del matrimonio de Ptolomeo II y Arsínoe, y la muerte de esta en 270, puesto que el poema alude a ella como su esposa «en ejercicio». Si suponemos que el *Idilio* 16 es anterior, y puesto que Hierón accede al poder en 275, cabe datar el *Idilio* 17 en la parte posterior de esta horquilla, cerca ya del 270<sup>5</sup>. Pero aparte de la cuestión de la datación, el problema fundamental que el estudio histórico del poema plantea es el motivo de su composición, en dos dimensiones estrechamente relacionadas: la ocasión para la que Teócrito escribió el *Encomio* y la relación de patronazgo con el soberano que un poema de esta índole presupone.

Es habitual suponer que el autor de un panegírico tiene una estrecha relación con el soberano elogiado, o aspira a conseguirla, o al menos pretende obtener un beneficio más o menos tangible de su obra

laudatoria. Estas suposiciones se han proyectado a menudo sobre Teócrito, y en especial para explicar el *Encomio a Ptolomeo*. Pero si nos preguntamos cuánto hay en esta suposición de comprobable, lo cierto es que los datos biográficos que tenemos de Teócrito no documentan una proximidad cierta a la corte alejandrina. Al contrario que Apolonio o Calímaco, Teócrito no parece haber gozado de cargos en la Biblioteca ni en la corte de los Ptolomeos. Salvo un epigrama contemporáneo al propio autor que confirma su origen siracusano, no tenemos datos ciertos sobre su vida más que los que pueden deducirse de sus propios poemas —e incluso sobre algunos del *corpus theocriteum* pesa la sospecha de inautenticidad—. Y en ninguno de los poemas conservados aparece como un poeta oficialmente cortesano. Ahora bien, dos de los *Idilios*, el 16 y el 17, presentan a Teócrito elogiando a un posible «patrón», el primero en Siracusa, el tirano Hierón, y el segundo en Alejandría, Ptolomeo II Filadelfo. Es común adscribir el primero a su primera etapa siracusana, que acabaría precisamente tras el fracaso de sus expectativas en Sicilia, y el segundo a su etapa alejandrina. Esta reconstrucción tiene buenos visos de probabilidad, aunque sea sólo por la falta de alternativas que expliquen ambos poemas de modo más plausible.

A la búsqueda de un patronazgo, como tantos otros poetas, Teócrito trató de lograr el favor de Hierón de Siracusa, antiguo general de las guerras contra Cartago que conservó el poder por medio siglo. Sin embargo, hombre de pocos gustos literarios, Hierón no parece haberse dejado seducir por el encanto de un poema justamente célebre, *Las Gracias* o *Idilio* 16, en el que algunos versos dejan clara la pretensión del poeta (68-74):

<sup>4</sup> Tras la edición completa de Andrew Gow, *Theocritus*, Oxford 1952, la edición más reciente del *Idilio* 17, con comentario de las variantes y opciones principales, la ofrece Hunter, *op. cit.*

<sup>5</sup> Hunter *op. cit.*, pp. 6-7 acepta esta datación, aunque no concede especial valor a este argumento.

«busco a quien de entre los mortales me acoja con favor (κεχαρισμένο), junto a las Musas (σὺν Μοῖσαις), pues difíciles son los caminos para los poetas sin las hijas de Zeus de altos designios... y este hombre tendrá necesidad de mí como poeta, tras haber logrado lo del gran Aquiles o el fiero Áyax». Y más adelante mezcla la esperanza con la advertencia de que sólo permanece allí donde se le aprecia (98-107): «alta gloria a Hierón otorguen los poetas... uno soy yo, pero muchos otros aman a las hijas de Zeus, y a todos gusta celebrar con himnos a la siciliana Aretusa, con sus pueblos y el belicoso Hierón. ... si yo no fuera llamado, me quedaría, pero iré con mis Musas hacia quien confíe en mí y me llame. Yo no os dejaré: ¿qué hay amable para los hombres sino las Gracias? Que siempre pueda estar junto a las Gracias». Estos versos dejan claro que la búsqueda de patronazgo no es a cualquier precio, y Teócrito se muestra dispuesto a, si no recibe el favor (*charis*) del soberano, a seguir a sus verdaderas patronas, las Musas. La ecuación entre Musas y Gracias aprovecha el sentido bidireccional de la palabra *charis*, que es tanto la gracia que el poeta versa sobre el *laudandus* como el favor que recibe de éste. Las Musas requieren reciprocidad. Por encima de la presentación literaturizada del «poeta errante», parece plausible pensar que Hierón no satisfizo las expectativas del poeta y al poco tiempo buscó un nuevo destino, que a la postre resultó ser Alejandría, donde su búsqueda tuvo más éxito y permaneció probablemente el resto de su vida.

¿En qué consistía, pues, el eventual patronazgo que buscaba Teócrito? En el propio poema 17 elogia la generosidad de Ptolomeo con los poetas, tras la que muestra con los dioses, los reyes, las ciudades y sus amigos (112-117):

«tampoco ningún hombre que venga a los sagrados concursos de Dioniso sabiendo entonar melodioso canto que no reciba un don (δωρίαν) digno de su arte. Los profetas de las Musas cantan a Ptolomeo por su beneficio (ἄντ' εὐεργεσίας). ¿Qué hay más hermoso para un hombre próspero (ὀλβίῳ) que ganar gloria ilustre entre los hombres?». Estas tres frases no dejan lugar a dudas de que el poeta canta en honor del soberano esperando un pago material muy tangible. La palabra épica *dotina* y el título de la *evergesia* no son una mera cobertura embellecedora de la sórdida crematística<sup>6</sup>, sino que condensan una tradición secular en la que el *laudandus* paga al poeta generosamente, como reciprocidad a la gloria inmortal que gana gracias al canto. Píndaro o Simónides son precedentes muy claros, y modelos indudables de Teócrito, de la alusión explícita a la gran recompensa que merece una bella canción. Y aunque la excesiva avaricia en un poeta podía ser criticable (y son numerosas las anécdotas sobre Simónides *philochrematos* a este respecto), el elogio a la generosidad para con los poetas como cierre de una lista que incluía a los templos de los dioses, los reyes, las ciudades, y los amigos del rey, se muestra como una expresión más de la generosidad real, que lejos de apilar un tesoro inservible, cultiva la excelencia en todos los ámbitos de su reinado. En justa reciprocidad, esta largueza —creo que se debe pensar que Teócrito se refiere aquí a todas sus expresiones y no sólo la que concierne a los poetas— redundará en la gloria del soberano, que no le daría una riqueza simplemente acumulada. Y así los tres versos siguientes cierran esta sección: «esto vale también para los Atridas, mientras que cuanto co-

<sup>6</sup> Pace Hunter *op. cit.*, p. 183: «an epic word confers dignity upon an otherwise 'sordid' subject».

gieron al tomar el gran palacio de Príamo queda oculto en alguna tiniebla de donde ya no volverá» (118-120).

Ahora bien, este pasaje abre también la cuestión del contexto en que se despliega la generosidad real. Los modelos de las odas corales de Píndaro, Baquílides y Simónides hacen pensar en un canto encomiástico con ocasión especial, como era la victoria en unos juegos. En este poema el verso 112 habla de «los sagrados certámenes de Dioniso» (Διωνύσου τις ἀνὴρ ἱεροὺς κατ' ἁγῶνας), aunque la sutileza de la frase griega permite también interpretar al poeta como «un hombre de Dioniso», de modo que no necesariamente se refiere a un festival dionisiaco. Un esolito al *Idilio* 24 dice (no sabemos con qué grado de fiabilidad) que aquel poema fue compuesto para una competición poética, y podría aplicarse la misma suposición a este, aunque es difícil saber de qué certamen se trataba. Murray toma los últimos versos sobre los templos dedicados a sus padres como una referencia a los festivales en honor de Ptolomeo Soter (Ptolemaia), los llamados juegos «isolímpicos» ('iguales a los Olímpicos'), lo cual es una hipótesis atractiva, aunque no comprobable<sup>7</sup>.

El problema fundamental para dar a estas deducciones un anclaje en la realidad es que sabemos mucho más de la representación literaria del patronazgo real ptolemaico sobre los poetas (a través de alusiones como las señaladas) que de su funcionamiento real, para el que no hay prácticamente otros testimonios de la época. La realidad se viste de tópicos desde el principio de un género, el panegírico, especialmente proclive a la formalización retórica. Por eso es difícil decidir, por ejemplo, si Teócrito al alabar la gene-

rosidad de Ptolomeo está formulando un deseo hacia el futuro (como parece que ocurre en el *Idilio* 16 con Hierón, donde expresa un deseo que debió quedar frustrado), o está agradeciendo los beneficios pasados, o ambos. En suma, no sabemos con certeza hasta qué punto Teócrito dependía vitalmente del apoyo de Ptolomeo. Sin embargo, no conviene convertir el sano escepticismo en el *ars nesciendi*, y si bien Teócrito no gozó de cargos oficiales, sí podemos suponer que los poemas en honor de Ptolomeo responden a un cierto patrocinio que permitió a Teócrito quedarse largo tiempo en Alejandría en el círculo cercano a la corte. Otros poemas presentan alusiones al rey que van más allá de la propaganda oficial y parecen asumir un conocimiento más estrecho, cercano y personal y cierta familiaridad incluso: «benevolente, amante de las musas, galante, dulce hasta el extremo, conocedor de quien lo ama, y aún más de quien no le ama» (εὐγνώμων, φιλόμουσος, ἐρωτικός, εἰς ἄκρον ἄδύς, / εἰδὼς τὸν φιλέοντα, τὸν οὐ φιλέοντ' ἔτι μᾶλλον)<sup>8</sup>. Son palabras que denotan admiración por la persona, no sólo por un estereotipo oficial desconocido o distante. Murray ha recordado que la relación del poeta con la corte ptolemaica no necesita de la formalización y protocolo de épocas posteriores, y que la relación puede ser sobre todo de amistad simpótica, siguiendo el modelo tradicional de la relación entre tiranos y poetas en época arcaica. El poeta se encuentra entre los participantes del simposio del soberano, y es en ese contexto en el que con toda probabilidad debemos imaginar

<sup>7</sup> Murray, *op. cit.*, p. 18.

<sup>8</sup> *Idilio* 14, 61-62. Según Susan Stephens (*Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 122-140) el *Idilio* 24 sobre la infancia de Heracles también tiene un trasfondo de retrato «a la egipcia» de la familia real.

a Teócrito como integrante de la corte ptolemaica<sup>9</sup>.

El *Encomio* de Ptolomeo, incluido como *Idilio 17* en la colección de *Bucólicas* que se formó años después de Teócrito incluyendo algunos poemas no pastorales como este, tuvo la fortuna de inaugurar formalmente todo un género literario, y cumplió con la paradoja de tantas otras obras encomiásticas griegas, que a la postre otorgan más fama al poeta que al laudando, con independencia del pago económico recibido en cada caso. De ese evanescente pago sólo nos queda la alusión; del poema, todo. La reciprocidad de gracias, de *charites*, entre el rey y el poeta que reclama Teócrito se ve cumplida con creces a favor del poeta.

### 3. TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS TEMAS Y MOTIVOS DEL *IDILIO 17*

Como primer testimonio de lo que después se formalizará como *basilikós logos*, el *Idilio 17* es capital en una historia del panegírico porque aúna una serie de temas y motivos para lograr componer una *laudatio* del soberano. No son los únicos posibles, y todos ellos tienen precedentes y modelos en los que Teócrito se inspira, como ya hacía en su descripción del coro de las Gracias en el *Idilio 16* que culminaba en la alabanza de Hierón. Sin embargo, este poema el primero que reúne todos estos motivos en un canto cuyo

objetivo declarado y explícito es la alabanza del soberano, sin que esta sea una parte integrante de un tema más amplio o más específico. Este era el caso de los poemas de celebración de una victoria concreta (las odas corales de Píndaro, Baquilides o Simónides), o en los manuales de educación del soberano perfecto al hilo del retrato de un soberano difunto (el *Evágoras* de Isócrates o la *Ciropedia* de Jenofonte), precedentes a su vez de un género moderno, los «espejos de príncipes», que siglos después encontraremos emparentado con el panegírico, pero sin confundirse con él. Por otro lado, la política de divinización de los soberanos tras la muerte que inauguran los Ptolomeos permite al poeta engarzar con el género tradicional de himno de alabanza a un dios. A su vez, el influjo de la preceptiva de la retórica epidíctica se puede notar en la cuidada estructura y clara distinción de temas del poema<sup>10</sup>. Y finalmente, el elogio del rey incluye toda la tradición de los juicios en obras en verso y prosa, desde Hesíodo a la filosofía política, sobre los beneficios de la monarquía justa<sup>11</sup>. Así pues, Teócrito funde diversos precedentes en un poema de género híbrido y experimental, que a la postre constituirá la primera piedra de la formalización de un nuevo gran edificio retórico. Comentémoslo siguiendo el orden del poema.

<sup>10</sup> Hunter *op. cit.*, 20-21, como única concesión a la tesis de Cairns (*cf.* n. 2) que analiza el *Idilio 17* como un *basilikós logos*.

<sup>11</sup> Hesíodo, *Teogonía* 80-97; *Trabajos y Días*, 225-237. *Cf.* Oswyn Murray, «Philosophy and Monarchy in the Hellenistic World», en Tessa Rajak, Sarah Pearce, James Aitken y Jennifer Dines (eds.), *Jewish Perspectives on Hellenistic Rulers*, Berkeley, University of California Press, 2007, pp. 13-28. Sobre los tratados *Peri Basileias* que florecieron en época helenística, y que sin duda eran comunes en la corte ptolemaica remito a Plut. *Mor.* 189d: «Demetrio de Falero aconsejó a Ptolomeo leer libros sobre la monarquía, pues el consejo que los amigos no osan dar está ahí».

<sup>9</sup> Murray, *op. cit.*, pp. 21-23, que enfatiza la *parrhesis* ('libertad de palabra') y el ambiente festivo propios del banquete frente al retrato de una poesía cortesana esencialmente erudita de Arnd Kerkhecker, «Μουσέων ἐν ταλάρῳ: Dichter und Dichtung am Ptolemäerhof», *Antike und Abenland*, 43 (1997), pp. 124-144. Curiosamente no cita a Frederick T. Griffiths, *Theocritus at Court*, Leiden, Brill, 1979, que analiza todas las obras de Teócrito que respiran ambiente cortesano (pp. 51-72 sobre el *Idilio 17*).



El inicio del canto refleja su entronque en la tradición del himno a un dios, el género poético que resuena inmediatamente en el hexámetro inicial (1-2): «empecemos por Zeus y acabad en Zeus, Musas / el mejor de los inmortales, cuando entonamos un canto». Quien escucha este primer verso—quizá en la competición en que fue recitado por vez primera—piensa que es un himno a Zeus, que alude explícitamente al comienzo del proemio de los *Fenómenos* de Arato<sup>12</sup>. Pero a continuación se cambia el objeto del canto al nivel humano (3-4): «mas de los hombres sea Ptolomeo el mencionado en primer lugar, y al final y en medio, pues es el más grande de los hombres». Al centrar el tema de su composición, Teócrito coloca en niveles paralelos a Zeus y a Ptolomeo, a quien define con una expresión típica de los himnos órficos a Zeus, «principio, medio y fin»<sup>13</sup>. Por supuesto no se confunden, uno es dios y otro hombre. Pero igual que los héroes antiguos tuvieron sus poetas, Teócrito (7-8), «conocedor del arte del bello canto», entonará un himno a Ptolomeo, «pues los himnos son el honor incluso para los propios inmortales». Así Teócrito define su poema como un himno a un mortal, un ofrecimiento que lo acerca a los dioses. La ideología de la divinización *post-mortem* del soberano late sin duda en esta renovación de un género tradicional. El himno queda,

pues, como el marco genérico en el que diversos motivos, algunos procedentes de otros géneros laudatorios, se van asociando y ordenando. Esta renovación de la tradición, no sólo en lo formal sino en los temas y motivos, es el gran mérito de la poesía alejandrina de la que Teócrito es una cumbre absoluta<sup>14</sup>.

La naturalidad es el rasgo más apreciable en una renovación del género literario como la presente. Prueba de ello es, por ejemplo, que pertenece al repertorio tradicional épico la duda sobre dónde dar comienzo al himno a un dios. Así duda Teócrito también (11-13), y a continuación empieza por donde es absolutamente usual empezar el elogio de un mortal: su linaje (v. 14: ἐκ πατέρων). De este modo el poeta consigue hilar suavemente un género con otro. La clave es la original metáfora para la duda poética, el leñador que no sabe por qué árbol de un inmenso bosque comenzar, una original innovación en el gozne de ambos temas para conseguir una transición natural entre el himno a un dios y la loa al hombre.

Pero de nuevo el elogio de los antepasados esconde profundas novedades, pues se revela aquí el culto post-mortem al soberano que tan exitoso resultará entre los soberanos helenísticos y los emperadores romanos, hasta llegar a la divinización en vida. Habrá ocasión después de tratar esta notable novedad en la religión griega. Baste ahora señalar que Teócrito recuerda la divinización del padre de Ptolomeo II Filadelfo, Ptolomeo I Soter, evocando una escena simpótica en el Olimpo junto a Alejandro y su antepasado Heracles, pro-

<sup>12</sup> Arato, *Fenómenos*, 1.1: «Empecemos por Zeus, a él los mortales nunca dejamos sin nombrar».

<sup>13</sup> Aunque los comentaristas no lo señalan, este verso parece hacerse eco del verso citado por Platón que ya aparece en la Teogonía de Derveni, dentro de un himno a Zeus del que hay diversas versiones. Cf. Alberto Bernabé, 'El himno a Zeus órfico. Vicisitudes literarias, ideológicas y religiosas', en Alberto Bernabé, Francesc Casadesús y Marco Antonio Santamaría (eds.) *Orfeo y el Orfismo: nuevas perspectivas*, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante 2010, pp. 67-97.

<sup>14</sup> En general sobre el tema (aunque no tratan específicamente el *Idilio* 17), Marco Fantuzzi y Richard Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.



totipo de hombre divinizado. La retirada de Heracles, achispado por el néctar, con su esposa la diosa Hebe a sus aposentos añade un nuevo tono intimista, irónico y tierno a la vez, que se recuperará al final en el recuerdo del lecho de Zeus y Hera.

Tras el elogio de Soter (13-33), comienza el de Berenice su esposa, madre del *laudandus* (34-52)<sup>15</sup>. Ambas secciones se abren del mismo modo, con un pronombre relativo (13: οὗτος; 34: οὗτα) al estilo de Hesíodo, quien en la última parte de su *Teogonía* abría así los breves relatos sobre cada una de las mujeres que engendraron héroes (las *Eeas*, obra conservada sólo en fragmentos). Modelo de esposa fiel y devota, Afrodita ha librado a Berenice de la muerte llevándola consigo a compartir honores divinos. Los elogios de ambos padres, muy distintos en contenido pero casi iguales en longitud e intensidad, culminan de modo conjunto con otra comparación con los antiguos héroes, Diomedes (hijo de Tideo y Deípila) y Aquiles, hijo de Tetis y Peleo. Así el verso 57 pone a la par a los dos padres en perfecta simetría: «el bravo Ptolomeo y la gloriosa Berenice» (αἰχμητᾶ Πτολεμαῖῳ ἀρίζηλος Βερενίκᾳ). De este modo la breve alusión a la gloria de héroes pasados tradicional en la épica y la lírica coral también se renueva, y se utiliza para reforzar el culto a los padres divinos del soberano, a modo de dos estatuas que presidiesen la entrada en el nuevo templo del panegírico.

El orden natural tras la genealogía impone hablar del nacimiento de Ptolomeo, lo cual permite volver al género del himno, ahora con un modelo explícito, el *Himno*

*Homérico a Apolo*, pues la isla de Cos, lugar de su nacimiento, pide ser honrada por Ptolomeo tal como Apolo honró a Delos, a lo que Zeus accede enviando un águila como signo de aquiescencia (58-74). Y precisamente este motivo permite una nueva transición del elogio de las personas hacia el territorio pues, tras la sección del nacimiento en Delos, empieza el elogio de los dominios de Ptolomeo (75-95). Una sentencia gnómica propia de los cierres pindáricos hace de bisagra entre ambas secciones, culminando la una y abriendo la otra: «a Zeus Cronión los reverendos reyes le son caros, pero es preeminente aquel al que ama al nacer desde el principio: mucha prosperidad le aguarda, y domina muchas tierras y muchos mares» (73-76).

La riqueza y la prosperidad son la clave del elogio de Egipto y otras tierras bajo dominio más o menos directo de la monarquía ptolemaica: Fenicia, Arabia, Siria, Libia, Etiopía, Panfilia, Cilicia, Licia, Caria y las Cícladas (77-94). A su vez, la riqueza de estos dominios incrementa el poder del soberano, que así puede mantener la paz en sus tierras (95-105). Y al hilo de la riqueza el poeta loa el buen uso que le da el soberano, generoso con templos, ciudades, amigos y poetas (106-121, comentados arriba). Esta sección, que recoge temas de los tratados sobre cómo debe ser la monarquía ideal, entronca también con una rica tradición previa de elogio de tierras y ciudades, que empieza con Homero (*Od.* 13, 237-49) y acabará siendo un discurso típico de las escuelas retóricas, muy popular en la Segunda Sofística. El precedente directo deben ser las loas a la patria del *laudandus* en los epinicios corales, como por ejemplo hace Píndaro en las *Odas Píticas* 4, 5 y 9 respecto a Cirene.

La última sección del poema completa una cuidada composición anular, pues re-

<sup>15</sup> Teócrito es autor de otro poema dedicado a la difunta reina, *Berenice*, del que sólo se ha conservado un fragmento (*apud* Ateneo 284a), por no haber sido incluido en la colección de *Bucólicas*.

cupera en forma condensada algunos de los temas anteriores: el ejemplo concreto de buen uso de las riquezas es el culto instituido a su padre y su madre. Estos cultos son presididos por el propio Ptolomeo II y su mujer, que recibe un breve elogio aquí como «su noble esposa, mejor de la cual ninguna mujer abraza a su joven marido en los aposentos, amando de corazón a su hermano y esposo» (128-130). Mención aprovechada por Teócrito para recuperar el paralelo inicial con Zeus y Hera, pareja real de hermanos y esposos (131-134).

En el saludo final (135-137), constituido por tres versos tras la invocación formular típica de los himnos a los dioses (χαῖρε, ἄναξ Πτολεμαῖε), Teócrito aprovecha para dejar claras algunas cuestiones que claramente le importan: el estatus de Ptolomeo en el poema es un semidiós, no menos digno de canto que otros (ἄλλων ἡμιθέων), probablemente aludiendo a los héroes hijos de dioses del pasado, que podían a su vez ser deificados mediante apoteosis. Cree que su alabanza será aceptada por las generaciones futuras (δοκέω δ' ἔπος οὐκ ἀπόβλητον φθέγγομαι ἔσσομένοις), un recuerdo confiado en su propio canto propio de las odas pindáricas. Y un hemistiquio último que, también al modo pindárico, marca los límites del poder del poeta y del propio rey: «la virtud, pídesela a Zeus» (ἀρετήν γε μὲν ἐκ Διὸς αἰτεῦ).

Este intrigante final requiere aclaración para no parecer absolutamente anticlimático al lector moderno. De un lado, la *arete* no se tiene por completo nunca, sino que siempre se persigue hacia el futuro, y por tanto necesitarla no implica carecer de ella; de modo que no es en absoluto una crítica al rey, sino una recomendación para el futuro que permite acabar

el poema donde empezó, en la mención de Zeus como dios propio de la realeza, con composición en anillo ya anunciada en el primer verso. Y por otro lado, el verso cambia conscientemente, y cuenta con la complicidad de su audiencia, una clausura himnica típica que pide riqueza y virtud (*olbos kai arete*), fórmula que Calímaco había ya reutilizado en el cierre de su propio *Himno a Zeus*<sup>16</sup>. Probablemente en respuesta a Calímaco que justificaba por qué pedir ambas cosas (aunque no cabe descartar del todo una cronología inversa en que fuera Teócrito el respondiendo), con este último verso Teócrito parece indicar que Ptolomeo ya tiene prosperidad, y que el poeta es capaz de celebrarla, de modo que sería redundante pedirla. Y finalmente, cabe añadir que el estatus semidivino de Ptolomeo haría inadecuado pedirle a la vez riqueza y virtud, como si fuera un dios, al acabar el himno dirigido a él. Aconsejándole pedir *arete* a Zeus le emplaza a mirar hacia un nivel superior, al tiempo que implica que el *olbos* quizá está en su poder darlo —al poeta, que es el sujeto del verso anterior—. Una sutil alusión que nos vuelve a recordar la delicada fusión de géneros, motivos y fórmulas procedentes de una tradición previa, que Teócrito consigue combinar en una nueva creación que, como él adivina proféticamente, «no será rechazada por los venideros». Profecía esta cuyo acierto demuestra que sigamos leyéndola.

#### 4. POÉTICA DEL ENCOMIO EN EL *IDILIO* 17

El análisis literario del *Encomio de Ptolomeo* podría ocupar un volumen entero de comentario respecto a las co-

<sup>16</sup> Calímaco, *Himno a Zeus*, 94-96: χαῖρε, πάτερ, χαῖρ' αὐθι... δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον. Cf. Hunter, *op. cit.*, pp. 197-198.

rrespondencias, paralelos y alusiones en cada verso, pero aquí me limitaré a señalar aquellas que claramente contribuyen a crear lo que podríamos llamar la «poética del encomio»: es decir, aquellos rasgos que sin necesidad de pertenecer exclusivamente a este género, abundan de tal manera que su acumulación ayuda a caracterizar una obra como panegírica. Es claro que muchos de ellos proceden también a su vez de los precedentes señalados, como las odas pindáricas, los himnos a los dioses, la poesía didáctica, y obras en prosa de educación para príncipes, pero es la conjunción de todas estas fuentes la que define un género nuevo, y por tanto aquí no profundizaré en sus raíces en obras anteriores, sino en su función dentro de este poema. Tras la disección de los temas apuntados en el apartado anterior, ahora no se hace necesario seguir el orden del poema, sino el orden lógico de los siguientes elementos.

En primer lugar, en lo que a la propia voz del poeta respecta, es significativo el cambio de persona invocada, que cambia con total libertad entre los dioses y los destinatarios del elogio, en íntima relación con el propio poeta. Comienza con una invocación a las Musas en que ya se yuxtaponen la primera y la segunda del plural: «por Zeus comenzamos y en Zeus terminad, Musas» (1: ἐκ Διὸς ἀρχόμεσθα καὶ ἐς Δίᾳ λήγετε Μοῖσαι). La obra del poeta la terminan las propias Musas, sin que haya discontinuidad entre ambos. Por eso, al modo que el poeta épico podía legítimamente cantar los hechos del pasado que conocen las hijas de Mnemósine, puede ahora cantar inspirado por ellas lo que ocurre en el Olimpo entre los dioses y los semidioses. Y así, en un poema que transcurre mayoritariamente en una tercera persona descriptiva, se introducen diversas invocaciones: a Afrodita, que

hizo a Berenice su compañera (vv. 45-50); a la madre de Diomedes que le engendró (53); y a Ptolomeo engendrado por Berenice (56-58). A partir de aquí vuelve el poeta a la tercera persona, hasta llegar a la invocación final al propio Ptolomeo, aconsejándole que pida a su vez *arete* a Zeus (final que confirma el proyecto lanzado en el primer verso). Lo que muestra esta alternancia de Musas, dioses, héroes y soberanos es la cercanía de todos ellos como audiencia ideal del poeta, con independencia de una audiencia real que lo escucha (el público, los jueces del concurso si era éste el contexto). Son las Musas quienes permiten al poeta una cercanía a los dioses que otorga sabiduría y autoridad para alabar las acciones del rey y aconsejarle el camino a seguir en la senda trazada por los dioses y ya recorrida por los antiguos héroes.

Y es que, en efecto, un segundo rasgo típico del panegírico que aparece ya marcado en el *Idilio 17* es el tono didáctico y sentencioso, la descripción objetiva de un buen rey que, por supuesto, el *laudandus* encarna en grado sumo. Así en los versos 104-105 las loas a los territorios culminan con una sentencia: «él cuida en extremo de guardar todas las posesiones paternas, como un buen rey, y de adquirir él mismo otras» (ὃ ἐπίπαγχν μέλει πατρώια πάντα φυλάσσειν / οἱ ἀγαθῷ βασιλῆι, τὰ δὲ κτεατίζεται αὐτός). Y a continuación se desliza suavemente otro juicio general sobre cómo se debe reinar que acaba ejemplificado en Ptolomeo: «no yace en vano el oro en la rica casa, como riqueza de hormigas siempre fatigadas, sino que mucho tienen las casas gloriosas de los dioses, puesto que él ofrece siempre las primicias...» (106-108). En un nivel más alto, ya antes esta transición entre el relato sobre el nacimiento de Ptolomeo y el elogio de Egipto la lleva a cabo con una *gnome*

de estilo pindárico que presta la máxima objetividad sapiencial a su elogio (73-77): «era un signo de Zeus. Zeus Cronión se ocupa de los reyes venerandos (Ζηνός που τόδε σᾶμα· Δτὶ Κρονίῳνι μέλοντι / αἰδοῖοι βασιλῆες); e insigne es aquel a quien ama apenas nacido, pues mucha riqueza lo acompaña, y domina muchas tierras y muchos mares. Infinitas regiones y miles de pueblos hacen prosperar los meses que la lluvia de Zeus ayuda, pero no hay ningún país como la tierra fecunda de Egipto». De nuevo el salto de lo concreto a lo genérico y vuelta a lo específico pivota sobre el verbo *melein* ('cuidar de'), que refleja el cuidado de Zeus sobre los reyes, como en el pasaje citado antes (v. 104) refleja el del soberano sobre su reino.

Este tránsito de la objetividad genérica a la especificidad concreta no se sustenta tanto sobre el esquema de teoría general y ejemplo concreto que podríamos encontrar en las obras de filosofía política cuanto, sobre todo, en el carácter paradigmático del mito que articula tanto las odas pindáricas como los *Himnos Homéricos*. Si el poeta es capaz de extraer una *gnome* general de la narración laudatoria de las acciones del rey es porque las ha elevado al mismo plano mítico que los precedentes que alega para encomiarlo. Las hazañas de los padres en vida y su actual vida eterna en el Olimpo y el nacimiento de Ptolomeo se sitúan en un tiempo mítico, el *illud tempus* teorizado por Mircea Eliade, que sirve de paradigma para la comprensión de cada momento del hoy en que el paradigma mítico se vuelve a cumplir<sup>17</sup>. Así como He-

racles era debelador de centauros (20: κενταυροφόνοιο), también sus descendientes han sido defensores de la civilidad humana, y justamente se incorporan a su deificación<sup>18</sup>. Y por eso la herencia de la virtud de los antepasados adquiere tanta importancia en la ideología subyacente al poema: la lógica de la transmisión genética es el modo de transitar sin brusquedad desde el tiempo mítico que legitima a un rey a partir del paradigma de la virtud de Heracles y de Alejandro, al tiempo actual en que reina Ptolomeo con la bendición de Zeus. El tópico de la alabanza de los antepasados, e incluso el más específico de la importancia de recibir el cariño de los padres desde pequeño (del que el final de la Égloga IV de Virgilio es eco celeberrimo), son explicables a partir de esta necesidad de enraizar a una dinastía nueva en el imaginario mítico de héroes y dioses.

El tiempo del mito sigue vigente tanto en la esfera de los dioses a la que se han incorporado ya Soter y Berenice, como en la de los hombres en que Filadelfo y su esposa siguen perpetuando y acrecentando su obra (102-105). El poeta, gracias a las musas, es el *medium* entre el tiempo mítico y el hodierno en que este sigue ejerciendo su función paradigmática. No en vano el poema culmina de nuevo con un vínculo entre el matrimonio real, Ptolomeo y Arsínoe, con el olímpico, Zeus y Hera, ambos entre hermanos soberanos. La metáfora inicial del bosque cuyos árboles se ofrecen al

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, New York-London, Harvest, Brace and World, 1957, pp. 68-115. Sobre la reactualización presente del tiempo mítico en la poesía griega, cf. Miguel Herrero de Jáuregui, «*Emar tode*: Recognizing the Crucial Day in Early Greek Poetry», *Classical Antiquity* 32, 1 (2013), pp. 35-77.

<sup>18</sup> Sobre el frecuente uso político de la centauromaquia para presentar al soberano o a la ciudad como fuerza civilizadora, cf. Miguel Herrero de Jáuregui, «Los centauros», en Alberto Bernabé / J. Pérez de Tudela (eds.), *Seres híbridos en la Mitología Griega*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, pp. 187-224.

corte del poeta-leñador adquiere así un significado más profundo: a la hora de loar a Ptolomeo tienen igual categoría los hechos del pasado mítico que los del presente, porque el encomio coloca a todos en el mismo plano de realidad mitificada.

A esta mitificación del tiempo corresponde también la del espacio, la isla de Cos en que Filadelfo nació. Teócrito pone en boca de la isla un grito de alegría y una petición de que Ptolomeo la honre como Apolo honró a Delos por haber nacido en ella. La explícita referencia al *Himno Homérico a Apolo* no sólo contribuye a igualar a Filadelfo con un dios, sino que presta a la isla ptolemaica el carácter mítico del lugar sagrado, elegido por los dioses. Y a esta mitificación de la isla se suma la del dominio entero del rey, pues son concesiones de Zeus que se derivan de su bendición inicial. Así la hiperbólica descripción de las riquezas y fecundidad de las innumerables tierras de Ptolomeo queda legitimada por la especial concesión divina. La descripción idealizada de los espacios divinos (el Olimpo, con la sala del banquete, la alcoba de Heracles y Hebe y el lecho de Zeus y Hera) corresponde a la del espacio humano y legitima su mitificación: el Egipto ubérrimo y pacificado, *caput mundi*, los palacios en que reparte sus tesoros, y el tálamo en que se une a su esposa y hermana.

Y como sello de esta unión del territorio humano con el Olimpo donde moran y deciden los dioses, no es extraño que los templos requieran atención fundamental. No sólo son los primeros en la lista de beneficiarios de la generosidad real, sino que el elogio de la obra de Filadelfo se cierra en composición anular con un nuevo recuerdo a sus padres, cuyo culto «benéfico para los hombres todos»

(125: ἱδρῦται πάντεσσιν ἐπιχθονίοισιν ἄρωγούς)<sup>19</sup>, ha sido instaurado y es cultivado por Filadelfo y Arsínoe. El culto al soberano se convierte así en la cadena que vincula en el tiempo a Zeus y Heracles con Alejandro, Soter y Filadelfo, y a Hera y Hebe con Berenice y Arsínoe. Esta cadena genealógica se celebra y revitaliza constantemente en los templos.

Por eso un último elemento fundamental de esta poética del encomio tiene que ver con la propia presentación del soberano, al que el esquema mítico general permite describir en los términos idealizados más propios de una estatua de divinidad protectora en el templo que de un hombre real. La asimilación que la forma y el contenido del encomio hace del *laudandus* a los héroes del pasado, a los dioses olímpicos y a los ancestros deificados, permite una idealización del propio laudando como objeto de culto: y así los epítetos de alabanza como «el más grande de los hombres» (4: προφερέστατος ἀνδρῶν) se pueden justificar fácilmente porque no son sino el resultado de la bendición de Zeus sobre el rey. Se le llama «valeroso» (85: ἀγῆνων), el rubio Ptolomeo, hábil en blandir la lanza (103: ξανθοκόμας Πτολεμαῖος, ἐπιστάμενος δόρυ πάλλειν). Y a Arsínoe, «la valiente esposa, de la que ninguna mejor ha abrazado al marido en sus aposentos, amando de corazón a su hermano y esposo» (128-130: ἰφθίμα τ' ἄλοχος, τᾷς οὕτις ἀρείων / νυμφίον

<sup>19</sup> El reciente descubrimiento de un nuevo poema de Safo en papiro ha permitido descubrir que el epíteto ἄρωγούς es una alusión clara al *Poema de los Hermanos* de la poetisa lesbia. Cf. Dirk Obbink, «Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri», p. 6 (siguiendo la sugerencia de Albert Henrichs), en su ponencia de la Asamblea Anual de la *Society of Classical Studies* (Nueva Orleans, 9-1-2015), accesible en [www.papyrology.ox.ac.uk/Fragments/SCS.Sappho.2015.Obbink.paper.pdf](http://www.papyrology.ox.ac.uk/Fragments/SCS.Sappho.2015.Obbink.paper.pdf).

ἐν μεγάροισι γυνὰ περιβάλλετ' ἄγοστω, / ἐκ θυμοῦ στέργοισα κασίγνητόν τε πόσιν τε). Estas alabanzas no aparecen como exageraciones infundadas, sino consecuencias lógicas de la asimilación literaria del rey a los héroes y dioses, preludio de la asimilación total que le espera tras la muerte como a sus padres.

Los rasgos aquí enumerados son muy diferentes de los que la preceptiva menandrea asigna al *basilikós logos*, aunque no faltan temas comunes como la loa de los antepasados o del nacimiento. Especialmente las omisiones de elogios típicos como las virtudes cardinales o los hechos gloriosos acometidos por el rey han sido objeto de curiosidad<sup>20</sup>. La respuesta, como antes se apuntó, no es un desvío más o menos consciente de una tradición de panegírico aún no existente como tal, y en ningún caso formalizada, sino del entronque con el himno y la oda coral, que no pretenden alabar sistemáticamente al dios o al *laudandus*, sino concentrarse en aquello que le va a proporcionar el placer de la *charis*. El himno a un dios no trata de cubrir todos sus aspectos, sino presentar con el máximo brillo el que el poeta elige cantar como ofrenda. La transferencia de estos rasgos propios del himno resulta en una alabanza del *laudandus* mucho más completa y explícita que las odas corales de época clásica. Queda así claro que la poética del encomio se conforma a partir de una clara función político-religiosa que resulta de la nueva ideología ptolemaica. Cumple, pues, cerrar el círculo de la exposición volviendo a la divinización

del soberano como la clave que explica el nacimiento de este nuevo género literario.

##### 5. *TRANSLATIO LAUDIS*: DEL HIMNO AL ENCOMIO

El tono en ocasiones ligero y desenfadado del *Encomio*, así como la presentación idealizada del espacio divino y humano, son probablemente la razón de que el poema acabara encuadrado como *Idilio 17* en la colección de *Bucólicas*, un género del que en principio está lejos el elogio al soberano. Pero la ligereza ocasional de la forma no debe confundir respecto a la seriedad del contenido de fondo. Prueba de ello es que el mismo Filadelfo, tan loado por su aprecio por los poetas, mandó ajusticiar al satírico Sótares por haber compuesto un verso mordaz sobre su matrimonio con Arsínoe<sup>21</sup>. El matrimonio entre hermanos y la divinización de sus padres son dos asuntos que eran fundamentales en la ideología ptolemaica y Teócrito los trata con absoluto respeto. Lo idílico no desmerece de lo encomiástico.

El *Encomio a Ptolomeo* se distancia de la oda laudatoria de estilo pindárico precisamente porque el *laudandus* no es un triunfador ocasional, sino que tiene la presencia permanente del destinatario de un himno; una presencia cuasi-divina que revela un trasfondo político evidente. La nitidez con la que se sitúa a Soter y Berenice entre los semidioses y se aclara que ese destino sólo es esperable tras la muerte del rey revela la precisión con la que se formula una nueva concepción de la realidad que se abre paso tras la decadencia de

<sup>20</sup> Hunter *op. cit.*, pp. 22-23 propone que parte de las diferencias con las loas griegas típicas como las de Isócrates estriban en la dimensión egipcia heredera de la ideología faraónica, como por ejemplo el elogio de la adquisición de territorios (pp. 159-162 con su comentario a los versos 86-92).

<sup>21</sup> Plutarco, *Moralia* 11a. El verso en cuestión era «a un agujero no piadoso diriges el aguijón» (εἰς οὐχ ὀσσην τρυμαλὴν τὸ κέντρον ὠθεῖς).



la polis clásica. La divinización *post-mortem* de los soberanos alejandrinos tiene sus orígenes en el Egipto faraónico y en la heroización de los difuntos ilustres, y supone un intento de legitimar la monarquía haciendo del soberano un ser superior a los demás hombres, cuya mayor cercanía a lo divino le legitima para reinar sobre ellos. Los títulos como *Soter* o *Euergetes* que con frecuencia adoptaron los soberanos helenísticos revelan esa concepción, tributaria de la idea política general según la cual sólo el superior por naturaleza está legitimado para mandar sobre el inferior, como por ejemplo teoriza Aristóteles en la *Política* tanto al hablar sobre el amo y el esclavo (libro I) como sobre la monarquía en el libro III. El evemerismo, que ve a los dioses como antiguos hombres divinizados después por los poetas, no es en principio una crítica a la divinidad de los dioses homéricos (como acabará siendo en la apologética judeocristiana posterior) sino precisamente una interpretación de la mitología tradicional que colabora en el acercamiento de los reyes helenísticos a los dioses tradicionales<sup>22</sup>. Y poetas como Teócrito colaboran a la divinización de Soter tal y como los antiguos poetas habrían divinizado a los antiguos reyes Urano, Crono y Zeus cantando sus hazañas y beneficios para con los hombres. Esta nueva práctica será recogida con entusiasmo por los emperadores romanos y su difusión del culto imperial. Y como ha puesto de releve la abundante investigación de las últimas décadas a partir de la obra seminal de Christian Habicht, la pregunta sobre si el culto a los soberanos era sincero o forzado, conllevaba «creencia» o hipocresía, es a la vez ingenua y

anacrónica<sup>23</sup>: el culto a los soberanos supone la adecuación de las categorías sobre lo divino de la religión griega, centrada sobre el culto y no sobre la creencia, sobre la ortopraxis y no sobre la ortodoxia, a la nueva realidad política.

Ahora bien, sin duda esta nueva ideología, por muchos precedentes que tuviera en el mundo griego y pese a la buena (o indiferente) acogida general, tuvo sus opositores. El verso de Sótades y la dureza ejemplar de su castigo son prueba de que la práctica faraónica del matrimonio incestuoso podía suscitar críticas entre los griegos. La tradición de la Atenas clásica con su rechazo a la divinización de un hombre sin duda pesaba aún y el famoso peán con que la ciudad recibió en 291 a Demetrio Poliorcetes —comparándolo con ventaja como verdadero *soter* frente a los lejanos e inactivos dioses— es la excepción que confirma la regla, puesto que es Duris de Samos, historiador contemporáneo, quien lo transmite como prueba de la decadencia ateniense que se rebaja a divinizar a los gobernantes<sup>24</sup>. Los Ptolomeos estaban resueltos a ganar esta batalla ideológica y promovieron numerosas innovaciones rituales y religiosas (por ejemplo, el culto de Serapis) que daban legitimidad a su nuevo reino greco-egipcio. Y por ello, conscientes del poder propagandístico de la literatura, no dudaron en cultivarla con el mismo fin. La combinación de himno a un dios y loa al rey que Teócrito elabora se debe encuadrar

<sup>22</sup> Cf. Vicente Domínguez, *Los dioses de la ruta del incienso: Un estudio sobre Evémero de Mesene*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994.

<sup>23</sup> Tras el estudio ya clásico de Christian Habicht, *Gottmenschen und griechische Städte*, Zetemata 14. München 1970, una buena muestra de los avances en esta dirección son las obras que Angelos Chaniotis ha dedicado a esta materia, por ejemplo, «The Divinity of Hellenistic Rulers» en Andrew Erskine (ed.) *A Companion to the Hellenistic World*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 431-445.

<sup>24</sup> Así lo recoge Ateneo (2.753d).

en este despliegue cultural al servicio de la nueva ideología. Así la insistencia en la transmisión de la virtud de padres a hijos encauza los precedentes griegos al servicio de una clave ideológica faraónica<sup>25</sup>. La *translatio laudis* del himno que canta a un dios al elogio de un mortal era una empresa comparable a la erección de templos y estatuas, acuñación de monedas y demás

acciones de propaganda real. Y de todas las creaciones resultantes de este impulso ideológico, sin duda es la que mejor resistió el paso del tiempo. Cuando tres siglos después el reino ptolemaico quedó integrado en el Imperio Romano, las innovaciones de Teócrito se habían convertido ya en tópicos propios del género panegírico.

---

<sup>25</sup> Cf. Stephens, *op. cit.*, pp. 141-170 que analiza el *Idilio 17* como fruto evidente de la adaptación de la simbología faraónica. Otro ejemplo claro que propone es la inmortalización de Berenice en 37-52 mediante el perfume de Afrodita sin que llegue al Hades, que podría reflejar la práctica ritual de la momificación. También Alexandros Kampakoglou («Glimpses of Immortality: Theocritus on the Apotheosis of Queen Berenice I», *RFIC*, 141, 2 (2013), pp. 300-334) se refiere a este pasaje, apuntando como precedente griego al mito de Ifigenia en Hesíodo y el *Ciclo* épico.





# ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL CATALEPTON IX, UN POEMA PSEUDOVIRGILIANO ENTRE EL PANEGÍRICO Y LA ELEGÍA

JUAN LUIS ARCAZ POZO  
*Universidad Complutense de Madrid*

El poema que nos ocupa forma parte del conjunto de breves composiciones (quince en total o dieciséis, según la edición oxoniense de J. A. Richmond<sup>1</sup> y si se tiene en cuenta una más transmitida solamente por algunos manuscritos y considerada una interpolación) que, englobadas bajo el rótulo genérico de *Catalepton*, se incluyen en la denominada *Appendix Vergiliana*. Ésta es, como es bien sabido, una colección de poemas de muy diversa índole que la tradición (ya sean las *Vitae*

*Vergilianae*, algunos testimonios antiguos y la propia transmisión textual del conjunto<sup>2</sup>) ha atribuido a Virgilio y que con ese título general de *Appendix* fue publicada por vez primera por José Justo Escalígero en el año 1573<sup>3</sup>, aunque el *cor-*

<sup>1</sup> *Appendix Vergiliana*, recognoverunt et annotatione critica instruxerunt W. V. Clausen, F. R. Goodyear, E. J. Kenney et J. A. Richmond, Oxford, University Press, 1980, pp. 137-140 [=1966]. De la edición de Richmond tomamos el texto del *Catalepton* IX en el que nos apoyamos para nuestra traducción.

<sup>2</sup> Sobre esta cuestión, véase E. Courtney, «The Textual Transmission of the *Appendix Vergiliana*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 15 (1968) 133-141 y M. D. Reeve, «The Textual Tradition of the *Appendix Vergiliana*», *Maia*, 28 (1976) 233-254. Mucho más breve es la referencia a la transmisión del conjunto que puede leerse de nuevo en M. D. Reeve, «*Appendix Vergiliana*», en L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, University Press, 1983, pp. 437-440.

<sup>3</sup> *Publii Virgilii Maronis Appendix, cum supplemento mutorum antehac numquam excusorum Poematum veterum Poetarum*. Iosephi Scaligeri in eandem Appendicem Commentarii et Castigationes, Lugduni 1573.

*pus* ya estuviera constituido parcialmente a mediados del siglo IX, como testimonia al respecto de estos supuestos poemas juveniles de Virgilio un catálogo de manuscritos conservados en el monasterio de Murbach, al sur de Alsacia, que conocemos —pues el manuscrito está perdido— gracias a la transcripción realizada por el clérigo benedictino Sigismund Meisterlin en 1464<sup>4</sup>.

Este conjunto de poemas que conforman el *Catalepton* está caracterizado, a su vez, por una significativa heterogeneidad tanto en la forma como en el contenido, aunque todas las composiciones en él incluidas comparten el denominador común de ser textos de una cierta brevedad y ligereza en cuanto a los asuntos tratados, tal y como ha de corresponder al sentido que tiene el título que a todos engloba, esto es, *Catalepton* (en griego, κατά λεπτόν) o «Poemas ligeros». Con respecto a la forma, hay que señalar que predomina el uso del dístico elegíaco, aunque no faltan poemas escritos en metros yámbicos en muy distintas combinaciones: coliambos, yambos puros o estrofas epódicas formadas por trímetros y dímetros yámbicos. Cosa muy distinta es la cuestión del contenido, pues es aquí donde la variedad referida denota mucho más claramente la diversa factura y distintos intereses de cada uno de los poemas: el primero de ellos está dedicado a Tuca y trata, mediante un sostenido juego alusivo, sobre una mujer casada a la que el personaje al que va destinada la com-

posición (tal vez el amigo de Virgilio) no puede ver; el segundo parece estar dirigido —aunque no se aluda directamente a él, sino sólo mediante la perífrasis del v. 1 *Corinthiorum amator iste verborum*, «Ese amante de las palabras corintias»— a Tito Anio Cimbrio, un retórico acusado de matar a su hermano, como recuerda Quintiliano (*Inst. orat.* VIII 3, 29) a partir del testimonio de Cicerón (*Filípicas* XI 14) y a lo que en este *Catalepton* se alude (v. 5: *ita omnia ista verba miscuit fratri*, «así todas esas palabras las mezcló contra su hermano»); el tercero habla de un hombre indeterminado que, a pesar de haber alcanzado la gloria merced a sus méritos, acaba desterrado, demostrándose con ello la volubilidad de la Fortuna; el cuarto está dirigido a un joven llamado Musa (quizá otro amigo de Virgilio al que también se dirige en el *Catalepton* XI) por quien el autor del poema muestra su afecto y a quien se tilda de *doctus*; el quinto es una recusación de la fatua retórica representada por los *rhetores* a los que se alude en el poema en beneficio del filósofo epicúreo Sirón, bajo cuyos auspicios el propio Virgilio fue a estudiar a Nápoles; el sexto es un ataque, apoyado en una referencia final al poema 29 de Catulo (v. 24: *socer generque, perdidistis omnia?*, «suegro y yerno, ¿lo perdisteis todo?»), a un tal Noctuino y a su suegro a los que se acusa de corruptos y derrochadores; el séptimo es una confesión a Vario, el otro amigo de Virgilio que editó la *Eneida* a la muerte del poeta, acerca del amor que el autor de la composición siente por un joven llamado Poto (es decir, algo así como «Pasión» a partir del significado del griego *póthos*, «deseo»); el octavo está dedicado a una villa que fue propiedad de Sirón, el filósofo aludido antes en el *Catalepton* V; el décimo es una parodia del poema 4 de Catulo dedicado al barquito en el que viajó

<sup>4</sup> Una puesta al día, hasta la fecha de la publicación del trabajo que citamos, sobre los problemas más debatidos acerca de la *Appendix* puede verse en Francisca Moya del Baño, «Virgilio y la *Appendix Vergiliana*», en *Simposio Virgiliano conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1984, pp. 407-447.

a Bitinia (v. 1: *Phaselus ille, quem uidetis, hospites*, «El barquito aquel que veis, oh huéspedes») que el autor de la composición dirige a un mozo de mulas llamado Sabino que se consagra a sí mismo, como hace Catulo con su *phasellus*, a los dioses Cástor y Pólux; el undécimo lamenta la muerte de Octavio Musa al que se aludía en el *Catalepton* IV; el duodécimo está dirigido de nuevo al Nocturno mencionado en el *Catalepton* VI y en él se ironiza acerca de su matrimonio con una de las hijas de un tal Atilio; el décimo tercero arremete contra un militar llamado Lucio al que se le echa en cara su depravación e impudicia; el décimo cuarto es una invocación a Venus al objeto de ayudar al autor del poema (¿Virgilio?) a terminar la *Eneida*; y el décimo quinto es un epigrama laudatorio de Virgilio como autor de estos «toscos» versos en metro variado (vv. 3-4: *illius haec quoque sunt diuini elementa poetae, / et rudis in uario carmine Calliope*, «de aquel divino poeta son también estos comienzos y esta ruda Calíope en verso variado»). Por fin, entre todas estas composiciones se encuentra nuestro *Catalepton* IX, un poema formado por 32 dísticos elegíacos (64 versos) en el que se encomia la figura de Mesala, personaje que generalmente —y no sin alguna reticencia— se identifica con el militar y orador romano Marco Valerio Mesala Corvino, el protector del grupo literario al que pertenecieron, en las mismas coordenadas temporales que el círculo de Mecenas, poetas como Tibulo, Lígdamo y Ovidio, y que fue cónsul con Octaviano, al que apoyó en la batalla de Accio, en el año 31 a. C.

El texto que nos ocupa<sup>5</sup> participa, pues, de los muchos problemas que afec-

tan a la *Appendix*, fundamentalmente en lo que se refiere al autor y a la datación del texto, pero a los que habría que añadir en este caso las cuestiones no menos espinosas de la identificación del destinatario y, sobre todo y en lo que a nosotros más nos interesa, del género al que hay que adscribir el poema (asunto al que dedicaremos las palabras finales del presente trabajo), pues mucho se ha escrito acerca de las tres primeras cuestiones y poco, a lo que sabemos, a propósito de la última. En cuanto al asunto de su autoría, es precisamente este poema uno de los pocos textos del *Catalepton* para el que se niega unánimemente la paternidad virgiliana, no tanto porque no haya indicios textuales que permitan vincularlo con la poesía del mantuano, que sí los hay (y esto es algo que podría incluso indicar justamente lo contrario, pues no es esperable que un mismo autor, estando en los comienzos de su carrera poética, repita *iuncturae* y construcciones utilizadas aquí en sus obras más maduras y mucho más acabadas —ya sean las *Bucólicas*, las *Geórgicas* o la *Eneida*—, actitud que sería más propia de un imitador posterior), sino sobre todo porque no hay datos históricos que justifiquen un elogio semejante por parte de Virgilio a la figura de Mesala (aunque tampoco los hay para

es la visión de conjunto ofrecida por R. Venuti, *Il carme di Messalla: introduzione, traduzione e commento a [Verg.]* catal. 9, disponible en la dirección [https://www.academia.edu/14259098/Il\\_carme\\_di\\_Messalla\\_introduzione\\_traduzione\\_e\\_commento\\_a\\_Verg.\\_catal\\_9](https://www.academia.edu/14259098/Il_carme_di_Messalla_introduzione_traduzione_e_commento_a_Verg._catal_9) [fecha de última consulta: 17/11/2016]. Véase también el comentario, con texto latino, de R. E. H. Westendorp Boerma, *P. Vergili Maronis libellus qui inscribitur catalepton*, pars altera (9-15), Assen, 1963, el indispensable trabajo de J. A. Richmond, «*Catalepton* 9», *Museum Philologicum Londinense* 3 (1978) 189-201 y las páginas que a comentar el presente poema dedica I. Peirano, *The Rethoric of the Roman Fake. Latin Pseudepigrapha in Context*, Cambridge, University Press, 2012, pp. 120-132.

<sup>5</sup> Muy útil para adentrarse en la problemática del poema que vamos a comentar (especialmente en lo referido al autor, destinatario y cronología)

negarlo), en cuyo grupo no participó y al que en puridad no le debía un encomio que habría cuadrado mejor con Mecenas en su papel de patronazgo literario y en su relación con la figura de Augusto, a cuya labor política, como bien se sabe, se adscribe la producción de Virgilio. Así las cosas, como parece que el elogio dirigido a Mesala hubo de salir del entorno de poetas que éste aglutinó a su alrededor, se ha pensado que la autoría del *Catalepton* IX debe corresponder a alguien cercano a nuestro personaje que pudiera verse impelido por esa necesidad: quizá Valgio Rufo (según propuso hace tiempo R. Unger<sup>6</sup>), Lígdamo (el autor del *libellus* de elegías que componen el libro III del *Corpus Tibullianum*, pero de datación insegura<sup>7</sup>), Ovidio (en cuya obra del destierro sí pueden leerse algunas referencias a la figura de Mesala, lo que ha llevado a R. S. Radford a conjeturar la paternidad ovidiana a partir de ello<sup>8</sup>), Propertio (poeta con el que también nuestro poema muestra destacadas coincidencias textuales, según ha postulado O. L. Richmond<sup>9</sup>) o incluso el anónimo autor del *Panegírico de Mesala* que abre el libro IV del *Corpus Tibullianum* y que parece que fue compuesto con cierta seguridad en el 31 a. C. con motivo

del ascenso del homenajeado al consulado de ese año<sup>10</sup>.

Por otro lado, la datación del *Catalepton* IX, en cuanto ligada a su autoría, presenta también controvertidos problemas, pues hay que tener en cuenta, además, que tampoco es rigurosamente seguro que el destinatario sea el Mesala Corvino al que nos hemos referido antes y no otro personaje de la misma *gens* —o toda ella en su conjunto— a tenor de las supuestas campañas militares que el autor del poema atribuye al encomiado en los vv. 51-54 y que, como ha señalado J. A. Richmond, pueden hacer referencia a las llevadas a cabo por cualquiera de los distintos miembros destacados de la familia Valeria<sup>11</sup>. De ser cierta, con todo, la identificación comúnmente aceptada (la de Marco Valerio Mesala Corvino) y en virtud de los éxitos bélicos señalados en el texto (sobre todo esa referencia al encomiado que puede leerse en el v. 3 en calidad de «vencedor» —*uictor adest, magni magnum decus ecce triumphphi*, «el vencedor está presente, he aquí el gran orgullo de un gran triunfo»—, que parece referirse a su victoria sobre los aquitanos del año 27 a. C.), se impone considerar que tales hechos, en cuanto que mencionados con más o menos explicitud por el poeta y

<sup>6</sup> Cf. R. Unger, *De C. Valgii Rufi poematis commentatio*, Halis 1848 (citado por R. Venuti, *op. cit.*, p. 41).

<sup>7</sup> Para F. Navarro Antolín se trataría de un poeta no del período augústeo, sino de un autor post-ovidiano de época Flavia (cf. *Lygdamus. Corpus Tibullianum* III. 1-6: *Lygdami Elegiarum Liber. Edition and Commentary*, Leiden, E. J. Brill, 1996, p. 20).

<sup>8</sup> Cf. R. S. Radford, «The Priapea and the Vergilian Appendix», *Transactions of the American Philological Association* 52 (1921) 148-177, esp. 157 (citado por R. Venuti, *op. cit.*, p. 42).

<sup>9</sup> Cf. O. L. Richmond, *Sexti Propertii quae supersunt opera*, Cambridge, University Press, 1928, pp. 82-87 (citado por R. Venuti, *op. cit.*, p. 43).

<sup>10</sup> Cf. T. Miguët, «Une élogie plus virgilienne que Virgil dans l'*Appendix Vergiliana*», en A. Thill (ed.), *L'élogie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion (Actes du Colloque International de Mulhouse, mars 1979)*, París, Ophrys, 1980, pp. 245-260. Acerca de esta composición puede verse también el estado de la cuestión que se plantea en el trabajo de María L. Picklesimer, «El *Panegírico de Mesala* del *Corpus Tibullianum*», en A. Pociña Pérez-J. M.<sup>a</sup> García González (eds.), *En Grecia y Roma, II. Lecturas pendientes*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008, pp. 253-268 y el comentario de E. De Luca, *Il Panegyricus Messallae: un commento*, Cosenza, Progetto 2000, 2005.

<sup>11</sup> Cf. J. A. Richmond, art. cit., 189-201.

posiblemente no mucho tiempo después de haber ocurrido, han de corresponderse con momentos concretos de la biografía militar de Mesala en los que éstas pudieron llevarse a cabo. Así, la composición podría datarse, entre otras propuestas, en torno al año 42 a. C. (fecha de la batalla de Filipos en la que Mesala participó en el bando de Bruto), al 29 a. C. (año de los triunfos de Octaviano en Iliria, Accio y Egipto de los que Mesala formó parte) o al 27 a. C. (año de la victoria personal de Mesala sobre los aquitanos en la Galia). No obstante, como recientemente ha señalado I. Peirano<sup>12</sup>, no es óbice para datar el poema en una época posterior (una vez muerto el propio Mesala en el año 8 d. C.) el hecho de que se mencione con mayor o menor concreción la victoria del encomiado en Aquitania, por lo que es factible que, en efecto, se haga referencia a acontecimientos del 27 a. C. pero años después de haber ocurrido éstos. A nuestro juicio, sin embargo, es extraño que de ser así, y ya fallecido Mesala, el autor de la composición no haga expresa mención de su muerte (como sí ocurre, por ejemplo, con la figura de Mecenas en las dos *Elegiae in Maecenatem* contenidas también en la *Appendix Vergiliana*) y no se extienda en elogios sobre su figura que vayan más allá de las contenidas manifestaciones de admiración que se vierten en el poema.

En cuanto al problema del destinatario, ya desde la edición de Escalígero se tiene por cierto, como acabamos de decir, que éste es Marco Valerio Mesala Corvino<sup>13</sup>, el célebre general y orador cuya *gens* aparece mencionada en el v. 40 de la composición (*Messalis... Publicolis*) y del que

aquí se pondera de manera muy especial su dedicación a la poesía, circunstancia que, según se ha hecho notar en la bibliografía crítica sobre nuestro texto, podría haber sido el motivo que explicaría el que se convirtiera en el patrono del grupo de poetas formado en torno a su persona y a la sombra del elegíaco Albio Tibulo. Lo que sí parece claro, si atendemos, entre otros, a los testimonios de Cicerón (*Cartas a Bruto* I 15, 1) o de Quintiliano (*Inst. orat.* I 7, 35), es que se dedicó con cierto éxito a la oratoria —aunque de ello nada se dice en nuestro poema— y, según indica Suetonio (*Tiberio* 70, 1), fue el modelo para el joven Claudio Nerón. Como político, a tenor de lo dicho antes, participó en la batalla de Filipos en el bando de Bruto y, tras colaborar más tarde con Antonio (a quien acompañó a Oriente), apoyó finalmente a Octaviano en algunas de sus campañas militares, destacando especialmente su participación en la batalla de Accio en el 31 a. C. a las órdenes de Agripa y al frente de una escuadra naval. A título personal y en su calidad de procónsul de la Galia, Mesala conquistó Aquitania (por lo que recibió el triunfo en el año 27 a. C., como refrenda la elegía I 7 de Tibulo) y fue nombrado prefecto de la urbe en el 26 a. C., *curator aquarum* en el 11 a. C. e intervino con un discurso en el Senado para otorgar a Augusto el título de padre de la patria en el año 2 a. C. Asimismo, fue el artífice de la restauración de la Vía Apia, como nos recuerda Tibulo en los versos finales de la citada elegía I 7, 55-62, y también llevó a cabo una cierta labor no sólo de poeta, como se ha indicado antes, sino también de erudito y gramático<sup>14</sup>; de este especial interés por las letras y en un papel

<sup>12</sup> Cf. I. Peirano, *op. cit.*, p. 121.

<sup>13</sup> Para la biografía de Mesala, véase R. Syme, *The Augustean Aristocracy*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 200-216.

<sup>14</sup> Quintiliano menciona la composición de un tratado sobre la letra «s» (*Inst. orat.* I 7, 23: ... *et a Messala in libro de s littera positum*).

similar al de su coetáneo Mecenas, amigo íntimo de Octavio, aglutinó en torno a su persona, según se acaba de señalar, a un nutrido grupo de poetas encabezados por Tibulo que contribuyeron grandemente a levantar el edificio literario del género de la elegía en la época de Augusto, entre los cuales se encontraban —además del propio Tibulo— otros autores como Ovidio,

Pauca mihi, niueo sed non incognita Phoebo,  
pauca mihi, doctae, dicite, Pegasides.

Uictor adest, magni magnum decus ecce triumphi,  
uictor qua terrae, quaque patent maria,  
horrida barbaricae portans insignia pugnae, 5  
magnus ut Oenides, utque superbus Eryx,  
nec minus idcirco uestros expromere cantus  
maximus, et sanctos dignus inire choros.

Hoc itaque insuetis iactor magis, optime, curis,  
quid de te possim scribere, quidue tibi; 10  
namque (fatebor enim) quae maxima deterrendi  
debut, hortandi maxima causa fuit.

Valgio Rufo, Lígdamo y Sulpicia, la única mujer integrante del círculo y posiblemente sobrina del protector.

Una vez mencionadas en su esencia las cuestiones más relevantes en torno a la problemática de nuestro poema, veamos, antes de pasar a su análisis sumario, el texto y la traducción que del mismo ofrecemos<sup>15</sup>:

Pocas palabras, pero no desconocidas al níueo Febo, pocas palabras decidme, doctas Pegásides.<sup>16</sup>

El vencedor está presente, he aquí el gran orgullo de un gran triunfo, un vencedor por donde las tierras, por donde los mares se extienden, portando las aterradoras enseñas de la atroz batalla, como el gran Eónida<sup>17</sup> y como el soberbio Érix<sup>18</sup>, y no menos grandioso por ello para mostrar vuestros cantos y digno de participar en vuestros coros sagrados.

Así pues, por eso, oh excelso, me veo atribulado más por insólitas zozobras: qué podría escribir sobre ti o qué dedicarte a ti. Pues (lo confieso), la causa que debió ser fundamental para desistir, ha sido la principal razón para animarme.

<sup>15</sup> Aunque el texto seguido es el editado por J. A. Richmond en la edición oxoniense citada más arriba, en el v. 21 optamos por la lectura *dini* (siguiendo la propuesta de Dousa padre, que el propio Richmond considera probablemente correcta) en lugar de la variante *dinae* transmitida por los códices.

<sup>16</sup> Las Pegásides son unas ninfas de las aguas vinculadas a la fuente Hipocrene que el caballo Pégaso abrió de una coz nada más nacer de la sangre de la Górgona Medusa. Su nombre es utilizado habitualmente como sinónimo de Musas o Camenas, es decir, divinidades que inspiran la poesía. Cf. la refe-

rencia, en un mismo contexto literario de connotaciones calimaqueas, de Propercio III 1, 19: *Mollia, Pegasides, uestro date sertae poetae*, «Dadle, Pegásides, delicadas guirnalda a vuestro poeta».

<sup>17</sup> Probablemente se trata de Meleagro, hijo de Altea y Eneo (de ahí el patronímico Eónida).

<sup>18</sup> Rey de Sicilia y conocido púgil de la mitología clásica que retaba a luchar a todos los extranjeros que pasaran por su reino y a los que mataba tras resultar vencedor. Murió a manos de Hércules cuando éste llevaba a Euristeo las vacas robadas a Gerión en la realización de su décimo trabajo.



Pauca tua in nostras uenerunt carmina chartas,  
 carmina cum lingua tum sale Cecropia,  
 carmina quae Phrygium, saeculis accepta futuris, 15  
 carmina quae Pylum uincere digna senem.  
 Molliter hic uiridi patulae sub tegmine quercus  
 Moeris pastores et Meliboeus erant,  
 dulcia iactantes alterno carmina uersu  
 qualia Trinacriae doctus amat iuuenis. 20  
 Certatim ornabant omnes heroida diui,  
 certatim diuae munere quoque suo.  
 Felicem ante alias o te scriptore puellam:  
 altera non fama dixerit esse prior;  
 non illa, Hesperidum ni munere capta fuisset, 25  
 quae uolucrum cursu uicerat Hippomenen;  
 candida cycneo non edita Tyndaris ouo;  
 non supero fulgens Cassiopea polo;  
 non defensa diu multum certamine equorum,  
 optabant grauide quam sibi quaeque manus, 30  
 saepe animam generi pro qua pater inpius hausit,  
 saepe rubro pro qua sanguine fluxit humus;  
 regia non Semele, non Inachis Acrisione,  
 inmitti expertae fulmine et imbre Iouem;  
 non cuius ob raptum pulsi liquere penates 35  
 Tarquinii patrios filius atque pater,  
 illo quo primum dominatus Roma superbos  
 mutauit placidis tempore consulibus.

<sup>19</sup> Es decir, «griegos», en referencia a Cécropes, primer rey de Atenas.

<sup>20</sup> Es Príamo, rey de Troya y ejemplo de longevidad juntamente con Peleo, el padre de Aquiles, y Néstor, al que cita a continuación.

<sup>21</sup> Es Néstor, rey de Pilos, famoso, como Príamo, por su prolongada ancianidad.

<sup>22</sup> Seguramente se refiere a Teócrito, natural de la ciudad de Siracusa en Sicilia (aquí llamada Trinacria), en su calidad de inventor del género de la poesía bucólica.

<sup>23</sup> Se trata de Atalanta, la veloz corredora que sólo consintió casarse con Hipómenes cuando éste la venció con la ayuda de las famosas manzanas de oro (las del jardín de las Hespérides que le entregó Afrodita, según la información dada por el comentarista Servio) que fue lanzando en el transcurso de la carrera.

<sup>24</sup> Es Helena, que nació de un huevo por haber sido fecundada su madre Leda, esposa de Tindáreo (de ahí el patronímico), por Zeus metamorfoseado en cisne.

<sup>25</sup> Se alude a la catasterización de Casiopea, la madre de Andrómeda y esposa de Cefeo, en la correspondiente constelación.

<sup>26</sup> Es Hipodamía, hija de Enómao, rey de Pisa. Éste, como temiera un oráculo que le indicaba que moriría a manos de un yerno, sometía a todos los pretendientes de la joven a la prueba de una carrera de carros con la promesa de que se casaría con ella aquel que lo venciera, pero a los que, al resultar él

Pocos versos tuyos han llegado a mis páginas, versos cecropios<sup>19</sup> tanto en su lengua como en su gracia, versos que, acogidos por los siglos venideros, son dignos de aventajar al anciano frigio<sup>20</sup>, versos que son dignos de aventajar al anciano de Pilos<sup>21</sup>. Aquí, tranquilamente, bajo la verde techumbre de una encina anchurosa estaban los pastores Meris y Melibeo, lanzándose dulces poemas en verso alterno cuales aprecia el docto joven de Trinacria<sup>22</sup>. Con empeño todos los dioses hermozeaban a la heroína, con empeño también las diosas con sus propios presentes. ¡Oh, muchacha feliz antes que otras, si eres tú quien escribe! Otra no podría decir que está por delante en fama. No aquella que, de no haber sido cautivada por el regalo de las Hespérides, venció en la carrera al veloz Hipómenes<sup>23</sup>; no la blanca Tindáride, nacida de un huevo de cisne<sup>24</sup>; no Casiopea, brillante en lo alto del cielo<sup>25</sup>; no la defendida durante mucho tiempo por un certamen de caballos a quien todas las manos colmadas de regalos deseaban para sí, por quien a menudo su impío padre arrebató la vida de un yerno, por quien a menudo la tierra chorreó de roja sangre<sup>26</sup>; no la regia Sémele<sup>27</sup>, no la Ináquide, hija de Acrisio<sup>28</sup>, que probaron a Júpiter bajo la apariencia de cruel rayo y de lluvia; no ésa por cuyo rapto los Tarquinios, hijo y padre, abandonaron expulsados los patrios Penates en el tiempo aquel en que, por vez primera, Roma cambió reyes soberbios por plácidos cónsules<sup>29</sup>.

siempre ganador, acababa matando. Pélope, hijo de Tántalo, fue el único que logró la victoria y pudo casarse con Hipodamía, con quien engendró a los hermanos Atreo y Tiestes.

<sup>27</sup> Sémele, hija de Cadmo, el fundador de Tebas, que fue amada por Zeus y murió abrasada por los rayos del dios cuando éste se manifestó ante ella como la deidad que era. Fruto de esta unión fue Dionisos o Baco, que, arrancado del vientre de su madre antes de ser consumida por el fuego, completó su gestación en un muslo de Zeus.

<sup>28</sup> Se trata de Dánae, hija de Acrisio y descendiente de Ío (de ahí el patronímico Ináquide), que fue amada por Zeus metamorfoseado en lluvia de oro. De estos amores nació Perseo, el héroe matador de la Górgona Medusa.

<sup>29</sup> Este último ejemplo se refiere a Lucrecia, la recatada esposa de Colatino que fue violada por Sexto Tarquinio, el hijo de Lucio Tarquinio, último rey de Roma. Este hecho motivó la expulsión de la ciudad de la familia de los Tarquinio y el fin de la Monarquía romana, a la que siguió la implantación de la República (a ello se refiere la mención a los «plácidos cónsules»).

Multa, neque inmeritis, donauit praemia alumnis,  
 praemia Messallis maxima Publicolis: 40  
 nam quid ego inmensi memorem studia ista laboris,  
 horrida quid durae tempora militiae?  
 Castra foro solitos, urbi praeponere castra,  
 tam procul hoc gnato, tam procul hac patria?  
 Inmoderata pati iam frigora iamque calores? 45  
 Sternere uel dura posse super silice?  
 Saepe trucem aduerso perlabi sidere pontum?  
 Saepe mare audendo uincere, saepe hiemem?  
 Saepe etiam densos inmittere corpus in hostes?  
 Communem belli non meminisse deum? 50  
 Nunc celeris Afros, periuræ milia gentis,  
 aurea nunc rapidi flumina adire Tagi?  
 Nunc aliam ex alia bellando quaerere gentem,  
 uincere et Oceani finibus ulterius?

Non nostrum est tantas, non, inquam, attingere  
 laudes; 55  
 quin ausim hoc etiam dicere: uix hominum est.  
 Ipsa haec, ipsa ferent rerum monumenta per orbem,  
 ipsa sibi egregium facta decus parient;

Nos ea quae tecum finxerunt carmina diui,  
 Cynthius et Musae, Bacchus et Aglaie. 60  
 Si laudi aspirare humili, si adire Cyrenas,  
 si patrio Graios carmine adire sales  
 possumus, optatis plus iam procedimus ipsis:  
 hoc satis est: pingui nil mihi cum populo.

Muchos honores concedió a sus hijos, que no eran indignos de ellos, y los máximos honores a los Mesala Públicola: pues ¿a qué recordar ese afán tuyo por el denodado esfuerzo, a qué los tiempos terribles de la dura milicia? ¿A qué a los que solían anteponer el campamento al foro, el campamento a la urbe, tan lejos de sus hijos, tan lejos de la patria? ¿A qué el aguantar ya sea el frío extremo ya sea el calor? ¿O a qué el poder tumbarse sobre una dura roca? ¿O a qué el atravesar a menudo el espantoso mar aun siendo los astros adversos? ¿A qué el vencer con osadía a menudo el mar, a menudo la tormenta? ¿A qué, incluso, el lanzar a menudo el cuerpo entre apiñados enemigos? ¿A qué el no recordar al dios común de la guerra<sup>30</sup>? ¿A qué el hacer frente ahora a los veloces africanos, millares de un pueblo perjuro, ahora a las áureas corrientes del vertiginoso Tajo? ¿A qué el buscar ahora guerreando un pueblo tras otro y vencer más allá de los confines del Océano?

No es propio de mí, he de decirlo, tocar tan grandes elogios; es más, me atrevería a decir esto: apenas es propio de hombres. Estos mismos hechos, ellos mismos, llevarán el recuerdo de tus hazañas por el mundo, ellos mismos se procurarán una insigne honra para sí.

Nosotros, en relación a esos versos que contigo compusieron los dioses, Cintio<sup>31</sup> y las Musas, Baco y Aglaya<sup>32</sup>, si logramos que aspiren a un humilde elogio, si logramos acercarlos a Cirene<sup>33</sup>, si logramos acercarlos a la gracia griega con un poema patrio, hemos avanzado ya más que nuestros propios deseos. Esto es bastante: nada tengo que ver con el inmundo populacho.

<sup>30</sup> Es Marte.

<sup>31</sup> Es Apolo, citado con otro nombre como al comienzo del poema. En este caso se hace mediante la alusión al monte Cinto de la isla de Delos donde nació el dios.

<sup>32</sup> Una de las tres Gracias junto con Eufrosine y Talía.

<sup>33</sup> Ciudad libia en la que nació Calímaco.

La estructura del poema parece mucho más alambicada que la que podemos observar en el *Panegírico de Mesala* y su construcción anular (el texto comienza y termina con similar referencia a los dioses que inspiran la poesía y al tópico de la modestia que muestra el poeta con

respecto a la talla del destinatario de la composición) lo acerca muy sutilmente, entre otros aspectos, a la poética practicada por los neotéricos<sup>34</sup>. En líneas generales, pues, éste sería el armazón que sostiene el encomio que estamos analizando<sup>35</sup>:

|                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Introducción: invocación a las musas y tema a tratar | vv. 1-2: invocación a las Musas<br>vv. 3-8: mención del tema a tratar: elogio de Mesala (vv. 3-4)<br>vv. 5-6: como militar<br>vv. 7-8: como poeta<br>vv. 9-12: <i>recusatio</i> y modestia del autor por tratar asuntos tan importantes                                          |
| Elogio de Mesala como poeta y militar                | vv. 13-38: Mesala como poeta<br>vv. 13-22: bucólico<br>vv. 23-38: ¿elegíaco?<br>vv. 39-58: Mesala como militar<br>vv. 39-40: alusión a la <i>gens</i> Mesala Publícola<br>vv. 41-50: <i>fortitudo animi</i> de Mesala<br>vv. 51-54: hazañas llevadas a cabo en distintos lugares |
| Cierre                                               | vv. 55-58: <i>recusatio</i> , la envergadura de tales empresas no puede ser narrada por nadie, pero los mismos hechos hablarán de su grandeza<br>vv. 59-64: tópico de la modestia del autor y deseo de que la obra perdure                                                       |

Como puede observarse, el texto se inicia con una convencional invocación a las Musas (bajo la docta forma Pegásides —no inusual en la poesía antigua, pero sí significativa en un poema de sabor calimaqueo como éste que con referencias así parece buscar el detalle erudito tan del

gusto de la poesía helenística—) y a Apolo como deidades vinculadas a la poesía y en cuya inspiración pretende apoyarse el poeta para iniciar el elogio de Mesala. Esto es algo que inicialmente acerca la composición al ámbito de lo épico, según corresponde al panegírico en cuanto sub-

<sup>34</sup> I. Peirano (*op. cit.*, p. 119) considera que se trata de un ejercicio de retórica que nada tiene que con la vida real, sino con una tradición romana de componer encomios fictios («fictional encomia») dedicados a personajes históricos sólo *delectationis causa*.

<sup>35</sup> B. Kayachev («*Catalepton 9 and Hellenistic Poetry*», *The Classical Quarterly* 66.1 [2016] 180-204, esp. 181-182), en seguimiento de T. Birt (*Jugendverse und Heimatpoesie Vergils: Erklärung des Catalepton*, Leipzig, Teubner, 1910, pp. 89-114, esp. pp. 97-98), divide el poema en cinco

secciones: 1.<sup>a</sup>) vv. 1-2 (invocación a las Musas y presentación de Mesala); 2.<sup>a</sup>) vv. 13-22 (Mesala como poeta bucólico); 3.<sup>a</sup>) vv. 23-38 (la amada de Mesala); 4.<sup>a</sup>) vv. 39-54 (carrera militar de Mesala); y 5.<sup>a</sup>) 55-64 (conclusión: el poeta se propone traducir los poemas de Mesala antes que elogiar sus hazañas militares). I. Peirano (*op. cit.*, p. 123) habla de tres secciones principales: 1.<sup>a</sup>) vv. 1-12 (introducción del tema de Mesala como vencedor y deseo del poeta de cantar sus hazañas); 2.<sup>a</sup>) vv. 13-38 (Mesala poeta); y 3.<sup>a</sup>) vv. 39-64 (honorarios militares de Mesala y su familia).

género derivado de la epopeya (recuérdense los respectivos comienzos de los poemas homéricos<sup>36</sup>), pero también al de la elegía, ya que la presencia del adjetivo *pauca*, en relación con el motivo de la *recusatio* al que poco después se refiere más expresamente, pone en estrecha conexión las preferencias del autor por la poesía de corte calimaqueo practicada por los *poetae novi* (en la que prima, como también es bien sabido, la preferencia por la obra breve y pulida) y también por los elegíacos. Hemos de entender, pues, que la intención del autor no es hollar el género épico, sino apartarse de él y tratar, en un formato más humilde —el de la elegía—, la talla del personaje al que se encomia, pues no en vano lo que se pondera en él es fundamentalmente su faceta de poeta bucólico y también, quizá, de autor de elegías, según diremos después. Esta conjunción inicial de motivos que apuntan a la vez a la épica y a la elegía son, en definitiva, los dos rasgos genéricos que marcan el contenido de la composición: desde la clave épica se hará cuestión de las hazañas militares de Mesala (aunque sea bajo el formato del dístico —si bien su contenido corresponde por entero a la epopeya—) y, desde la elegíaca, de su actividad como poeta. Así, no es extraño que, en clara construcción anular, según se ha dicho antes, el final del poema termine con elementos que apuntan a este arranque mixto de la composición: con una nueva *recusatio* y mención de divinidades inspiradoras de la poesía y, asimismo, con una evocación de la poesía alejandrina bajo la referencia a la ciudad de Cirene, patria del poeta Calímaco.

<sup>36</sup> Cf. los archiconocidos versos iniciales de *Ilíada* I 1 (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, «Canta, oh diosa, la cólera del pélida Aquiles») y *Odisea* I 1 (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον..., «Háblame, oh Musa, del varón de multiforme ingenio...»).

En los versos siguientes (3-8) se hace expresa mención de la figura de Mesala a través de su —posiblemente— reciente victoria sobre los aquitanos del año 27 a. C., pues a ella —o a cualquier otra, de acuerdo a los problemas cronológicos que plantea el texto— ha de referirse sin duda el calificativo de *victor* con que se alude a él (vv. 3-5) y a ella han de responder también las comparaciones con las figuras míticas de los personajes que trae a colación en el v. 6: *magnus ut Oenides, utque superbus Eryx* («como el gran Eónida y como el soberbio Érix»). Probablemente, aunque la identificación de *Oenides* plantea bastantes problemas<sup>37</sup>, se está refiriendo a Meleagro<sup>38</sup>, hijo de Eneo y Altea, y al conocido luchador que se enfrentó a Hércules cuando éste llevaba las vacas de Gerión a Euristeo y fue vencido por el héroe tebano en un combate pugilístico. En los dos casos cuadra a la perfección la imagen de Mesala «portando las aterradoras enseñanzas de la atroz batalla», como se indica en el v. 5 (*horrida barbaricae portans insignia pugnae*), con los personajes del mito seleccionados por el autor: Meleagro, ufano con los despojos del jabalí de Calidón que entregó a Atalanta por haber sido ella la primera en herir al animal, y Érix, jactancioso con los *spolia* ganados en los combates con que retaba a todos aquellos que

<sup>37</sup> Muchos intérpretes del texto del *Catalepton* IX consideran que tras el patronímico *Oenides* está el personaje de Diomedes, héroe de la *Ilíada* homérica que se caracteriza por la conquista de los *spolia* enemigos (Cf., por ejemplo, G. Annibaldis, «Catalepton IX: tre richiami omerici», *Rheinisches Museum für Philologie* 123 [1980] 330-332, esp. 330-331), aunque otros creen que se trataría de Tideo, hijo de Eneo y Peribea, ya que comparte con Érix el hecho de tratarse de un conocido púgil de la mitología clásica (Cf. H. Schoonhoven, «The 'Panegyricus Messallae': Date and Relation with Catalepton 9», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.30.3 [1983] 1681-1707, esp. 1705).

<sup>38</sup> Cf. J. A. Richmond, art. cit., p. 195.

pasasen por su reino. De tal guisa, pues, haciendo gala de los despojos de los vencidos, se presenta a Mesala en una imagen que recuerda ciertamente a la celebración del triunfo sobre los aquitanos del año 27 a. C. con que se abre la mencionada elegía I 7 de Tibulo y que, en este sentido, se constituye también como una elegía encomiástica —y bien alejada, pues, de la temática amorosa habitual— de nuestro personaje (Tibulo I 7, 5-8):

*Evenere: nouos pubes Romana triumphos  
uidit et euinctos brachia capta duces.  
At te uictrices laurus, Messalla, gerentem  
portabit niueis currus eburnus equis*<sup>39</sup>.

Ahora bien, la referencia al personaje objeto del poema no se queda únicamente en su faceta militar, pues el autor no olvida en esta presentación evocar también el perfil que más parece interesarle: el de poeta. A ello, sin duda alguna, aluden los vv. 7-8 en que se adelanta la vocación literaria de Mesala, pero del que nada se dice a propósito de su dedicación a la oratoria. Asimismo, con respecto a su talla en cuestiones poéticas, los adjetivos *maximus* y *dignus* que atribuye al encomiado en estos menesteres —y al que más adelante saluda en el v. 9 con un hiperbólico optime, «oh tú excelso»— son también una muestra de la excelencia del destinatario en cuestiones poéticas que incluso parece rebasar la mostrada en su perfil de militar, según podemos colegir a partir de la ecuación que puede establecerse entre los calificativos de *magnus* y *superbus* atribuidos al Eónida y a Érix en su comparación con el Mesala guerrero y los epítetos señalados con

que se caracteriza al Mesala poeta. Resulta relevante, pues, que, si en la batalla nuestro personaje participa de los mismos elogios otorgados a los personajes del mito, en la poesía, sin embargo, su valoración es mayor: *maximus* es, en efecto, gradualmente superior a *magnus* (un superlativo frente a un adjetivo positivo) y *dignus* sobrepasa también en estimación —al menos *in bonam partem*— a *superbus*. En esencia, todo este juego ponderativo a propósito del perfil literario de Mesala, que se completa con sendas oraciones de infinitivo en dependencia de los adjetivos señalados (la de *expromere* de *maximus* y la de *inire* de *dignus*) para encarecer el mérito del encomiado y de su labor como poeta, encierra la idea que siglos después recogerá Cervantes en el capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote* cuando por boca del personaje protagonista decía aquello de que «nunca la lanza embotó la pluma, ni la pluma la lanza» en feliz referencia a la conjunción de las armas y las letras, como paradigmáticamente parece ocurrir en la figura de Mesala Corvino.

Esta presentación, abierta con la invocación a las divinidades que inspiran la poesía y la alusión al destinatario del encomio, se clausura<sup>40</sup> con una *captatio beneuolentiae* apoyada en una *recusatio* que, sin embargo, no le impide lógicamente iniciar a continuación el elogio que se propone. La intención del poeta en estos vv. 9-12 no parece ser la de desechar ningún género poético para escribir su poema, sino más bien (de la misma forma que ocurre en el *Panegírico de Mesala* pseudo-tibuliano) dar la impresión, al objeto de granjearse el beneplácito del lector (y del destinatario), de que el tema elegido excede con mucho sus capacidades y de

<sup>39</sup> «Ha sucedido: la juventud romana contempla el nuevo triunfo y a los caudillos vencidos con las manos atadas. Pero a ti, Mesala, llevando el laurel vencedor, te transportará un marfileño carro de blancos corceles».

<sup>40</sup> Cf. R. Venuti, *op. cit.*, p. 66.

que, por mucho que haga, no va a estar a la altura de la materia de su obra, según dirá después en los vv. 55-58 al retomar de nuevo este motivo.

El grueso del *Catalepton* IX está dedicado, como hemos venido diciendo, a celebrar la vena poética de Mesala. El uso del adjetivo *pauca* para iniciar esta parte del elogio sirve tanto para indicar que el encomiado participa con su poesía del espíritu calimaqueo que nutre el poema como para decir que algo de su poesía aparecerá aludido en la composición (pues *charta* ha de ser aquí sinónimo de *carmen* en clara y transparente metonimia)<sup>41</sup>. En efecto, tal adjetivo valora el tono menor de los versos escritos por Mesala y precisa cuantitativamente cuánto de ellos ha tenido acogida en la presente obra. Dichos versos (según se deduce por lo señalado en el v. 14 —*carmina cum lingua tum sale Cecropia*, «versos cecropios tanto en su lengua como en su gracia»)— parecen haber sido escritos en griego y (a tenor de lo indicado después en los vv. 62-63: *si patrio Graios carmine adire sales / possumus*, «si logramos acercarlos a la gracia griega con un poema patrio») trasladados al latín —al menos en su esencia— en este poema laudatorio. La cuestión de si Mesala fue o no fue poeta es un asunto bastante controvertido que se apoya, además de en el *Catalepton* IX, en el testimonio de Plinio el Joven, quien en una carta dirigida a Ticio Aristón (*Epist.* V 3, 5) menciona a nuestro personaje (si es que realmente se trata del Mesala al que nos estamos refiriendo) entre una lista de autores que cultivaron un tipo de poesía ligera y de contenido licencioso<sup>42</sup>. Y si esta circunstancia no es en

absoluto segura, menos lo es aún la que se refiere al hecho de que escribiera poesía en griego, aunque Quintiliano recuerda la costumbre del Mesala orador de trasladar al latín los discursos que previamente escribía en griego (*Inst. orat.* X 5, 2): *Vertere Graeca in Latinum veteres nostri oratores optimum indicabant (...); id Mesalae placuit, multaeque sunt ab eo scriptae ad hunc modum orationes* («Nuestros antiguos oradores consideraban que lo mejor era traducir al latín lo que estaba en griego [...]; eso le pareció bien a Mesala y muchos de sus discursos fueron escritos por él de ese modo»), dato que permite suponer que algo parecido pudo haber hecho con su producción poética, según se deduce de las palabras del *Catalepton*.

En cualquier caso, en los versos que siguen nuestro autor simula evocar literalmente algo de la poesía que pudo escribir el encomiado, refiriéndose, primero, a unos versos de Mesala (17-20) de clara filiación bucólica y ascendencia virgiliana (como ocurre, por lo demás, a lo largo de toda la composición, en la que aparecen constantemente rasgos que apuntan a la poesía del mantuano) y, después (21-38), haciéndose eco de lo que parece que habría que identificar con el otro sesgo de su obra poética, la elegía. En efecto, la escena que inicialmente presenta el poeta,

---

—*neminem viventium, ne quam in speciem adulationis incidam, nominabo— sed ego verear ne me non satis deceat, quod decuit M. Tullium, C. Calvum, Asinium Pollionem, M. Messalam, Q. Hortensium, M. Brutum, L. Sullam, Q. Catulum, Q. Scaevolam, Servium Sulpicium, Varronem, Torquatium...*? («... algunas veces hago versos poco serios... ¿Acaso voy yo a temer —no nombraré a nadie de los que están vivos, para no caer en una especie de adulación—, es que voy yo a temer que no sea digno de mí lo que fue digno de Marco Tulio, Cayo Calvo, Asinio Polión, Marco Mesala, Quinto Hortensio, Marco Bruto, Lucio Sula, Quinto Cátulo, Quinto Escévo-la, Servio Sulpicio, Varrón, Torcuato...?»).

<sup>41</sup> Cf. el comentario al respecto de R. Venuti, op. cit., p. 69.

<sup>42</sup> Plinio el Joven, *Epist.* V 3, 2-5: ... *facio non numquam versiculos severos parum... An ego verear*



con esos dos pastores, Meris y Melibeo (nombres, obviamente, también virgilianos: Meris aparece en la *Bucólica* VIII 96-98 y es uno de los pastores que participan en la IX, y Melibeo, en similar contexto, es personaje en la I y aparece mencionado en la III, en la V y en la VII), mantiene en especular orden la famosa apertura de la primera de las composiciones eglógicas de Virgilio, aunque se hayan operado algunos cambios con respecto a lo que claramente es su modelo (mucho más de lo que pueda serlo Teócrito, al que parece aludirse en el v. 20 mediante la perífrasis *Trinacriae doctus... iuuenis*, «el docto joven de Trinacria»). Así, por ejemplo, aparte del cambio en la denominación de los pastores por lo que toca a Meris (que ocupa el lugar de Títiro), en el motivo del *arbore sub quadam la fagus* virgiliana se ha trocado en una *quercus uiridis* (como verde es también la corteza del haya de la *Bucólica* V 13 a la que se refiere el pastor Mopso: *in uiridi... cortice fagi*, «en la verde corteza de un haya») y el sintagma *lentus in umbra* del v. 4 de la *Bucólica* I que caracterizaba la situación regalada en que se encontraba Títiro frente a la desgracia de Melibeo (que, recordemos, tiene que abandonar sus tierras) aparece ahora recogido en el adverbio *molliter* referido, a diferencia del contexto virgiliano, a ambos pastores, no sólo a uno de ellos. Y, obviamente, también hay cambios sustanciosos con respecto a la referida bucólica de Virgilio en relación con el canto de dichos pastores, que en esta ocasión, tal ocurre en las *Bucólicas* III y VII del mantuano, resulta ser un certamen de cantos alternos o amebeo (pues a ello ha de referirse, sin lugar a dudas, el participio *iactantes*<sup>43</sup> aplicado a los personajes del

*Catalepton*), aunque nada más se indique sobre qué tema concreto podrían versar ni sea posible saber por qué derroteros seguiría la imitación virgiliana.

A continuación, y sin tampoco ninguna indicación expresa acerca de a qué es exactamente a lo que se refiere, nuestro autor da la impresión de evocar algo de la que parece haber sido la otra inclinación poética de Mesala: la elegía. Esta evocación, mucho menos explícita que la anterior con respecto a Virgilio, comienza precisamente con la referencia a lo que podría considerarse *leitmotiv* o argumento central del tipo de poesía que ahora se propone recordar. En efecto, la presencia en el v. 21 del término *heroida* («heroína») nos traslada automáticamente al ámbito propio de la elegía, ya se trate de una alusión directa —como así parece serlo— a un personaje femenino del mito (tal es la base del título con que Ovidio bautizó sus elegías míticas de contenido amoroso puestas en boca de destacadas mujeres de la leyenda, las *Heroides*) ya sea una alusión velada a la que podría ser la *puella* objeto de esos poemas suyos en dísticos, como poco después la llama en el *makarismós* del v. 23 (*felicem ante alias o te scriptore puellam*, «¡Oh, muchacha feliz antes que otras, si eres tú quien escribe!»)<sup>44</sup>. La noticia antes señalada de Plinio

*tantes* (con el acusativo interno *carmina*) que da el manuscrito R (*Rhedigeranus* 125), pues en ella va implícita la imagen del intercambio de canciones que conlleva el certamen amebeo al que, en seguimiento de la tradición virgiliana y también teocritea (pues amebeos son, recuérdese, los *Idilios* 5 y 8 de Teócrito), parece referirse el autor del *Catalepton*. Véase al respecto R. Venuti, *op. cit.*, p. 76.

<sup>44</sup> Muy semejante al que verbaliza Propercio en la elegía III 2, 17-18: *Fortunata, meo si qua es celebrata libello! / Carmina erunt formae tot monumenta tuae* («¡Oh afortunada, si eres celebrada en mi librito! Mis poemas serán otros tantos monumentos de tu hermosura»).

<sup>43</sup> Parece preferible la lectura *iactantes* que ofrece la mayoría de manuscritos frente a la variante *can-*



el Joven a propósito de la dedicación de Mesala a los poemas de contenido ligero —como es la elegía— es el principal argumento que apoya precisamente el que se considere que aquí nuestro autor se hace eco de esa vertiente poética suya. No está claro, sin embargo, que haya de tratarse necesariamente de un tipo de elegía amorosa en la línea de la practicada por los principales autores del género, pues, según se ha indicado y es bien sabido, la elegía —como bien a las claras muestra el ejemplo citado de las *Heroidas* ovidianas— admitía, aun sin abandonar el componente amoroso, el desarrollo narrativo de un mito al estilo de la elegía helenística griega. Por otro lado, habida cuenta del marcado carácter calimaqueo del presente poema, podríamos estar, sin más, ante la alusión a alguna obra de Mesala que, bajo el ligero ropaje del epilio (pues éste es, como se sabe, épica en miniatura, como marcaba el gusto y la poética practicada por Calímaco), tratara sobre algún personaje femenino o *heroida* de la mitología; en esa línea, recuérdese, están los perdidos poemas de los *novi* Licinio Calvo (autor de una Ío) o Helvio Cinna (que escribió sobre el personaje de Mirra en su *Zmyrna*, composición celebrada con toda suerte de parabienes por Catulo en su poema 90) y, por supuesto, el propio poeta de Verona, autor del epilio sobre las bodas de Tetis y Peleo que se narran en el poema 64, aparte de la *Ciris* contenida también en la *Appendix Vergiliana* y dedicada, como este *Catalepton* IX, a Mesala<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> La *Ciris* es un epilio en torno al mito de Escila, la joven hija de Niso, rey de Mégara, que, enamorada de Minos mientras asediaba la ciudad, traicionó a su padre cortándole el famoso mechón de cabello púrpura del que dependía la estabilidad de su reino y fue convertida en cerceta cuando Minos se la llevó atada a la quilla de su barco en su regreso a Creta. Son tres las menciones a Mesala en este poema, aunque la más clara es la del v. 54 en que es aludido con

Por lo tanto, cabe la posibilidad de que el autor del *Catalepton* IX esté evocando la vertiente elegíaca de la poesía que cultivó Mesala a través de la referencia a la *puella* o que, también, aluda quizás a algún poema dedicado a un personaje femenino del mito ya sea en formato elegíaco ya en molde épico al estilo calimaqueo o de los neotéricos latinos.

Ante la imposibilidad de determinar qué es verdaderamente lo que se esconde tras la alusión a esa *heroida* y quién puede ser la *puella* que encarecerían los versos de Mesala (ya que, gracias a ellos, aventaja a toda una serie de famosas heroínas del mito clásico —Atalanta, Leda, Casiopea, Hipodamía, Semele y Dánae— o de la propia historia de Roma —Lucrecia—), lo que sí es destacable es el despliegue de referencias míticas que, como ocurre frecuentemente en la elegía (y es a este marco al que parece ajustarse el autor), se realiza en esta sección del elogio al Mesala poeta, tal vez en un intento de aproximarse a la propia factura de los versos que evoca o de ajustarse simplemente al *usus scribendi* del género en que se mueve.

Tras esta importante parte del encomio viene la que se corresponde, igual que ocurre en el *Panegírico de Mesala* pseudotibuliano tras el breve repaso que se hace de sus cualidades como orador (vv. 45-53), con las hazañas militares llevadas a cabo por el encomiado. En este caso, la imprecisión sobre qué actos de guerra son

su nombre (si es que se trata realmente de nuestro personaje) del siguiente modo: «*Complures illam magni, Messalla, poetae / (nam uerum fateamur: amat Polyhymnia uerum) / longe alia perhibent mutata membra figura / Scyllaeum monstro saxum infestasse uoraci*» (vv. 54-57: 'Muchos grandes poetas, oh Mesala / (pues confesemos la verdad: ama Polimnia la verdad), / cuentan que ella, cambiados sus miembros en una muy distinta figura, / devastó con su monstruo voraz la roca de Escila').

los aludidos por el autor del texto es mucho mayor que la mostrada con respecto a su obra poética. El pasaje se inicia con la obligada referencia a la *gens* a la que pertenece (la de los Mesala Públicola) para resaltar, de la misma forma que ocurre en el Panegírico citado (vv. 28-32) y en la elegía II 1 del propio Tíbulo (v. 34: *et magna intontis gloria uictor auis*), que las gestas particulares de Mesala son más importantes incluso que las de sus antepasados (vv. 39-40: *multa, neque inmeritis, donauit praemia alumnis, / praemia Messallis maxima Publicolis*, «Muchos honores concedió a sus hijos, que no eran indignos de ellos, y los máximos honores a los Mesala Públicola»). A continuación, y ya en la línea propia del género panegirista y en exacto paralelo de nuevo con el texto pseudotibuliano (concretamente, con los vv. 82-105), se presenta una breve semblanza de las cualidades de nuestro personaje en el ámbito militar como necesario preámbulo de las hazañas realizadas, que se citan, insistimos, de una forma muy vaga y sin demasiadas precisiones.

Los méritos militares que de Mesala se destacan inciden en su capacidad para afrontar el esfuerzo, para marchar lejos de la patria y la familia, para soportar las adversidades meteorológicas, para descansar en las más duras condiciones, para navegar en circunstancias desfavorables y para tener un comportamiento ejemplar en mitad del combate, aspectos todos que en nada coinciden con lo que acerca de ello se indica en el *Panegírico de Mesala* mencionado, ya que en él se pondera especialmente la excelente preparación técnica y las dotes de mando del encomiado según corresponde a un general de su talla. En el caso del *Catalepton IX*, como puede verse, el poeta ha organizado *in crescendo* su elenco de virtudes militares (que forman parte no de una específica preparación en

el arte de la guerra, sino de una natural predisposición para el sacrificio de la milicia) para acabar desembocando en la sucinta y perifrástica referencia a campañas militares más o menos concretas, aunque, por otro lado, no haya constancia alguna de la participación de Mesala en ellas: así, la llevada a cabo en suelo africano (mediante la referencia a los *celeris Afros* del v. 51), la de Hispania (a través de la cita de los *aurea rapidi flumina Tagi* del v. 52) o la de Britania (lugar mencionado como *Oceani finibus ulterius*, según dice en el v. 54). Y de la misma forma que la parte relativa a su actividad poética la abría la certeza de que sus versos perdurarían en el tiempo más allá incluso de la edad de Príamo y Néstor, prototipos por antonomasia de longevidad (vv. 15-16: *carmina quae Phrygium, saeculis accepta futuris, / carmina quae Pylum vincere digna senem*, «versos que, acogidos por los siglos venideros, son dignos de aventajar al anciano frigio, versos que son dignos de aventajar al anciano de Pilos»), el cierre del elogio de la vertiente bélica del encomiado se hace con la correspondiente alusión al alcance que la magnitud de los hechos mencionados (lo que lleva también al poeta a volver a recurrir al motivo de la *recusatio* ya utilizada en los vv. 9-12 en prueba de su incapacidad para cantar tamañas virtudes) tendrá en el futuro como memoria de la grandeza de Mesala (vv. 55-58).

La conclusión del poema termina en clara composición anular<sup>46</sup> con una nueva evocación del carácter calimaqueo que anima estos versos y también con no pocos problemas de interpretación (y también, por tanto, de traducción). No resulta fácil adivinar cuál es el sentido que este cierre tiene con respecto a todo lo anterior ni es tampoco tarea sencilla determinar si la

<sup>46</sup> Cf. el comentario a estos versos finales de R. Venuti, *op. cit.*, pp. 105-111.

evocación a las aspiraciones calimaqueas que aquí se expresan (especialmente mediante la referencia a la patria de Calímaco del v. 61: *si adire Cyrenas*, «si logramos acercarlos a Cirene») o la nueva mención a los *Graios sales* frente al *patrio carmine* del v. 62 (es decir, poesía escrita en griego pero vertida al latín) ha de corresponderse con la de Mesala (que, tanto en una cosa como en otra, sí parece participar, por lo que aquí se dice, de esas características) o con la del autor de nuestro poema. El reciente trabajo de B. Kayachev plantea la posibilidad de que esta composición, que muestra muchos puntos de contacto con la poesía helenística, sea en realidad un texto introductorio de una traducción al latín de la obra poética de Mesala escrita originariamente en griego, de ahí que tenga tanta importancia la parte dedicada a su labor como poeta y se haga tanto hincapié en la lengua y grácil estilo en que estarían redactados sus versos<sup>47</sup>. Parece, con todo, que el interés de nuestro autor, volviendo a declarar su modestia en cuanto «transmisor» de la poesía de Mesala (como antes hiciera con respecto a sus hazañas militares), estriba en remarcar su posición de inferioridad con respecto al encomiado incluso en esta faceta literaria y su deseo (como claramente manifiestan las palabras finales del v. 64: *pingui nil mihi cum populo*, «nada tengo que ver con el inmundo populacho») de sumarse así a la estética calimaquea de marcado carácter elitista<sup>48</sup> que tanto arraigo tuvo entre los neotéricos (como testimonia la obra de

Catulo)<sup>49</sup> y los poetas de época augustea (como bien ejemplifica Horacio)<sup>50</sup>.

Para concluir este rápido repaso al contenido y particularidades del *Catalepton* IX, vamos a referirnos ahora, aunque de forma también muy breve, a la cuestión del género del que participa el poema, asunto este que, según decíamos al principio, no presenta menos problemas que los relativos a su autoría, datación y destinatario, y que tanto tiene que ver con el sentido último que adopta la composición. En cuanto a la forma, estamos ante un poema escrito en dísticos elegíacos con una extensión lo suficientemente amplia como para no ser considerado un epigrama (tal ocurre con algunos de los textos en dísticos del *Catalepton*) y sí una elegía, aunque su temática y contenido poco tenga que ver con las que en el marco de este género se escribieron durante la época de Augusto. Hay que admitir que, a la luz de los elogios ya vistos en torno a la figura del destinatario en su doble vertiente de poeta y militar, su adscripción genérica no ha de llevarlo muy lejos del panegírico, y ello a pesar de que la forma que lo contiene no es el verso habitual para este tipo de composiciones, que suelen servirse del hexámetro, según hace ver el *Panegírico de Mesala* pseudotibuliano (más o menos

<sup>47</sup> Cf. B. Kayachev, art. cit., p. 182: «I suggest that the most natural way to read *Catalepton* 9 is as an introductory piece to translations from Messalla's Greek poetry, analogous to Catullus 65 that prefaces the Latin version of Callimachus' *Coma Berenices*».

<sup>48</sup> Cf. su epigrama 28, 4: *συγκαίνοι πάντα τὰ δημόσια*: «me repugna todo lo que es del pueblo».

<sup>49</sup> Así las críticas a la obra de Volusio que leemos —además del 95— en el poema 36 (v. 1: *Annales Volusi, cacata charta*, «Anales de Volusio, escritos de mierda») o a las palabras hinchadas, tan del gusto del populacho, del poeta Antímaco que se contraponen a la sencillez de los versos escritos por su amigo Cinna que se denuestan en el 95 (vv. 9-10: *Parua mei mihi sint cordi monumenta <sodalis> / at populus tumido gaudeat Antimacho*, «Tenga yo la pequeña obra de mi amigo en mi corazón, / en tanto la gente se regocije con el hinchado Antímaco»).

<sup>50</sup> Véase, por ejemplo, el conocido comienzo de la *Oda* III 1, 1 (*Odi profanum vulgus et arceo*, «Odio al vulgo profano y me aparto») con que Horacio muestra su desprecio por la muchedumbre.

contemporáneo suyo) o la *Laus Pisonis* de época de Nerón y, sobre todo, los panegíricos poéticos escritos por autores como Claudiano o Flavio Cresconio Coripo a fines de la Antigüedad<sup>51</sup>. Sin embargo, la materia encomiástica que nutre el poema que nos ocupa acerca a éste (salvo, repetimos, en el tipo de verso) a las señas de identidad que definen tal subgénero de la épica, conforme las ha expresado D. Estefanía Álvarez en los siguientes términos:

El panegírico poético latino es un poema de relativa brevedad, escrito en hexámetros, cuyo protagonista es un personaje de elevada condición, contemporáneo del poeta; para el elogio (que responde a la *laus hominum* definida por Quintiliano en *Inst.* 4, 7, 10) el autor se sirve de motivos y estructuras épicas y de datos históricos, a propósito de los cuales el poeta puede tomarse grandes libertades, llegando incluso a tergiversarlos si así le parece oportuno para su intención panegírica<sup>52</sup>.

En efecto, la brevedad del poema es significativa y el personaje al que se en-

comia es lo suficientemente importante como para ser objeto de la loa que de él se hace. Sin embargo, no todo el elogio sigue los derroteros del género épico ni toda la alabanza encarece la talla de Mesala en asuntos militares, pues, según se ha visto, una buena parte de las *laudes* vertidas sobre nuestro personaje está más encaminada a elogiar aquella condición suya de poeta que a ponderar su otro perfil. Es más, en términos cuantitativos esa porción del poema ocupa un número mayor de versos (hasta 25) que la dedicada a su faceta bélica (tan sólo 19) y es más explícita y concreta, como se ha dicho, que la relación de hazañas guerreras a que se refiere el autor, expuesta sin detalles y con una cierta indeterminación, bien que pueda tratarse de una mención de hechos que se llevarán a cabo en el futuro y no de gestas ya realizadas, como ocurre en el *Panegírico de Mesala* con las campañas de Hispania y Britania que se mencionan. Pero es claro que, a diferencia del *Catalepton* IX, la parte que el texto pseudotibuliano dedica, como panegírico que es, a las misiones militares de Mesala ocupa una sustanciosa cantidad de versos (desde el 82 al 176) si se compara con la parte en que se alaban sus cualidades como orador (del 45 al 81)<sup>53</sup> y en la

<sup>51</sup> El metro habitual del panegírico latino en verso es el hexámetro, aunque no faltan ejemplos de textos de los siglos V-VI que presentan también, especialmente en las partes introductorias o *praefationes*, una porción del poema en dísticos, así algunos de los escritos por Claudiano (por ejemplo, el *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, los 26 vv. del comienzo) o los *Iohannidos seu de bellis Lybicus libri VIII* de Flavio Cresconio Coripo (los 40 vv. iniciales). Para una semblanza de los panegíricos latinos en verso, desde finales de la República hasta la época de Domiciano, véase R. Rees, «The Modern History of Latin Panegyric», en R. Rees (ed.), *Latin Panegyric*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 3-48, esp. pp. 8-13.

<sup>52</sup> Cf. Dulce Estefanía Álvarez, «El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas», *Myrtia* 13 (1998) 151-175 (en especial, p. 154). La referencia exacta de Quintiliano es III 7, 10 y no la que consta en la cita que extraemos de este trabajo. El trabajo de la profesora Dulce Estefanía aparece recogido en este mismo volumen.

<sup>53</sup> En realidad, el número de versos dedicadas a elogiar sus virtudes oratorias es bastante menor, pues en este total se incluye el amplio *excursus* (vv. 54-78) que el poeta dedica a narrar, como si de un resumen de la *Odisea* se tratara, las principales etapas del regreso de Ulises a Ítaca, ya que el héroe griego, en virtud de los esfuerzos extremos que tuvo que realizar en su vuelta, es el término de la comparación que se utiliza para encarecer la talla de Mesala como orator. Así lo indica en los vv. 79-81: «*Atque haec seu nostras inter sunt cognita terras, / fabula sive novum dedit his erroribus orbem, / sit labor illius, tua dum facundia, maior*», 'Bien que estas cosas ya fueran famosas en nuestros confines / bien la leyenda mostrara con este periplo otro mundo, / sea mayor el esfuerzo de aquél, pero más tu facundia'.

que nada se dice de su vocación literaria. En cualquier caso, ambas composiciones muestran, aunque con manifiesto desequilibrio, la típica oposición entre las letras y las armas que, según advirtió R. Papke, caracteriza la estructura del βασιλικὸς λόγος a través del contraste entre las acciones llevadas a cabo en tiempos de paz (πράξεις κατ'εἰρήνην) y las realizadas en tiempos de guerra (πράξεις κατὰ πόλεμον)<sup>54</sup>.

Por último, señala también D. Estefanía (a partir del análisis particular que lleva a cabo sobre el elogio a Mesala del *Corpus Tibullianum*) que «el panegírico poético se cultiva en un ambiente de mecenazgo o cortesano»<sup>55</sup>, y es así, a nuestro juicio, como nos parece que podría ocurrir en el caso que nos ocupa, siempre que consideremos que el autor del poema pertenece al círculo de Mesala y es contemporáneo, por tanto, de los otros poetas que escribieron bajo su patronazgo<sup>56</sup>. Esto es perfectamente plausible y ubicaría su datación en plena época augustea, ya que no se entendería tal elogio —salvo que lo consideremos un mero

ejercicio retórico de época indeterminada, como ya dijimos que hacía I. Peirano— si el autor no estuviera *de facto* bajo la protección del *laudandus*.

Así pues, la composición no es *sensu stricto* un panegírico y, por lo que se refiere a su naturaleza elegíaca (sobre todo en sus aspectos formales y parcialmente en los de su contenido), aun sin atenerse a la práctica habitual de los elegíacos augusteos ni presentar su temática más frecuente, ofrece ciertos puntos de contacto con la elegía I 7 de Tibulo por cuanto que en ella se encomia también, bajo la forma del *genethliakón* o poema de cumpleaños, la figura de Mesala en su calidad de general victorioso y buen gestor público<sup>57</sup>. El gusto alejandrino de los poetas del círculo de Mesala (como claramente demuestra la elegía toda de Tibulo<sup>58</sup>) es

<sup>54</sup> Cf. R. Papke, «Panegyricus Messallae und Catalepton 9: Form und gegenseitiger Bezug», en P. Kraft y H. J. Tschiedel (eds.), *Concentus hexachordus: Beiträge zum 10. Symposium der bayerischen Hochschullehrer für Klassische Philologie in Eichstätt (24.—25. Februar 1984)*, Ratisbona, 1986, pp. 123-168 (en especial, pp. 134-145).

<sup>55</sup> Cf. D. Estefanía Álvarez, art. cit., p. 156.

<sup>56</sup> Con respecto a esta cuestión, hay que señalar que la cronología de las tres obras que tienen a Mesala como destinatario (el Panegírico del *Corpus Tibullianum*, el *Catalepton* IX y la *Ciris*) podría ser la siguiente, a pesar de los muchos problemas que este asunto plantea a la crítica: el Panegírico se escribiría en el año 31 a. C., el *Catalepton* IX posiblemente en el 27 a. C. y la *Ciris* en una época indeterminada, aunque posterior a la de las otras dos composiciones, que iría desde el último cuarto del siglo I a. C. (pudiendo admitirse, por tanto, incluso la paternidad virgiliana) hasta el siglo III d. C.

<sup>57</sup> También es encomiástica, aunque dirigida a Mesalino, hijo de Mesala, la elegía II 5 de Tibulo. En ella se celebra, con loa final al destinatario y mención de la labor pública de su propio padre (v. 119: «*Tunc Messalla meus pia det spectacula turbae*», 'Que entonces mi Mesala les proporcione piadosos espectáculos a la gente') el nombramiento de Mesalino como *quindecimvir sacris faciendis* o sacerdote encargado de custodiar los libros sibilinos. Como ocurre en el *Catalepton* IX, la elegía se abre con una apóstrofe al dios Apolo, aunque aquí no en su calidad de dios inspirador de la poesía, sino de las profecías y por ser su templo el lugar en donde se desarrollaba la ceremonia de la toma de posesión a la que se refiere el poema.

<sup>58</sup> Sobre este aspecto de su poética, véase, entre otros, F. Cairns, *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge, 1979 y, más recientemente, R. Maltby, «The Influence of Hellenistic Epigram on Tibullus», en K. Alison (ed.), *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 87-98. En relación con la citada elegía dedicada a Mesala, Cf. A. Foulon, «Tibulle I 7 et Callimaque» en A. Thill (ed.), *L'élegie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion (Actes du Colloque International de Mulhouse, mars 1979)*, Paris, Ophrys, 1980, pp. 79-89.

una marca que los distingue de los integrantes del grupo de Mecenas y, según ha señalado al respecto B. Kayachev, el eminente carácter panegirista de nuestro

poema es uno más de los puntos de contacto que éste tiene, aparte de influencias varias, con la poesía helenística<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Cf. B. Kayachev, art. cit., p. 181, n. 7: «The encomiastic / epinician rhetoric of *Catalepton* 9 is itself a Hellenistic trait».





# UNA TRADUCCIÓN POÉTICA Y ALGUNAS HIPÓTESIS TEÓRICAS PARA EL *PANEGÍRICO DE MESALA*

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS  
*Universidad de Salamanca - IEMYERHD*

## TRADUCCIÓN POÉTICA

Mesala, voy ahora a celebrarte,  
aunque me imponen tu valía y fama.  
Fallar podrán mis fuerzas decaídas,  
pero yo empezaré, y, si mi poema  
no da la talla de las alabanzas  
que mereces, seré el cronista humilde  
de tus magnas hazañas, y aunque nadie  
salvo tú sea capaz de trasladar  
al papel tus proezas que superan  
el discurso —cualquiera salvo el tuyo—,  
basta con que yo lo haya intentado.  
Tú no despreciarás mi pobre ofrenda,  
pues a Apolo le fue muy agradable<sup>1</sup>  
el regalo de Dédalo, y no tuvo  
el dios Baco anfitrión mejor que Icario<sup>2</sup>  
como atestiguan en el limpio cielo

las dos constelaciones que retratan  
a Erígone y su perro: Virgo y Can<sup>3</sup>,  
para que no desmienta su existencia  
ni siquiera el futuro más lejano.  
Y lo mismo hizo Hércules Alcida,  
divinizado, a punto de ascender  
al Olimpo: dejó un feliz recuerdo  
en la sencilla casa de Molorco<sup>4</sup>.  
A los dioses les ha aplacado siempre  
una pequeña miga. En cambio un toro  
con los cuernos dorados no resulta  
siempre una víctima propiciatoria.  
Ojalá a ti te agrade también esta  
obra menor, y en adelante pueda  
con el recuerdo de estos componerte  
en nuevas ocasiones nuevos versos.

<sup>1</sup> Según algunas versiones Dédalo se salvó y consiguió llegar a Sicilia, donde construyó un templo dedicado a Apolo (aquí llamado Febo, es decir, el Sol), al que ofrendó sus alas. Dado que Apolo es también el dios de la poesía es un motivo frecuente para describir el vuelo del poeta.

<sup>2</sup> Icario (que en español se distingue bien de Ícaro) tuvo como huésped en su casa del Ática a Baco. El dios le enseñó el cultivo de la vid.

<sup>3</sup> Erígone era hija de Icario. Ella junto a su perra Mera fueron convertidas en las constelaciones de Virgo y del Can (más exactamente, Mera es la estrella Procyon, la más brillante del Can Mayor), mientras que Icario pasó a ser la constelación de Arturo.

<sup>4</sup> Empieza aquí una defensa de lo pequeño y lo sencillo, con el ejemplo de Morloco, hombre humilde que alojó a Hércules antes de que este matara al león de Nemea.

Que otro describa el orden admirable<sup>5</sup>  
del grandioso universo, cómo pudo  
asentarse la tierra en el inmenso  
espacio, cómo confluyó el océano  
en torno al orbe circular, y el aire  
movedizo que brota de las sólidas  
superficies terrestres, y revuelto  
con él se expande el otro fluido ardiente  
por doquier, de manera que se sueldan  
bajo el cielo exterior todas las masas.  
Se atreverá mi musa a cualquier cosa  
para poder equipararse a ti,  
o para ir más allá (que no lo espero)  
o para no alcanzarte (así será).  
Todo, sea lo que sea, te lo dedico.  
No se quede el papel sin un poema  
que tiene en mi sentir tan alto alcance.  
A pesar de que cuenta tu linaje  
antiguo con prestigio que le sobra,  
tu búsqueda de gloria, sin embargo,  
no se ha contentado con la fama  
de tus antepasados, y tampoco  
se pregunta qué dice la inscripción  
puesta debajo de cada retrato,  
sino que intentas mejorar aquellos  
pretéritos honores de tu estirpe.  
Así serás para tus descendientes  
mayor orgullo del que tus mayores  
han sido para ti, pues no cabrán  
tus empresas en un rótulo breve  
debajo de tu nombre. Grandes libros  
serán escritos para ti con ritmos  
inmortales, y autores entusiastas  
procedentes de todos los rincones  
competirán por redactar tu encomio  
y en verso cantarán igual que en prosa.  
Al que lo haga mejor, lo premiarán.  
Ojalá venza yo, entre todos ellos,  
para que pueda cincelar mi nombre  
en el relato de tan magnos lances.  
Pues ¿quién tiene más éxito que tú  
sea con las armas, sea con la palabra?  
Y además ni en un campo ni en el otro  
es mayor tu renombre, ni menor,  
igual que una balanza equilibrada  
con dos pesos idénticos no cede

de una parte, ni se alza de la otra,  
y en cambio si en alguno de los lados  
se deposita un peso diferente,  
empieza a fluctuar y, ya inestable,  
van por turnos los platos descendiendo.  
Ciertamente si llega la inconstancia  
del vulgo caprichoso hasta los gritos,  
ningún otro podrá tranquilizarlo.  
O la ira de un juez, si ha de aplacarse,  
podrá encontrar la calma en tus palabras.  
Según la tradición, ni Pilos ni Ítaca  
engendraron un hijo tan ilustre,  
aunque Néstor y Ulises se llamaran,  
y fuera gran orgullo cada uno  
de su ciudad pequeña, aunque el primero  
vivió su ancianidad mientras tres siglos  
el Sol Titán por su órbita celeste<sup>6</sup>  
recorría las fértiles regiones,  
y el otro viajó errante y atrevido  
por países que nadie conocía  
hasta donde la tierra queda envuelta  
por las olas del mar más alejadas<sup>7</sup>,  
rechazó con sus armas a las tropas  
de los Cicones, cuando lo hostigaron.  
Tampoco el loto consiguió desviarle  
de la ruta emprendida. Ante él cayó  
el hijo de Neptuno (que habitaba  
los peñascos del Etna y, por el vino  
de Maronea ebrio, perdió el ojo).  
Sobre el sereno mar llevó los vientos  
eolios, y visitó a aquellos salvajes  
—los lestrigones y su rey Antífates—  
a los que baña la famosa fuente  
Artacie de agua helada. Y él fue el único  
al que no derribaron los brebajes  
de la hechicera Circe, aunque era hija  
del Sol, y experta en convertir la forma  
de un hombre en otra cosa, utilizando  
o sus hierbas o algún encantamiento.  
Incluso se adentró por las oscuras  
ciudadelas que alzaron los Cimerios.  
a las que nunca da la luz del día  
en el radiante amanecer, ya pase  
en su carrera Febo por encima  
de los campos o pase por debajo.

<sup>5</sup> El poeta deja a un lado la poesía hexamétrica puramente didáctica, cuyo modelo era Lucrecio. No obstante, se recreará en mostrar su gusto por ese género.

<sup>6</sup> El Sol lleva como una especie de apellido el nombre de su padre, el Titán Hiperión.

<sup>7</sup> A partir de aquí se inicia un pasaje que resume algunas aventuras de la *Odisea*.

Vio cómo la preciosa descendencia de los dioses —ya súbdita del reino de Plutón— bajo tierra deambulaba rodeada de espectros impalpables. Esquivó el litoral de las Sirenas con su rápida nave. Mientras iba surcando los confines de una doble amenaza de muerte, por el medio, no lo aterrorizó que lo atacara Escila con sus fauces sanguinarias entre las olas furibundas, monstruo de serpiente con perros, ondulante. Ni logró devorarlo la violenta Caribdis como suele: sea emergiendo brusca al subir de las profundidades, sea dejando desnudo de oleaje el mar, y su reflujo, interrumpido. No sea silenciada su incursión en los pastos del Sol que tanto viaja, no lo sea el amor, y no los fértiles sembrados de Calipso, la hija de Atlas, no lo sea su final, y no Feacia, la tierra de su error infortunado. Todas, pues, estas peripecias tuyas o han sido vistas en nuestros países, o son ficción que ha concedido un nuevo mundo a sus aventuras. Para él son las penalidades. Para ti la elocuencia, más grande que la suya. Además, ningún otro hombre domina mejor que tú las técnicas de guerra: por dónde debe en cada campamento cavarse el foso más seguro, cómo fijar los clavos contra el enemigo, o qué lugar resulta más propicio para cerrarlo con la empalizada, en qué punto preciso del terreno rompen las dulces aguas transparentes del manantial, y cómo es el acceso fácil para los tuyos, y difícil para los enemigos; cómo pueden estar en forma los soldados si hay juegos frecuentes donde se den premios: a ver quién lanza la pesada estaca mejor, o quién la acelerada flecha, quién rompe totalmente la barrera con la flexible jabalina, quién consigue sujetar al desbocado corcel con freno tenso y al momento relajándolo darle rienda suelta,

de pronto galopar en línea recta,  
girar, a voluntad, trazando círculos  
más cortos cada vez, quién se protege  
—el broquel en la diestra o en la zurda 95  
según le plazca— del potente impacto  
de la lanza —por un lado, por otro—  
o llegar, disparando con la enérgica  
honda, más lejos de lo señalado.  
En cuanto den comienzo los combates  
del arriesgado Marte, y escuadrones  
de estandartes contrarios se preparen  
para correr hacia el enfrentamiento,  
tú no vas a fallar organizando 100  
el orden de batalla, da lo mismo  
que en formación cuadrada se adelanten  
—la recta alineación a la carrera,  
manteniendo los frentes igualados—,  
o que la decisión más acertada  
sea dividir las tropas, y se encaren  
tus soldados así a sus adversarios:  
los de tu izquierda a los de su derecha,  
y los de tu derecha a sus izquierdos  
para obtener una victoria doble. 105  
Mas ciertamente no anda mi poema  
extraviado en confusas alabanzas,  
pues aquí canto gestas demostradas  
en guerras varias: pongo por testigo  
al valiente soldado de Japidia<sup>8</sup>  
que cayó, sin embargo, derrotada.  
Testigos sean también los traicioneros  
guerreros de Panonia, dispersados  
en los gélidos Alpes por doquier.  
Testigo, el pobre que nació en los campos 110  
de Arupino, ese mismo que consigue  
—si su propia vejez no lo ha quebrado—,  
que no admiremos tanto los famosos  
tres siglos que cumpliera el rey de Pilos,  
pues ya anciano, tras una larga vida,  
—y tras cien años fértiles del Sol—,  
se atreve sin reparo a echarse fuera,  
tan ágil como raudo, a cabalgar 115  
su caballo, teniendo bien las riendas.  
Ese avasallador, que nunca huía<sup>9</sup>,

<sup>8</sup> Región del norte de Iliria, en la que se encontraba Arupino.

<sup>9</sup> El término latino para «avasallador» es *domator*, que puede aludir a todo el pueblo o a uno de sus líderes.

brindó su cuello libre a las cadenas  
de Roma, cuando tú tuviste el mando.  
Mas con eso no vas a contentarte.  
Triunfos mayores que los ya obtenidos  
se avecinan, según me han desvelado  
determinados signos, tan verídicos 120  
que ni Melampo, el hijo de Amitaón<sup>10</sup>,  
podría porfiar con ellos. Hace  
poco te revestiste con la toga  
que se elabora en Tiro, deslumbrante<sup>11</sup>,  
—alba primera del fecundo año,  
cuando el sol, de las aguas cristalinas  
sacó su muy resplandeciente testa,  
vientos enemistados contuvieron 125  
sus belicosos soplos, curvos ríos  
abandonaron sus usuales cursos,  
y hasta el revuelto mar en ondas plácidas  
se sujetó, no hubo ave ninguna  
que cruzara la brisa de los aires  
ni cuadrúpedo agreste que paciera  
en los espesos bosques: todos mudos  
concedieron silencio a tus promesas. 130  
El propio Júpiter, que se movía  
por el espacio en su ligero carro,  
se aproximó, dejando el monte Olimpo  
que roza el cielo, y dirigió su atento  
oído a tus plegarias, y asintió  
con semblante sincero a todas ellas.  
Entonces empezó a alumbrar alegre  
el fuego que surgió de las ofrendas 135  
del altar, ordenadas en montones—.  
Emprende, pues, tus nuevos movimientos,  
que es un dios quien te anima. Que tus triunfos  
no sean iguales a los de los otros.  
No podrán retardarte ni la Galia  
que se interpone con su guerra próxima,  
ni la intrépida Hispania, de anchos campos,  
ni el salvaje solar que los colonos<sup>12</sup> 140  
de Tera conquistaron, ni el desierto  
por donde fluye el Nilo, ni las claras

aguas dignas de reyes del Coaspes<sup>13</sup>,  
ni el raudo Gindes, que trastornó a Ciro<sup>14</sup>,  
ni el Oroates, cuyo curso riega<sup>15</sup>  
la campiña de Araca, ni aquel reino  
que acotara Tomiris empleando  
el errático curso del Araxe<sup>16</sup>.  
Ni el padeo<sup>17</sup>, vecino al nacimiento  
del sol, en el país más alejado, 145  
que celebra banquetes inhumanos  
en cruentas mesas, ni ese territorio  
donde el Hebro y el Tanais abastecen  
con su caudal a getas y maginos<sup>18</sup>.  
¿Para qué me detengo? En el perímetro  
que circunda de azul masa el Océano  
no se te va a oponer región alguna  
empuñando las armas. Ya te esperan  
los britanos, invictos hasta ahora 150  
por las tropas de Roma, y la otra parte  
del mundo, tras el sol que se interpone.  
Pues la Tierra en efecto se sostiene  
en el espacio que se expande en torno,  
y ese globo terrestre se organiza  
como totalidad en cinco zonas.  
Dos sufren siempre un helador frío.  
Allí la superficie queda oculta 155  
por una densa sombra, y allí nunca  
el agua se desliza en forma líquida:  
nada más que lo intenta, se endurece  
como compacto hielo y como nieve,

<sup>10</sup> Melampo era un adivino legendario, nombrado, por ejemplo, en las *Geórgicas*.

<sup>11</sup> Aquí vemos el inicio del consulado de Mesala, marcado por la toga pretexta, de color púrpura de Tiro, que los nuevos jefes del Estado vestían el primer día del año.

<sup>12</sup> Los colonos procedentes de la isla griega de Tera colonizaron Cirene en el norte de África.

<sup>13</sup> El Coaspes era un río de Persia. Los monarcas Aqueménidas bebían únicamente de sus aguas.

<sup>14</sup> El río persa Gindes es el actual Diyara. Ciro el Grande, furioso porque uno de sus caballos se había ahogado en él, castigó al río dividiéndolo en 360 canales, que finalmente se borraron cuando el río retomó su curso.

<sup>15</sup> El Oroates fue definido por Estrabón como el río más grande de Persia.

<sup>16</sup> Tomiris fue reina de los masagetes (literalmente «grandes escitas»), pueblo nómada que en el siglo VI a. C. extendió su dominio cerca del mar Caspio. Su reina Tomiris derrotó a Ciro, según cuenta Herodoto. Los masagetes apreciaban mucho a sus mujeres. Tomiris definió su frontera con el trazado del río Araxe o Aras, que recorre, al sur del Cáucaso, desde Turquía hasta Persia.

<sup>17</sup> Los padeos eran un pueblo de la India. Se les atribuye aquí el canibalismo.

<sup>18</sup> El Hebro es el actual río Maritsa, en Tracia; es el río más largo de los Balcanes, va de Bulgaria a Turquía. El Tanais es el Don.

pues nunca nace el Sol allí ni da.  
 La del medio se encuentra sometida  
 siempre al calor de Febo, porque él pasa  
 más cerca de la tierra mientras surca 160  
 su órbita estival, o porque avanza  
 más veloz en los días invernales.  
 No hiende el suelo el peso del arado  
 y los campos no dan mieses ni pastos  
 Ningún dios —Baco o Ceres— patrocina  
 los cultivos, tampoco hay animales  
 que habiten esas áreas abrasadas. 165  
 Queda una banda fértil entre esta  
 y las zonas heladas: es la nuestra  
 con su simétrica del otro lado.  
 La parecida vecindad del cielo  
 templá estas dos regiones. Cada viento  
 aniquila la fuerza del contrario.  
 Aquí va plácido pasando el año 170  
 por estaciones. Aquí el toro aprende  
 a poner bajo el yugo su cerviz,  
 y la flexible vid a ir escalando  
 por las más altas ramas. Recolecta  
 la cosecha anual frutos maduros.  
 El hierro surca el campo, el bronce el mar.  
 Y surgen, cómo no, también ciudades  
 una vez que hay murallas construidas. 175  
 Así, cuando discurran tus proezas  
 por un camino de preclaros triunfos  
 únicamente tú serás llamado  
 Magno con igual nombre en los dos mundos.  
 No seré yo capaz en ese punto  
 de anunciar una gloria tan excelsa,  
 ni aunque vaya dictándome los versos  
 el propio Febo. Hay uno que sí puede  
 ajustarse a tus grandes logros: Valgio, 180  
 el más cercano al inmortal Homero<sup>19</sup>.  
 Mi esfuerzo entonces no dejará margen  
 a los ocios que tanto debilitan,  
 por más que la Fortuna, como suele,  
 con sus adversidades me extenúe.  
 Pues yo, que poseí alguna vez  
 una encumbrada casa, deslumbrante  
 por sus muchos recursos —rubios surcos  
 de enriquecida alineación, graneros 185  
 que no daban abasto a las fecundas  
 cosechas, y colinas que nutrían

a los rebaños concurridos, tanto  
 que para el dueño había suficiente,  
 y para el lobo y el ladrón sobraba—  
 ahora no tengo más que la nostalgia.  
 porque mi pesadumbre se renueva  
 cuando me paro a recordar los años 190  
 pasados que el dolor siempre me trae.  
 Podrán sobrevenirme más desgracias  
 y despojarme de lo que me queda,  
 pero no flaqueará mi inspiración  
 al grabar tu recuerdo. Los discípulos  
 de las Musas te van a tributar  
 honores, pero no será lo único.  
 Por ti me atreveré a cruzar las rápidas  
 olas del mar, por más que vendavales  
 adversos alboroten los estrechos 195  
 en invierno. Por ti me atreveré  
 a ofrecer resistencia en solitario  
 frente a las populosas muchedumbres,  
 y a despeñar sobre las llamaradas  
 del Etna este pequeño cuerpo mío<sup>20</sup>.  
 Todo lo que yo soy te pertenece.  
 Si me tuvieras en pequeña estima,  
 la que sea, con tal de que algo sientas,  
 para mí no valdría más el reino  
 de Lidia, ni la fama del gran héroe 200  
 Gilipo, ni vencer preferiría  
 al poeta de Jonia y a sus libros<sup>21</sup>.  
 Por todo ello, si este poema mío,  
 en su totalidad o algún fragmento,  
 te pareciera bien, o si errabundo  
 llegase a transitar tu excelsa boca<sup>22</sup>,  
 no habrá contrariedad que me detenga,  
 puesto ya como estoy, a celebrarte,  
 Incluso cuando una tumba cubra 205  
 mis huesos —sea porque el día último

<sup>19</sup> En la misma época augústea Valgio Rufo compartía características con Mesala: era patricio, fue cónsul y también poeta.

<sup>20</sup> Alusión a la legendaria muerte del filósofo-poeta Empédocles, que murió llevado de su curiosidad científica. Horacio lo pondrá como modelo del poeta loco.

<sup>21</sup> El reino de Lidia era famoso por su riqueza. Gilipo fue un general espartano que derrotó a los atenienses. Después el texto alude al Melete, un río de Jonia, que baña Esmirna, y por él se refiere a Homero, modelo de poeta insuperable.

<sup>22</sup> El poema despliega varias antítesis: pequeño/grande (con el tópico de la modestia), único/multitudes (recordemos el *poeta/volgus* de Horacio), alto/bajo (en latín dice *summa ore*, la boca de Mesala es noble, pero también muy alta, excelsa).

acelere mi ya rápida muerte,  
 o porque goce de una larga vida—  
 me volveré, tras mi metamorfosis,  
 hábil corcel que corre duros campos,  
 o altivo toro en la manada lenta,  
 o ave que se desplaza con sus alas 210  
 por claros aires, y cuando ese largo  
 tiempo —el que sea— me haya restituido  
 la forma humana, concluiré este canto  
 que he emprendido y que trata sobre ti.

#### UN CORPUS DENTRO DE OTRO

En una literatura de corpus todo sucede de otra manera. Un texto como el *Panegírico de Mesala* está doblemente integrado en ese modelo especial. Por un lado es un texto más del Corpus latino antiguo; por otro, dentro de él, presenta la peculiaridad de ser es un texto del *Corpus Tibullianum*. Esa doble incrustación ha protegido el texto, lo ha salvaguardado en el azar de los siglos, pero también paradójicamente ha dificultado su lectura. De hecho en parte sigue siendo entre nosotros una *lectura pendiente* en el sentido más rico y técnico del término tal como lo han usado Pociña y García González: «Una obra griega o latina (...) de aquellas que, por una razón u otra, no suelen ser objeto de atención específica en nuestros programas de estudios, ni en los de bachillerato ni en los universitarios»<sup>23</sup>. Lo esencial del análisis filológico sí puede darse por hecho en las últimas décadas, después de las recientes aportaciones de Duret sobre el estatuto del texto en la jerarquía de los clásicos<sup>24</sup>, Estefanía so-

bre el género literario<sup>25</sup>, del comentario y la traducción de Picklesimer, precisamente en el volumen *Lecturas pendientes*<sup>26</sup>, y, ya a propósito de la datación, del análisis de Schoonhoven, que muestra que para datar este texto del *Corpus Tibullianum* debe tenerse en cuenta la relación con otros del *Appendix Vergiliana*<sup>27</sup>, y del reciente volumen coordinado por De Luca, que retoma la datación de época imperial, al menos la primera mitad del I d. C., y la hipótesis de que se trate de un ejercicio retórico posterior a la vida de Mesala<sup>28</sup>. A ellos remito para las discusiones esenciales del texto, como son la autoría, datación, división en partes y análisis filológico. Voy a ocuparme aquí de algunas cuestiones teóricas que pueden ayudar a esclarecer algunos de los citados puntos, o al menos, a verlos de otra manera.

En una literatura activa, es decir en una literatura que no presente un corpus cerrado, el *Panegírico de Mesala* probablemente estaría ya perdido y, en caso de que se hubiera conservado, apenas sería leído o analizado más que como un documento. Se encuentra entre los textos de segundo o tercer rango, envuelto en dos nebulosas: la de su autoría y la del funcionamiento del Círculo de Mesala. Es más, desde Baehrens suele aceptarse la idea de

<sup>23</sup> Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González, «Prólogo», en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (eds.), *En Grecia y Roma II: lecturas pendientes*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 7-9 (p. 7).

<sup>24</sup> Luc Duret, «Dans l'ombre des plus grands. I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne», *ANRW* II, 30, 3 (1983), pp. 1447-1560. Concretamente el capítulo «Le 'Panegyrique de Messala'», pp. 1453-1460.

<sup>25</sup> Dulce Estefanía Álvarez, «El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas», *Myrtia*, 13 (1998), pp. 151-175 sobre Mesala, 156-161. Sobre Mesala, pp. 156-161. Puede verse el texto del artículo nuevamente publicado en este volumen.

<sup>26</sup> María Luisa Picklesimer Pardo, «El Panegírico de Mesala del *Corpus Tibullianum*», en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (eds.), *En Grecia y Roma II: lecturas pendientes*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 253-268, p. 253.

<sup>27</sup> H. Schoonhoven, «The Panegyricus Messallae. Date and relation with *Catalepton*», *ANRW*, II, 30, 3 (1983), pp. 1681-1707.

<sup>28</sup> Emanuela De Luca (ed.), *Corpus Tibullianum III 7. Panegyricus Messallae*, Rubettino-Università della Calabria, Soveria Mannelli, 2010.



que este texto —lo escribiera quien lo escribiera— no estaba destinado a la publicación<sup>29</sup>.

La pertenencia al *Corpus Tibullianum* favorece al *Panegírico de Mesala*, al que alcanza la paradoja de algunos textos antiguos menores, que no entran en el núcleo excelente de los grandes clásicos, pero conviven junto a ellos, de modo que al final resultan muy valiosos para la comprensión de la época clásica y de los textos mayores. Integrado sucesivamente en el corpus tibuliano y en el latino, forma parte de un prolijo entramado textual al que ha de darse un sentido teórico más allá de la metáfora de la nebulosa. La doble encapsulación del poema ha contribuido sin duda a que se haya copiado y a que haya llegado hasta nosotros. No parece azarosa su integración en el corpus de obras que se acogen al nombre de Tibulo. Aun siendo una integración que parece lectorial, no conviene descartar una intervención auctorial por más de una vía: puede que Tibulo como lector decidiese que por alguna razón ese poema se guardase junto a sus poemas en una suerte de *appendix*, sin que eso supusiese admitir que era de su mano, como veremos. En realidad, en el mundo antiguo la integración en el corpus que se etiqueta con el nombre de un autor grande no siempre supone la atribución indubitada de la autoría. Se trata más bien de una suerte de satélite que orbita en torno a uno de los astros mayores, en una masa textual coherente. Ese microcosmos textual es *el lugar en el que tiene sentido* el poema atribuido. Así ha sucedido con el *Panegírico de Mesala* dentro del *Corpus tibuliano*. Basta una lectura atenta del poema para percibir *prima fa-*

*cie* que no es obra de Tibulo. Después lo constatan los análisis estilísticos, léxicos, semánticos o métricos, pero la razón definitiva es de calidad estética general. Desde el siglo XV se descarta casi unánimemente la autoría de Tibulo<sup>30</sup>. Sin embargo es probable que desde primera hora se haya guardado entre los papeles de Tibulo o de Mesala, según la atractiva hipótesis de Baehrens, suscrita por Ponchont y reafirmada recientemente por Picklesimer<sup>31</sup>. Esta hipótesis va a sustentar otra nuestra de tipo teórico, como veremos.

En caso de que el propio Tibulo lo tuviera guardado cerca de su propia obra o junto a ella, eso implicaría una primera clasificación lectorial, es decir de Tibulo como lector, y también en parte una clasificación auctorial. Dio pie a que se clasificara junto a los otros poemas atribuidos a Tibulo y a que se beneficiará y se perjudicara de esa atribución. El principal perjuicio es el de la comparación: en contraste con los poemas genuinos de Tibulo y con los otros del *Corpus Tibullianum*, el *Panegírico de Mesala* desmerece mucho. Muy similar es el caso de que se conservara en los archivos de Mesala, como veremos más abajo. De alguna manera pasó de los archivos de Mesala (como destinatario o propietario, en principio) a los papeles de Tibulo, que era su lector natural, quizá incluso el encargado de la edición, en caso de que en algún momento decidieran darlo a la luz.

El *Panegírico de Mesala* está, sin duda «a la sombra de los más grandes», esa ca-

<sup>29</sup> Max Ponchont, en Tibulle, *Élégies*, (ed. y trad. Max Ponchont), Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 127. María Luisa Picklesimer, art. cit., p. 253.

<sup>30</sup> Salvo alguna excepción reciente como la de Augusto Rostagni, *Storia della letteratura latina*. Vol. 3, *L'Impero. 2. Dai Flavi al principio del secolo V* (ed. Italo Lana), Torino, Unione Torinese, 1964, 3.<sup>a</sup> ed., pp. 181-185, que nuevamente intentó reivindicarla.

<sup>31</sup> Max Ponchont, *ibidem*. M. L. Picklesimer, art. cit., p. 254.



tegoría que algunos textos, conservados o no, resulten casi desconocidos como sabemos desde Bardon. El texto debe inscribirse en su época magna con todas sus consecuencias: su autor es uno de los autores mal conocidos de la época augústea<sup>32</sup>. Hay autores que quedan a la sombra de sí mismos (por ejemplo, el Cicerón poeta). Y hay textos menores que están a la sombra de los más grandes en muchos aspectos, aunque no se hayan perdido. Así le pasa al *Panegírico de Mesala*: le hacen sombra los otros textos del *Corpus tibuliano*: los poemas elegíacos del gran Tibulo y de los no tan grandes Lígdamo y Sulpicia. Y le hace sombra la propia figura política de Mesala (incluso, paradójicamente la figura literaria de Mesala como veremos, del que sabemos que fue un poeta menor, autor de algunos textos ligeros)<sup>33</sup>. Por supuesto, le hacen sombra los grandes textos laudatorios anteriores y posteriores y todos los grandes textos del corpus latino (por ejemplo a la sombra de Claudiano, que a veces es considerado el fundador del panegírico épico retórico)<sup>34</sup>. Por todo ello es un texto lleno de interrogantes.

#### A LA LUZ DE LA(S) TRADUCCIÓN(ES)

Traducir es leer en su sentido más pleno. Si la traducción es una lectura lenta, exacta y más completa que ninguno de los otros textos secundarios que puedan elaborarse sobre un poema (puesto que recorre de principio a fin el texto) la tra-

ducción que ofrecemos aquí debe verse también como un ejercicio de investigación que puede aportar luz a las visiones de un poema muy poco leído.

En primer lugar hemos procurado mantener la condición de poema del original y mostrar la uniformidad métrica del conjunto. Dar idea del poema continuo hexamétrico es fundamental para cuestiones como el género, el supergénero o el architexto, como veremos. Por supuesto, también es esencial para situarnos adecuadamente en esas cuadrículas recordar en todo momento que no estamos en los dominios de la prosa. Trasladar hexámetros por endecasílabos hace posible que se mantenga la doble vertiente didáctica y épica, o, si se quiere, didáctica y heroica que tenía el original latino, pues el endecasílabo español es el metro de esas dos modalidades poéticas. Por otra parte, el endecasílabo castellano mantiene con el italiano una relación análoga a la que podría tener el hexámetro latino con el griego<sup>35</sup>. Es, por tanto, el análogo mejor del hexámetro, ya que no hay equivalente exacto. Es importante también mostrar cómo la secuencia hexamétrica rompe la coherencia elegíaca del *Corpus Tibullianum* (para el que sería deseable una traducción que alternase el endecasílabo con otros versos). Ese contraste, por otra vía, se aprecia nítidamente en la versión de Tarsicio Herrera Zapién<sup>36</sup>, que usa formas casi calcadas para los dísticos elegíacos y para el hexámetro. Ello, junto a la

<sup>32</sup> Luc Duret, art. cit., pp. pp. 1453-1460.

<sup>33</sup> Para el funcionamiento literario de ese grupo, véase el apartado «Le cercle de Messala» en L. Duret, art. cit., pp. 1452-1465.

<sup>34</sup> Picklesimer (art. cit., p. 264) lamenta esa omisión del *Panegírico de Mesala* como cabeza de un género específico.

<sup>35</sup> Ofrezco como referente ideal de traducción poética el *Virgilio en verso castellano* de Espinosa, que vierte en endecasílabos los hexámetros de los tres distintos géneros literarios virgilianos: Aurelio Espinosa Pólit, *Virgilio en verso castellano*, Jus, México, 1961.

<sup>36</sup> Tibulo y su círculo, *Elegías. Libros I-III*, (edición y traducción de Tarsicio Herrera Zapién), México D.F., U.N.A.M., 1976, pp. 61-67.

presencia del original latino, hace visible la excepción del poema en el *Corpus*. En la misma línea, Picklesimer ofrece en *Lecturas pendientes* una versión en una suerte de hexámetros rítmicos, con largo aliento y similar en su presentación gráfica al original.

Es evidente que cualquier traducción (incluida la nuestra) ocupa en la literatura española una posición más conectada con sus clásicos de lo que está el original latino. Quiero decir que la traducción transmite la sensación de haber pasado por más y mejores autores de los que transmite el original. Por fallida que sea la traducción, apunta más alto de lo que apuntó el poeta anónimo latino. Entre otras cosas porque el original nos llega nimbado por el aura de la clasicidad, aun sin ser un clásico en el sentido estricto. Forzosamente la traducción intenta dar cuenta de todo: del sentido, de la coherencia, pero también de la idea simbólica que nos hacemos del original.

En este punto se plantea una cuestión interesante para cualquier lector del *Panegírico de Mesala*, que debe ser enunciada por ese lector singular que es el traductor: en un poema de evidente calidad desigual —y muy a menudo baja— resulta difícil seguir los altibajos estilísticos en la traducción. Se puede optar por el tono más bajo como si el diapasón hubiera dado ese signo, o por el más alto, incluso por uno neutro o medio, pero reconozco mi dificultad para oscilar a la vez que el poema latino. La solución ha sido tender un hilo por sus extremos más altos. Proyectar en el poema traducido la visión ideal de un texto de época clásica, en algún momento atribuido a Tibulo. Dicho de otro modo: la traducción tiene que ofrecer al lector actual la posibilidad de sumarlo a un corpus de traducciones actuales de Tibulo,

aunque se aprecie inmediatamente que no podría ser obra del gran elegíaco.

Algo parecido sucede con la coherencia temática en las conexiones entre diversos núcleos. Tengo la sensación de que todo lo que se ha escrito sobre el *Panegírico de Mesala* (últimamente verdaderas apologías) y todas las traducciones anteriores me han permitido elaborar un texto más cohesionado que el original. Es decir la traducción resulta «ultrasecundaria» y consciente de todo lo que se ha intentado explicar para dar un sentido noble, alto, y único a un poema que en sí mismo a menudo está a punto de naufragar. Una traducción también puede ser el mejor reflejo de la peripecia histórica de un texto, no sólo de su posición en el instante de su escritura. La peripecia histórica del *Panegírico de Mesala* ha mejorado su proyección simbólica.

El texto está elaborado según los patrones de la retórica más que de la poética. Su estructura es completamente la de una pieza oratoria: exordio, *propositio*, *laudatio* (que incluye una *narratio* general, varias *narrationes* parciales, y, en paralelo, varias digresiones, y, además, varias *confirmationes* parciales). Todo ello creo que se aprecia en la versión poética que ofrecemos, cuya coherencia métrica y estilística es la encargada de ofrecer un poema de una pieza. Los posibles valores de ironía, de juego literario y de ejercicio retórico están a salvo igualmente dentro de nuestra traducción. Si fueran ciertos, ahí están. Si no lo son, la traducción no los deja ver.

#### GÉNERO, SUPERGÉNERO Y ARCHITEXTO

Para los panegíricos modernos se habla a menudo de heroico más que de

épico, por varias razones de precisión descriptiva. Para Mesala, en el mundo antiguo, podemos dar por sentado que los parámetros heroicos se inscriben en una línea genealógica épica, por no decir épico-didáctica. Dulce Estefanía ha situado el *Panegírico de Mesala* junto a los compuestos por Claudiano, en una subserie (la de los panegíricos poéticos) que se adscribe a la serie general épica. Dentro de esa épica amplia, el reverso del panegírico es la invectiva, que pasa del elogio al vituperio. Ambos, panegíricos e invectivas, quedan en la serie *épica general* junto a la épica didascálica (Lucrecio, Manilio), la epopeya mítico-heroica (donde estaría la *Eneida*), los poemas históricos (desde el *Bellum Poenicum*, hasta la *Farsalia*), los epilios (el 64 de Catulo) y la autobiografía poética.

La pertenencia a ese cuadro de una *épica general* no supone que el *Panegírico de Mesala* sea únicamente un ítem más en una lista de subgéneros. Más bien debemos ver el *Panegírico de Mesala* en un entramado complejo que lo conecta con todos los otros subgéneros de la épica. En realidad, puesto que estamos en el mundo antiguo, debemos atenernos a las categorías autoriales y más a los textos que a los géneros. La épica es el género grande que genera el texto, no sólo lo clasifica. Además, hay que tener en cuenta las relaciones individuales con los otros textos, que son muy ricas.

El punto fuerte se dibuja en el cruce entre la épica y la didáctica. Debemos traer aquí un texto que se encuentra en ese mismo cruce, como ha visto perfectamente Volk<sup>37</sup>: el *De consulatu suo* de Cicerón.

Una especie de polígono amplio enmarca el *Panegírico de Mesala*. Hay puntos dibujados y otros por dibujar, pero sin esas grandes referencias textuales no se entiende este marco épico-didáctico: entre los dibujados, el *De rerum natura* y el *De consulatu suo*. Entre los que están por dibujar, la *Eneida* y la *Farsalia* de Lucano.

La amplificación de lo épico a lo mítico-heroico nos daría la clave de por qué en el *Panegírico de Mesala* encontramos hipérboles mitológicas que en la épica están destinadas a perfilar al héroe. Lo heroico es el objetivo último de lo épico. El héroe tiene dos facetas: la anterior al poema épico y la posterior, que es la definitiva. Las hazañas de Mesala lo acreditan como héroe. El poema lo consagra. Lo didáctico supone las otras partes del mismo tapiz textual que hablan de cosmología, geografía o incluso técnicas militares cotidianas, alejadas de lo heroico que por definición es excepcional.

Para poder precisar las cosas no nos bastan las categorías de texto y género. Necesitamos al menos dos niveles en la clasificación genérica para este texto. Pueden ser subgénero/ género. O, de modo muy similar pero enfocado desde abajo, género/supergénero.

El *Panegírico de Mesala* podría definirse como un texto singular que pertenece al género literario *laus*, que a su vez pertenece al supergénero hexamétrico. Anotemos que el encomio o *laus* tiende a quedar del lado de la poética, mientras que el panegírico tiende a quedar del lado de la retórica. Hutchinson es tajante: «The super-genre of hexameters (not 'epic') has subsets or genres which include didactic poetry and oracle»<sup>38</sup>. El supergénero no

<sup>37</sup> Katharina Volk, «The Genre of Cicero's *De consulatu suo*» en Theodore D. Papangelis, Stephen J. Harrison y Stavros Frangoulidis (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2013, pp. 93-112.

<sup>38</sup> Gregory Hutchinson, «Genre and Super-Genre», en Theodore D. Papangelis, Stephen J. Harri-

es una categoría meramente lectorial. Es una «identidad métrica» de la que el autor de nuestro panegírico era muy consciente: «here is no doubt that super-genres form some kind of entity in ancient conceptions»<sup>39</sup>.

En esa segunda instancia, superior, el *Panegírico de Mesala* es poesía hexamétrica, no reductible a la épica. En la catalogación de Estefanía, en cambio, el *Panegírico de Mesala* se inscribe en el género amplio épica, que no hay que reducir a la epopeya heroica. Por eso considero útil completar nuestras catalogaciones con un concepto acuñado por Genette: el architexto. Dentro de él, el género literario es una más de las categorías amplias, junto a los tipos de discurso y los modos de enunciación, entre otras. El architexto remite a la vez a las categorías transversales y al texto singular, además de a los otros textos<sup>40</sup>. El modelo de Genette tiene la ventaja de que apela al patrón teórico amplio (archi-) pero conserva la perspectiva del texto singular y su relación con otros textos singulares. Ambas apelaciones son necesarias para encuadrar el *Panegírico de Mesala* más que la de un género literario convencional, con el que difícilmente va a encajar.

Como poema el *Panegírico de Mesala* es en primera instancia una *laus* (más que un panegírico). En la segunda instancia, la del architexto, entran varios patrones genéricos: elogios o encomios (incluso autoelogios, como hemos visto en el de Cicerón), didáctica, épica (y cruce de

ambas), poesía hexamétrica... Cuando el *Panegírico de Mesala* apela implícitamente a una tradición, no lo hace tanto a un género específico como a una genealogía architextual: de textos vinculados a él, aunque pertenezcan a diversos géneros. Por ejemplo, el lector del original o de la traducción detectará, también *prima facie*, la vinculación con el *De rerum Natura*, con los autoelogios ciceronianos, y con algún otro texto virgiliano distinto de la *Eneida*. El poema muestra en algún punto tensión alta virgiliana, que debe remitirse a obras anteriores. Aquí, en ese architexto hexamétrico, es donde debemos examinar la relación con la *Bucólica IV* de Virgilio: que es poesía hexamétrica, (rompa o no temáticamente los moldes del género bucólico, eso ahora no nos afecta), contiene elogios desmedidos por parte de un poeta que se manifiesta humilde al principio y al final del canto, tiene aliento profético, toma como punto de partida el inicio de un consulado, usa los verbos en futuro, anuncia un nuevo señor del mundo y elogia sus virtudes, se inscribe en un proyecto heroico... Todo eso lo encontramos en el *Panegírico de Mesala*. Por supuesto, *mutatis mutandis*, pues es incomparable la calidad de los poemas. Además, la *Bucólica* virgiliana está hecha de futuro, exenta de pasado, mientras que la alabanza mesaliana sostiene el futuro sobre el pasado<sup>41</sup>.

son y Stavros Frangoulidis (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2013, pp. 19-33, p. 19.

<sup>39</sup> Gregory Hutchinson, art. cit., p. 20.

<sup>40</sup> Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>41</sup> Menos relevante, pero imprescindible igualmente, es la *Bucólica VI* (vv. 6-12), en la que Varo recibe un alto elogio hexamétrico y más cercano a lo heroico que a lo bucólico. Nótese las semejanzas con el principio del *Panegírico de Mesala*, y la inclusión del término *laudes*: «nunc ego (*namque super tibi erunt qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella*) / *agrestem tenui meditabor harundine Musam. / non iniussa cano, si quis tamen haec quoque, si quis / captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, / te nemus omne canet; nec Phoebus gratior ulla est / quam sibi quae Vari praescripsit pa-*

Aquí hay que plantearse la clásica cuestión que ya sugirió Schaeffer de si el género literario es el nombre del género, y, en nuestro caso, si es intrínseca al texto o si se encuentra en alguno de los paratextos<sup>42</sup>. Al proceder del título, es obvio que es paratextual. *Panegyricus* es una clasificación paratextual y lectorial. Aquí la filología más estricta viene en auxilio de la teoría. El *titulus* es *Laudes Messale* en los manuscritos A (Ambrosianus R. 26 sup.) y V (Vaticanus 3270), ambos del siglo XIV, y que constituyen la tradición autorizada, señala Ponchont, porque son los que contienen el *Corpus tibuliano* completo. Sin embargo, existe otra referencia: un códice fragmentario, aunque fundamental para nuestro texto, que es F, el *Fragmentum Cuiacianum*, muy anterior a los otros dos, que

da el título *Panegyricus Messale*. El manuscrito F, por su mayor fiabilidad para el texto, ha acabado imponiendo también el género: Ponchont le da preferencia siempre que es posible<sup>43</sup> «C'est F qui a, *en bien des endroits* conservé la bonne leçon»<sup>44</sup>. En muchos pasajes, sí, pero tal vez no en todos. Sin duda F es más fiable para el texto, pero debemos decir que no necesariamente para los paratextos. El título *Panegyricus Messallae* y, por tanto, su clasificación en el género panegírico «se debe a la tradición manuscrita tardía»<sup>45</sup>. Probablemente lo haga a partir del *Panegírico de Trajano*. Es muy probable que el título (y por tanto el género sea *laudes*, el que nos ofrecen los manuscritos AV.

Recapitemos los distintos modelos vistos hasta este punto:

| Texto                       | clasificación 1. <sup>a</sup>  | clasificación 2. <sup>a</sup>                 |
|-----------------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------|
| <i>Panegírico de Mesala</i> | Subgénero: <i>laus</i> poética | Género: Poesía Épica                          |
| <i>Panegírico de Mesala</i> | Género: panegírico             | Supergénero: Poesía                           |
| <i>Panegírico de Mesala</i> | hexamétrica                    | Architextos:                                  |
|                             | Género: <i>laus</i> poética    | épica                                         |
|                             |                                | didáctica                                     |
|                             |                                | épica-didáctica,                              |
|                             |                                | poesía hexamétrica,                           |
|                             |                                | elogios y autoelogios                         |
|                             |                                | (en verso y en prosa, discretos o evidentes). |

*gina nomen*». 'Yo, Varo, al ver que abrillantar tus glorias / anhelan tantos y esas tristes guerras, / tañer ansío en tenue caramillo / mi sencilla canción. Y aun eso, a ruego. / Si con todo hay alguno, al menos uno, / que esto lea cautivo del encanto, / tu loa, Varo, en nuestros tamarices, / en nuestro bosque encontrará; ni Febo / poema ve más grato que el que adorna / con tu nombre la página primera'. La traducción es de Aurelio Espinosa Pólit (*op. cit.*).

<sup>42</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>43</sup> «Le principe s'impose-t-il de faire prédominer, partout où il est possible, la leçon de F», M. Ponchont, *op. cit.*, p. XII.

<sup>44</sup> M. Ponchont, *op. cit.*, p. XI (y también p. XXII).

<sup>45</sup> M. L. Picklesimer, *art. cit.*, p. 256.

Como se aprecia en la última línea, el mismo texto, manteniendo su mismo género, puede adscribirse a distintas series arquitecturales: la primera sería la épica más amplia (siguiendo el modelo de Estefanía); la segunda sería la didáctica (que hace que debamos leerlo junto al *De rerum natura*), la tercera la epica-didáctica; la cuarta, la poesía hexamétrica; la quinta las *laudes* en un sentido amplio (da igual que estén en prosa o en verso; da igual que sean hetero-elogios, es decir, obra de otro, o autoelogios, hechos por uno mismo, y que sean discretos, como los *Comentarios* de César o evidentes como el *De consulatu suo* de Cicerón o las *Res Gestae* de Augusto). En algún momento, tal vez inaugural, nuestro texto se llamó *Laudes Mesalae*.

#### LA HIPÓTESIS ACKROYD

El poema nos deja ver a un autor que conoce bien a Mesala, que forma parte de su círculo, en el que también estaba Tibulo. Es un autor empobrecido económicamente y, a pesar de la rica documentación de la época, ha sido imposible identificarlo, porque el retrato que el poema deja ver de su autor resulta irreductible a ninguna figura histórica o verosímil. Me atrevo en este lugar a aventurar una hipótesis para la cuestión del anonimato y lo hago en razón de lo que hemos apuntado previamente, es decir: los desniveles estilísticos la elaboración más propia del arte retórica que del arte poética, la falta de engarces que articulen un conjunto armonioso y la carencia de una belleza totalizadora de un poema que aunque sea remotamente se remitió en algún momento al nombre de Tibulo.

Descartados el propio Tibulo, y los autores menores del corpus, Lígdamo y

Sulpicia, se nos plantea una posibilidad que podría conciliar algunas de las hipótesis que se han propuesto para solucionar la autoría. El lector recordará que en la novela de Agatha Christie *El asesinato de Roger Ackroyd* se desvela al final que el asesino es el propio narrador. Esta sorpresa —que se ha considerado una casi una traición en teoría literaria pero también un magistral golpe de genio de la novelista inglesa— podría ser una de las claves para este extraño panegírico de Mesala. ¿Cabe la posibilidad, por increíble que nos parezca, de que sea obra del propio Mesala? El concepto de autor debería entonces ser amplio y relativo, y merece alguna reflexión.

El *Panegírico* ha sido visto como la obra de un adulador poco creíble. El servilismo extremo del poeta anónimo resulta anacrónico para los tiempos republicanos y ha cuestionado la datación y hasta la propia condición del poema que parece estar hecho para un señor por parte de su esclavo, o para un dios por parte de su adorador, más que por un cliente para su poderoso patrono aristocrático. Las hipérboles, tan desmesuradas como frecuentes resultan improbables si son serias, tanto en la exageración de la valía del homenajeado como en la modestia de su cantor. La pobreza, el desvalimiento, incluso la torpeza del poeta están expresadas de una manera explícita e implícita que resulta difícilmente creíble: inverosímil en términos de teoría de la ficción.

Si el *Panegírico de Mesala* fue la obra de Mesala, ¿podría suceder que el genitivo *Messallae* fuese subjetivo además de objetivo, exactamente como pasa con las *Res gestae Divi Augusti*? Sería objetivo primariamente; subjetivo secundariamente. Según lo primero la *Laus Messallae*, equivaldría a la *Laus Pisonis*. Pero tam-



bién el *Panegírico* de Mesala sería como los *Comentarios* de César. No resulta tan raro. Si quitamos el adjetivo *suo*, el poema hexamétrico *De consulatu* es de Cicerón en las dos acepciones. Tal vez en algún momento haya sido visto así el texto mesaliano, lo que explicaría algunas de sus peripecias.

Antes de avanzar por esta hipótesis tan arriesgada desde el punto de vista filológico me gustaría señalar que las hipérboles podrían darnos una primera clave irónica que podría volverse general. En el exordio mismo (vv. 5-6) se nos plantea la idea de que el único capaz de cantar las hazañas de Mesala sería el propio Mesala cuando se pusiera hacerlo, es decir a hacerlo bien y no en esta especie de borrador o juego: «*Nec tua praeter te chartis intexere quisquam / Facta queat, dictis ut non maiora supersint.*»

[...] aunque nadie  
salvo tú sea capaz de trasladar 5  
al papel tus proezas que superan  
el discurso —cualquiera salvo el tuyo—,  
basta con que yo lo haya intentado.

Por otra parte, el autor del *Panegírico* de Mesala declara que sólo Valgio (180) en ese momento podría compararse a Homero y cantar adecuadamente las hazañas de Mesala. Resulta que Valgio es otro aristócrata augústeo que comparte mucho con Mesala: patricio, cónsul y poeta (que también ha acabado en la sombra de la historia, más aún que Mesala)<sup>46</sup>. Podríamos estar ante una operación que encaja perfectamente en el espíritu de la época. Entre los *Comentarios* de César y las *Res*

*gestae* de Augusto se abre un espacio admirable para los autoelogios de destacados miembros de la clase senatorial que pugnan por el poder máximo en los esteros de la República Romana. Mesala es sin duda uno de ellos. Ahí entra en juego la dialéctica entre lo heroico (como conjunto de valores sociales) y la épica (como lugar literario destinado a acogerlos y a promoverlos). Los valores heroicos no son exclusivos de la clase encargada de sostenerlos: desde Dumézil sabemos que la *maiestas* era del Pueblo Romano, pero la *dignitas*, con su correspondiente *gravitas*, estaba encarnada por los patricios. Esa *dignitas* senatorial está en todos los géneros del architexto hexamétrico y del architexto autolaudatorio. Cada *laudatio* sustenta una nueva figura que se suma a ese friso aristocrático. Y, atención, los textos pueden ser auto-laudatorios en dos sentidos: en el de la propia persona (cuando son textos autorreflexivos, como los de César, Cicerón o Augusto) y por extensión en el del propio grupo senatorial. En ese final de la República se da una pugna dentro del grupo patricio por hacerse con la *maiestas* desde la *dignitas*. Es la operación que logrará culminar Augusto, que se queda con la *potestas tribunicia* y con la *maiestas* inherente al pueblo y a los *tribunos*. En el ámbito literario, será la *Eneida* la obra que lo consagre como titular de la *maiestas*, no sólo de la *dignitas*. Sin embargo, hay intentos anteriores, como las obras (políticas y literarias) de César y de Cicerón y de otros aristócratas como Mesala. Esta cuestión curiosamente es fundamental para datar con extraordinaria precisión el panegírico en un arco de nueve meses: es posterior al 1 de enero del año 31 a. C., fecha en que comenzó el consulado de Mesala, y así nos lo hace saber el poema. Y es anterior al 2 de septiembre de ese mismo año, día de la

<sup>46</sup> Luc Duret, «Valgius Rufus» en «Dans l'ombre des plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne», *ANRW* II, 30, 3, (1983), pp. 1447-1560, pp. 1472-1478.



batalla de Accio, que de facto consagró a Augusto como conquistador de Roma y del mundo, lo que excluía ya esas mismas aspiraciones para Mesala, que el poema aún auguraba. Estamos, como se ve, en la transición histórica de la *dignitas* a la *maiestas*, tanto en política como en literatura. Lo mismo sucedía con la *Bucólica* IV de Virgilio, sea quien sea el niño cuyo nacimiento se anuncia, y especialmente si se trata del hijo de Polión. Entre la *Bucólica* IV y la *Eneida* se sitúa el *Panegírico de Mesala*: hablo de la historia, pero también de la teoría de la literatura.

En ese espacio dedicado al autoelogio tenemos que entender necesariamente este *Panegírico de Mesala*. Si esta afirmación nos desconcierta, podemos enunciar lo mismo por negación: no lo podemos entender fuera de ese contexto. El asunto se decide en la opción por uno de los grandes patrones del lenguaje literario: escribir en prosa o escribir en verso. César y Augusto eligen la prosa, pero Cicerón ha elegido el poema en el *De consulatu suo*. El caso de Cicerón —que me atrevo a denominar el precedente de Cicerón— nos resulta especialmente atractivo, pues coincide en mucho con el *Panegírico de Mesala*. Coincide en tomar como punto de partida el consulado de sus protagonistas (quizá también autores), se centran en el consulado (pasado uno, futuro el otro, que en esto está más cerca del Polión virgiliano), el verso elegido es el hexámetro, la presentación combina la mitología grecolatina con los grandes trazos cosmológicos, el género poético participa a la vez de la épica y de la didáctica...

El poderoso pacto del lenguaje poético (lenguaje de dioses frente a la prosa al lenguaje de hombres), permitía en la Antigüedad decir las cosas de otra manera. «A pesar de la megalomanía que mu-

chos de sus escritos y actitudes muestran, Cicerón sabía perfectamente que no era Júpiter ni estaba emparentado con Minerva»<sup>47</sup>. Lo mismo podemos afirmar nosotros para Mesala, destinatario del poema y (si lo fue) promotor o autor de semejantes hipérboles. De todos modos, recordemos que quizá el texto al que accedemos no estaba pensado para ser directamente publicado fuera del círculo de Mesala. Quizá estaba junto a los papeles de Tibulo porque el poeta elegíaco fuese de algún modo el encargado de editarlo: no ya de darle forma, sino de publicarlo tal como un editor literario pone su nombre junto al texto de la obra que da a conocer.

#### LAS PERSONAS DEL VERBO

Si admitimos que el elogio de la propia persona y las propias hazañas se puede realizar en obras tan distintas como las que hemos señalado, nos encontraremos con que también se abre un arco en el uso de la persona gramatical y por tanto de la persona literaria. La tercera persona es usada por César en los *Commentarii* y por Cicerón en el *De consulatu suo*. En prosa y en verso, en el mismo *momentum* literario. La tercera persona para el autoelogio puede desconcertarnos a nosotros, acostumbrados al descaro de la Modernidad y a que haya quedado en manos no siempre tan nobles. Pero en el mundo antiguo no sólo presentaba menos aristas y por tanto, resultaba menos ofensiva, sino que ofrecía una apariencia de objetividad.

<sup>47</sup> Francisco Pina Polo, «Cicerón, elegido por los dioses: la reprobación religiosa del adversario político como recurso retórico», en Francisco Marco Simón, Francisco Pina Polo, José Remesal Rodríguez (eds.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, pp. 57-69 (p. 69).

Ambas características reforzaban su eficacia, el objetivo último del elogio. En primera persona están narradas las hazañas de Augusto (*comparavi, triumphavi, princeps senatus fui*)<sup>48</sup> y casi lo están algunos de los exabruptos auto-laudatorios atribuidos a Cicerón en el *De consulatu suo*: «*O fortunatam natam me consule Romam!*».

En medio queda la segunda persona. Es norma en el elogio convencional, pero extrañaría en el auto-elogio. El gran maestro de la segunda persona en la poesía romana es Catulo. Pero sus segundas personas son irónicas, desmitificadoras, más cercanas siempre a la invectiva que al elogio: «Catulo, el ocio está perjudicándote. / Con el ocio te exaltas y te excedes.» («*otium, Catulle, tibi molestum est: otio exultas nimiumque gestis*» 51, 13-14). Sus segundas personas lo muestran como un varón vulnerable, y hasta derrotado en la *militia amoris*, más que como un héroe («Deja, pobre Catulo, las locuras. / Da por perdido lo que ves que ha muerto»; «*Miser Catulle, desinas ineptire, / et quod uides perisse perditum ducas*»). Su *nimium gestis* desmonta cualquier hazaña militar, amorosa o hasta literaria. Lo desmonta con una segunda persona auto-irónica y desmitificadora.

¿Resulta aceptable que la segunda persona del *Panegírico de Mesala* fuese la de un autoelogio? En ese caso estaría más cerca de Catulo que de Cicerón. El cantor narraría los hechos, pero con una elegante ironía. En cualquier caso, más que de

la estricta persona gramatical o poética podríamos hablar de una segunda persona literaria, si el elogio de Mesala surge, como parece constatado, en el propio Círculo de Mesala. Si la literatura romana es una emanación del poder de Roma, la que se escribe en el Círculo de Mesala es una emanación del poder de Mesala. En ese sentido inevitablemente es reflexiva. Llevado al extremo, podríamos decir que la *Eneida* es un autoelogio del poder de Augusto, sólo que en ese caso las magnitudes de calidad y proyección hacen que sea incomparable con esta obra menor.

La clave de la minoridad la da la siempre la ironía. El panegírico mesaliano no puede entenderse sin ella. La ironía iría más allá del lenguaje, para entrar en la responsabilidad: la obra puede haber sido promovida por Mesala, en su redacción puede haber intervenido la mano de Mesala y quizá también las de los otros poetas del grupo (tanto algunos de los que conocemos como algunos de los que no conocemos). Eso nos permitiría conciliar la idea de una autoría de Mesala combinada con la autoría múltiple que a veces parece mostrarse en la heterogeneidad estilística del poema<sup>49</sup>. En cualquier caso no creo que deba descartarse la idea de que fuese una suerte de borrador colectivo en el que el propio Mesala hubiese participado por divertimento.

Todo ello casaría a la perfección con la hipótesis sugerida por Baehrens: que el texto no se destinaba a la publicación. Era para consumo interno del grupo, o al menos de Mesala y Tibulo. Si el poema no se destinaba a la publicación, tal vez no

<sup>48</sup> El *titulus*, de todos modos, está en tercera persona, y envuelve el contenido general con la apariencia que hemos mencionado de eficacia, objetividad y modestia. «*Rerum gestarum divi Augusti, quibus orbem terrarum imperio populi Rom. subiecit, et in pensarum, quas in rem publicam populumque Romanum fecit*».

<sup>49</sup> Aunque sea algo remoto, tengamos en cuenta otro *corpus*, el de los Priapeos, en el que no está claro si hay un autor único o varios, y en el que los elogios desmedidos de uno mismo se combinan con la modestia. Tampoco la datación está clara.

fuera sólo porque su autor no se encontrara en su mejor momento creativo, sino porque fuera obra (en todo o en parte) del propio Mesala. En ese caso casi podría titularse *De consulatuo suo*, aunque no sea posterior al consulado, sino previo<sup>50</sup>. Caben otras posibilidades para ampliar la autoría: según los parámetros retóricos generales que animan el poema, Mesala puede ser el *auctor* (el promotor de la idea y su responsable en caso de que se hiciera público) y otros fueran los *inventores* de las ideas, los *elocutores*, *laudatores* y *scriptores* del texto. Digo «otros» en un sentido amplio: por decirlo de una vez, y recuperando la metáfora del crimen novelesco (no tan inadecuada, sobre todo por la calidad del panegírico), el autor podría ser Mesala «solo o en compañía de otros». Esa autoría que oscilaría entre lo individual y lo múltiple tiene su lugar perfecto en el círculo de Mesala (como lugar auctorial) y en el *corpus Tibullianum* (como lugar lectorial). En este último y a lo largo de sus avatares se ha transmitido, ha sido leído, copiado y comentado. En él ha cambiado probablemente de título, probablemente porque Tibulo fuese el encargado de custodiarlo y, llegado el caso, publicarlo como una suerte de editor literario, encargado también de mejorarlo, y quizá como responsable de los versos mejores del poema.

El hecho de que el autor haya sido hasta la fecha imposible de identificar en un universo literario cuyos nombres no son bien conocidos nos puede hacer pensar que quizá ese personaje anónimo, pobre, torpe y desvalido sea una construcción deliberada para ocultar detrás de esa

pantalla tan negativa al verdadero Mesala (o a él y a sus amigos o colaboradores). Es decir, el poeta que nos deja ver el poema podría ser ficticio (lo cual casa bien con el hecho de que no sea ni histórico ni verosímil). Lo mismo puede decirse de la métrica: es cierto que el elogio en verso no exigía un verso determinado, pero la composición exclusivamente en hexámetros no sólo resulta perfecta para esa épica-didáctica, sino que marcaría inequívocamente que la autoría no es elegíaca, no es de ninguno de los poetas elegíacos del grupo. El poeta, como han confirmado los estudios de siglos, no es ni Tibulo, ni Lídamo, ni Sulpicia... ¿Por qué no el propio Mesala? El verso heroico encaja con él como protagonista, pero también como autor-héroe, como atestigua Cicerón.

## CONCLUSIONES

Para este texto, que está a la sombra de los más grandes, resulta muy difícil la adscripción a un género único. Hemos recurrido a la noción de supergénero y a la de architexto para trazar panoramas más amplios. Dentro del architexto hexamétrico hemos explorado sus relaciones con textos que no siempre se tienen en cuenta, como el *De consulatu suo* de Cicerón y las *Bucólicas* IV y VI de Virgilio, entre otros.

Hemos planteado una hipotética autoría de Mesala. Ello encaja bien en el espíritu de la época (con autores como Cicerón, César y Augusto) y en el del grupo literario que conocemos como Círculo de Mesala, en el que el aristócrata era también uno de los poetas. Encaja bien en el género épico-didáctico y en el architexto hexamétrico (con nombres que van de Lucrecio a Claudiano). La consagración consular mediante el elogio hexamétrico

<sup>50</sup> En los parámetros literarios de la República, el consulado es un salto a la *maiestas* poética, no sólo política. También la *Bucólica* IV podría titularse *De Pollionis consulatu*.

es coherente con Cicerón y con el Virgilio de las Bucólicas IV y VI. Puesto que estamos ante un poema de rango menor, hay que pensar más en los autoelogios de Cicerón que en las preciosas piezas bucólicas de Virgilio. En el architexto de los elogios, su línea sería la de los autoelogios discretos. Es más: la condición de elogio habría quedado resaltada, mientras que la de ser autorreflexivo habría quedado prácticamente ocultada. Lo segundo favorece a lo primero.

La autoría de Mesala no sólo nos permitiría poner nombre al poeta que escribió el *Panegírico*. También nos daría a conocer alguna obra del Mesala poeta. Este, poeta de nombre conocido, sería un digno candidato a autor del *Panegírico*, tanto como cualquier anónimo ignoto de su propio círculo. Hace posible descartar los otros nombres del grupo (Tíbulo, Lígdamo, Sulpicia). Concilia la autoría individual con una posible colaboración colectiva, respetando a un *auctor* (responsable) inicial y final que sería Mesala. La autoría de Mesala permite combinar el proyecto poético (de consagración consular) con la construcción retórica: explica las ironías, las hipérboles y el carácter de ejercicio, cuando no de juego, que exuda el poema. Dentro de la ironía (en la estela de Catulo) entraría la segunda persona y el vocativo inaugural «*Messalla*». El juego sería lógi-

co si lo ha hecho el propio homenajeado: no sólo por modestia, sino posiblemente como única solución a su torpeza como poeta. La ironía es la fuga de los secundarios, su única superioridad. El carácter retórico, incluido el ejercicio y el juego, tendría así cabida en la época augústea, y no haría falta desplazar la datación a época imperial. Dentro de la lógica de un círculo literario augústeo, Tibulo (poeta grande, poeta serio) podría ser el encargado de leer y/o revisar o incluso decidir si el texto se publicaba o no. Si de alguna manera Tibulo era el posible editor literario, Mesala sería el *auctor* esencial del poema y Tibulo su *lector* esencial. El genitivo *Messallae* podría ser tan subjetivo como objetivo (como *Augusti* en las *Res gestae*) y puede que así lo entendieran algunos en algún momento inicial. Si el autor fue Mesala, es más probable que el título primero fuese *Laus* y no *Panegyricus*, como sugiere la filología. Todo lo anterior explicaría su presencia entre los papeles de Mesala o de Tibulo, y en cualquiera de los casos justificaría que el *Corpus Tibullianum* sea el espacio en el que tiene sentido. En cualquier caso, el Círculo de Mesala es el espacio auctorial del poema (en ese espacio Mesala sería el *punctum* auctorial). El Corpus de Tibulo es el espacio lectorial (y Tibulo es el *punctum* lectorial): es el espacio en el que debemos leerlo.

# CALAS EN TORNO AL PANEGÍRICO LATINO EN VERSO\*

DULCE ESTEFANÍA ÁLVAREZ  
*Universidad de Santiago de Compostela*

El panegírico poético latino no ha sido bien estudiado hasta ahora; entre otras cosas porque, en general, no se ha contemplado como un subgénero literario. La utilidad del estudio de la literatura por géneros parece evidente. Aunque no podamos definirlos de modo riguroso y estén sometidos a modificaciones diversas a lo largo de la historia de las literaturas griega y latina, los géneros correspondientes condicionan la composición de las respectivas obras literarias. Esto no quiere decir, naturalmente, que los géneros sean compartimentos estancos y que no haya un trasvase casi permanente de elementos

de unos géneros a otros. Pero todos sabemos por experiencia que los rasgos relevantes y definitorios de un género dado se encuentran en cada una de las obras pertenecientes a él. En consecuencia, lo primero que pienso que se debe hacer es encuadrar el panegírico poético en su género y, a mi juicio, ése es el épico. No sólo por el metro (en hexámetros están escritas, por ejemplo, las sátiras de Horacio y de Juvenal y está claro que constituyen un género distinto), sino por otra serie de rasgos que analizaré después.

El género épico en latín está formado, en principio, por:

- épica didascálica o, simplemente, didascálica (los poemas de Lucrecio y Manilio...)
- epopeya mítica heroica (*Eneida*, *Argonáuticas*, *Tebaida*, *Rapto de Prosérpina*...)
- poemas históricos (*Bellum Poenicum Annales*, *Farsalia*, *Punica*...)
- epilios (*carmen* LXIV de Catulo...)

---

\* El presente capítulo fue publicado por vez primera en la revista *Myrtia*, 13 (1998), pp. 151-175 (bajo el título: «El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas»). Hemos querido recuperar en este tomo una de las más brillantes aportaciones publicadas en España sobre este género laudatorio. Por ello quisiéramos agradecer a la doctora Dulce Estefanía Álvarez, catedrática emérita de Filología Latina de la Universidad de Santiago, que nos haya concedido permiso para volver a editar tan brillante reflexión.

- panegíricos poéticos (el de Mesala o los de Claudiano...) o invectivas como las de Claudiano (idénticas a los panegíricos, pero con la inversión de los tópicos para convertirlos en *vituperatio*)<sup>1</sup>
- autobiografía poética

Para definir el panegírico poético creo que hay que establecer una distinción entre los términos encomio y panegírico, ya que no me parecen tan estrechamente afines como afirma Cesareo<sup>2</sup>. En este sentido, considero útiles las definiciones que de uno y otro término hace la Real Academia Española: «*Encomio*: alabanza encarecida»; «*Panegírico*: 1. Pertenciente o relativo a la oración o discurso en alabanza de una persona; laudatorio, encomiástico. Discurso panegírico, oración panegírica. 2. Discurso o sermón en alabanza de alguien. 3. Elogio de alguna persona hecho por escrito». Mientras el encomio no es asignado ni a la poesía, ni a la prosa, el panegírico está íntimamente relacionado con el género epidíctico, aunque es claro que elementos panegíricos pueden formar parte, y de hecho la forman muchas veces, de obras de géneros muy diversos, tanto en prosa como en verso. Por otra parte, el encomio es parte esencial del panegírico.

Si acudimos a la literatura griega, en la práctica el encomio se identifica fundamentalmente con el epinicio (*Encomios de Gerión y de Aminta*, de Píndaro, por ejemplo) y con los himnos a los dioses<sup>3</sup>;

mientras el panegírico, más retórico y en prosa, tiene sus antecedentes en Gorgias (*Encomios de Helena, de Aquiles y de los Eleos*) y culmina en época helenística con el *Panegírico* de Isócrates. El estilo de Gorgias con sus abundantes imágenes y comparaciones y su colorido poético es un preludio del encomio griego (como, por ejemplo, el *Encomio de Ptolomeo* de Teócrito<sup>4</sup>, que incluye los motivos presentes en el *Evágoras* isocrateo) y de los panegíricos poéticos romanos. Los *encomios* en prosa de Gorgias son también, en cierto modo, una continuación lógica del viejo género lírico<sup>5</sup>. No hay que olvidar, sin embargo, en relación con el panegírico romano, las *laudationes* fúnebres y los *carmina convivalia* en honor de los antepasados o las inscripciones fúnebres, como las de los Escipiones.

De los tres encomios que, a imitación de Gorgias, compuso Isócrates, el de *Helena*, el de *Busiris* y el de *Evágoras*, el primero presenta un largo proemio o introducción retórica que, con variantes, podrá dar lugar al proemio poético de los panegíricos. Al final del mismo discurso Isócrates alude a Estesícoro (a quien Helena había inspirado un poema retórico-panegirista, una palinodia) y a otros poetas cíclicos<sup>6</sup>.

tesis, sostenida sobre todo por Belling y entre otros por Schanz-Hosius, Cartault y Armando Salvatore, la desmonta Namia (G. Namia, «Appunti per una nuova lettura del *Panegyricus Messallae*», *Vichiana*, 4 (1975), pp. 23-24, con notas 7-8 y pp. 27-28).

<sup>4</sup> Podríamos hablar de otros encomios poéticos, como los de Baquilides o Simónides y otros, o de ciertos epigramas, pero no se trata aquí de hacer una historia del encomio griego. [Sobre el soberbio elogio tributado a Ptolomeo por parte del bucolista siciliano Teócrito, véase en este volumen el estudio de Miguel Herrero de Jáuregui].

<sup>5</sup> Emanuele Cesareo, *op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

<sup>1</sup> Alessandro Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania, Tringale, 1982, p. 28.

<sup>2</sup> Emanuele Cesareo, *Il panegirico nella poesia latina*, Palermo, Presso l'autore, 1936, p. 1.

<sup>3</sup> Crusius pensaba que el *Panegírico de Mesala* respondía al esquema del *vóuoc* (cf. Luigi Alfonsi, *Albio Tibullo e gli autori del Corpus Tibullianum*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, 1946, p. 78, n. 1). Esta



El *Encomio de Busiris* isocrateo nos habla ya de la falta de objetividad propia del panegírico, al señalar que al pretender realizar alabanzas de alguien hay que atribuirle mayor número de cualidades que las que realmente el personaje tiene. Con el *Encomio de Evágoras* el orador da un paso más en dirección a lo que más tarde se convertirá en norma en los panegíricos poéticos romanos: presenta por primera vez un encomio oratorio de un contemporáneo. Isócrates es, pues, el iniciador del panegírico tal como después lo entenderán los autores de panegíricos en prosa y verso romanos. El panegírico romano es continuador, más que del panegírico, del encomio, entendiendo por éste un tipo de panegírico restringido, más particular<sup>7</sup>. Baquilides y Píndaro, por otra parte, pueden haber proporcionado a los elementos retóricos un tinte épico y mitológico<sup>8</sup>.

El panegírico poético latino es un poema de relativa brevedad, escrito en hexámetros, cuyo protagonista es un personaje de elevada condición, contemporáneo del poeta; para el elogio que responde a la *laus hominum* definida por Quintiliano en *Institutio Oratoria* IV, 7, 10) el autor se sirve de motivos y estructuras épicas y de datos históricos, a propósito de los cuales el poeta puede tomarse grandes libertades, llegando incluso a tergiversarlos si así le parece oportuno para su intención panegírica.

Elementos constitutivos del panegírico poético latino se encuentran ya también en el *Evágoras* isocrateo; tales son la presencia del *genus* (antepasados ilustres) y de la *virtus*<sup>9</sup>. A propósito de ellos teoriza Aristóteles en su retórica (*Rhetorica*, IX). La transmisión del encomio poético griego a la poe-

sía panegírica latina se debe a Partenio de Nicea que, establecido en Roma, dedica alabanzas a su esposa y al Mesala que será objeto del panegírico del que hablaré<sup>10</sup>. El panegírico latino, ya sea en prosa, ya en verso, no tiene un cultivo continuado en la literatura latina. El período de continuidad se inicia sólo a finales del siglo III para los en prosa (conservamos una colección de panegíricos en prosa del siglo IV, obra de oradores galos) y al final del IV para los en verso. El máximo representante de estos últimos es Claudiano (siglos IV-V). Por eso el *corpus* del que disponemos, con independencia de pérdidas como la del *Panegyricus Augusti* de Vario, presenta lagunas entre el *Panegírico a Mesala* del *Corpus Tibullianum*<sup>11</sup>, la *Laus Pisonis*, las silvas IV, 1 y 2 y V, 2 de Estacio, los fragmentos papiráceos egipcios anónimos<sup>12</sup> y los de Claudiano y Sidonio Apolinario entre otros<sup>13</sup>. Aquí me ocuparé solamente del de Mesala y de algunos de Claudiano.

Hablando de los panegiristas en prosa, Sabine McCormack nos dice que al final de la Antigüedad pagana los panegiristas y los historiadores tenían una idea muy clara de la diferencia entre uno y otro género y por eso designaban al primero con el término de *stilus maior*, a la vez que reservaban para la historia los acontecimientos pasados y para el panegírico (*stilus maior*) lo contemporáneo. La historia del período que comenzaba con la ascensión al trono del emperador reinante era materia de los

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>11</sup> No conservamos un panegírico de Catón compuesto por Cicerón después del suicidio de aquel (Pierre Fargues, *Claudien. Études sur sa poésie et son temps*, Paris, Hachette, 1933, p. 192).

<sup>12</sup> E. Cesario, *op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>13</sup> Sabine McCormack, «Panegíricos latinos en prosa: tradición y discontinuidad en el Bajo Imperio Romano», en Carmen Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, 1977, pp. 726-727.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 5-6.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 9-11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 7.



panegiristas. Con mayor razón ocurría lo mismo cuando se trataba de panegíricos en verso. Sus autores no aspiraban a una total objetividad y exactitud.

El panegírico poético se cultiva en un ambiente de mecenazgo o cortesano<sup>14</sup>. Precisamente el mecenazgo es el que hace que Mesala sea celebrado con un panegírico, único poema no elegíaco del *Corpus Tibullianum*. A Mesala le gustaba ser objeto de encomio y por eso se le celebra también en la elegía IX del *Catalepton* y

en la I, 7 de Tibulo<sup>15</sup>; también se celebra a su hijo Mesalino en la II, 5 tibuliana; pero en todas éstas Tibulo se mantiene dentro del género que había elegido y, aunque eleva el tono y busca un mayor refinamiento, no compone panegíricos<sup>16</sup>. Entrando ya en el *Panegírico de Mesala*, quiero llamar la atención sobre los versos 1-27, que constituyen el exordio y desarrollan el tema de la incapacidad del autor, desconocido, frente a un tema como el elogio de Mesala (vv. 1-26):

*Te, Messalla, canam, quamquam me cognita virtus  
terret: ut infirmae nequeant subsistere vires,  
incipiam tamen. At meritas si carmina laudes  
deficiant, humilis tantis sim conditor actis,  
nec tua praeter te chartis intexere quisquam  
facta queat, dictis ut non maiora supersint.  
Est nobis voluisse satis, nec munera parva  
respueris. Etiam Phoebus gratissima dona  
Cres tulit, et cunctis Baccho iucundior hospes  
Icarus, ut puro testantur sidera caelo  
Erigoneque Canisque, neget ne longior aetas.  
Quin etiam Alcides, deus ascensus Olympum,  
laeta Molorcheis posuit vestigia tectis,  
parvaque caelestis placavit mica, nec illis  
semper inaurato taurus cadit hostia cornu.  
Hic quoque sit gratus parvus labor, ut tibi possim  
inde alios aliosque memor componere versus.  
Alter dicat opus magni mirabile mundi,  
qualis in immenso desederit aere tellus,  
qualis et in curvum pontus conflexit orbem,  
et vagus, e terris qua surgere nititur, aer,  
huic et contextus passim fluat igneus aether,  
pendentique super claudantur ut omnia caelo:  
at, quodcumque meae potuerunt audere Camenae,  
seu tibi par potuerunt seu, quod spes abnuit, ultra  
sive minus —certeque canent minus—, omne vovemus  
hoc tibi, nec tanto careat mihi carmine charta;*

<sup>14</sup> La epístola I, 16, 27-29 de Horacio contiene unos versos de un *Panegírico de Augusto* compuesto por Vario: «*si quis bella tibi terra pugnata marique / dicat et his verbis vacuas permulceat aures: / tene magis saluum populus velit an populum tu, / servet in ambiguo qui consulit et tibi et urbi / Iuppiter*» *Augusti laudes agnoscere possis*» (E. Cesareo, *op. cit.*, p. 95, n. 2).

<sup>15</sup> G. Namia, *art. cit.*, p. 22.

<sup>16</sup> A. La Penna, «L'elegia di Tibullo come meditazione lirica», *Atti del Convegno Internazionale di studi su Albio Tibullo* (Roma-Palestrina, 10-13 maggio 1983), recogido posteriormente en *Tibullo, Elegie*, con un saggio di A. La Penna, introduzione e commento di L. Lenaz, traduzione di L. Canali, Milano, 1994, pp. 5-72.

Se trata de un *topos* de modestia, presente —como veremos— en casi todos los panegíricos. La fórmula «*te, Messalla, canam*» centra el poema en el personaje individual contemporáneo, a la vez que sugiere un canto épico, aunque este sea de carácter menor. ¿De qué épica se trata? Desde luego no de épica didascálica; lo indica claramente la *recusatio* de los versos 18-23, aunque ello no impide que en un determinado momento introduzca —como se podrá apreciar— una digre-

sión sobre las artes bélicas u otra geográfico-cosmológica.

Es una épica panegírica: «*meritas... laudes*» v. 3; también «*tuas laudes*» en el v. 35<sup>17</sup>. Por tratar de la realidad contemporánea, el autor alude a sus predecesores, autores de poemas épico-históricos de carácter mayor sobre acontecimientos de su época, en los que tomaron parte Nevio («*meae... Camenae*» vv. 24 y 191) y Ennio (vv. 204-211):

*Quin etiam, mea tunc tumulus cum texerit ossa,  
seu matura dies celerem properat mihi mortem,  
longa manet seu vita, tamen, mutata figura  
seu me finget equum rigidos percurrere campos  
doctum, seu tardi pecoris sim gloria Taurus,  
sive ego per liquidum volucris vehar aera pennis.  
Quando quoque hominem me longa receperit aetas  
inceptis de te subtexam carmina chartis*<sup>18</sup>.

No es casual que ambas alusiones se encuentre respectivamente en el proemio y en el epílogo del panegírico, precisamente encuadrando este, ni que aparezcan asociadas, además de por *Camenae* por los versos «*nec tanto careat mihi carmine charta*» (v. 27) e «*inceptis de te subtexam carmina chartis*» (v. 211), formando junto con la presencia de la *humilitas* del poeta tanto en el exordio como en el epílogo una «*ringkomposition*»<sup>19</sup>.

El panegírico da entrada a la mitología<sup>20</sup> y lógicamente a episodios épicos

más o menos amplios, como puede verse respectivamente en los versos 8-13 y en el relato de los viajes de Ulises, del que hablaré más adelante; lo mismo habían hecho Nevio y Ennio en las partes llamadas «arqueológicas» de sus poemas. Tras el proemio encontramos el motivo del *genus*, claramente encomiástico, ya que los *Valerii Messallae* pertenecían a una de las estirpes más ilustres de Roma. La parte correspondiente a la *virtus*, que aparece englobada con los *facta*, se centra en las virtudes de Mesala, tanto militares como forenses («*castrisve foro*», v. 39)<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> El poeta indica a continuación que estas alabanzas pueden escribirse tanto en verso (panegírico poético) como en prosa, con clara alusión sin duda, en este último caso, al discurso epidíctico o panegírico en prosa: «*undique quique canent vincto pede quique soluto*».

<sup>18</sup> Sobre el empleo de *Camenae* por Nevio, además de por Andrónico, y sobre la teoría pitagórica de la transmigración de las almas por Ennio, cf. Dulce Estefanía y Andrés Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Ma-

drid, 1996, pp. 137-138 y n. 100 de la p. 138. Véase también G. Namia, art. cit., p. 41.

<sup>19</sup> Véase a este propósito G. Namia, art. cit., p. 41.

<sup>20</sup> Sobre los ejemplos mitológicos de los versos 8-13, sus posibles fuentes y su reseña en Higino y Apolodoro, cf. G. Namia, art. cit., pp. 25-26 y 53-54.

<sup>21</sup> Obsérvese cómo se encuentran aquí elementos presentes ya en el *Evágoras* isocrateo (proemio retórico y los motivos del *genus* y las *virtutes*). Sobre el *genus* y la *virtus* en el panegírico que nos ocupa, véase G. Namia, art. cit., pp. 27-28, con notas 14 y siguientes.

El tratamiento de estas, introducido en forma quiástica, es de extensión muy desigual: la parte relativa a la elocuencia ocupa los versos 45-81, la correspondiente a las empresas bélicas los versos 82-176. A propósito de los méritos oratorios se dice que Mesala es más elocuente que Néstor y Ulises. La alusión a este último da pie al poeta para la introducción de un *excursus* sobre los errores del de Ítaca (vv. 54-81), que sigue el orden del relato de Odiseo a los Feacios (libros IX-XII del poema de Homero)<sup>22</sup>. Estos versos, unidos al verso 198, «*posse Meleteas nec malle vincere chartas*», con la evidente referencia a la tradición que hacía nacer a Homero en Jonia, a orillas del Meletes, indican claramente que, además de los tres grandes épicos romanos precedentes (v. *supra* y nota 15), le sirve también de referente el épico griego modélico para la épica en que el autor del panegírico escribe.

Los versos 82-117 nos hablan de la gran capacidad militar de Mesala. El poeta hace gala de su propio conocimiento de las técnicas castrenses, lo que hace pensar en una experiencia personal. Como también Nevio y Ennio, posiblemente el autor del panegírico habría participado en alguna de las campañas militares que celebra, formando parte, en este caso, del séquito de Mesala<sup>23</sup>. La relación de las campañas concretas está introducida por la alusión al panegírico: «*At non per dubias errant mea carmina laudes*» (v. 106) y por la fórmula épica típica («*nam bellis experta cano*» v. 107), elementos ambos («*laudes*» y «*cano*») que habíamos encontrado ya en el exordio. A continuación hace referencia a expediciones de Mesala anteriores a su participación en el año 31 a. C., capitaneando una escuadra naval en

la batalla de Accio. A partir del verso 118 se ensalza la elevación de Mesala al consulado, hecho que tiene lugar el 1 de enero del 31 a. C. Aunque la fecha del panegírico se discute, la coincidencia de que se celebre el consulado del protagonista y no su participación en la batalla de Accio pocos meses después hace pensar que el panegírico ha sido escrito en honor del nuevo cónsul con motivo de la toma de posesión de su cargo y la correspondiente formulación de los votos en favor de la república<sup>24</sup>.

Hay un motivo que me interesa destacar: el abandono del Olimpo por parte de Júpiter para asistir a la ceremonia, prestar oído a las plegarias del cónsul y dar su asentimiento con un movimiento de cabeza:

*Iuppiter ipse levi vectus per inania curru  
adfuít et caelo vicino licuít Olympum  
intentaque tuis precibus se praebuit aure  
cunctaque veraci capite adnuít [...]*<sup>25</sup>.

La presencia de Júpiter y su asentimiento constituye un ejemplo de episodio típico de un poema épico y da lugar a que el poeta inicie una exhortación a Mesala para que lleve a cabo grandes gestas, con una relación de lugares y pueblos en los que podía desarrollarse: la Galia, Hispania, la tierra cultivada por los colonos de Tera (Cirenaica), Egipto, Persia, Mesopotamia, los Masagetas o Escitas, el país de los Padeos (India oriental) y otros<sup>26</sup>. Aun-

<sup>22</sup> G. Namia, art. cit., pp. 32-33.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 33-35.

<sup>24</sup> Para Namia, este acontecimiento constituye el punto de apoyo del *carmen* (p. 35).

<sup>25</sup> Véase lo que a propósito de este episodio dice Namia (*ibidem*, pp. 35-36).

<sup>26</sup> Cabe remitir nuevamente a Namia, pp. 36-37. La referencia a la Galia no debe interpretarse como una alusión a las campañas en las que Mesala toma parte y que culminan con el triunfo en septiembre del 27 a. C. Esta relación de regiones y países es to-

que esta enumeración va seguida de unos versos (151-174) que desarrollan una digresión geográfico-cosmológica propia de la didascálica, ésta no es relevante en el poema, por lo que no invalida la *recusatio* de la que hablé más arriba. No es más que una prueba de los conocimientos literarios del poeta, de igual forma que el *excursus* sobre técnicas militares es una prueba de su experiencia castrense<sup>27</sup>.

Los versos finales, que constituyen el epílogo, son de tono personal y panegírico y, a la vez, una petición de ayuda; ponen fin al poema e incluyen, como ya se ha señalado, una nueva fórmula de humildad del autor, que no se considera a la altura del épico Valgio, y su futura metempsi-cosis<sup>28</sup>. Cesareo distingue en el poema las partes propias de un discurso de encomio: *exordium*, *propositio* y *peroratio*, seguidas de un epílogo<sup>29</sup>.

La poesía de Claudiano es fundamentalmente cortesana y su objeto lo constituyen especialmente el emperador Honorio y, sobre todo, el general Estilicón. En relación con el género literario de las diversas composiciones de Claudiano se observan, en general, errores y vacilaciones<sup>30</sup>. De entre toda la obra de Claudia-

no voy a ocuparme aquí de tres poemas: del *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus*<sup>31</sup> y de *De bello Gildonico* y *De bello Gothico*. Subsidiariamente aludiré también a algún otro panegírico e invectiva.

Con respecto al primero no hay duda de que es un panegírico. Comienza con una petición al Sol con motivo del año en que los dos hermanos van a iniciar su consulado (vv. 1-7, que constituyen el proemio). Sigue el tema del *genus* (vv. 8-60), completado con un breve elogio de los dos nuevos cónsules, que Claudiano nos dice que superan a su padre (vv. 61-70)<sup>32</sup>. A continuación y muy brevemente (vv. 71-72), se introduce el tema de la, en este caso, ignorancia del poeta, que invoca por ello a la Musa. Hay por tanto una inver-

históricos el *Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti* y los *Fescennina de nuptiis Honorii Augusti*, poemas que sí son históricos desde el punto de vista de que están motivados por un acontecimiento real, pero que difícilmente se dejan clasificar en el mismo subgénero que *De bello Gildonico* o *De bello Getico*, incluidos por Castillo en el mismo apartado. Si llamamos histórico a todo aquello que contenga referencias a un acontecimiento real, tendríamos que concluir que la mayoría de la literatura latina es histórica. En un trabajo de próxima aparición, titulado «La épica latina», Antonio Alvar considera análogos *Punica* de Silio Itálico y *De bello Gildonico* y *De Bello Gothico*, pero más adelante habla de poemas épicos de carácter panegírico, los considera un subgénero épico e incluye en esta subespecie los dos últimos. Después dice que los poemas épicos se convierten en panegíricos, sin tener en cuenta que el panegírico como subgénero existía por lo menos desde la época de Augusto y, a continuación, afirma que Claudiano recupera el carácter genuinamente épico de raigambre histórica. Hay, como vemos, contradicciones y vacilaciones.

<sup>31</sup> D. Romano, *op. cit.*, pp. 58-61.

<sup>32</sup> El tópico de que los destinatarios superan a sus antecesores, que también encontramos en el *Panegírico de Mesala* (vv. 28 y ss.) es habitual en los panegíricos que introducen el motivo del *genus*. Sobre el tratamiento del *genus* en el panegírico que nos ocupa, véase A. Fo, *op. cit.*, pp. 30 y ss.

talmente fortuita y, por ello, no debe considerarse un dato real que obligue a retrasar la fecha de composición del panegírico (G. Funaioli, «Sul *Panegirico di Messalla*», *Maia*, 5 (1992), p. 175), aunque Crusius diga que el poeta probablemente finge *post eventum* (p. 80). En general, sobre estos lugares, cf. la nota a los versos 135-150 de L. Lenaz en la citada edición de Tibulo, n. 17.

<sup>27</sup> G. Namia, *art. cit.*, pp. 27, 31 y 52.

<sup>28</sup> Sobre el poeta Valgio y la cuestión del epílogo, cabe remitir a G. Namia, *art. cit.*, pp. 40-41 y 42.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pp. 64 y siguientes.

<sup>30</sup> Miguel Castillo Bejarano considera *poemas históricos* los panegíricos, las invectivas y lo que él llama los poemas de épica histórica (introducción a Claudiano, *Poemas*, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 24-25). Curiosamente incluye también entre los poemas

sión con respecto al *Panegírico de Mesala*, en el que la manifestación de incapacidad por parte del autor precedía al resto del poema. Como ocurre lógicamente en cualquier género o subgénero literario, no todos los motivos consuetudinarios son obligados ni tienen que aparecer en el mismo orden<sup>33</sup>.

A partir del verso 73 nos encontramos con un episodio de carácter claramente épico: la diosa Roma, de la que se hace una amplia descripción, comparece ante el emperador Teodosio y, tras elogiar a

Olibrio y a Probino, le pide que les otorgue el consulado, petición a la que el emperador accede, introduciendo de nuevo, mediante un elogio a Probo, el tema del *genus*. Sigue un elogio de Proba, la madre, que prepara para sus hijos las vestimentas propias del acontecimiento, detalle del que también se habla en el panegírico de Mesala (vv. 121-122).

Al igual que en el *Panegírico de Mesala*, Júpiter manifiesta su asentimiento (vv. 205-208):

*Ut sceptrum gessere manu membrisque rigentes  
aptavere togas, signum dat summus hiulca  
nube Pater gratamque facem per inane rotantes  
prospera vibrati tonuerunt omnia nimbi.*

El trueno de Júpiter alertó al dios Tíber, que abandona el lecho del río y es descrito por el poeta. El dios, tras contemplar a los dos hermanos que se dirigían al foro y hacer un elogio de ellos, dispone un banquete al que acudirán los diferentes ríos. El panegírico termina con una invocación y elogio del nuevo año con votos favorables para éste, que forman también con los versos del comienzo, como ya ocurría en el *Panegírico de Mesala*, una *ringkomposition*.

Hay que destacar que de los 279 versos del poema, nada menos que 160 corresponden a aparato 'sobrenatural', propio y característico del género épico, con las correspondientes comparaciones y demás procedimientos de dicho género. Pero hay una diferencia en relación con el *Panegírico de Mesala*. En éste el elemento épico era homérico (viajes de Ulises, por ejemplo), ya que Homero era el referen-

te de la épica augústea. Cuando escribe Claudiano, la revolución literaria iniciada en la poesía por Ovidio y continuada por Séneca y Lucano ha influido decisivamente en la producción poética de toda la época neroniana y de las posteriores, y ahora, en éste y en otros poemas de Claudiano, el referente está constituido por los poetas de la primera época imperial, especialmente por los épicos. Recuérdese, por ejemplo, la prosopopeya de Roma del libro primero de la *Farsalia* y el predominio de las alegorías y abstracciones en la poesía del período imperial<sup>34</sup>.

En cambio, ¿qué hay de histórico en el poema? Me atrevería a decir que muy poco. Al igual que en el *Panegírico de Mesala*, los hechos históricos concretos a los que se alude no son más que un pretexto

<sup>33</sup> De ahí también la dificultad para establecer un esquema preciso de la sucesión de kefalaia de la que nos habla A. Fo (*op. cit.*, p. 33).

<sup>34</sup> Remito a la tesis doctoral inédita de Cecilia Criado, *La Tebaida de Estacio. El antivirgilianismo de un clasicista*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiaio, 1997. Téngase en cuenta, por otra parte, que las reflexiones teóricas sobre el encomio prescribían también la intervención de personificaciones (A. Fo, *op. cit.*, p. 31).

para el elogio, aunque esto naturalmente no quiere decir que éste y otros poemas de Claudiano no proporcionen datos valiosos. Los proporcionan y a veces constituyen una de las fuentes más a tener en cuenta del siglo IV, pero el relato histórico no es su objetivo y omite y deforma los acontecimientos, a veces con gran parcialidad<sup>35</sup>. Es natural, ya que se trata de poemas panegíricos con *encomia* de Estilicón y de Honorio, con los que se mezcla el vituperio de los enemigos de ambos, sobre todo de los de Estilicón<sup>36</sup>. En el año 397, cuando la parte occidental del Imperio estaba bajo el dominio de Honorio y la oriental correspondía a Arcadio, Eutropio influye sobre el segundo para que declare *hostis publicus* al general Estilicón, gran valedor de Honorio. Eutropio pretendía destruir el prestigio de Estilicón y alejarlo del poder, para lograr así ejercer sobre Honorio la misma influencia y dominio que ya tenía sobre Arcadio. Con esta intención utiliza al príncipe africano Gildón, a quien por una concesión imprudente de Teodosio correspondían los poderes civil y militar de África. El abastecimiento de grano a Roma dependía ex-

clusivamente de aquella y Gildón redujo inicialmente el suministro para después suprimirlo<sup>37</sup>. Para luchar contra Gildón, Estilicón se sirve de Mascecel, un hermano del príncipe africano, cuyos hijos habían sido asesinados por éste, y que se había refugiado en Milán. Mascecel partió de Pisa con una escuadra en noviembre del 397 y en febrero del 398 logró derrotar a Gildón<sup>38</sup>. *De bello Gildonico* se ocupa de estos acontecimientos. El poema comienza con un elogio de la victoria conseguida por Honorio y la rapidez de ésta (vv. 1-13), para realizar a continuación la descripción de las figuras de Roma y de África y relatar la intervención lastimera de ambas ante Júpiter. La escena, totalmente épica, recuerda los concilios de los dioses y las quejas que en poemas precedentes manifestaban las divinidades ante el Padre (por ejemplo, Venus o Juno en la *Eneida*), pero —como ocurría en el panegírico de los cónsules hermanos— las abstracciones alegóricas sustituyen a aquellas. El referente siguen siendo los autores de la primera época imperial, como veremos. La respuesta de Júpiter a sus peticiones no tarda en llegar (vv. 204-226):

*Nec te, Roma, diu nec te patiemur inultam,  
Africa, communem prosternet Honorius hostem.  
Pergite securae vestrum vis nulla tenorem  
separat et soli famulabitur Africa Romae.*

El conde Teodosio y su hijo, el emperador Teodosio, abuelo y padre respectivamente de los jóvenes emperadores de Oriente y Occidente, se dirigen durante la noche a

la tierra para comunicar las órdenes de Júpiter (vv. 213-348). El viejo Teodosio se dirige a Italia, el emperador y padre al lecho de Arcadio en Oriente. La reacción

<sup>35</sup> P. Fargues, *op. cit.*, pp. 44-45 y 76.

<sup>36</sup> A. Fo, *op. cit.*, pp. 25 y 48. Como ejemplo del vituperio del enemigo basten los versos 162-199, en los que África expone los vicios y abusos de todo tipo por parte de Gildón. Los panegíricos de Claudiano introducen con frecuencia *vituperationes* de los enemigos del ensalzado, mientras que las invectivas contienen grandes elogios del adversario de aquellos a quienes se presenta como monstruos.

<sup>37</sup> M. Castillo, *op. cit.*, pp. 37-38. P. Fargues, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>38</sup> M. Castillo, *op. cit.*, pp. 38-39.



de éste recuerda la de Eneas ante la aparición en sueños de Héctor: «*unde tius optatus ades?*»<sup>39</sup>. Pero en las palabras del padre están más presentes Lucano,

*In fratres medio discordia Mauro  
nascitur et mundus germanaque dissidet aula?* (vv. 236-237).

*Ne consanguineis certetur comminus armis,  
ne, precor, haec trucibus Thebis, haec digna Mycenis:  
in Mauros hoc crimen eat [...]*<sup>40</sup>. (vv. 286-288).

La alusión a Tebas y a Micenas evoca, sin duda, la *Tebaida* de Estacio y el *Tiestes* de Séneca, presente también en la obra estaciana<sup>41</sup>. También la intervención del abuelo (el conde Teodosio) encuentra un paralelo en el Tántalo del *Tiestes* sofocleo, que emerge de los infiernos, si bien los dos Teodosios, por tratarse de una misión pacificadora destinada a establecer la concordia y no a provocar una acción fratricida, no proceden del reino infernal, sino del divino (*cum divus abirem*, dice el emperador en el verso 292 y en el 320 el poeta dice: *sic divus*). Sustituyen a la figura de Mercurio, tradicional como mensajero en la epopeya anterior al período imperial.

La intervención del padre junto a Arcadio se resuelve con un largo vituperio de Gildón (vv. 238-288) y un extenso elo-

gio de Estilicón (vv. 288-320)<sup>42</sup> que provoca en el hijo la siguiente decisión:

*Iussis, genitor, parebitur ultro.  
Amplector praecepta libens, nec carior alter  
cognato Stilicone mihi, commissa profanus  
ille luat: redeat iam tutior Africa fratri*  
(vv. 321-324).

El abuelo exhorta a Honorio para que combata al mauro y el joven príncipe, una vez que se hubo retirado el abuelo, pide parecer a Estilicón y muestra su disposición para la lucha. Es cuando Estilicón recomienda servirse de Mascecel. Aprovechando el episodio del asesinato de los hijos de Mascecel y la prohibición de dar sepultura a sus cadáveres por parte de Gildón. Claudiano alude de nuevo a Séneca y a Estacio:

*Ubi [...] patrias in pignora contulit iras  
et, quos ipse sinu parvos gestaverat, una  
occidit iuvenes inhumataque corpora vulgo  
dispulit et tumulo cognatas arcuit umbras  
naturamque simul fratremque hominemque cruentus  
exiit et tenuem caesis invidit harenam.  
Hoc facinus refugo damnavit sole Mycenae  
avertitque diem; scelere sed reddidit Atreus  
crimen et infandas excusat coniuge mensas [...].  
Si flentibus aram,*

<sup>39</sup> *Aeneis*, II, 282-283: «[...] *quibus Hector ab oris / expectate uenis?*».

<sup>40</sup> Recuérdese el pasaje de Lucano, *Farsalia*, I, 2 y 4: «*canimus [...] / cognatas [...] acies*».

<sup>41</sup> C. Criado, *op. cit.*

<sup>42</sup> P. Fargues, *op. cit.*, pp. 82, 233 y siguientes.



*et proprium miseris numen statuistis, Athenae,  
si Pandionias planctu traxere phalanges  
Inachides belloque rogos meruere maritis,  
[...] hunc quoque nunc Gildo, tanto quem funere mersit,  
hunc doleat venisse ducem* (vv. 392 y ss.).

Ello prueba que son las obras literarias de época neroniana y posterior las que están en el trasfondo del poema claudiano. No hay duda de que el referente ha cambiado: ya no encontramos el modelo homérico, presente en el *Panegírico de Mesala*. El panegírico poético post-augústeo está influenciado por la literatura del *ingenium* y del ‘nuevo estilo’ impulsada por Séneca.

Cuando Honorio aceptó los consejos de Estilicón, su general y suegro, este dispone para la guerra las tropas mejores, a las que el emperador dirige la palabra descalificando a Gildón y a sus tropas. Su discurso, seguido de un augurio favorable, excita a los soldados, que se confían impetuosos al mar y, surgida una tempestad, se refugian en Cerdeña en espera de vientos favorables. Aquí termina el poema. Se ha pensado en ocasiones que el *De bello Gildonico* se compondría de dos libros, de los que sólo conservaríamos el primero. Pero Claudiano no escribió, o por lo menos no publicó, un segundo libro. El poeta trató de la campaña en los versos 270-385 del libro primero de una obra posterior, *De consulatu Stilichonis*, lo que confirma la inexistencia de un segundo libro del *De bello Gildonico* dedicado a ella<sup>43</sup>. El libro primero del *De consulatu Stilichonis* termina con un elogio de la victoria y del propio Estilicón:

*Haec omnes veterum revocavit adorea lauros;  
restituit Stilicho cunctos tibi, Roma, triumphos*  
(vv. 384-385).

<sup>43</sup> E. M. Olechowska, «Le *De bello Gildonico* de Claudien et la tradition épique», *MH*, 31 (1974), p. 48. Tampoco D. Romano cree que el poema esté incompleto (*op. cit.*, p. 91).

Contra lo que repetidamente se ha venido afirmando, *De bello Gildonico* no es, a mi juicio, un poema histórico. El análisis, tal vez demasiado somero, que he hecho del poema lo muestra claramente. Claudiano falsea los hechos. El abuelo de Honorio, el *comes* Teodosio, había luchado en África durante los años 373-375, con motivo de una rebelión promovida por un hermano de Gildón, Firmo, y había acabado con ella. En *De bello Gildonico* el viejo Teodosio recuerda, en su diálogo con Honorio, la victoria conseguida sobre Firmo:

*Iterum post me coniurat in arma  
progenies versana Iubae bellumque resumit  
victoris cum stirpe sui? Firmumne iacentem  
obliti Libyam nostro sudore receptam  
rursus habent? Ausus Latio contendere Gildo  
germani nec fata timet?* (vv. 331-336).

Los versos que siguen (337-340), sobre todo el 340 (*captivum mihi redde meum*) parecen indicar que con motivo de la rebelión de Firmo, Gildón había sido hecho prisionero por Teodosio, cuando en realidad en aquella ocasión Gildón había combatido a favor de Roma<sup>44</sup>. Pero hay algo más significativo. De los 526 versos, 331 se ocupan del aparato sobrenatural y la mayoría de los restantes reproducen discursos de Honorio y Estilicón<sup>45</sup>. Sólo los 16 primeros nos

<sup>44</sup> M. Castillo, *op. cit.*, p. 282, nota 65. E. M. Olechowska, *art. cit.*, p. 46.

<sup>45</sup> Los discursos de los diferentes participantes (Júpiter, Roma, África, etc.) sumados a los del emperador y el general ocupan el setenta y cinco por ciento del poema, mientras que la media del conjunto de las obras de Claudiano es del cuarenta y uno por ciento (E. M. Olechowska, *art. cit.*, p. 48).

hablan de la rapidez de la victoria y de la guerra que da el título al poema no se dice nada, aunque en abril del 398 llega a Milán la noticia de que Gildón había sido derrotado por las tropas de Mascecel y hecho prisionero en Tabraca<sup>46</sup>; los versos 479-526, últimos del poema, hablan solamente de la navegación hasta Cerdeña. ¿Es posible, pues, considerar el poema como un poema histórico? Creo que no. Sobre todo si tenemos en cuenta que la narración, siquiera somera, de la guerra no podría presentar más que méritos de Mascecel, que a su regreso cayó en desgracia de Estilicón y, según testimonio de Zósimo, fue asesinado<sup>47</sup>. El relato completo no hubiera sido del agrado del general de Honorio y Claudiano prefiere glorificar a Estilicón, que sólo había actuado a distancia, renunciando así deliberadamente a lo que hubiera podido ser un relato épico detallado<sup>48</sup>. *De bello Gildonico* adolece de la misma falta de historicidad que el libro primero del *De consulatu Stilichonis*, donde al hacer el relato de la guerra tampoco se menciona a Mascecel, mientras se exageran los méritos de Estilicón (vv. 384-385)<sup>49</sup>. Tampoco el título justifica la consideración de poema histórico. Los panegíricos en prosa del siglo IV muestra que el objetivo perseguido en ellos hace que no siempre vayan encabezados por el término *Panegyricus: Gratiarum actio [Claudii] Mamertini de Consulatu suo Iuliano imperatori y Eumenii pro instaurandis scholis oratio*<sup>50</sup>.

En la consideración del *De bello Gildonico* como un poema épico-histórico y no como un panegírico puede haber influido la presencia de una serie de motivos y elementos consagrados por la tradición de las epopeyas, ya mitológicas, ya históricas, como pueden ser las comparaciones, catálogos, discursos, descripciones, prodigios, sueños, aparato sobrenatural, consejos de dioses<sup>51</sup>... Todo esto, efectivamente, lo tenemos en el poema. Basten como ejemplo la comparación de la tempestad y la intervención de los Dióscuros para salvar la nave en peligro, introducida a propósito de la intervención de los dos Teodosios (vv. 219-222); el catálogo —breve necesariamente, ya que el poema también es breve— de las tropas al mando de Mascecel (vv. 418-423); los discursos, que cubren un setenta y cinco por ciento del poema<sup>52</sup>; la descripción de Cerdeña (vv. 507-513); el augurio del ave de Júpiter (vv. 467-471); el sueño, vaticinador del futuro, que relata Arcadio (vv. 354-366); la intervención de divinidades (el emperador Teodosio, ya divinizado, por ejemplo) y de abstracciones (Roma y África) y el consejo divino en el que participan, además de Júpiter, Venus, Marte, Juno, Cibeles, los Indígetes y el resto de los dioses romanos (vv. 128-132).

Pero muchos de estos motivos y episodios y otros análogos, no bastan para denotar un poema épico-histórico. Se encuentran también en las invectivas y en los llamados por el poeta panegíricos<sup>53</sup>. La invectiva *In Rufinum* es una prueba

<sup>46</sup> P. Fargues, *op. cit.*, p. 20.

<sup>47</sup> P. Fargues, *op. cit.*, pp. 20-22 y 80-81. M. Iraldi, «Il problema della datazione della campagna di Mascecel contro Gildone alla luce di una nuova analisi del *De bello Gildonico* di Claudiano», *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 98 (1963-1964), p. 107. M. Olechowska, *art. cit.*, p. 47.

<sup>48</sup> M. Castillo, *op. cit.*, p. 40. P. Fargues, *op. cit.*, pp. 21-22 y 44.

<sup>49</sup> M. Castillo, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>50</sup> A. Fo, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>51</sup> Sobre los elementos épicos, cabe remitir nuevamente al citado artículo de E. M. Olechowska, pp. 51 y siguientes. De alguno de ellos, como —por ejemplo— el de los sueños, dice que no es específicamente épico.

<sup>52</sup> E. M. Olechowska, pp. 24-25.

<sup>53</sup> Sobre la presencia de tales motivos en el panegírico dedicado a Olibrio y Probino, remito a A. Fo, *op. cit.*, p. 32.

de ello: sirvan de ejemplo la comparación de la ambición de Rufino con la de Midas (I, vv. 164-169); el catálogo de las tropas de Estilicón (II, vv. 106-114); discursos como el de Megera o el de la Justicia (I, vv. 357-387), ejemplos también de la intervención de divinidades y abstracciones; la descripción de la entrada del Hades (I, vv. 123-128); el presagio que recibe Rufino durante el sueño (II, vv. 324-335) y el concilio de divinidades (I, vv. 25-117). En este caso son divinidades infernales, ya que se trata de estimular para una actuación funesta al destinatario de la invectiva, estímulo que correrá a cargo de Megera<sup>54</sup>.

Claudiano incorpora, por tanto, a sus poemas panegíricos y de invectiva todos los procedimientos propios del género épico, reflejando las transformaciones que éstos habían experimentado durante el período neroniano y posteriores; el hecho de que todos o la mayoría de ellos aparezcan en *De bello Gildonico* no es, pues, indicativo de que estemos ante un poema épico-histórico; es histórico en la misma medida en que lo era el *Panegírico de Mesala* y lo son el resto de los poemas panegíricos y de invectiva de nuestro poeta, pero los datos históricos están en función del elogio o del vituperio del personaje o personajes en cuestión y, como en consecuencia, se desfiguran magnificándolos o minimizándolos o, simplemente, se omiten, sin que por ello dejen de constituir una fuente histórica valiosa. E. M. Olechowska afirma que una obra épica que se ocupa de un acontecimiento contemporáneo constituye un género mixto que contiene elementos del panegírico y de la invectiva que responden a los esquemas tradicionales de este tipo de obras<sup>55</sup>.

Lo mismo puede decirse a propósito del *De bello Gothico*. El tema del poema es el enfrentamiento del año 402 entre Estilicón y Alarico y la victoria de aquel en Polentia<sup>56</sup>. Frente al *De bello Gildonico* ofrece una novedad presente ya con anterioridad en invectivas (libros I y II de *In Rufinum*, libro II de *In Eutropium*), en panegíricos (*Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti*, *Panegyricus dictus Manlio Theodori consuli*, libro III del *De consulatu Stilichonis* y *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*) y en el *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*: un breve proemio en dísticos elegíacos<sup>57</sup>. En el proemio el poeta se presenta de nuevo tras dos años de silencio y aunque la estatua que —a petición del senado— le ha sido dedicada en el foro romano le cohíbe, le prestan ayuda el tema, el mérito de Estilicón y su amor por éste. Nos encontramos, pues, ante una fórmula de humildad mucho más matizada, casi una autoafirmación del poeta. El poema propiamente dicho comienza con una σύγκρισις de treinta y cinco versos en la que Claudiano nos resume la aventura de los argonautas, para concluir con la superioridad de la hazaña de Estilicón, enfatizada mediante una interrogación retórica<sup>58</sup>. Siguen un elogio del general y un apóstrofe a Roma para asegurarle su supervivencia hasta que un ἄδύνατον, el traslado de los

<sup>54</sup> La presencia de la *Tebaida* de Estacio en este episodio es evidente. Véase la tesis citada de C. Criado.

<sup>55</sup> Art. cit., pp. 49-50.

<sup>56</sup> Sobre los precedentes y los enfrentamientos anteriores de los dos caudillos, así como para el desarrollo de la guerra, véase G. Garuti, *De bello Gothico. Edizione critica, traduzione e commento*, Bologna, 1979. A pesar de lo indicado en dicho título, no hay traducción y la edición no puede considerarse crítica.

<sup>57</sup> Sobre los proemios, remito a A. Parravicini, «Le prefazioni di Claudio Claudiano», *Athenaeum*, 2 (1914), pp. 183-194.

<sup>58</sup> El relato de la saga argonáutica remite, como se ha visto ya a propósito del *De bello Gildonico*, a un modelo de época imperial, en este caso al épico Valerio Flaco.

ríos a regiones diferentes y el cambio de dirección de los soplos respectivos de los vientos, tenga lugar. Se añaden justificaciones mitológicas (vv. 1-76). Le presenta a continuación la retirada de Alarico, circunstancia que se aprovecha para describirlo como vicioso y lleno de codicia (vv. 77-89)<sup>59</sup>. Después Claudiano justifica la retirada de Alarico sin haber sido aniquilado (lo que sin duda provocaría críticas a Estilicón) como clemencia del general de Honorio para evitar el ataque a Roma. Se avala esta actitud con ejemplos de la historia romana (vv. 90-165)<sup>60</sup>. Se habla, a continuación, de las correrías del enemigo por diversas regiones durante treinta años y de los temores que provocaban y de prodigios amenazadores (vv. 166-266)<sup>61</sup>. Sólo Estilicón anuncia la salvación. Un discurso del general restablece el ánimo de la corte y del emperador<sup>62</sup>. Si-

gue el desplazamiento de Estilicón a Retia y la descripción de ésta, así como de la frugalidad del general (vv. 267-362). La presencia del jefe romano produce estupor en los getas. Estilicón habla con ejemplos tomados del pasado de Roma y consigue detener la rebelión (vv. 362-403). Siguen un catálogo de las tropas romanas, un elogio de Estilicón, que regresa a Italia, y la alegría que surge en Roma y en la corte (vv. 404-468). En contraste con los últimos versos anteriores se describe el desánimo de Alarico. Se introduce a continuación un concilio de los próceres getas y las palabras del más anciano de ellos aconsejando la huida de Italia, seguidas de una réplica de Alarico (vv. 469-550). Después Alarico, impulsado por los oráculos, exhorta a los suyos; el poeta condena los presagios, cuya falsedad reconoce Alarico mediante la derrota. También Estilicón estimula a sus tropas en marcha. Al morir uno de los jefes alanos que seguía sus órdenes, Estilicón acude a restablecer la lucha (vv. 550-597). El poema finaliza con la afirmación del desprecio por parte de los soldados de Roma del botín, al que anteponen la sangre, seguida de una imprecación a Alarico y un elogio de Polentia (vv. 597-647).

El carácter del poema, cargado de interrogaciones retóricas, discursos, apóstrofes, elogios de Estilicón, etc., es mucho más epidíctico y menos narrativo que el del *De bello Gildonico*. A. Mortillaro, que comienza diciendo que puede considerarse como un poema histórico, concluye afirmando que tal vez era necesaria una descripción más amplia de la batalla y que está más próximo a los panegíricos que a los poemas históricos propiamente dichos, ya que —apartándose de la tradición épica anterior (descripciones de guerra)— se extiende en discursos que se ajustan a las normas de los rétores de la

<sup>59</sup> Los primeros ochenta y nueve versos son considerados por G. Garuti como una celebración de la victoria (*op. cit.*, p. 99).

<sup>60</sup> Garuti nos dice que mientras Claudiano recitaba el poema, en Roma se estaba produciendo la retirada y esto suscitó un doble sentimiento; por un lado alegría por la victoria, por otro perplejidad por el acuerdo al que Estilicón y Alarico habrían llegado. La introducción aquí de la retirada de Alarico es una anticipación del final de la guerra que, como se verá, no se relata, salvo episodios muy concretos (discursos, consejos de jefes, catálogos de tropas, etc.) que no son específicamente bélicos.

<sup>61</sup> Estamos ante una inversión del orden del desarrollo de los acontecimientos, ya que lo que narran estos versos son los precedentes remotos y próximos de la guerra. La anticipación del resultado es un argumento a favor de que a Claudiano lo que le interesaba especialmente era el éxito de esta y no la narración detallada.

<sup>62</sup> Los presagios y prodigios eran interpretados en sentido negativo («*territat adsiduus lunae labor atraque Phoebe / noctibus aerisonas crebris ululata per urbes [...]. / Sed gravius mentes caesorum ostenta lporum / horrificant*» vv. 233-234 y 249-250), mientras Estilicón lo hace en sentido favorable: «*Solus erat Stilicho, qui desperantibus augur / sponderet meliora manu*» (vv. 267-268).

época<sup>63</sup>. Los versos del proemio nos indican claramente que nos encontramos ante un panegírico:

*Materies tamen ipsa iuvat solitumque timorem  
dicturo magna sedula parte levat.  
Nam mihi conciliat gratas impensius aures  
vel meritum belli vel Stilichonis amor.*

En este sentido, es significativa la expresión «*meritum belli*», indicativa de que —como ya he dicho— lo que interesa a Claudiano no es propiamente la guerra, sino el mérito del general. Su éxito es presentado más adelante: como resultado de su majestad, símbolo del imperio: «*inque uno princeps Latiumque et tota refulsit / Roma viro*»<sup>64</sup>. El reducido número de versos dedicado a la batalla, de 647 sólo 42 (581-622), que si restamos los dedicados a la persecución de los enemigos y a la conquista del botín (598-622) se reducen a diecisiete (581-597) es prueba de que Claudiano no se ha propuesto escribir un poema histórico con la historia de esta guerra y de que la utiliza como pretexto para hacer el panegírico de Estilicón<sup>65</sup>. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con la parte correspondiente a la expedición del general a Retia, en la que no se describe nin-

gún acontecimiento bélico<sup>66</sup>. En cuanto al título, es válido lo mismo que ya señalé anteriormente a propósito del *De bello Gildonico*. G. Garuti afirma que, pese al título, el elemento predominante no es el canto bélico<sup>67</sup>.

Del *De bello Gildonico* y del *De bello Gothico*, Levy dice —a mi juicio con razón— lo siguiente: «ostensibly brief historical epics are in reality largely *encomia* of Stilicho and Honorius, intermingled with invectives against two enemies of Stilicho's regime»<sup>68</sup>. Y acerca del *De bello Gothico* la Gualandri recuerda que «Barth consideró este poema como verdadero y propio panegírico, titulándolo en su edición claudiana (Hanan 1612 y Frankfurt 1650) *IV Liber de consulatu Stilichonis*. Para Fo la comparación de Estilicón con Tifis, con que se inicia el poema es una σύγκρισις, motivo preceptivo según los rétores para una composición panegírica perfecta»<sup>69</sup>. Matizando la afirmación de Fo que, admitiendo que Claudiano se ajusta más a los paradigmas retóricos, afirma que hay en los dos poemas una fusión de los géneros épico y panegírico, yo diría que se trata de dos poemas panegíricos que, por pertenecer a un subgénero épico, utilizan lógicamente los motivos y procedimientos de la épica, con mayor fortuna sin duda que la que se había alcanzado en el *Panegírico de Mesala*, por ejemplo con el relato de los viajes de Ulises, que no tenían ninguna relación con

<sup>63</sup> A. Mortillaro, *Elementi storici, mitologici e retorici nel De Bello Gothico di Claudiano*, Trapani, 1935, pp. 5 y 51-52. Por su parte, D. Romano, aunque lo considera un poema histórico y dice que lo encomiástico es secundario, afirma que en ningún otro poema de Claudiano la retórica está tan ligada a la narración (*op. cit.*, p. 133).

<sup>64</sup> Se trata de los versos 374-375 del poema. G. Garuti destaca a este propósito que con un sólo discurso Estilicón sofocó la revuelta y despierta en los getas el deseo de enrolarse en las filas romanas (*op. cit.*, p. 65).

<sup>65</sup> El cómputo de hexámetros citado es el que realizara G. Garuti (*op. cit.*, p. 101). Dicho estudioso añade que de los diecisiete, trece están dedicados a la muerte de Saulo, de forma que la fase decisiva del combate no ocupa más que cuatro versos (594-597).

<sup>66</sup> Sobre esto y otros acontecimientos a los que nada más se alude, véase Garuti, pp. 101-102.

<sup>67</sup> Sobre otros intereses en el poema, *ibidem*, pp. 102-104.

<sup>68</sup> Tomo la cita del estudio de A. Fo, p. 25.

<sup>69</sup> La consideración del poema como panegírico viene, como puede verse, de antiguo. No supone, por tanto, ninguna novedad. Para otras σύγκρισεις y la fusión de alguna de ellas con rasgos épicos, se remite nuevamente a A. Fo, pp. 25-26.

las aptitudes oratorias de Mesala<sup>70</sup>. Creo que con Claudiano culmina la tendencia, señalada por Parravicini, a la desaparición del verdadero y propio poema épico y a su sustitución por el panegírico épico<sup>71</sup>. No pretendo, ni procedería, ha-

cer aquí lo que sería el capítulo del panegírico poético, ausente de las literaturas latinas; simplemente quiero señalar con las consideraciones hasta aquí hechas, la necesidad de abordarlos. Lo dejo para más adelante.

---

<sup>70</sup> A. Fo, pp. 27 y 30.

<sup>71</sup> Parravicini, *op. cit.*, p. 35.

# LA DESCRIPCIÓN DE LA MORADA DE LA AURORA EN EL *PANEGÍRICO A ANTEMIO* DE SIDONIO APOLINAR: ¿UN MANIFIESTO OCULTO DE LA POÉTICA TARDO-ANTIGUA?\*

JESÚS HERNÁNDEZ LOBATO  
*Universidad de Salamanca*

Cuando el escritor galorromano Sidonio Apolinar (430/431-c. 487 d. C.) recibió el encargo de componer un panegírico en honor al emperador Antemio con motivo de la asunción de su segundo consulado (cuya celebración estaba prevista para el primero de enero del año 468)<sup>1</sup>, era ya —a

sus casi cuarenta años— un poeta maduro y consagrado<sup>2</sup>. Doce años antes, su suegro, el efímero emperador Avito, le había abierto a un tiempo las puertas de Roma y de la gloria literaria: gracias al panegírico que compusiera y declamara en su honor

---

\* El presente artículo se inscribe en el marco de un proyecto de investigación realizado con la Ayuda Fundación BBVA a Investigadores y Creadores Culturales 2016.

<sup>1</sup> Antemio ya había sido cónsul en su juventud, hacia el 455, con el emperador de Occidente Valentiniano III como colega (cf. *carm.* 2.205-206). En esta ocasión tendrá el privilegio de ser investido cónsul *sine collega*. Sobre las circunstancias concretas en las que Sidonio recibió el encargo de componer este encomio imperial *vid.* SIDON. *epist.* 1.5 y 1.9, que debieron de circular como prólogo a la primera

edición del panegírico antes de integrarse definitivamente en el corpus de cartas.

<sup>2</sup> Sobre la vida de Sidonio Apolinar y su contexto histórico, *vid.* J. Harries, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome. AD 407-485*, Oxford, Oxford University Press, 1994, que actualiza y reformula el clásico estudio de C. E. Stevens, *Sidonius Apollinaris and his Age*, Oxford, Oxford University Press, 1933. Para una introducción extremadamente puesta al día a la figura de Sidonio Apolinar en todas sus vertientes *vid.* G. Kelly y J. A. van Waarden (eds.), *Prolegomena to Sidonius Apollinaris*, Leuven, Peeters, en proceso de publicación.



(el *carm.* 6, con su prefacio, el *carm.* 5), el Senado había resuelto erigirle una estatua de bronce en el foro de Trajano junto a la de Claudiano y Merobaudes, en las proximidades de las dos grandes bibliotecas imperiales (la griega y la latina, dispuestas a uno y otro lado de la famosa columna)<sup>3</sup>, canonizándolo, de este modo, como uno de los poetas más destacados del momento. No es, por tanto, de extrañar que Mayoriano, tras deponer a Avito en octubre de 456 para acceder triunfal, más de un año después, al trono de Roma, se mostrara convenientemente clemente con el poeta, yerno del emperador caído, a cambio, claro está, de granjearse sus codiciados servicios literarios<sup>4</sup>. Antemio sería el tercero y último en esta curiosa lista de regios «clientes». Tras un vacío de poder de más de un año, ese noble constantinopolitano de formación filosófica e intachables credenciales había sido designado emperador del Imperio Romano Occidente por su homólogo en Oriente, León I, lo que despertaría las suspicacias de determinados sectores influyentes (entre ellos la conservadora nobleza galorromana), que veían en el recién llegado un intromisivo *Graeculus* empeñado en imponerles sus costumbres «extranjeras»<sup>5</sup>. ¿Qué mejor manera de desprenderse de ese estigma y legitimarse en la sede occidental que

emular a sus predecesores encargándole al icónico Sidonio la confección de su encomio oficial? A tenor de los hechos, parece que el panegírico en cuestión (el *carm.* 2, con su correspondiente prefacio, el *carm.* 1) colmó con creces las expectativas del mandatario: en premio por sus servicios propagandísticos, Sidonio fue nombrado nada menos que prefecto de la ciudad de Roma (*praefectus urbis*), lo que comportaba, entre otras cosas, la presidencia del Senado. Este prestigioso cargo —aunque no exento de sinsabores en su más que cuestionable desempeño<sup>6</sup>— constituyó la cúspide de la carrera civil del poeta.

El panegírico sidoniano en honor a Antemio<sup>7</sup>, compuesto de 548 hexámetros

<sup>3</sup> Cf. SIDON. *carm.* 8.7-8. Tan orgulloso se sentía de haber recibido ese honor, que volverá a mencionarlo poco antes de morir en su célebre testamento literario (SIDON. *epist.* 9.16.3 vv. 21-28).

<sup>4</sup> Como fruto de esa fértil e inesperada alianza propagandística nacerán el panegírico a Mayoriano (*carm.* 5) con su correspondiente prefacio (*carm.* 4), un breve billete dedicatorio (*carm.* 3) y un interesante poema polimétrico (*carm.* 13) que nos revela las claves de esa curiosa relación entre príncipe y poeta.

<sup>5</sup> Sobre el indisimulado helenismo de Antemio cf. P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodore*, Paris, E. de Boccard, 1948, p. 245.

<sup>6</sup> El silencio epistolar de Sidonio sobre su año de prefectura es ya en sí sospechoso. La única carta que aborda directamente su ejercicio (*epist.* 1.10), nos dibuja a un Sidonio a punto de ser abucheado por la masa a causa de ciertos problemas con el abastecimiento de trigo. Si bien el poeta atribuye la mala gestión a un subordinado suyo, el *praefectus annonae*, todo parece indicar que no se sentía particularmente orgulloso del modo en que había desempeñado el cargo (aunque sí, naturalmente, de haberlo desempeñado). Sobre la prefectura de Sidonio, cf. el citado estudio de Harries, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome*, pp. 150-159.

<sup>7</sup> El panegírico de Antemio (*carm.* 2) es, con toda seguridad, el menos estudiado de los tres compuestos por Sidonio. Ello se debe muy probablemente a su escaso valor como fuente histórica, dado que el poeta apenas conocía nada sobre su homenajeado en el momento del encargo. No obstante, esa escasez de información sobre el soberano hizo que Sidonio desplegara en compensación todo su acervo literario, dando lugar algunos pasajes de singular interés estético y —como intentaré mostrar en estas páginas— meta-poético. La pieza ha sido, eso sí, objeto de dos tesis doctorales hoy por hoy inéditas: L. Watson, *Sidonius Apollinaris' Carmina 1 and 2: A Commentary*, PhD thesis, University of London, 1997 y F. Montone, *Sidonius Apollinare. Carmi 1 e 2. Praefatio e Panegirico per Antemio. Introduzione, traduzione, commento ed appendici*, Tesi di dottorato, Università di Napoli «Federico II», 2011-2012. Cf. et. L. Watson, «Representing the Past, Redefining the Future: Sidonius Apollinaris Panegyrics of

dactílicos, se divide en dos mitades perfectamente diferenciadas: en la primera (vv. 1-306) el narrador relata con voz propia los méritos del nuevo emperador; en la segunda (vv. 317-548) asistimos a una ficción mitológica en la que las personificaciones de Italia, el Tíber, Roma y la Aurora acuerdan el traslado de Antemio desde su Constantinopla natal al trono de Occidente. Entre ambos bloques, a modo de bisagra, hallamos una suerte de proemio «al mezzo»<sup>8</sup> (vv. 307-316) muy similar al que rompía en dos mitades el panegírico en honor

a Mayoriano<sup>9</sup>, casi once años más antiguo. En ese breve interludio meta-literario, el poeta invoca a Apolo Peán y a las Musas de la fuente Castalia en busca de la necesaria inspiración para su canto. La voz del poeta retornará con fuerza en los versos finales de la obra, que funcionan como una suerte de epílogo meta-literario no exento de la prescriptiva invocación a las denominadas Camenas (las Musas latinas). Así pues, el contenido del panegírico, fuertemente estructurado en esas dos grandes mitades, se desarrolla según el siguiente esquema:

- vv. 1-29: Exordio.
- vv. 30-67a: Elogio de Constantinopla, la patria de Antemio.
- vv. 67b-98: Elogio de la familia de Antemio:
- Su padre Procopio (vv. 67b-93)
- Su abuelo Antemio el Mayor, suegro de Procopio (vv. 94-98)
- vv. 99-306: Vida y hazañas de Antemio:
- Su infancia (vv. 99-155)
- Su formación intelectual (vv. 156-192)
- Su matrimonio con la hija de Marciano, el emperador de Oriente. Primeros cargos bajo su reinado (vv. 193-209)
- La Fortuna retrasa su ascenso al trono tras la muerte de su suegro Marciano (vv. 210-222)
- Campaña en Iliria contra el ostrogodo Valamiro (vv. 223-235a)
- Campaña contra el huno Hormidac (vv. 235b-242)
- Retrato de los hunos (vv. 243-269a)
- La batalla de Sérdica (vv. 269b-306)
- vv. 307-316: Proemio «al mezzo». Invocación poética.
- vv. 317-386: Italia visita al Tíber para exponerle la situación.
- Exaltación de Ricimero frente al vándalo Genserico (vv. 358-386)
- vv. 387-406: El Tíber visita a Roma para pedirle que busque ayuda en Oriente.
- vv. 407-521: Roma visita Oriente, los dominios de la Aurora:
- Descripción de la morada de la Aurora (vv. 407-435).
- Roma recuerda su papel como conquistadora de Oriente (vv. 436-477)
- Roma le pide a la Aurora que Antemio sea el nuevo emperador de Occidente y que su hija se case con Ricimero (vv. 478-515a)
- Se cierra el acuerdo (vv. 515b-521)
- vv. 522-536: Roma acoge con entusiasmo a Antemio.
- vv. 537-548: Epílogo meta-literario. Buenos augurios para la etapa que se abre.

Avitus and Anthemius», en M. Whitby (ed.), *The Propaganda of Power: the Role of Panegyric in Late Antiquity*, Leiden/Boston, Brill, 1998, pp. 177-198.

<sup>8</sup> Sobre la noción de «proemio al mezzo» *vid.* G. B. Conte, «Proemi al mezzo», en G. B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milán, Garzanti,

1984, pp. 121-133. Un breve análisis de este pasaje se puede leer en S. Condorelli, *Il poeta doctus nel V secolo d. C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare* (Studi Latini 65), Napoli, Loffredo, 2008, pp. 70-73.

<sup>9</sup> *Vid. carm.* 5.370-373.

Da casi la impresión de que un nuevo poema comenzara tras el corte conceptual del proemio «al mezzo» (vv. 307-316). Lo que sigue abandona casi por completo el relato histórico de los hechos para pasar a reinterpretar —mediante una serie de estudiadas personificaciones— los acontecimientos ya referidos en la primera parte del panegírico. Ni qué decir tienen que este recurso se presta especialmente bien para una lectura en clave alegórica y meta-literaria como la que esbozaré en las páginas venideras. Lo que se nos narra en esta segunda parte del poema es, en pocas palabras, la crónica de un largo viaje: Roma, apremiada por Italia y el río Tíber, se encamina presurosa al reino de Aurora, en los confines orientales del orbe, para solicitar su ayuda ante los peligros inminentes que la acechan. Lo que allí pudo

ver y sentir la menesterosa capital del mundo es precisamente lo que se nos describe —con toda la exuberancia retórica de la pluma sidoniana— en el breve pasaje que nos disponemos a analizar.

1. LA DESCRPCIÓN DE LA MORADA  
DE LA AURORA: ESPEJO Y COMPENDIO  
DE LA ESTÉTICA TARDO-ANTIGUA

He aquí los veintinueve hexámetros dactílicos que componen la descripción de los dominios de la Aurora (vv. 407-435), meta del largo itinerario de Roma<sup>10</sup>. Para mayor comodidad del lector, incluyo a continuación una traducción en verso del pasaje, tomada de mi reciente edición bilingüe del poemario completo de Sidonio<sup>11</sup>:

- Est locus Oceani, longinquis proximus Indis,  
axe sub Eoo, Nabataeum tensus in Eurum;  
uer ibi continuum est, interpellata nec ullis*  
410 *frigoribus pallescit humus, sed flore perenni  
picta peregrinos ignorant arua rigores;  
halant rura rosis, indiscriptosque per agros  
fragrat odor; uiolam, cytisum, serpylla, ligustrum,  
lilia, narcissos, casiam, colocasia, caltas,*  
415 *costum, malobathrum, myrrhas, opobalsama, tura  
parturiunt campi; nec non pulsante senecta  
hinc rediuiua petit uicinus cinnama Phoenix.  
Hic domus Aurorae rutilo crustante metallo  
bacarum praefert leues asprata lapillos.*  
420 *Diripiunt diuersa oculos et ab arte magistra  
hoc uincit quodcumque uidet; sed conditur omnis  
sub domina praesente decor, nimioque rubore  
gemmarum uarios perdit, quia possidet, ignes.  
Fundebat coma pexa crocos flexoque lacerto*  
425 *lutea depressus comebat tempora pecten.  
Fundebant oculi radios; color igneus illis,  
non tamen ardor erat, quamuis de nocte recussa  
excepti soleant sudorem fingere rores.*

<sup>10</sup> Para el texto latino de los poemas sidonianos tomaré como base la cuidada edición de A. Loyen (ed.), *Sidoine Apollinaire. Poèmes*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, vol. I.

<sup>11</sup> J. Hernández Lobato (ed.), *Sidonio Apolinar. Poemas*, Madrid, Cátedra, 2015.

- Pectora bis cingunt zonae, paruisque papillis*  
 430 *inuidiam facit ipse sinus; pars extrema pepli*  
*perfert puniceas ad crura rubentia rugas.*  
*Sic regina sedet solio; sceptri uice dextram*  
*lampadis hasta replet. Nox astat proxima diuiae,*  
*iam refugos conuersa pedes, ac pone tribunal*  
 435 *promit Lux summum uix intellecta cacumen.*

- Existe un lugar del océano, próximo al indio lejano,  
 bajo el cielo de Eos, hacia el nabateo tendido levante<sup>12</sup>;  
 primavera hay allí sempiterna y jamás por ningún estorbada  
 410 frior palidece la tierra: al contrario, de flores perpetuas  
 esmaltados, del clima extranjero el rigor desconocen sus campos;  
 sus prados resuellan a rosas y por indivisos sembrados  
 se esparce su aroma; violeta, retama, serpoles, alheñas,  
 lirios, narcisos, canela, caléndulas y colocasias,  
 415 costo, malóbatro, mirra, opobálsamo, inciensos engendran  
 estos campos; aquí se encamina, al llamar la vejez a su puerta,  
 revivificador a buscar cinamomo el autóctono Fénix.  
 Aquí es donde el palacio de Aurora, atauja de rubios metales,  
 de sus aljófares muestra arrugado los lisos guijarros.  
 420 Arrebata su diversidad la mirada: es tal su arte maestra  
 que cada cosa que ves vence al resto; mas nublase todo  
 de la señora en presencia esplendor y con sus arreboles  
 de las gemas los varios eclipsa —pues de ellos es dueña, sí— fuegos.  
 Rezumaba azafrán su atusada melena y a brazo doblado  
 425 le acicalaba las gualdas, hendiéndolas, sienes un peine.  
 Derramaban sus ojos mil rayos; del fuego el color poseían,  
 no así, sin embargo, el ardor, por más que, al sacudirse la noche,  
 los allí destilados solieran sudor simularle rocíos.  
 El busto le ciñen dos bandas y a sus diminutos pechitos  
 430 agravio les causa hasta el pliegue en la tela<sup>13</sup>; el final de su peplo  
 prolonga sobre el rosicler de sus pies carmesíes plisados.  
 Así reina, sentada en su solio; en lugar de algún cetro, la diestra  
 le colma el astil de una antorcha. La Noche, cercana a la diosa,  
 ahí está, con los pies vueltos ya para huir, y detrás del estrado  
 435 va asomando la Luz, discernible aún apenas, su cumbre suprema.

Según iré desgranando en las próximas páginas, este breve texto reúne y condensa en sus menos de treinta versos buena

parte de las características fundamentales del quehacer literario de Sidonio<sup>14</sup>, sumamente representativas de lo que se ha

<sup>12</sup> La región de Eos, la Aurora. Los nabateos eran un pueblo oriental asentado al norte de Arabia.

<sup>13</sup> Se trata, claro está, de una hipérbole. La idea es que incluso los pliegues de tela que generan bajo sus pechos esas dos tiras de sujeción los aventajan en tamaño. El ideal de belleza de la Antigüedad primaba la pequeñez y separación del busto femenino.

<sup>14</sup> Sobre el sofisticado proceder literario y estilístico de Sidonio Apolinar resulta imprescindible

la monografía de I. Gualandri, *Furtiva lectio. Studi su Sidonio Apollinare*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, que revisa y supera el estudio pionero de A. Loyen, *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, Paris, Les Belles Lettres, 1943. Sobre su poética cf. Condorelli, *Il poeta doctus nel V secolo* y J. Hernández Lobato, *Vel Apolline muto. Estética y poética de la Antigüedad tardía*, Bern, Peter Lang, 2012.

venido en denominar «la estética tardoantigua»<sup>15</sup>. En él, los dominios orientales de la Aurora se nos describen como un reino sensorialista, apartado de la realidad, intangible y atemporal, lo que, como bien ha señalado Jolivet<sup>16</sup>, nos sitúa claramente el ámbito retórico de la *topothesia* (en oposición a la denominada *topographia*, que implica necesariamente la existencia efectiva del emplazamiento descrito, como sucede, por ejemplo, con el elogio de Constantinopla de los vv. 30-67<sup>17</sup>). Esa irrealidad fundamental de la morada de la Aurora la convierte en idónea para encarnar simbólicamente ese extraño no-lugar en que consiste la literatura, proporcionándonos al mismo tiempo un vehículo privilegiado para la reflexión meta-poética. Esta constatación no implica en modo alguna una lectura escapista del pasaje, desvinculada por completo de los problemas que acuciaban al gobierno de Antemio o de las necesarias maniobras

propagandísticas destinadas a legitimar su mandato. De hecho, es ese inasible no-lugar de la palabra literaria, ese reino inmaterial del *flatus uocis*, lo único que podía a la sazón hacer perdurar la declinante Romanidad de un Imperio de Occidente bajo continua amenaza. De ahí que cada nuevo emperador se aprestara a conquistar —a través de los servicios de Sidonio— esos intangibles reinos literarios, a fin de apuntalar su tambaleante gobierno y salvaguardar —aunque sólo fuera como idea— el cuestionado dominio de Roma.

El pasaje, así pues, comienza por presentarnos la morada de la Aurora como un reino mítico de clima siempre primaveral (vv. 407-411), opuesto, por lo tanto, al imaginario hiemal que los vv. 243-245 habían asociado astutamente a la brutalidad de los hunos<sup>18</sup>. La idea de la eterna primavera proviene, sin lugar a dudas, del célebre poema sobre el ave Fénix del apologeta cristiano Lactancio (s. III-IV)<sup>19</sup>, cuyos primeros versos evidencian por sí

<sup>15</sup> Sobre la estética y poética tardo-antiguas cf. M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1989; J. Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*; A. Peltari, *The Space that Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca-London, Cornell University Press, 2014; J. Elsner y J. Hernández Lobato (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2016 (vid. en particular la introducción del volumen, titulada «Notes towards a Poetics of Late Antique Literature», pp. 1-22).

<sup>16</sup> J. C. Jolivet, «Aurore et Rome: topothesie ovidienne et chorographie virgilienne dans le *Panegyrique d'Anthemius* de Sidoine Apollinaire (*Carmen* II)», en S. Clément-Tarantino y F. Klein (dir.), *La représentation du «couple» Virgile-Ovide dans la tradition culturelle de l'Antiquité à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, pp. 155-175 (esp. pp. 161-164).

<sup>17</sup> Sobre la descripción sidoniana de Constantinopla vid. L. Boshoff, «Looking Eastwards: The *Regina Orientis* in Sidonius Apollinaris' *Carmen* 2», en N. S. M. Matheou et alii (eds.), *From Constantinople to the Frontier. The City and the Cities*, Leiden, Brill, 2016, pp. 11-24.

<sup>18</sup> Paradójicamente los hunos procedían, al igual que la Aurora, del lejano Oriente, no del Norte (si bien es cierto que fue desde el Norte desde donde empujaron a los godos contra Roma). Sobre la vívida descripción de los hunos contenida en este panegírico —un pasaje que ha despertado un enorme interés en los estudiosos del período— vid. F. Montone, «I barbari contro l'impero. L'*excursus* sugli Unni nel Panegirico per l'imperatore Antemio di Sidonio Apollinare», *Salternum*, 30-31 (2013), pp. 35-48; C. Ferrari, «Tra le steppe e le Gallie: la descrizione degli Unni di Sidonio Apollinare (*carm.* II, Panegirico di Antemio, 243-269)», *Studi Classici Orientali*, 62 (2016), pp. 315-344; y F. Ploton-Nicollet, «Les Huns franchissent le cours gelé du Danube: note critique et esthétique à Sidoine Apollinaire, *carm.* 2, 269-271», en G. H. de la Portbarré-Viard y A. Stoehr-Monjou (eds.), *Studium in libris et sedula cura docendi: Mélanges en l'honneur de Jean-Louis Charlet*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2016.

<sup>19</sup> Sobre esta interesante obra vid. M. Roberts, «Lactantius' *Phoenix* and Late Antique Poetics», en J. Elsner y J. Hernández Lobato (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, pp. 373-390.

solos los fortísimos vínculos intertextuales que con él busca establecer nuestro texto. Dicho vínculos se cimentan sobre el

arranque compartido *Est locus...* («Existe un lugar»), *incipit* absoluto y carta de presentación del poema de Lactancio:

- Est locus in primo felix oriente remotus,  
qua patet aeterni maxima porta poli,  
nec tamen aestiuos hiemisue propinquus ad ortus,  
sed qua Sol uerno fundit ab axe diem.  
5 Illic planities tractus diffundit apertos,  
nec tumulus crescit nec caua uallis hiat,  
Sed nostros montes, quorum iuga celsa putantur,  
per bis sex ulnas imminet ille locus.

Sidonio, con su contrastada habilidad retórica, tamiza intertextualmente este referente de base con un segundo poema que, significativamente, también versa sobre el ave Fénix: el *carm. min.* 27 de Claudiano, intitulado *Phoenix*, cuyo arranque (vv. 1-2) reza: «*Oceani summo circumfluus aequore lucus / trans Indos Eurumque uiret [...]*». Así pues, el armazón intertextual del pasaje de Sidonio apunta por partida doble a la figura del ave Fénix (explícitamente mencionada en los vv. 416-417), que es, como explicaremos más adelante, uno de los símbolos centrales de toda la descripción. La sostenida presencia intertextual de Ovidio completa finalmente este trípode de reminiscencias literarias, como no podía ser de otra manera tratándose de un texto tan obsesionado con las ideas de metamorfosis y renovación estética en clave anti-clásica<sup>20</sup>.

Como era de esperar a la luz del intertexto de Lactancio —con su recurrente insistencia sobre el motivo de la eterna

primavera del Oriente<sup>21</sup>— y de la temática misma del ave Fénix, el imaginario del renacimiento y la germinación inunda todo el pasaje: *uer continuum* (v. 409), *flore perenni* (v. 410), *parturiunt campi* (v. 416), *rediuiua* (v. 417), *Phoenix* (v. 417). Esos campos (*arua*) siempre verdegueantes de la Aurora se nos dibujan, en boca de Sidonio, «de flores perpetuas / esmaltados» (vv. 410-411: *flore perenni / picta*). *Flos* en la tradición literaria latina era un término de autorrepresentación poética, que evocaba de inmediato el ideal estilístico de la *uariatio* o ποικιλία. El propio Sidonio en su poema más abiertamente programático (el *carm.* 9, que da inicio a su colección de *carmina minora*)<sup>22</sup> se sirve de la metáfora de los prados «enjoyados» de flores para describir las célebres *Silvas* de su poeta de cabecera: Publio Papinio Estacio (segunda mitad del siglo I d. C.):

<sup>20</sup> Así, por ejemplo, el v. 408 (*axe sub Eoo, Nabataeum tensus in Eurum*) bebe simultáneamente de *Ov. met.* 1.61 (*Eurus ad auroram Nabataeaeque regna recessit*) y *fast.* 3.466 (*Eoo ... ab orbe*). Sobre los elementos ovidianos del pasaje en su conjunto *vid.* C. Montuschi, «Sidonio Apollinare e Ovidio: esempi di riprese non solo verbali (Sidon. *Carm.* 2, 405-435; 22, 47-49)», *Invigilata Lucernis* 23 (2001), pp. 161-181 y Jolivet, «Aurore et Rome», pp. 159-166.

<sup>21</sup> Aparte del pasaje ya citado, esta idea vuelve a presidir los vv. 10 (*Lucus perpetuae frondis honore uirens*) y 21-22 (*Non ibi tempestas nec uis furit borrida uenti / nec gelido terram rore pruina tegit*) del *De aue Phoenixe* de Lactancio, cuya sostenida presencia intertextual no es difícil rastrear en el texto de Sidonio.

<sup>22</sup> Para una interpretación global del *carmen* 9 sidoniano *vid.* F. E. Consolino, «Codice retorico e manierismo stilistico nella poesia di Sidonio Apollinare», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 4, 1974, pp. 423-460, y Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 401-449.



*non quod Papinius tuus meusque  
inter Labdacios sonat furores  
aut cum forte pedum minore rhythmo  
pingit gemmea prata siluularum.*

No aquello que Papinio (tan mío como tuyo) profiere entre labdacios furores, o bien cuando acaso con compases de pies más llevaderos pinta los enjoyados prados de sus *Silvitas*<sup>23</sup>.

La metáfora dista mucho de ser retórica. Si algo caracterizaba a las *Silvas* estacianas era precisamente lo variopinto de sus temas y su patente amor por lo exquisito, dos valores estéticos de los que Sidonio se declara heredero. Pero nuestro texto va más allá. Las flores, símbolo de la variedad más exuberante y de la belleza más efímera, reciben en él la adjetivación paradójica de «perpetuas» (*flore perenni*), lo que vuelve a remitirnos —de un modo sutil— a la esfera meta-poética: es únicamente en la república de las letras donde la fugacidad de la flor puede, como en el reino inalcanzable de la Aurora, alcanzar la eternidad. El tema de la variedad y la diversidad estilística, magistralmente simbolizado en la imagen de esa flor inmarcesible, no queda restringido a ella, sino que permea y articula todo el texto, tal como nos revela la presencia de otros términos y expresiones relativos a dicho campo semántico: *diuersa* (v. 420), *gemmarum uarios... ignes* (v. 423), etc.

Fijémonos ahora en el participio que gobierna a esas «flores perpetuas»: *picta*

(v. 411), que he traducido por «esmaltados». Su aparición se demora conscientemente tras un encabalgamiento abrupto (vv. 410-411: *flore perenni / picta*, «de flores perpetuas / esmaltados») que, junto a la consabida pausa de fin de verso, produce un efecto de suspensión dramática. Todo ello genera un horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*) inmediatamente frustrado por tan sorprendente elección léxica. Tratándose, en efecto, de la descripción de un paisaje, el lector esperaría más bien hallar participios como *sata/consita* («sembrados») u *ornata* («adornados»), o bien adjetivos como *plena* («llenos»). Sin embargo, el inesperado *picta* («pintados, esmaltados») que encabeza en v. 411 remite metafóricamente al ámbito de las artes plásticas, del artificio creador. Tal elección delata una clara voluntad de artificializar la naturaleza, fenómeno éste sumamente característico de las letras tardo-antiguas en general y de Sidonio en particular<sup>24</sup>. Ni qué decir tiene que esa *natura* hecha *cultura*, esos prados arte-factos (*arte facti*), resultan especialmente adecuados a la hora de simbolizar con una imagen poderosa la propia labor creativa del poeta. El léxico de la simulación y el artificio se hace también presente en otras partes del texto: así, el v. 420 nos habla con orgullo de cierta *arte magistra*, mientras que en el v. 480 el rocío del alba

<sup>23</sup> SIDON. *carm.* 9.226-229. El sintagma *gemmea prata* remite intertextualmente a las epístolas de Plinio el Joven (5.6.11: *prata florida et gemmea*), el segundo gran modelo literario de Sidonio, junto al ya mencionado Estacio. Al parecer le debemos a Sidonio la primera aplicación de esta metáfora al ámbito específico de la estilística. Es precisamente este pasaje sidoniano el que inspiró a Michael Roberts el concepto de «jeweled style» como núcleo fundamental de la estética tardoantigua.

<sup>24</sup> Sobre este fenómeno estético cf. Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 246-255. El problemático binomio naturaleza/artificio es, por ejemplo, absolutamente central para la construcción poética del *Mosella* de Ausonio: cf. a este respecto las aportaciones de M. Roberts, «The *Mosella* of Ausonius: An Interpretation», *TAPhA*, 114 (1984), pp. 343-53; C. Newlands, «*Naturae mirabor opus*: Ausonius' Challenge to Statius in the *Mosella*», *TAPhA*, 118 (1988), pp. 403-19; y, más recientemente, J. Hernández Lobato, «Mystic River: Ausonius' *Mosella* as an Epistemological Revelation», *Ramus*, 45, 2 (2016), en prensa.



«simula» ser sudor sobre la faz de Aurora (*excepti soleant sudorem fingere rores*, «los allí destilados solieran sudor *simularle* rocíos»). Mi traducción del participio *picta* intenta evocar toda esa rica esfera conceptual. Aparte de «pintados» o «esmaltados», el término podría también entenderse como «recamados» o «bordados», lo que deslizaría una interesante evocación de la célebre *toga picta* de los cónsules tardo-antiguos<sup>25</sup>. Sin embargo, la metáfora de las flores como gemas engastadas sobre el verdor uniforme de un prado, ya presente, como acabamos de ver, en el *carmen* 9, y, por otro lado, el imaginario relativo a la orfebrería que preside ostensiblemente todo el pasaje (muy en particular los vv. 418-419) me han invitado a decantarme por esa primera opción. Por otra parte, buscando anclar el texto en la tradición literaria castellana, la traducción «de flores perpetuas esmaltados» me permite remitir intertextualmente al célebre pasaje del *Cántico espiritual* en el que San Juan de la Cruz describe la naturaleza como creación, esto es, como una obra de arte nacida de la voluntad estética del divino artífice<sup>26</sup>.

La entrada en el reino sensorialista de Aurora se nos anuncia mediante la hipnótica aliteración de la secuencia vocálica [é-o], que nos atrapa como un dulce canto de sirenas ya desde el segundo verso del pasaje (v. 408). Dicha aliteración resul-

tará aún más llamativa si, esquivando la trampa de las convenciones ortográficas heredadas, tomamos en consideración el modo en el que, a tenor de los datos que nos brinda la lingüística diacrónica y comparativa, debían de pronunciarse esas viejas palabras en el siglo V de nuestra era<sup>27</sup>: *axe sub Ēōō, Nabataeum tēnsus in Eurum* [‘aʃe soβˈeːoːoː | naβaˈteːo ˈteːzoz enˈewr]<sup>28</sup>. La elección de la secuencia fónica [é-o] dista mucho de ser casual: Eos (o Ēoos) es el nombre griego de Aurora, cuyo armazón vocálico se repite como un eco a lo largo de todo el verso<sup>29</sup>. Esa recurrente salmodia le da la bienvenida al lector oyente a un nuevo reino estético: el de la sensorialidad y la sinestesia, dos de las cualidades esenciales del quehacer poético de Sidonio<sup>30</sup>. No en vano, la presencia en los apenas veintinueve versos que conforman el pasaje de voces relativas

<sup>27</sup> Cf. a este respecto R. Wright, *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*, Liverpool, Cairns, 1982; M. Banniard, *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle en Occident latin*, Paris, Brepols, 1992; M. Banniard, «La rouille et la lime: Sidoine Apollinaire et la langue classique en Gaule au V<sup>e</sup> siècle», en L. Holz (ed.), *De Tertullien aux Mozarabes. Mélanges offerts à J. Fontaine*. Vol. II: *Antiquité tardive et Christianisme ancien (III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1992, pp. 413-427.

<sup>28</sup> Dada la innegable artificiosidad de la recitación poética y la necesidad de preservar el ritmo del hexámetro, es posible que las vocales átonas etimológicamente largas (por ejemplo, las dos últimas oes de la palabra *Ēōō*) pudieran seguirse articulando como tales, pese a que tal distinción fuera ya meramente escolar y totalmente ajena la lengua ordinaria. De ahí la transcripción [ˈeːoːoː], cuya sucesión de tres vocales largas subraya el exotismo de este término helénico, convirtiéndolo en el corazón fónico y conceptual de todo el verso.

<sup>29</sup> Mi traducción del pasaje mantiene el juego aliterativo únicamente en los dos primeros tercios del verso: «bajo el cielo de Eos, hacia el nabateo tendido levante».

<sup>30</sup> Vid. a este respecto Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 493-518.

<sup>25</sup> La trábea o *toga picta* (mencionada en los vv. 6-7 del panegírico) era la vestimenta de gala de los cónsules tardo-antiguos, cuyo atributo simbólico eran los haces o *fascēs* imperiales (cf. v. 1). Se trataba de una toga especial teñida de púrpura y recamada (*picta*) en oro. Recuérdese que lo que el panegírico festeja es precisamente el segundo consulado del emperador Antemio.

<sup>26</sup> Me refiero, claro está, a la lira cuarta: «¡O bosques y espesuras / plantadas por la mano del Amado!, / ¡o prado de verduras / de flores esmaltado!, / ¿deid si por vosotros ha pasado!».

a los sentidos es absolutamente abrumadora: se contabilizan un total de 64, lo que da un promedio de más de dos términos por verso (!)<sup>31</sup>. Ese torrente léxico se distribuye en una serie campos semánticos interrelacionados, que, juntos, abarcan un sinfín de manifestaciones de lo sensorial: el cromatismo<sup>32</sup>, la percepción visual<sup>33</sup>, las sensaciones térmicas<sup>34</sup>, el tacto<sup>35</sup>, el olfato<sup>36</sup> y las artes plásticas y cosméticas<sup>37</sup>.

A primera vista puede llamar la atención la aparente ausencia de la esfera de lo auditivo en medio de esa explosión sinestésica. Sin embargo, una lectura atenta —más aún si es en voz alta— bastará para descubrir una desusada presencia de lo sonoro bajo la forma de continuas (y a menudo extremadamente sofisticadas) aliteraciones. Acabamos de comentar la que, con una suave melodía de vocales, recibe al lector oyente a los dominios de Aurora, pero hay muchas más salpicando

prácticamente cada verso<sup>38</sup>: la rítmica recurrencia de los grupos éxa/éxo/é-o, circundados del crujiente sonido [k], en el v. 423: ...*coma pEXA crocos fLEXOque lacERTO* («...azafrán su atusada melena y a brazo doblado»); la majestuosa secuencia de pes iniciales (*par-pe-plic-per-pu*), reformulada acto seguido en clave de <ru> (*crur-ru-ru*), que acompaña como un toque de tambores el desfile de Aurora en los vv. 430-431: *PARS extima PEPLI / PERFert PUniceas ad CRURA Rubentia rugas* («el final de su peplo / prolonga sobre el rosicler de sus pies carmesíes plisados»); el silbar de eses que acompaña, como un susurro de admirados cortesanos, a la diosa al tomar asiento en su trono en el v. 432: *sic regina sedet solio; sceptri uice dextram*<sup>39</sup> («así reina, sentada en su solio; en lugar de algún cetro, la diestra»); las asonancias pareadas *hasta ... astat* (con paronomasia incluida) y *Nox ... -ox-* (en la palabra *pr-ox-ima*) que presiden el verso siguiente; el juego fónico *Lux ... uix* del v. 435; etc. A lo largo de las siguientes páginas veremos, al hilo de otras cuestiones, otros cuantos ejemplos de aliteraciones extremas, pero en absoluto todos los que podríamos invocar para ilustrar la inusitada riqueza sonora del pasaje.

La sinestesia, así pues, es uno de los rasgos preponderantes de este texto y de la propia poética sidoniana. Como demuestran los vv. 426-427, el adjetivo *igneus* no puede predicarse únicamente del *ardor* (ciertamente no ajeno a los soleados dominios de Aurora), sino también

<sup>31</sup> Una proliferación similar de lo sensorial y sinestésico caracteriza también al *Mosella* de Ausonio, como se evidencia en Hernández Lobato, «Mystic River» (en prensa).

<sup>32</sup> *Pallescit* (v. 410), *flore* (v. 409), *rosis* (v. 412), *rutilo* (v. 418), *rubore* (v. 422), *crocos* (v. 424), *lutea* (v. 425), *color igneus* (v. 426), *puniceas* (v. 431), *rubentia* (v. 431).

<sup>33</sup> *Oculos* (v. 420), *uides* (v. 421), *conditur* (v. 421), *decor* (v. 422), *oculi* (v. 426), *radios* (v. 426), *Nox* (v. 433), *Lux* (v. 435).

<sup>34</sup> *Eurum* (v. 408), *uer* (v. 409), *frigoribus* (v. 410), *rigores* (v. 411), *ignes* (v. 423), *igneus* (v. 426), *ardor* (v. 427), *sudorem* (v. 428), *rores* (v. 424).

<sup>35</sup> *Leues* (v. 419), *asprata* (v. 419), *pexa* (v. 424), *fle-xo* (v. 424).

<sup>36</sup> *Halant* (v. 412), *fragat* (v. 413), *odor* (v. 413), *uiolam* (v. 413), *cytisum* (v. 413), *serpylla* (v. 413), *ligustrum* (v. 413), *lilia* (v. 414), *narcissos* (v. 414), *casiam* (v. 414), *colocasias* (v. 414), *caltas* (v. 414), *costum* (v. 415), *malobathrum* (v. 415), *myrrhas* (v. 415), *opobalsama* (v. 415), *tura* (v. 415), *cinnama* (v. 417).

<sup>37</sup> *Picta* (v. 411), *metallo* (v. 418), *bacarum ... lapillos* (v. 419, que vuelve a poner en juego el binomio cultura / natura), *gemmarum* (v. 423), *comebat* (v. 425), *pecten* (v. 425), *ingere* (v. 428), *cingunt* (v. 429), *zonae* (v. 429), *sinus* (v. 430), *pepli* (v. 430), *rugas* (v. 431), *solio* (v. 432), *sceptri* (v. 432), *lampadis hasta* (v. 433).

<sup>38</sup> Como se puede apreciar, mi traducción se esfuerza por imitar o, cuando menos, reformular con otros fonemas algunas de ellas, si bien a duras penas puede dar cuenta de la apabullante riqueza sonora del original.

<sup>39</sup> Nótese que la pronunciación de la <c> de *uice* en el latín hablado en Galia en aquella época debía de ser asibilada ([ts] o tal vez ya [s]).

—y acaso ante todo— del *color*. Buena muestra de la embriaguez sinestésica en la que nos sumerge este texto son los versos 410-411. El arranque del primero (*frigoribus pallescit humus*, «frior palicede la tierra») juega a yuxtaponer una cualidad térmica (*frigoribus*) a un verbo cromático (*pallescit*), subrayando dicha oposición conceptual mediante la cuidada contraposición de dos esquemas aliterativos: por un lado, el reino visual de la <p> y la <l> geminada; por el otro, las gélidas evocaciones del grupo <fr> y <r>: ... *interpellata nec ullis / FRIGORIBUS pallescit humus* ... Esos dos mismos esquemas sonoros se repiten con idéntica finalidad en la segunda mitad del verso, así como en la totalidad del siguiente (vv. 410-411): *sed FLORE PERENNI / picta PEREGRINOS IGNORANT ARUA RIGORES* («de flores perpetuas / esmaltados, del clima extranjero el rigor desconocen sus campos»). Esta vez, sin embargo, ambos reinos sensoriales entremezclan y confunden sus respectivos emblemas acústicos: la visualidad de *flore* no compar-

te esquema fónico con *picta*, sino con los rigores térmicos del invierno, sin por ello renegar de la <l> de *pallescit*; ese último término ve reflejada su rotunda <p> inicial en la cascada aliterativa *perenni picta peregrinos*, combinada, eso sí, con las consabidas erres hiemales. Consumada esta primera fusión sensorial, hace su entrada —al insistente repique de la <r> (¡de nuevo una aliteración!)— la dimensión olfativa: *halant rura rosis, indiscriptosque per agros / fragrat odor* («sus prados resuellan a rosas y por indivisos sembrados / se esparce su aroma»)<sup>40</sup>. La propia semántica del curioso participio *indiscriptos* («indivisos»), sobre el que volveremos más adelante, apunta a la médula misma de la noción de sinestesia: la ausencia de fronteras entre los distintos dominios perceptivos. No en balde, la caudalosa enumeración de plantas y flores que sucede inmediatamente a estas palabras (vv. 413-416) consigue evocar al mismo tiempo imagen, aroma e incluso sonido<sup>41</sup>, en una sinfonía sinestésica a la altura del Des Esseintes más decadente:

... uiolam, cytisum, serpylla, ligustrum,  
lilia, narcissos, casiam, colocasia, caltas,  
415 costum, malobathrum, myrrhas, opobalsama, tura  
parturiunt campi;

... violeta, retama, serpoles, alheñas,  
lirios, narcisos, canela, caléndulas y colocacias,  
415 costo, malóbatro, mirra, opobálsamo, inciensos engendran  
estos campos;

Este pasaje ejemplifica a la perfección uno de los recursos estilísticos favoritos de Sidonio: la *congeries* o acumulación enumerativa de términos aislados, dispuestos a modo de lista. Este recurso constituye, sin lugar a dudas, una de las

expresiones más radicales de la llamada «estética del catálogo», cuya hegemonía se dejaba sentir tanto en las artes como en las letras tardo-antiguas<sup>42</sup>. Se trata, sin embargo, de un fenómeno estético mu-

<sup>40</sup> Vv. 412-413. Cf. CLAUD. *carm. min.* 25.103 (carente de aliteración): ... *iuga floribus halant*.

<sup>41</sup> Respecto a la dimensión acústica del pasaje nótese la marcada aliteración *casia, colocasia, caltas, /*

*costum* (vv. 414-415) y la más discreta *malobathrum, myrrhas, opobalsama* (v. 415).

<sup>42</sup> Sobre la «estética del catálogo» y sus diversas manifestaciones en la cultura del período *vid.* Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 350-449 (pp. 384-389 en lo referente a la *congeries*).

cho más amplio, que en su momento tuve ocasión de analizar en profundidad bajo la etiqueta genérica de «estética del detalle»<sup>43</sup>. Desde los albores mismos de la época imperial, la literatura latina se embarcó en un proceso imparable de «atomización estética»<sup>44</sup>, que iba empequeñeciendo progresivamente la unidad mínima fundamental de la creación literaria. Así, a los prolongados, cadenciosos y equilibrados *períodos* de la prosa ciceroniana comenzó a oponerse, ya desde el siglo I de nuestra era, la entrecortada rotundidad de las *sentencias* de Séneca, que se convirtieron por derecho propio en el nuevo principio generador de la literatura del período<sup>45</sup>. Este paso del período a la sentencia no hizo sino señalar el comienzo de un largo camino de miniaturización estilística: ya en época tardo-antigua, la fascinación casi hipnótica por los valores fónicos, connotativos, culturales y plásticos de la palabra aislada (máxime si se trata de una rareza léxica, un neologismo o un préstamo exótico y exquisito) acabaron por consagrarla como la nueva unidad fundamental en la creación de una obra literaria<sup>46</sup>. Cada palabra se percibía como una rara joya, intrínsecamente valiosa, o como un perfume exquisito, únicamente al alcance de los lectores más refinados. Cada uno de esos sofisticados manjares léxicos merecía ser paladeado individualmente, sin las interferencias de la ligazón sintáctica o semántica con otras estructuras verba-

les<sup>47</sup>. De ahí el auge del catálogo —muy especialmente en su forma más extrema y asintáctica: la *congeries*— en las letras del momento<sup>48</sup>.

Esta miniaturización del gusto se dejó sentir igualmente en el ámbito de las artes plásticas<sup>49</sup>. El nuevo paradigma estético, fundamentado sobre la incontestada primacía del detalle, es el de la obra de orfebrería minuciosamente labrada, cuajada de gemas y engastes y revestida de arabescos y filigranas<sup>50</sup>. No es, por tanto, de extrañar que la escueta descripción que del palacio de Aurora nos brindan los vv. 418-419, lejos de señalar su grandiosidad o una hipotética armonía estructural del conjunto, lo equipare a una «ataujía de rubios metales», esto es, a una exquisita y suntuosa obra de platería generada mediante la técnica —eminentemente asintáctica— de la incrustación. El palacio no imita la unidad orgánica y armoniosa de la naturaleza, tan alabada por la preceptiva clásica de cuño aristotélico, sino que encarna la dislocación «detallante» del todo por la parte y la celebración del artificio humano —esa *arte magistra* cantada por el v. 420— como nuevo criterio de excelencia estético.

<sup>43</sup> Vid. Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 257-262 y 318-449.

<sup>44</sup> Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 381-383.

<sup>45</sup> Así lo explica A. Traina, *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1974, pp. 25-27.

<sup>46</sup> Para un estudio pormenorizado del fenómeno vid. I. Gualandri, «Words Pregnant with Meaning: The Power of Single Words in Late Latin Literature», en J. Elsner y J. Hernández Lobato (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, pp. 125-146.

<sup>47</sup> Como bien afirma M. Roberts, *The Jeweled Style*, p. 58, «words are viewed as possessing a physical presence of their own, distinct from any consideration of sense or syntax».

<sup>48</sup> Sobre la proliferación del catálogo en la literatura tardo-antigua vid. H. E. Wedeck, «The Catalogue in Late and Medieval Latin Poetry», *Medievalia et Humanistica*, 13 (1960), pp. 3-16.

<sup>49</sup> Cf. a este respecto J. Elsner, «Late Antique Art: The Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic», en S. Swain y M. Edwards (eds.), *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 271-309 (esp. pp. 287 y 293-303).

<sup>50</sup> Tal es la metáfora fundamental que anima el célebre estudio de M. Roberts, *The Jeweled style*, sobre las letras del período.

La metáfora de la ataujía nos habla muy gráficamente del modo de composición característico de la estética tardo-antigua: el engaste o yuxtaposición de joyas exquisitas y detalles primorosos, cada uno de los cuales reclama para sí toda la atención del anonadado lector/espectador, que se siente indefectiblemente desbordado ante tan caleidoscópica sucesión de primeros planos. Precisamente ese desbordamiento de la mirada es el que describen con singular perspicacia los vv. 420-421: *Di-ripiunt diuersa oculos et ab arte magistra / hoc uincit quodcumque uides* («Arrebata su diversidad la mirada: es tal su arte maestra / que cada cosa que ves vence al resto»). El lector de la poesía de Sidonio, al igual que el espectador del palacio de Aurora, se ve tan abrumado por ese mosaico de detalles exquisitos y semiautónomos, yuxtapuestos los unos a los otros sin ningún tipo de jerarquización sintáctica, que ya no sabe a dónde dirigir la mirada<sup>51</sup>. Una vez más, la cuidadísima arquitectura fónica que caracteriza la praxis litera-

ria de Sidonio contribuye sobremanera a subrayar el significado del pasaje: cuatro binomios aliterativos diferentes en rápida sucesión (*di-di / ab-ar / hoc-quod / ui-ui*) dispersan en cuatro focos enfrentados la atención acústica del lector, proporcionando una imagen sonora de esa «descen-tralización» de la mirada a la que aluden los versos. El valor del prefijo latino *di(s)*, presente tanto en el *di-ripiunt* como en el *di-uersa* del v. 420, sintetiza a la perfección este nuevo paradigma estético de la di-spersión (entendida como ausencia de centro), la di-versidad (que engloba en su propia esencia un sentido casi derridano de la *dif-ferentia*) y, si se me permite el latinismo crudo, la «di-repción», esto es, el verse permanentemente secuestrado o arrebatado (*rapere*) en direcciones contrapuestas (*dis-*). Esa disgregación de la fruición estética, súbitamente desposeída de la rígida jerarquización de lo clásico y sometida a un constante bombardeo de detalles exquisitos, produjo una suerte de *extenuación de la mirada* profundamente reveladora de la cosmovisión tardo-antigua<sup>52</sup>. Esa es, precisamente una de las ideas centrales del que es, con toda probabilidad, el poema más conocido y celebrado del período: el *Mosella* de Ausonio. Tal y como he señalado en un reciente estudio sobre dicha obra<sup>53</sup>:

This swift bombardment of painfully sharp close-ups, brought about by an unmediated perception of nature's syn-aesthetical spectacle, has the undesired effect of overwhelming the poet's senses, suddenly intoxicated with a joyful fatigue: *intentos tamen usque oculos errore fatigant / interludentes, examina lubri-*

<sup>51</sup> Cf. a este respecto la elocuente descripción del interior de la iglesia de Santa Sofía realizada en el s. VI por Procopio (*De aed.* 1.1.47-49): «Todos estos elementos, imbricados entre sí de una forma contraria a la lógica, en medio del aire, suspendidos unos de otros y apoyados únicamente en los que están más próximos, crean una armonía única y elegantísima en esta obra, y no permiten a quienes los contemplan deleitar la vista en alguno por mucho tiempo, sino que cada uno de ellos rapta el ojo y lo atrae rápidamente hacia sí mismo (ἀλλὰ μεθέλκει τὸν ὀφθαλμὸν ἕκαστον, καὶ μεταβιβάζει ῥᾶστα ἐφ' ἑαυτὸν). Ese repentino cambio de mirada (ἀγχίστροφός ... ἡ τῆς θεᾶς μεταβολή) se produce continuamente. Al que mira le es imposible elegir con que detalle podría deleitarse más que con los otros. Pero aunque, al fijar la atención hacia todas partes (ὡς ἀποσκοῦντες πανταχόσε τὸν νοῦν), con el ceño fruncido sobre todos ellos, no hay quien llegue a comprender la técnica, con todo, cuando se marcha de aquí siempre queda impactado por el sentimiento de impotencia de la vista (τῇ ἐς τὴν ὄψιν ἀμηχανίᾳ). La traducción es mía.

<sup>52</sup> Sobre el fenómeno de la «mirada detallante» y sus consecuencias epistemológicas, cf. Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, 356-362.

<sup>53</sup> Hernández Lobato, «Mystic River», en prensa.



*ca, pisces* ('though fixed upon the depths, the eyes grow weary with straying after fishes who in slippery shoals sport mid-way between', 75f.). A similar, though much more sombre, statement can be found in the fifth-century poet Rutilius Namatianus, who, echoing this very passage, faces the flimsiness of the then menaced Roman world with an exhausted gaze: *defessis oculis* ('straining eyes', Rut. Namat., 1.434)

Ese nuevo paradigma estético, que comporta, al mismo tiempo, un nuevo modo de mirar, es lo que los vv. 420-421 sintetizan con inusitada perspicacia. El pasaje también resulta revelador —casi programático— desde el punto de vista de la técnica compositiva. La Antigüedad tardía asistió a una fragmentación de la obra de arte en una serie de detalles semi-autónomos primorosamente trabajados<sup>54</sup>, que Jacques Fontaine denomina, con una metáfora tomada de las artes plásticas del período, «médaillons épigrammatiques»<sup>55</sup>. Cada uno de esos medallones exquisitos reclama sobre sí toda la atención del lector/espectador, poniendo en peligro la articulación de las partes en un todo orgánico, equilibrado y coherente al gusto de la preceptiva aristotélico-horaciana. Así pues, la obra final emerge en función de una curiosa «dinámica acumulativa»<sup>56</sup>, que acaba

por trocarla en una vertiginosa sucesión de primeros planos. El propio Sidonio, contemplándose una vez más en el espejo literario de Estacio, reflexiona sobre este nuevo *modus operandi*, atribuyéndole astutamente al mismísimo Horacio el patrocinio de un procedimiento compositivo del que el preceptista augusto en realidad renegaba:

*Quas omnes descriptiones uir ille praeiudicatissimus [sc. Statius] non distichorum aut tetrastichorum stringit angustis, sed potius, ut lyricus Flaccus in artis poeticae uolumine praecipit, multis isdemque purpureis locorum communium pannis semel inchoatas materias decenter extendit.* ('Todas esas descripciones no las constriñe aquel autor [sc. Estacio], de talento más que descontado, en las estrecheces de dísticos o tetrásticos: antes bien, como prescribe Flaco el lírico [sc. Quinto Horacio Flaco] en su volumen *Sobre el arte poética*, sirviéndose de los numerosos y siempre iguales paños purpúreos de los lugares comunes va desarrollando como es debido los distintos temas, una vez introducidos')<sup>57</sup>.

Pero la aparición de la protagonista del pasaje, Aurora, eclipsa la amalgama de fulgores y detalles en que consiste su palacio:

*sed conditur omnis  
sub domina praesente decor, nimioque rubore  
gemmarum uarios perdit, quia possidet, ignes.  
Fundeat coma pexa crocos flexoque lacerto  
425 lutea depressus comebat tempora pecten.*

<sup>54</sup> Para un análisis minucioso de este fenómeno *vid.* Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 350-401.

<sup>55</sup> J. Fontaine, «Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV<sup>e</sup> siècle: Ausone, Ambrosie, Ammien», en M. Fuhrmann (ed.), *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident*, Entretiens

sur l'Antiquité classique XXIII, Geneva, Fondation Hardt, 1977, pp. 425-482 (aquí p. 440).

<sup>56</sup> Sobre el concepto de «cumulative aesthetics» aplicado a las artes plásticas del período *vid.* J. Elsner, «Late Antique Art», 304-309.

<sup>57</sup> SIDON. *carm.* 22 § 6. Para un análisis del pasaje *vid.* Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 366-371.

*Fundebant oculi radios; color igneus illis,  
non tamen ardor erat, quamuis de nocte recussa  
excepti soleant sudorem fingere rores.*

mas núblase todo  
de la señora en presencia esplendor y con sus arreboles  
de las gemas los varios eclipsa —pues de ellos es dueña, sí— fuegos.  
Rezumaba azafrán su atusada melena y a brazo doblado  
425 le acicalaba las gualdas, hendiéndolas, sienes un peine.  
Derramaban sus ojos mil rayos; del fuego el color poseían,  
no así, sin embargo, el ardor, por más que, al sacudirse la noche,  
los allí destilados solieran sudor simularle rocíos.

No es este el lugar de analizar en profundidad el retrato de la diosa. Conviene, no obstante, señalar un aspecto fundamental del pasaje, sumamente relevante para nuestra argumentación. La llamativa anáfora *fundebat* (v. 425) / *fundebant* (v. 426) y la insistencia léxica en la idea del exceso (v.422: *nimioque rubore*) nos hablan inequívocamente de una poética de la efusión y el desbordamiento, anticlásica por su propia naturaleza. No en vano la obra de Sidonio Apolinar debe considerarse la expresión más acabada de una suerte de «barroco» latino<sup>58</sup>, que ese pasaje encarna con singular elocuencia. Una de las características fundamentales de ese barroco tardo-antiguo —admirablemente sintetizada en la feliz fórmula *indiscriptosque per agros* («por indivisos sembrados») — es precisamente la resistencia a dejarse encasillar en la rígida compartimentación clásica de los géneros literarios<sup>60</sup>. La abolición de las tradicionales fronteras estéticas que delimitaban temas, géneros y estilos está detrás de obras tan híbridas e inclasificables como el *Mosella* de Ausonio, el *De reditu suo* de Rutilio Namaciano, los poemas visuales de Optaciano Porfirio, el llamado «epitalmio

filosófico» de Sidonio Apolinar (su *carm.* 15) o las propias *Confesiones* agustinianas. En consonancia con todo ello, el reino de la Aurora que Sidonio nos dibuja como trasunto de sus propias convicciones estéticas es un enigmático no-lugar plagado de oxímoros y formulaciones paradójicas, en el que resulta al fin realizable el anhelo místico de la *coincidentia oppositorum*, esto es, la disolución definitiva de la oposición dual entre contrarios: *longinquis proximus Indis* («próximo al indio lejano») <sup>61</sup>, *flore perenni* («de flores perpetuas») <sup>62</sup>, *uides / conditur* («ves» / «núblase») <sup>63</sup>, *perdit, quia possidet* (literalmente «los pierde, porque los posee») <sup>64</sup>, etc.

Como ya se sugirió al comienzo de este análisis, los vv. 416-417 introducen un elemento fundamental en la construcción del imaginario oriental del pasaje: el ave Fénix. El mito nos refiere que este pájaro fabuloso, tras haber vivido quinientos años (v. 416: *pulsante senecta* «al llamar la vejez a su puerta»), emigraba a Oriente, el reino de la Aurora. Allí se construía un nido de hierbas aromáticas (especialmente de «revivificador ... cinamomo», como nos recuerda el v. 417), sobre el que se inmolaba prendiéndose fuego. De las cenizas, como

<sup>58</sup> Así lo designa J. Fontaine, «Il barocco romano antico. Una corrente estetica perdurante nella letteratura latina», en J. Fontaine, *Letteratura tardoantica: Figure e percorsi*. Brescia, Morcelliniana, 1998, 19-41.

<sup>59</sup> V. 411.

<sup>60</sup> Cf. ex. gr. Fontaine, «Unité et diversité».

<sup>61</sup> V. 407.

<sup>62</sup> V. 410.

<sup>63</sup> V. 421.

<sup>64</sup> V. 423.



es bien sabido, surgía un nuevo Fénix, capaz de vivir con renovadas energías durante otros quinientos años más. La inclusión de este mito en un pasaje de estas características se presta con enorme facilidad a una interpretación no sólo política<sup>65</sup>, sino

también —y acaso ante todo— meta-literaria. No en vano, el ave Fénix hace una aparición estelar en el epílogo del poema más abiertamente programático y autorreflexivo de Sidonio Apolinar: el *carmen* 9<sup>66</sup>, concretamente en los vv. 325-326:

- Nos ualde sterilis modos Camenae  
rarar credimus hos breuique chartae,  
320 quae scombros merito piperque portet.  
Nam quisnam deus hoc dabit reiectae,  
ut uel suscipiens bonos odores,  
nardum ac pinguiā Nicerotianis  
quae fragrant alabastra tincta sucis,  
325 Indo cinnamon ex rogo petitur,  
quo Phoenix iuuenescit occidendo,  
costum, malobathrum, rosas, amomum,  
myrrham, tus opobalsamumque seruet?*

- Yo de una bien estéril Camena estos acordes  
confío a ocasionales y escuetos papelillos  
320 (lo suyo es que envolvieran caballas o pimienta).  
Pues, ¿qué dios a esta página desechada conceda  
que, recibiendo aromas —pongamos— deliciosos,  
nardo y untuosos frascos que de alabastro emanan  
fragancias, impregnados del néctar de Niceros,  
325 cinamomo en hindúes piras recolectado  
en las que sabe el Fénix juvenecer muriendo,  
malóbatro y costo, amomo, flor de rosa,  
mirra, incienso, opobálsamo custodie en su envoltorio?

Visto desde esta perspectiva, el ave Fénix parece evocar la esperanza —largamente acariciada por Sidonio y otros muchos autores de su tiempo— de un renacer de la poesía bajo un nuevo paradigma estético: el de una literatura «auroral», que debe, como el Fénix, emigrar a Oriente —esto es, asianizarse— para poder regresar con nuevos bríos una vez transformada, a un tiempo otra y la mis-

ma. Después de más de quinientos años de andadura y con el peso a sus espaldas de una serie de obras tenidas por insuperables, también la poesía latina debía encontrar, *pulsante senecta* («al llamar la vejez a su puerta»), una vía de renovación. Lo que esta descripción de la morada de la Aurora está poniendo ante nuestros ojos son, precisamente, las líneas maestras de ese nuevo paradigma literario.

<sup>65</sup> Tal es el caso, por ejemplo, del *Panegírico de Avito*, en cuya construcción simbólica el Fénix (mencionado en los vv. 353-356) y las aves en general desempeñan un papel medular, como ha sugerido acertadamente J. C. Jolivet. «Avitus et les barbares: nouvel Énée, Éole, roi des oiseaux: quelques remarques sur l'intertexte virgilien dans le *carmen* 7»,

en R. Poignault y A. Stoehr-Monjou (eds.), *Présence de Sidoine Apollinaire*, (col. Caesarodunum, vol. 44-45 bis), Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2014, pp. 111-128 (esp. pp. 118-124).

<sup>66</sup> Sobre el significado profundo de dicho epílogo, vid. Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 419-444.

# 1. *Aurora en su contexto: ¿un manifiesto oculto?*

Como acabamos de mostrar, este pasaje del panegírico de Antemio compendia con desusada sistematicidad las líneas básicas del programa literario de Sidonio, hasta el punto de poder considerarse con todo rigor una suma de poética tardo-antigua. Cabe ahora preguntarse: ¿es lícito atribuirle a esta breve descripción, subsumida dentro de un extenso panegírico de 548 versos y de abierta intencionalidad política, la función de un manifiesto metaliterario? De ser así, ¿qué tipo de relación establecen las dimensiones política y meta-poética del texto?

El panegírico en sí, tal y como expusimos al comienzo de este trabajo, se divide en dos mitades de extensión semejante: la primera (v. 1-306), circunscrita al plano de los acontecimientos históricos, gira entorno a la figura del emperador: su ciudad, su

familia, su vida, sus hazañas...; la segunda (v. 307-548), por el contrario, se desarrolla en el territorio mucho más abstracto y alegórico de la prosopopeya y funciona, en cierto modo, como un poema autónomo, protagonizado por las personificaciones de Roma y Aurora (junto a las secundarias de Italia y el Tíber)<sup>67</sup>. Significativamente, esta segunda parte está encabezada y rematada por sendas invocaciones a Apolo y las Musas, en las que el poeta, rompiendo el pacto ficcional, se quita la máscara de narrador para reflexionar con su propia voz sobre la naturaleza de su labor literaria. Me refiero, claro está, al proemio «al mezzo» de los vv. 307-316 y al epílogo meta-literario de vv. 537-548<sup>68</sup>. En este último no faltan las declaraciones en primera persona de Sidonio (v. 537: *mea*; v. 538: *mibi*; v. 542: *mea*), coronadas por el rotundo y programático *dicam* («cantaré») del v. 543, las alusiones explícitas a la labor del poeta (v. 538: *modos tenues*; v. 539: *carminis*) o la socorrida metáfora del barco de la poesía<sup>69</sup>:

*Sed mea iam nimii propellunt carbasa flatus;  
siste, Camena, modos tenues, portumque petenti  
iam placido sedeat mihi carminis ancora fundo.*

- 540 *At tamen, o Princeps, quae nunc tibi classis et arma  
tractentur, quam magna geras, quam tempore paruo,  
si mea uota Deus produxerit, ordine recto  
aut genero bis mox aut te ter consule dicam.*

Pero ya por demás impetuosas impulsan ventiscas mis velas;  
detén, oh Camena, este canto anodino y, ganándome el puerto,  
en el plácido fondo repose por fin de mis versos el ancla.

- 540 Pese a todo, oh buen príncipe, las que milicias y escuadras ahora  
comandes, y hazañas cuán grandes en tiempos cuán mínimos logres,  
si mis súplicas Dios favorece benigno, yo punto por punto  
cantaré, siendo cónsul tu yerno otra vez (o bien tú, la tercera).

<sup>67</sup> Sobre el uso de la personificación y la alegoría en los panegíricos sidonianos *vid.* M. Bonjour, «Personnification, allégorie et prosopopée dans les *Panegyriques* de Sidoine Apollinaire», *Vichiana*, 11 (1982), pp. 5-17.

<sup>68</sup> Un somero análisis del epílogo puede encontrarse en Condorelli, *Il poeta doctus nel V secolo*, pp. 73-76, que esboza una lectura en clave política del contraste entre la *Camena* del v. 538, invocada con

su designación latina, y las *Castalides* helenizantes del proemio «al mezzo» (v. 314).

<sup>69</sup> Sobre la navegación como metáfora literaria en Sidonio *cf.* Gualandri, *Furtiva lectio*, pp. 105-109. El tema reaparecerá de un modo destacado en otras piezas de índole abiertamente meta-literaria, como el *carm.* 24.99-101 (colofón de todo el libro de poemas) y el llamado testamento poético de Sidonio (*epist.* 9.16.3 vv. 1-20).

Así pues, esta segunda parte del panegírico de Antemio, desarrollada en los dominios estrictamente literarios de la personificación y la alegoría, se nos presenta plagada de metáforas de autorrepresentación poética (Apolo, las Musas o Camenas, la nave de la poesía, la voz del poeta hablando en primera persona, etc.), entre las cuales debemos incluir la descripción de los reinos aurales que hemos venido desmenuzando en estas páginas. De ahí que toda esta segunda mitad del poema pueda interpretarse muy fácilmente en clave meta-literaria, ora como un trasunto del *ethos* poético sidoniano, ora como una reflexión sobre el papel político de la poesía y su imperiosa necesidad de reinventarse a sí misma bajo un nuevo paradigma estético. Si esto es así, se puede afirmar que la estructura y el armazón conceptual del poema en su conjunto gravita entre dos polos muy marcados, conceptualmente contrapuestos: el príncipe (vv. 1-306) y el poeta (vv. 307-548) o, lo que es lo mismo, el poder y la literatura. Esa cuidadosa arquitectura bimembre bien pudiera beber del célebre *carmen* 13 de Sidonio, compuesto tan sólo unos años antes en honor del emperador Mayoriano. Como he tenido ocasión de mostrar en investigaciones precedentes<sup>70</sup>, ese poema escenifica las complejas relaciones de interdependencia de los componentes del binomio poder/poesía mediante una estudiada distribución métrico-temática en dos mitades de idéntica extensión: la primera (vv. 1-20), en dísticos elegíacos, dedicada a la persona del príncipe; la segunda (vv. 21-40), en endecasílabos falecios, consagrada a la figura del poeta.

Pero, ¿por qué esa necesidad de incorporar un manifiesto literario de estas características precisamente en el panegírico

de Antemio? La respuesta puede encontrarse en la posición que ocupa esta pieza dentro del poemario sidoniano<sup>71</sup>. Pese a ser el más reciente de los tres panegíricos compuestos por Sidonio, es precisamente el que abre, junto con su correspondiente prefacio (*carm.* 1), el libro de poemas del autor galorromano, invirtiendo, de este modo, el esperable orden cronológico. Como bien explica Loyen<sup>72</sup>, ese desfase temporal se debe únicamente al hecho de que la edición definitiva del poemario sidoniano se realizó en una fecha en la que Antemio seguía estando en el poder, lo que hacía sumamente conveniente que el volumen estuviera encabezado con una pieza en homenaje al príncipe reinante, en lugar de a alguno de sus malhadados predecesores. Sin embargo, esta inesperada coyuntura convirtió al panegírico de Antemio en el más adecuado para albergar declaraciones meta-poéticas, habida cuenta de la idoneidad de todo íncipit para dichos menesteres. Si dicho contenido meta-literario, articulado en torno a la descripción de la morada de Aurora, formaba ya parte del poema originario o fue añadido/potenciado durante el posterior proceso de edición y revisión a la luz de la posición preferente que el panegírico estaba llamado a ocupar dentro del libro, es algo que no está a nuestro alcance conocer y que, en todo caso, no afecta a la esencia de mi argumentación. Pero volvamos a la pieza en sí. Como ya hemos visto, la segunda mitad del poema, de tintes abiertamente meta-literarios, está presidida por

<sup>71</sup> Sobre la distribución intencional de los poemas dentro del libro, producto de un cuidadoso proceso de edición llevado a cabo por el propio Sidonio, *vid.* Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 57-72.

<sup>72</sup> Loyen, *Sidoine Apollinaire. Poèmes*, p. xxxi: «l'édition définitive, publiée à un moment où Anthémios était encore au pouvoir, s'ouvre par le Panégyrique de cet empereur, nouvel hommage en somme au Souverain».

<sup>70</sup> Vid Hernández Lobato, *Vel Apolline muto*, pp. 159-221.

las personificaciones de Roma y Aurora<sup>73</sup>. Ahora bien: ¿cómo interpretar la interacción simbólica de estas dos figuras desde una perspectiva meta-poética? Nos atrevemos a proponer dos claves interpretativas, mutuamente complementarias, en respuesta a este interrogante.

Por un lado, el binomio Roma/Aurora escenifica la función de la poesía en la legitimación y perpetuación de los poderes imperiales y, en última instancia, en la supervivencia del legado cultural grecorromano, a la sazón gravemente amenazado. La Roma del poema, asediada una y mil veces por las huestes vándalas de Genserico y minada por la división interna, acude presurosa a buscar el auxilio de la Aurora, del mismo modo que cada nuevo emperador de Occidente, ávido por legitimar su poder mediante los resortes de la poesía panegírica, reclamaba de inmediato los servicios literarios de Sidonio. La identificación del poder imperial con Roma no necesita de mayores justifica-

ciones. La de Sidonio con la Aurora, si bien menos automática, cuenta con un importante respaldo textual. Es de sobra conocido que Sidonio, jugando con el significado literal de su *cognomen* («oriundo de Sidón»), se auto-caracterizaba a menudo como poeta «oriental», en consonancia con su indisoluble asianismo estilístico. Esa paronomasia le permitía asociarse metafóricamente con un producto de lujo como el múrce sidonio, el célebre y carísimo tinte que dotaba al manto de los emperadores de su característica tonalidad púrpura<sup>74</sup>. Un príncipe sin púrpura no es tal. Del mismo modo, un emperador que no cuente con el sostén legitimador de los versos de Sidonio —el artículo de lujo más codiciado por los monarcas de la época— carecerá de un atributo esencial para mantenerse y consolidarse en el poder, tarea siempre ardua en los vertiginosos años finales del Imperio Romano de Occidente. El *carmen* 13 es quizá el más explícito y audaz a la hora de hacernos patente esta metáfora de autorrepresentación del poeta:

25      *hoc te Sidonius tuus precatur:*  
           *sic te Sidonio recocta fuco*  
           *multos purpura uestiat per annos;*

25      eso es lo que *Sidonio*,      siempre tuyo, suplica;  
           y que así con *sidonio*      *bermellón* recocida  
           por muchos años más      la púrpura te vista;

Si bien es cierto que, a la luz de lo expuesto, la dimensión meta-literaria de la descripción de la morada de Aurora está fuera de toda duda, no hallamos entre

sus líneas una metáfora de autorrepresentación tan explícita y rotunda como ésta. No obstante, teniendo en cuenta la afición de Sidonio por los juegos ono-

<sup>73</sup> Sobre las personificaciones de Roma en los panegíricos sidonianos y otras obras de la época, *vid.* M. Roberts, «Rome Personified, Rome Epitomized: Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century», *American Journal of Philology* 122, 2001, pp. 533-565 y F. E. Consolino, «Fra intertestualità e iconografia: le rappresentazioni della dea Roma nei panegirici di Sidonio Apollinare», en R. Poignault y A. Stoehr-Monjou (eds.), *Présence de Sidoine Apollinaire*, (col. Caesarodunum, vol. 44-

45 bis), Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2014, pp. 147-175.

<sup>74</sup> El múrce es el molusco marino de cuya secreción se obtenía la púrpura, el tinte más preciado de la Antigüedad. Para elaborarla, había que cocer dos veces el producto, usando unas cacerolas de bronce, estaño o plomo, que —a diferencia de las de hierro— garantizaban la permanencia del color. El mejor múrce provenía de las ciudades fenicias de Sidón y Tiro: de ahí lo de «múrce sidonio».

másticos y tomando en consideración que su nombre completo era Gayo Solio Apolinar Sidonio, podemos aventurar la presencia de una sutil paronomasia —de características similares— en el v. 432, que se complace en identificar a nuestro poeta (esta vez bajo el nombre de Solio) con el «solio» o trono sobre el que descansa la autoridad regia de la Aurora: *sic regina sedet solio* («así reina, sentada en su solio/Solio»). Así pues, este verso, colofón y síntesis de todo el pasaje, sella de una vez por todas la identificación de Sidonio con Aurora.

Nuestra segunda interpretación en clave alegórica del binomio Roma/Aurora nos remite a una sutil confrontación de dos paradigmas literarios y culturales, respectivamente encarnados por uno y otro personaje. Desde esta perspectiva, la Roma de nuestro poema representaría una poética de corte clásico, austera y equilibrada, heredera de la tradición épica virgiliana, mientras que Aurora encarnaría una estética barroca y descentrada, en la estela estética del mejor Ovidio. De hecho, un recentísimo artículo de Jean-Christophe Jolivet ha mostrado cómo, mientras que la descripción de la morada de la Aurora descansa fundamentalmente sobre intertextos ovidianos, el retrato de la Roma *bellatrix* que nos ofrece esta misma pieza se decanta claramente por la senda estética de Virgilio. Según Jolivet, lo que hallamos en este panegírico es «un contraste des poétiques ovidienne et virgilienne à des fins politiques. À une Aurore qui relève clairement du monde des *Métamorphoses*, Sidoine oppose une Rome dont les accents augustéens évoquent tout aussi clairement les textes virgiliens»<sup>75</sup>. Este

tipo de contraposiciones simbólicas no era en absoluto nuevo para Sidonio. Lo encontramos, por ejemplo, en su célebre *carmen* 15 (el epitalamio de Polemio y Arañuela)<sup>76</sup>, cuya segunda mitad se concibe como una revisitación lúdica del curioso duelo textil entre la diosa Atenea y la osada mortal Aracne, tal y como aparece relatado en las *Metamorfosis* ovidianas (*Met.* 6.1-145). Así pues, el Sidonio del *carm.* 15 juega a contraponer la estética lúdica de corte helenístico y aliento barroco de los tapices tejidos por la joven Arañuela (trasunto moderno de la Aracne ovidiana) a la fría racionalidad del clasicismo de Minerva<sup>77</sup>. A través de un nuevo juego onomástico en todo semejante al del *carmen* 13, Sidonio logra asociar su nombre a los tapices de Arañuela, correlato visual de los elaborados «textos» —recuérdese la etimología del vocablo— del autor galorromano (*carmen* 15.126-128):

<sup>76</sup> Para un análisis pormenorizado del poema *vid.* G. Ravenna (introd., ed., trad. y com.), *Le nozze di Polemio e Araneola. Sidonio Apollinare, Carmina XIV-XV*, Bologna, Pàtron, 1990 y G. Rosati, «La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano», en L. Casarsa, L. Cristante y M. Fernandelli (eds.), *Culture europee e tradizione latina. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, Fondazione Niccolò Canussio, 16-17 novembre 2001*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003, pp. 119-141.

<sup>77</sup> Como bien apunta Rosati («La strategia del ragno», p. 119), ese marcado contraste de estéticas ya se daba en el original ovidiano: «le due rivali tessono due arazzi, ispirati da principi etici ed estetici opposti (senso della gerarchia, dell'ordine classico, del decoro nell'arazzo di Minerva; anticonformismo, denuncia del pre-potere degli dei, fluidità ellenistica delle forme in quello di Aracne)».

<sup>75</sup> Jolivet, «Aurore et Rome», p. 173.

*At parte ex alia textrino prima Minervae  
palla Iouis rutilat, cuius bis coctus aeno  
serica Sidonius fucabat stamina murex.*

Del otro costado, en la tejeduría que atiende Minerva  
destella ante todo de Jove el ropón, cuyas séricas hebras  
el *múrice* (en bronce dos veces cocido) *sidonio* teñía<sup>78</sup>.

Al igual que la descripción de la morada de la Aurora, los tapices que va tejiendo Arañuela funcionan en sí mismos como una excelente metáfora del quehacer literario de Sidonio, ya que ambos se rigen por los mismos criterios estéticos: estructuración en cuadros semi-independientes, gusto por los catálogos, interés por lo sensorial y sinestésico (esta vez en forma efrástica), ironía, extrema elaboración formal, vocación de reescritura centonaria, actitud lúdica y transgresora frente a la tradición heredada, etc.

Únicamente resta recordar que la intangible morada de la Aurora, tal y como nos sugieren los vv. 416-417 y los poderosos nexos intertextuales que vinculan todo el pasaje con el poema *De aue Phoenix* de Lactancio y el *carm. min.* 27 (intitulado *Phoenix*) de Claudiano, es

ante todo el reino del ave Fénix, esto es: el necesario no-lugar del renacer deseable y aún posible del Imperio y de aquello que en última instancia lo mantiene en pie, garantizando (al menos como idea) su amenazada eternidad: la poesía. El poeta tardo-antiguo está llamado a viajar metafóricamente a Asia y orientalizar su poesía para que la ya petrificada literatura clásica pueda renacer transformada y útil. Sólo de este modo resurgirá de sus cenizas una poesía renovada y vigorosa, síntesis y a la vez enmienda de toda la tradición anterior, capaz no ya sólo de apuntalar el poder terrenal de los últimos emperadores de Occidente, sino de preservar algo que excede con mucho cualquier tipo de vicisitud histórica: la propia supervivencia del legado cultural de Roma más allá de la vigencia efectiva de sus estructuras políticas.

<sup>78</sup> Sidonio juega con el orden de palabras del verso y con la homonimia del término *Sidonius* (su nombre propio/ 'oriundo de Sidón'), para darnos la impresión de que va a ser él y no el tinte el sujeto de *fucabat*. Este buscado malentendido no se aclara hasta la palabra final del verso, que nos revela la naturaleza adjetiva de *Sidonius*: *serica Sidonius fucabat*

*stamina murex*. El juego de palabras le permite, por un lado, hacerse presente en medio del epitalamio y, por el otro, realizar una metáfora conceptuosa sobre su misión como poeta, semejante a la ya mencionada del *carmen* 13.25-27. Nótese también la aliteración de silbantes, acaso evocadoras del sonido de la cocción del tinte.





# LAS HUELLAS DE CACO. FELIPE EL HERMOSO Y CARLOS V EN LOS PANEGÍRICOS DE ERASMO Y CALVETE DE ESTRELLA: UNA RELACIÓN MÁS QUE GENÉTICA\*

MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO  
*Universidad de Cádiz*

Día de Reyes, enero de 1504. En el Palacio Ducal de Bruselas, Erasmo de Rotterdam da lectura en presencia de su homenajeado, Felipe el Hermoso, al discurso panegírico de bienvenida cuya redacción le había sido encargada por los Estados Generales de Brabante a fines del año precedente: el Duque de Borgoña había regresado a su patria tras poco más de dos años de ausencia, desde que en noviembre de 1501 partiese junto con su esposa Juana rumbo a España

---

\* El presente trabajo se ha realizado en el seno del Proyecto de Excelencia del Plan Nacional I+D «Corpus de la Literatura Latina del Renacimiento Español. VIII» [FFI2015-64490-P (MINECO/FEDER)] y de la Red de Excelencia «*Europa Renascens*. Biblioteca Digital de Humanismo y Tradición Clásica (España y Portugal)» (FFI2015-69200-REDT).

para prestar juramento como príncipes herederos del trono de Castilla en caso de fallecimiento de Isabel la Católica. El opúsculo de Erasmo fue varias veces publicado en las dos décadas siguientes, siendo la edición más inmediata la que salió, apenas un mes más tarde del evento, de las planchas de Thierry Martens (Theodorus Martinus), en Amberes, bajo el título de *Ad illustrissimum principem Philippum archiducem Austriae, ducem Burgundiae etcetera de triumphali projectione Hispaniensi deque foelici eiusdem in patriam reditu gratulatorius Panegyricus...*

Treinta años más tarde y tras cuatro de ausencia que habían reclamado

su atención continuada en diferentes flancos, el hijo del Rey Hermoso, Carlos V, regresaba a España el 21 de abril de 1533 entrando por Barcelona para una estadía que se extendería dos años, hasta el 1 de marzo de 1535<sup>1</sup>. Contaba el soberano entonces con la rotunda edad de treinta y tres años, la edad plena de Cristo, y en justicia no podría lamentar, como hiciera César en Cádiz, según la famosa anécdota contada por Suetonio, no haber conseguido a la edad de Alejandro Magno colmar de grandes hazañas las páginas de su aún corta biografía. Por sólo reseñar las más brillantes y recientes —todavía no lejana su victoria sobre su archienemigo Francisco I de Francia y la captura de este en Pavía en 1525—, la llegada de Carlos V venía precedida por su solemne coronación imperial de manos de Clemente VII en Bolonia y por la huida del ejército turco de la amenazada Viena ante la noticia del avance de las huestes imperiales. Estos años inmediatamente anteriores al regreso a España de Carlos V en 1533 fueron fundamentales para el diseño y la proyección propagandística de su imagen pública: tan sólo unos meses antes, Tiziano, el gran pintor italiano

del momento, llamado para la ocasión, había ejecutado el primero de los retratos (*Carlos V con su perro*, Museo del Prado) con los que inmortalizaría para la posteridad la figura señorial del emperador. No cuesta decir que este primer contacto de Carlos V con quien se convertiría, andando el tiempo, en su retratista oficial podría parangonarse con la convocatoria de Erasmo para que redactase y pronunciase el encomio de su padre Felipe, Archiduque de Austria, tres décadas antes.

La ciudad de Barcelona, pues, recibía al emperador con el boato acostumbrado a este tipo de entradas solemnes para altas dignidades<sup>2</sup>, magnificado, si cabe, por la excepcionalidad de quien venía investido de tan amplia hegemonía. En principio, habría que presumir, cuanto menos, que entre el gentío apiñado para atisbar el paso del emperador debía de encontrarse un joven de la pequeña nobleza aragonesa, afincado desde niño en la ciudad condal o en sus cercanías, en busca de la oportunidad de atraer la atención de algún alto mandatario —si no pudiese ser la del mismísimo emperador— que facilitase su aspiración a un futuro más o menos seguro como criado de Su Majestad. Pues, en efecto, aparte de unas composiciones poéticas académicas y de poco fuste, la primera obra de cierta entidad y relevancia de Juan Cristóbal Calvete de Estrella (c. 1510-1593)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Había estado fuera de España desde el 28 de julio de 1529, cuando partió de Barcelona para recorrer triunfalmente Alemania, Austria, Italia y los Países Bajos. En febrero del año siguiente recibió en Bolonia la doble coronación como rey de Lombardía el día 22 y como emperador el 24. Para los datos históricos de sus desplazamientos me he servido de la obra de referencia de Manuel de Foronda y Aguilera, *Estandartes y viajes del emperador Carlos V*, [s. l.], 1914. La obra puede consultarse en línea. [[http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/5\\_3\\_foronda\\_1.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/5_3_foronda_1.shtml); última visita 08/11/2016].

<sup>2</sup> T. F. Ruiz, *A King Travels: Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, Princeton—New Jersey, Princeton University Press, 2012.

<sup>3</sup> No repetiré su biografía, que puede consultarse en: M. A. Díaz Gito, *J. C. Calvete de Estrella*.

tiene su germen en este episodio histórico; se trata de un discurso retórico de bienvenida a Carlos V a su regreso a España que reza: *Ad Diuum Carolum Q[uintum] Caesarem, Romanorum Imperatorem semper Augustum, feliciss[imum], inuictiss[imum], Patriae Patrem et totius orbis Assertorem maximum, de triumphali eius in Hispanias reditu gratulatorius Panegyricus per Ioannem Christophorum Strellam*, elocuente título que ya daba el tono de lo que sería su obra posterior a caballo entre la historia áulica y la poesía encomiástica de pie forzado.

Como se puede apreciar, la coyuntura histórica que origina una y otra *oratio*, la de Erasmo y la de Calvete —la felicitación pública por el regreso del soberano a la patria tras varios años de ausencia motivada por la asunción de una herencia monárquica— es muy similar, lo que podría explicar la tan llamativa coincidencia de los títulos de ambas obras. Las circunstancias biográficas y contextuales de cada uno de los autores son, eso sí, bien diferentes. A sus 37 años, el de Rotterdam había sido oficialmente llamado por las au-

toridades flamencas en su calidad de autor patrio de renombre internacional para dar lustre con el elegante estilo de su latín humanístico a la ceremonia de recepción áulica; el Duque, tras la lectura del discurso, recompensó a su encomiasta con cincuenta monedas de oro. En cambio, Calvete de Estrella, un desconocido veinteañero, universitario todavía sin oficio ni beneficio, pero aspirante a todo, casi con toda seguridad tomó él mismo la iniciativa de redactar su discurso encomiástico a modo de carta de presentación ante el emperador, a sabiendas de que este, por entonces, ponía mientes en la constitución de la casa del príncipe Felipe, entonces un infante de apenas seis años, lo que se sabía llevaría aparejado el nombramiento de distintos cargos y criados, entre los que se apreciaban los expertos en latines. Pero si, además de recibir en mano un ejemplar del panegírico —lo que sí consta—, el emperador lo hojeó o llegó a tenerlo en estima no se sabe.

Igualmente dispar fue la fortuna literaria que acompañó a uno y otro opúsculo gratulatorio. La versión escrita del discurso pronunciado por Erasmo, ya en forma de impreso, —aunque muy lejos de la repercusión de sus obras mayores— alcanzó la nada desdeñable suma de ocho ediciones en sólo quince años<sup>4</sup> y ha recibido

*La Vacaida*, Alcañiz—Madrid, IEH—Ediciones del Laberinto—CSIC, 2003, pp. XXI-XLVIII; y J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, «J. C. Calvete de Estrella (c. 1510-1593)», en P. Cuenca (ed.), *Juan Cristóbal Calvete de Estrella. El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. XVII-L. Sólo recordaré que Calvete, tras desempeñar el puesto de maestro de pajes e interinamente aún el del príncipe Felipe (1541-1545), alcanzó importantes cotas de notoriedad literaria a mediados de siglo como autor del exitoso internacionalmente *El Viaje Felicísimo del príncipe D. Felipe...* (Amberes, 1552).

<sup>4</sup> A la *editio princeps* de Amberes [Th. Martens, 1504] le siguieron: ed. Paris, I. Badius Ascensius [1508?]; ed. Basil., Io. Froben, mense Maio 1516; ed. Lov., Th. Martens, mense Aug. 1516; ed. Basil., Io. Froben, mense Iul. 1518; ed. Ven., Aldus et Andreas socer, mense Sept. 1518; ed. Basil., Io. Froben, mense Iun. 1519; y ed. Basil., Io. Froben, 1520 (inserto

la atención crítica que cabe esperar a cualquier obra surgida de la pluma del genio de Rotterdam<sup>5</sup>. En cambio, el discurso ficticio escrito por Calvete (por ‘ficticio’ quiero decir «no efectivamente pronunciado en una ocasión oficial»), que nos ha llegado en dos copias manuscritas<sup>6</sup>, nunca llegó a publicarse y ha pasado casi totalmente

inadvertido por parte de los historiadores de la literatura, antes y también después de que el bibliófilo López de Toro<sup>7</sup>, hace ahora casi sesenta años, pusiera momentáneamente el foco de atención sobre él al traducirlo al castellano, precedido de unas cuantas páginas —como veremos pronto, poco atinadas<sup>8</sup>— a modo de presentación.

Resulta, pues, de gran interés volver a traer a primer plano este panegírico primerizo y tan desconocido del humanista Calvete de Estrella en el contexto de este volumen monográfico dedicado al género encomiástico en España y en la medida que permiten los límites de mi contribución al mismo. Precisamente por razones de espacio me he visto obligado a acotar distintos aspectos de esta obra de los que me ocuparé en otros lugares<sup>9</sup>.

en *Panegyrici veteres*, curavit Beatus Rhenanus). Veinte años más tarde fue reeditada en el t. IV de las *Opera omnia* de Erasmo (ed. Basil., H. Froben et N. Episcopius). Quizás habría que relacionar el renovado interés por la obra a partir de 1516 con las circunstancias biográficas del hijo de Felipe el Hermoso, quien, fallecido su abuelo Fernando el Católico en enero de ese año, hubo de afrontar en 1517 un primer viaje de encuentro con las tierras hispanas similar al que en su momento hizo su padre y que había quedado relatado por Erasmo en su panegírico. Todavía un siglo más tarde conoció una nueva edición el panegírico erasmiano entre las *Orationes gratulatoriae in electione, coronatione, natiuitate, nuptiis, triumphis, &c. pontificum, imperatorum, regum, &c habitae à legatis virisue suae aetatis doctissimis*, Hanouiae, typis Wechelianis, apud haeredes Ioannis Aubrii, 1613.

<sup>5</sup> *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata* (IV.I), ed. O. Herding, Amsterdam, 1974, pp. 1-93 (la edición latina, por la que citaré, ocupa las pp. 23-93; V. De Caprariis, «Il Panegyricus di Erasmo a Filippo di Borgogna», *Rivista storica italiana* 65 (1953), pp. 199-221; Elsa Tinelli, «Panegyrici antichi e tradizione umanistica: il *Panegyricus ad Philippum Austriae ducem* di Erasmo da Rotterdam», *Inuigilata Lucernis* 34 (2012), pp. 157-166, y «Guerra e pace nel *Panegyricus ad Philippum Austriae ducem* di Erasmo da Rotterdam», *Classica et Christiana* 10 (2015), pp. 353-372.

<sup>6</sup> Una de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (M-RAH, 9/2178) —que es la que conoce y traduce López de Toro— y otra copia inserta (fols. 12r-57v) entre otras obras juveniles de Calvete en un manuscrito de la Staats-und-Universitätsbibliothek de Hamburgo (Cod. philol. 397, s. XVI), que recoge Paul O. Kristeller (y luego, otros) en su monumental obra bibliográfica (*Iter Italicum...* Vol. 3 *Alia Itinera I: Australia to Germany*, London: The Warburg Institute; Leiden: E.J. Brill, 1967; p. 565a). En el primero de los dos artículos citados en nota 9, doy las

razones de tipo filológico que me hacen decantarme por la copia de Hamburgo como la mejor de las dos; por el texto de este manuscrito citaré.

<sup>7</sup> José López de Toro, «El panegírico de Carlos V por J. C. Calvete de Estrella», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 143, 2 (1958), pp. 99-145 (aunque promete la edición latina enfrentada con su traducción castellana, sólo ofrece esta última). Hay una sucinta alusión a la obra en: M.<sup>a</sup> D. Rincón González, «El uso del latín en el entorno de Carlos V», *Iberoromania* 54 (2001), pp. 1-15, p. 13, DOI: 10.1515/IBER.2001.1. Y ninguna mención en: A. Rallo Gruss, *Erasmo y la prosa renacentista española*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2003.

<sup>8</sup> No se puede discutir, no obstante, el mérito de López de Toro al airear el opúsculo latino de Calvete y hacerlo más accesible al público general mediante su traducción. Por otro lado, he de advertir que, siendo el único investigador que se ha ocupado de esta obra hasta la fecha, en más de una ocasión tendré que remitir a él para precisar o rebatir sus afirmaciones.

<sup>9</sup> En «*Sic itur ad astra*. Primicias latinas de Calvete de Estrella ‘inspiradas’ en Erasmo: el *Panegírico de Carlos V* (c. 1534) como vía para medrar en la Cor-

Para esta ocasión me he propuesto como objetivo analizar y valorar el encomio de Calvete desde el punto de vista literario en sus justos términos, lo que no es posible llevar a cabo sin desvelar el secreto que hasta ahora había logrado mantener a buen recaudo.

Porque la primera pregunta que cabría hacerse es: teniendo en cuenta que este panegírico había sido redactado en la lengua de cultura europea a mayor gloria del emperador; que, además, logró lo más difícil, es decir, llegar a manos de este y a conocimiento de su entorno más cercano; y, por último, que surgía en un momento crucial en el que el interés por la proyección internacional de la figura política de Carlos V podría y debería haber incentivado su publicación y divulgación, ¿solo la bisoñez y la carencia de fama literaria de su autor son las causas de la *damnatio memoriae* sufrida por un opúsculo que López de Toro llegó a calificar, con la exageración de su florido verbo, como «una de las piezas más sobresalientes de la oratoria civil en nuestro siglo XVI»<sup>10</sup>?

te» abordó el análisis de la obra contextualizándola históricamente en el momento en que se redactó con el objetivo de señalar la más que probable intención de su autor a la hora de hacerlo; también aquí cotejo críticamente las dos copias manuscritas existentes y me ocupo del tema de las digresiones. Por otro lado, reservo para «Calvete de Estrella y las migajas del festín de Erasmo: apotegmas, proverbios y citas en el *Panegírico de Carlos V* (c. 1534)» el análisis de las ‘palabras robadas’ a Erasmo insertas en el mismo opúsculo. Ambos trabajos se hallan en curso de redacción.

<sup>10</sup> López de Toro, p. 102. Su conclusión final no es menos retóricamente entusiasta: «Calvete de Estrella en su Panegírico a Carlos V, levantó un monumento literario diferente [...], nuestro humanista, en todo momento, desde el terreno de lo concreto,

# 1. *EL PANEGÍRICO DE CARLOS V* DE CALVETE DE ESTRELLA

Acabo de apuntar que el breve texto de presentación del panegírico de Calvete escrito por López de Toro, de apenas ocho páginas, me parece un tanto desatinado. En efecto, no acierta, en mi opinión, el académico cuando cita como precedente literario de Calvete el *Triunfo de Alfonso V el Magnánimo* del Panormitano. No viene al caso, pues el *Alphonsi Regis Triumphus* (1455) de Antonio Beccadelli es una *descripción* pormenorizada de una entrada triunfal en la ciudad<sup>11</sup> (modelo de *trionfo all’antica* para muchas otras que la siguieron, entre ellas, por cierto, las que, protagonizadas por el príncipe Felipe, describirá nuestro autor en *El Felicísimo Viaje*, la obra que le granjeó el éxito literario internacional veinte años más tarde), mientras que lo que Calvete compone en esta ocasión es un *discurso retórico* (como los que precisamente se solían pronunciar en ese tipo de solemnidades de recibimiento). Igual se podría decir de la otra referencia que aduce López de Toro, al tratarse del mismo acontecimiento sólo que ahora descrito en la forma de un poema en hexámetros por Porcellio de’ Pandone (*Parthenope capta... Parthenopem rediens sublimi*

de lo histórico y de la moral aplicada, se remonta a las alturas de lo lírico, de lo impalpable como la luz, de lo armonioso como la música, de lo aterciopelado como las flores, a cambio de entonar en prosa el himno más brillante que en honor de su Emperador se compuso, o de cubrir sus hombros con el manto real más esplendente que tejió el ingenio de los humanistas españoles del siglo XVI» (p. 106).

<sup>11</sup> G. B. Capilla Aledón, «La conmemoración de una victoria, la celebración de un triunfo: Alfonso V el Magnánimo, Antonio Beccadelli y su *Alphonsi Regis Triumphus* (BUV, mss. 445)», *Scripta*, 7 (2016), pp. 21-41; J. Molina Figueras, «De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada triunfal de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)», *Codex Aquilarensis*, 31 (2015), pp. 201-232.



*curru triumphans Alphonsus*)<sup>12</sup>. En realidad, frente a estas obras que se pueden relacionar más bien con un tipo literario de corografía festiva de gran desarrollo durante las épocas renacentista y barroca, Calvete deja bien claro desde el mismo título de su opúsculo (*panegyricus*) el género literario al que debe adscribirse su obra y hasta quizás con la precisa elección de las palabras de ese epígrafe nos pone sobre la pista de dónde habría de buscarse su exclusiva fuente de inspiración.

### 1.2. *El género epidíctico y el encomio del soberano en el Panegírico de Carlos V*

Así pues, el título que Calvete impone a su opúsculo latino señala el género literario al que pertenece: *Ad diuum Carolum Q. Caesarem, [...], de triumphali eius in Hispanias reditu gratulatorius panegyricus*. Aun cuando, por su carácter meramente literario, faltó la ocasión o ceremonia oficial en que debía haberse pronunciado, el texto adquiere deliberadamente la forma convencional de un discurso —una *oratio*— de signo encomiástico (*panegyricus*) dirigido en primera persona al soberano (βασιλικὸς λόγος) donde la «acción de gracias» (*gratulatorius*) por la que se le rinde público agradecimiento —a él y a la divina providencia— radica en permitir a sus súbditos hispanos el privilegio de gozar de nuevo de su presencia tras una prolongada pero exitosa ausencia (*de triumphali eius in Hispanias reditu*). Por tanto, la obra debe adscribirse den-

tro del género de la oratoria epidíctica, en concreto al tipo de elogio de personas (en este caso, un soberano), que se fundamenta sobre la amplificación enfática de sus virtudes (αὐξησις, *amplificatio, exaggeratio*) y la construcción favorable de la etopeya del individuo (εὐφημία).

Las líneas maestras del discurso encomiástico (ἐπιδεικτικὸν γένος, *demonstratiuum genus*) fueron trazadas por los teóricos de retórica más influyentes en la tradición<sup>13</sup>. La primera Retórica humanística que hereda gran parte del panorama teórico de la Antigüedad, los *Rhetoricorum libri V* (Venecia, 1433 o 1434), es obra de Jorge de Trebizonda<sup>14</sup>, uno de los emigrantes griegos que fomentaron el movimiento de los humanistas en las ciudades italianas de acogida. Su obra y su labor docente ejercieron notable influencia en Europa y también en España ya desde principios del siglo XVI<sup>15</sup>. A este corpus retórico teórico habría que añadir

<sup>13</sup> H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1969, 3 vols., I, pp. 212-225. Desde los primeros griegos, Aristóteles, la *Rhetorica ad Alexandrum* y Anaxímenes de Lámpsaco (s. IV a. C.), pasando por Dionisio de Halicarnaso (s. I a. C.) y los teóricos latinos (*Rhetorica ad Herennium*, 3, 5, 10-18, 15; la obras retóricas de Cicerón —*De inuentione* 1, 7; *De oratore* 2, 341-348; *Partitiones oratoriae* 70-82—; y Quintiliano, *Institutio Oratoria* 3,7 «*De laude et uituperatione*») hasta los maestros griegos de retórica de la Segunda Sofística de los ss. II y III (Elio Theon, Hermógenes de Tarso, Aphthonio de Antioquía y Menandro de Laodicea); y, por último, los *Rhetores Latini minores*. Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1989 (=1948<sup>1</sup>), 2 vols., I, pp. 224-241.

<sup>14</sup> John Monfasani, *Collectanea Trapezuntiana: Texts, Documents and Bibliographies of George of Trebizond*, Binghamton-New York, Renaissance Society of America, 1984.

<sup>15</sup> En la Universidad de Alcalá se editó en 1511 esta obra para aprovechamiento de sus alumnos con adiciones de Alonso de Herrera: Georgius Trapezuntius, *Opus Absolutissimum rhetoricorum... cum additionibus Herreriensis* (ed. lit. Fernando Alonso de

<sup>12</sup> Cabe cuestionar asimismo la alusión a la oda en estrofas alcaicas de Juan Segundo (*Carolo V. Imp. In Belgicam reduci*, que López de Toro transcribe en p. 103); esta guarda más relación con la oda (en 1<sup>er</sup> metro arquiloqueo) de Calvete que sigue al panegírico (*Ad diuum Carolum Q. Caesarem Romanorum Imperatorem semper Augustum, Ode per Io. Christophorum Strellam Barcinonensem*, fol. 57r).

los numerosos ejemplares de discursos laudatorios conservados en la literatura grecolatina —en especial, la *Gratiarum actio* de Trajano de Plinio el Joven y los *Panegyrici Latini*, bien conocidos en la época<sup>16</sup>—, modelos para la realización de los ejercicios de composición en latín (entre los que nunca falta el *encomium* o *laus*) que proponían los manuales de προοιμνάσματα o *praeexercitamina* usados en las clases de Retórica.

Por el perfil del destinatario del panegírico de Calvete, de los rétores antiguos interesa en especial Menandro de Laodicea, del siglo III, el autor más meticuloso en la relación de las normas compositivas del βασιλικὸς λόγος o «elogio de un soberano», que detalló en el segundo de los dos tratados ΠΕΡΙ ΕΠΙΔΕΙΚΤΙΚΩΝ que se le atribuyen<sup>17</sup>. Menandro distingue, además del βασιλικὸς λόγος o «elogio de un soberano», otros quince tipos específicos de elogios de personas según la naturaleza de la circunstancia implicada (el epitafio, el epitafio, el de cumpleaños, etc).

Pues bien, de entre los diversos tipos de discursos epidícticos que Menandro individualiza y desarrolla, las circunstancias específicas para las que Calvete

ideó su pieza oratoria propiciaban la elaboración de un discurso híbrido desarrollado a partir del encomio general del soberano y, en particular, del *prosphōnētikós* (προσφωνητικὸς λόγος) o discurso de bienvenida y salutación al soberano por parte de una ciudad<sup>18</sup>. Al menos son estos los dos tipos a los que más se les acerca, puesto que Menandro no describió específicamente el discurso *gratulatorius* o de «acción de gracias», aunque se sabe que en la Antigüedad este tipo tenía la misma autonomía y se enseñaba como los demás en las escuelas de retórica (cf. Quint. 3, 4, 3 y 11, 3, 153)<sup>19</sup>. Por otro lado, hay que tener en cuenta que muchos de los subgéneros epidícticos descritos por Menandro, caracterizados cada uno de ellos por una situación primaria de partida, comparten, cuando el rétor pasa a desarrollar su contenido, tópicos secundarios susceptibles de ser empleados en más de un tipo afín<sup>20</sup>.

No faltan, pues, en el discurso calvetiano los elementos primarios e imprescindibles del *prosphōnētikós* enumerados por Cairns<sup>21</sup> a partir de las enseñanzas de Menandro y del análisis de los ejemplares literarios conservados. Estos son: 1. La persona, previamente ausente, que regresa de un viaje (el emperador); 2. La persona encargada de darle la bienvenida (el

Herrera), Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 13 diciembre de 1511. Cf. Luisa López Grigera, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1994, p. 40.

<sup>16</sup> Los *Panegyrici veteres* fueron publicados por Io. Froben, editor de Erasmo, en Basilea en 1520 a cargo de Beatus Rhenanus; se le añadieron varios panegíricos recientes de autores renombrados, uno de ellos el dedicado a Felipe Duque de Austria de Erasmo.

<sup>17</sup> D. A. Russell-N. G. Wilson, *Menander Rhetor*, Oxford, Clarendon Press, 1981; cf. et M. García García-J. Gutiérrez Calderón, *Menandro el Rétor. Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996; F. Romero Cruz (ed.), *Menandro: Sobre los géneros epidícticos*, Salamanca, Universidad, 1989; et M.<sup>a</sup> J. Ponce, «Menandro rétor y el discurso imperial», *Habis* 29 (1998), pp. 221-232.

<sup>18</sup> En el segundo de sus tratados ΠΕΡΙ ΕΠΙΔΕΙΚΤΙΚΩΝ Menandro se ocupa del *basilikós* (βασιλικὸς λόγος) en los pasajes 368-378 y del *prosphōnētikós* (προσφωνητικὸς λόγος) en 415-418, 5; cf. García García-Gutiérrez Calderón, pp. 149-162 y 219-224; Romero Cruz, pp. 53-57 y 78-79). F. Cairns trata el *prosphōnētikós* —y su relación con el *epibatērios*— en *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972, pp. 18-33.

<sup>19</sup> Cairns, p. 74.

<sup>20</sup> Cairns, p. 6.

<sup>21</sup> Cairns se ocupa tanto de estos elementos primarios como de los secundarios que a continuación enumera en pp. 21-22.

joven orador en presunta representación, más que de la ciudadanía barcelonesa, de la totalidad de los súbditos del rey, es decir, de la nación de España); 3. Una relación de afecto entre uno y otro (el afecto político entre súbdito y rey que se da por supuesto); y 4. El acto de comunicación que posibilita lógicamente el género oratorio (en el caso de Calvete, ficticio, exclusivamente literario).

También es posible individualizar en el texto de Calvete la gran mayoría de los veinte elementos secundarios o tópicos claramente distintivos que, aun no siendo estrictamente necesarios, habitualmente se hallan presentes en este tipo de discursos salutorios, también enumerados por Cairns<sup>22</sup>:

1. El anuncio formal de la llegada de la persona ausente mediante un verbo de «llegada»; y 2. El lugar al que llega. En varias ocasiones encontramos estos dos elementos, por separado o juntos: *propter exoptatissimum reditum tuum* (fol. 12v); en boca de la prosopopeya de España que clausura el panegírico: «*Iam rediisti, iam venisti [...]*»; *Caesar rediit, Imperator est Barcinone* (fol. 50r); *Catalanorum littore* (fol. 22v); *Rhodae oppidi portum* (fol. 49r; i.e., el puerto gerundense de Rosas donde arribó la flota del emperador).

3. Expresiones de afecto de quien recibe hacia la persona que regresa o bien de afecto mutuo; y 4. Demostración de tal afecto en forma de besos, abrazos o lágrimas de parte de quien da la bienvenida. Aunque Calvete habla por boca del pueblo e intenta «desaparecer» como individuo tras su máscara de altavoz de la

nación, en contadas ocasiones todavía habla en modo confesional expresando su afecto por su emperador: *At longe difficil[li]mum non loqui, quum laetitia saltes [...], cur ipsi in tam immenso gaudio loqui non possimus?* (fol. 13r). Con todo son muchísimo más numerosas las ocasiones en que las expresiones de afecto por la bienvenida del emperador (o por el restablecimiento de su salud o de la salud de la emperatriz) atañen a la ciudadanía en su conjunto: en la sección final este tipo de pasajes se intensifica mediante el uso de la técnica retórica de la *ὑποτύπωσις*, que intenta describir la situación de afecto, expectación y admiración con la mayor viveza posible (fols. 49r-51r; fols. 53v-55r; *et passim*). Si se quiere espigar incluso algún detalle como el motivo de las lágrimas, lo encontramos en: *Quum praesertim intuentium genas lachrimis irrigatas conspiceres* (fol. 55r).

5. La asistencia divina favorece a la persona que regresa; y 6. Énfasis en la salvaguarda de quien regresa. Muchos son los pasajes en que Calvete hace responsable a «los dioses» o a la providencia divina de la salvaguarda del emperador; en alguno que otro es Cristo quien se encarga de esta cautela divina: *Et pientissimus Christus suorum precibus adnuat et vota pro tam salutari Principe oblata respexit* (fol. 20v).

7. Peligros y sufrimientos arrostrados por la persona que regresa. Calvete resume este tópico en la intervención final de labios de España, cuando dice; «[...] *e tanta profectionis tuae maestitia, et tanto morbi tui dolore, et tot periculis terraeque marisque, praesertim tam incerti, dubii-que belli...*» (fol. 56r); ya al principio había hecho mención al tópico de los peligros padecidos por quien se confía al mar, al que se califica de *incertum, fallax, pro-*

<sup>22</sup> Sólo faltan tres de estos elementos secundarios: las narraciones del huésped y las narraciones del anfitrión; y el énfasis en el hecho de que la persona previamente ausente regresa a su «hogar».

*cellosum et omnibus periculis expositum esse solet* (fol. 15r); también se acuerda en otro momento de la angustia redoblada por culpa de la amenaza inminente del ejército turco (fol. 18v).

8. Hazañas de quien regresa. En más de un pasaje Calvete refiere las triunfales gestas de Carlos V durante su ausencia, en especial, las más recientes (la huida de los turcos en Viena y su coronación como emperador en Bolonia); pero también alude a algunas menos cercanas en el tiempo, como la victoria sobre Francisco I de Francia (1525) o el saco de Roma (1527); incluso en alguna ocasión menciona acontecimientos históricos de menor impacto, como la toma del bastión de Corón en el Peloponeso (1532-1534) o la recuperación en 1524 de Fuenterrabía (actual Hondarribia) (fols. 46v-47r).

9. Padecimientos de quien da la bienvenida por causa de la ausencia del otro; y 10. Alegría y beneficios que se desprenden de la llegada del ausente. Entre otros muchos pasajes, los contenidos respectivos de cada una de las dos prosopopeyas de *Hispania*, una lamentando la ausencia de su rey (fols. 19v-20r) y la otra alegrándose de su regreso (fols. 55v-57r), se ajustan a estas temáticas.

11. Prioridad o estatus de preferencia de quien ofrece la bienvenida. En la primera prosopopeya de la nación, podemos individualizar este tema cuando *Hispania* porfía con el estatus de su nación «hermana» *Germania* por el favor de su emperador: *Multum Germaniae, sed non minus mihi debes* (fol. 20r).

12. Votos previamente hechos por quien da la bienvenida en favor de la llegada del ausente; y 13. Sacrificios realizados en cumplimiento de esos votos. Hay varios pasajes relacionados con estos

asuntos, sobre todo referidos a los votos y sacrificios realizados por el restablecimiento de la salud del emperador (o de la emperatriz); en todo caso, el siguiente pasaje atiende a los votos y sacrificios a favor del regreso del ausente: *Huicemodi atque aliis querimoniis tuum reditum reflagitabat. Quibus autem precibus, quibus sacrificiis a Superis hoc impetrare enixasit quid attinet dicere quum nihil tritius sit?* (fol. 20r).

14. Otro u otros que dan la bienvenida al ausente y secundan o toman el relevo del orador que principalmente da la bienvenida. Son muchos los pasajes de esta naturaleza, sobre todo teniendo en cuenta que el orador en este caso no ocupa un cargo de representación oficial en la corte, por lo que delega la salutación del emperador en todo tipo de dignatarios, o en el pueblo en general, o en la nación personificada.

15. Banquete festivo. Aunque abundan los pasajes de gozo y algarabía general por la llegada de Carlos V a tierras de España (todo tipo de festividades, juegos y torneos, aglomeraciones de gente expectante, etc.), si queremos destacar uno donde se hable concretamente de banquetes, sería el siguiente, donde se añade que la ciudadanía parecía «ebria de alegría»: *Quae epulae non exhibitae? Quantum festiuitatis, quantum gaudii? Putares civitatem gaudio ebriam [...] Caesar rediit, Imperator est Barcinone* (fols. 49v-50r).

16. Muestras de amor por parte de la persona que regresa o de otros. El emperador corresponde con cortés deferencia a las muestras de júbilo de su pueblo en el siguiente fragmento: *Hic stupere fuit singularem animi tui modestiam et humanitatem, dum huc et illuc tuam faciem circummagis, quasi tuorum desideriiis offerens. Erat vultus tuus hilaris, laetus, videbatur*

*gratulari gratulantibus, gaudere aggaudentibus* (fol. 50v).

17. Actividades previamente compartidas por quien da la bienvenida y quien regresa. Teniendo en cuenta que el joven escritor habla por boca de la patria, podría considerarse bajo este epígrafe las referencias que hace a cuando Carlos fue nombrado rey de España con apenas 17 años (fol. 27v). En todo caso, Calvete también refiere su experiencia personal cuando fue recibido por el emperador y le pudo hacer ofrenda de su libro de epigramas (fol. 26v).

Pero este variado elenco de tópicos secundarios propios del discurso salutorio ni siquiera agota todos los que pueden aparecer en estos tipos epidícticos asociados de un modo u otro y de manera más general al encomio del soberano. A modo de indicio, cito algunos de los tópicos aconsejados por la retórica epidíctica, en especial, los recomendados por Menandro para la confección del βασιλικὸς λόγος (368, 1-377, 30), de los que nuestro autor se sirve en repetidas ocasiones (más allá del tratamiento de rigor de las virtudes de cuerpo y alma del encomiado): la restauración de la paz gracias a la prosperidad generalizada del reino (εὐετηρία), reflejo del buen gobierno y virtud de Carlos V<sup>23</sup>; la recuperación de la alegría gracias al envío de la misericordia divina<sup>24</sup>; la restauración del estado de cosas mediante una

metáfora de luminosidad que retira las tinieblas que ensombrecían la situación previa<sup>25</sup>; la alabanza universal<sup>26</sup>; el restablecimiento de la justicia, el bien y la piedad religiosa (εὐσέβεια) gracias a la virtud del elogiado<sup>27</sup>; la felicidad de las ciudades (εὐδαιμονία τῶν πόλεων)<sup>28</sup>; la *súplica a los dioses* (εὐχή) de buenos augurios para el emperador y su pueblo<sup>29</sup>.

Es más, en determinados momentos de su *oratio* Calvete se sitúa circunstancialmente en la perspectiva de otras situaciones diversas de la primordial —la del discurso de agradecimiento y salutación

*tiuitatis, quantum gaudii? Putares ciuitatem gaudio ebriam...* (fols. 49v-50r).

<sup>25</sup> ... *Quum tu quoque te reciperes omnia tranquilla faceres, omnia ditares, omnia (velut sol fulgentissimus, fugatis nebulis) gaudiorum radiis serenares...* (fol. 23r).

<sup>26</sup> Según Menandro, el epílogo del *epibatérios* (aquí asimilado, en su acepción de «saludo al gobernador que se hace cargo de una ciudad», al *prospōnētikós*) ha de insistir en el tópico de «todos cantan su alabanza» (cf. Curtius, I, 232 ss.), por clases, especificando cada estamento que sale a recibirlo: «hemos salido a tu encuentro con las familias al completo, niños, ancianos, hombres, etc.» MEN. RH. 381,6 ss. En Calvete, pasajes de este tipo son: *procurrunt pueri, prosiliunt adulescentes, festinant senes, prodeunt nuptae et innuptae puellae, aegroti morborum obliti prorepunt: tantus est videndi tui ardor...* (fol. 50r); o este otro: *Nulla aetas, nullus sexus, nullus ordo temperare sibi ipsi potuit quin ad spectaculum pompae tuae exiret. Alii pendunt tegulis, alii inhaerent muris, omnes fenestrae viris et foeminis sunt repletae. Alii per compita et viarum ambages, ut te saepius videant, transcurrunt...* (fols. 53v-54r).

<sup>27</sup> [*Hispania loquitur*]: «... *Te summoto omnia ad sitim, ad famem, ad perniciem, ad scelus omne spectare videbantur. Quae te praesente ad bonorum culmen, ad summam prosperitatem, ad omnem probitatem peruenerunt...*» (fols. 56v-57r).

<sup>28</sup> *Quaecumque oppida et ciuitates intrat stupere non desinit, tam varios occursus, tam noua festiuitatis genera, tam ex aequo gauderi ab omnibus ut tu aequaliter omnibus redisti...* (fol. 53r).

<sup>29</sup> [*Hispania loquitur*]: «... *Quae felicitas, ut maiestati tuae mihi que et omnibus imperio tuo subditis perpetua sit deum praecari et mea in te caritas exposcit et tua in me pietas iubet*». (fols. 57r-57v).

<sup>23</sup> ... *Sic solem reduxisti, sic suus nitor restitutus est terris et noua usque eo affulsit lux mundo ut auream aetatem repullulasse existimemus et breui te totius orbis assertore nos visuros speremus. Ita laeta, ita tranquilla cuncta apparent ut nullae tot bellorum reliquiae esse videantur nec aliud in animo tuo, inuicissime Caesar, antiquius est quam eam terris praestare pacem quam mundus optat et Christus reliquit et toties commendauit...* (fols. 42v-43r).

<sup>24</sup> ... *Quae vota tunc Superis non reddita et per soluta? Quae epulae non exhibitae? Quantum fes-*



por el regreso de la persona ausente—, lo que propicia la inclusión de elementos secundarios de otros de los tipos de discursos abordados por Menandro como:

—el *propemptikós* (προπεμπτικός λόγος)<sup>30</sup> o discurso de despedida de una persona amada que se dispone a emprender un viaje: lo hace cuando recuerda la marcha del emperador dos años antes con la general tristeza y preocupación de sus súbditos que llevó aparejada (fols. 14v-17v); también la alusión a los peligros de la navegación por mar forma parte de los lugares comunes del *propemptikós* (fol. 15r);

—la *sotéria* (σωτήρια)<sup>31</sup> o discurso de alegría, enhorabuena y agradecimiento por la salvación de alguien tras un peligro o por el restablecimiento de la salud de un enfermo: lo hace cuando alude a la feliz noticia de la llegada de Carlos V a Bolonia o a Barcelona (fols. 16v; fol. 49r-50v) o al restablecimiento de la grave enfermedad que padeció su esposa Isabel (fols. 51v-52v);

—la ‘charla’ (λαλιά)<sup>32</sup>, que anima al orador a introducir digresiones útiles o amenas para el receptor o la audiencia del discurso: lo hace cuando se ocupa del elogio de la paz que debe ser preferida a la guerra (fols. 43r-44r), o del tema de la educación de los príncipes (fols. 45v-46r) o del encomio de las letras (fols. 36r-36v);

—incluso hay elementos que podrían relacionarse con el ‘discurso de concesión de corona’ (*stephanotikós*,

στεφανοτικός λόγος)<sup>33</sup>; cuando Calvete en varias ocasiones recuerda el boato que acompañó la coronación imperial de Carlos V por Clemente VII en Bolonia (fols. 16v-17v).

## 2. LOS PANEGÍRICOS DE CALVETE Y ERASMO

### 2.1. *El proemio del panegírico de Calvete*

Sin ningún encargo oficial que lo justificase, quizás por sí se le presentase la ocasión de pronunciarlo, Calvete de Estrella redacta su encomio erigiéndose a sí mismo en portavoz y altavoz del cuerpo y del alma del conjunto de los súbditos de Carlos I de España y V de Alemania<sup>34</sup>. El cuerpo es la figura y la voz del encomiasta cortesano, presunto testigo de las reacciones e intérprete de los sentimientos y emociones de la ciudadanía, en especial, la ciudadanía hispana. El alma es la voz de Hispania, que, personificada, interviene en primera persona en dos ocasiones (*prosopopeia patriae*), la segunda de ellas para clausurar de la mejor manera retórica posible el opúsculo. Este recurso a la prosopopeya, en último término, se halla en una de las recomendaciones que Menandro señalaba para la composición del epílogo del *prosphōnētikós*: en referencia a la representación de los súbditos el rétor aconseja al encomiasta añadir que «si les fuera posible hablar y tomar forma de mujer, como en el drama, diría: ‘oh, gobierno el más grande y día felicísimo el de tu llegada...’» (381, 14).

<sup>33</sup> MEN. RH. 422-423; Cairns, p. 74.

<sup>34</sup> Solo en una ocasión se sale de esta perspectiva impostada, cuando refiere una experiencia personal: durante las cortes de Aragón en Monzón le entregó al emperador su cuaderno de *Epigramas*.

<sup>30</sup> MEN. RH. 395-399; Cairns, pp. 50-59.

<sup>31</sup> Cairns, pp. 73-74.

<sup>32</sup> MEN. RH. 388-394.



Como es natural, ya desde el proemio de su discurso, Calvete establece la perspectiva desde la que va a dirigirse —en primera persona— al «invictísimo César»; señala el tema general (las sobresalientes virtudes de fortuna, cuerpo y alma del emperador Carlos V y la felicidad de España) y el motivo concreto de su discurso (el agradecimiento por su regreso tras años de ausencia); confiesa el irrefrenable impulso emotivo que lo ha originado (la contagiosa y sincera alegría); y avanza los principales argumentos que desarrollará en él (el viaje de ida y vuelta del soberano: el dolor de la nación cuando marchó, los gloriosos motivos de esta ausencia y el gozo generalizado a su regreso).

Pero en este proemio detecté algunas notables coincidencias con el pasaje correspondiente del panegírico de Erasmo al padre de Carlos V que hicieron que saltasen todas las alarmas. Cuando Calvete, en actitud aparente de sincera confesión, revela algo presuntamente tan personal como el impulso irrefrenable que lo empujó a escribir su discurso, aduce dos *exempla* históricos muy concretos: el del hijo de Crespo y el del atleta Equecles (Egles) de Samos, dos jóvenes mudos que, según recogen varias fuentes antiguas (ambos en GELL. 5, 9, 1-7 y en VAL. MAX. 1, 8, Ext. 4 y 5, 4, Ext. 6; cf. *et* Hdt. 1, 85), recuperaron extraordinariamente el habla en circunstancias de emoción extrema. Pero resulta que estos casos son justamente los dos mismos que ya le habían servido a Erasmo para justificar retóricamente la redacción de su propio encomio. Intrigado por tan improbable casualidad y tras profundizar en el examen de uno y otro proemio, pude comprobar que Calvete para la composición del pasaje inicial de su discurso casi se había limitado a manipular gran parte del proemio —y ocasionalmente, de otros pasajes— de la obra de Erasmo. [Como botón de mues-

tra del carácter literario del panegírico de Carlos V de Calvete de Estrella, he incorporado a modo de colofón de este trabajo en un apéndice final el texto latino del proemio y su traducción, acompañándolo de sus principales fuentes erasmianas, que nos permiten calibrar el alcance de su deuda con Erasmo.]

Pero lo que ha resultado una sorpresa todavía mayor es que la apropiación del texto erasmiano por parte de Calvete no se restringe, ni mucho menos, al capítulo inicial de su encomio. Como demostraré en lo que resta de este trabajo, del cotejo de una y otra obra en su totalidad se desprende que la labor de Calvete de Estrella en la redacción de su encomio de Carlos V prácticamente se ha limitado a resumir —capítulo a capítulo— el contenido del extenso panegírico que Erasmo treinta años antes había redactado en honor del padre del emperador, Felipe, Archiduque de Austria, adaptándolo —en ocasiones, sin gran discernimiento— a las específicas circunstancias históricas de su hijo Carlos V. Las diferencias entre uno y otro panegírico, casi en su totalidad, se explican por esas dos únicas variables:

a) la específica biografía del destinatario. En el caso de Erasmo, que tiene ante sí la difícil tarea de integrar en su encomio del Duque de Borgoña el *curriculum vitae* de un joven príncipe de sólo veintiséis años y sin grandes hitos reseñables en su corta biografía, el componente histórico se articula en torno a la narración detallada del viaje de ida y vuelta de Felipe el Hermoso a España y su significación histórica. Calvete lo tiene más fácil en este aspecto, porque Carlos V a sus treinta y tres años ya ha protagonizado grandes páginas en la historia de Europa, que su encomiasta repasa a grandes rasgos una y otra vez.

Y b) la extensión de cada una de las obras. Una idea aproximada nos la da el hecho de que el panegírico de Erasmo ocupa 84 páginas impresas en 4º en la edición *princeps* de Amberes de 1504 frente a las sólo 46 del manuscrito de Hamburgo de Calvete. El drástico resumen operado por Calvete sobre su modelo se obtiene de diferentes maneras:

- la más drástica (aunque menos frecuente de lo que cabría esperar) es el sacrificio de algunos temas. Por ejemplo, Calvete renuncia a algunos asuntos tocados por Erasmo como el *de laude Hispaniae* (42, l. 517 ss).
- la más generalizada es la simplificación de contenidos y de tipo sintáctico en los pasajes originales erasmianos. Un ejemplo extremo de ello sería el recorte sufrido por la extensa digresión erasmiana sobre la paz, que ocupa casi diez páginas (70-79) en la edición de Herding, mientras que el español apenas le dedica un par de páginas (43r-44r).
- otro medio es la renuncia a la narración puramente histórica. Calvete en más de una ocasión protesta (casi queriendo corregir a Erasmo), cuando renuncia al detalle en lo propiamente histórico como algo ajeno al panegírico (lo cual, si nos atenemos a los modelos heredados de la Antigüedad, no es cierto)<sup>35</sup>. En efecto, el holandés sí se había detenido en la narración histórica del viaje de Felipe<sup>36</sup>. Calvete, en

cambio, hace un uso más frecuente de la figura retórica de la *praeteritio*, la cual, mientras declara la omisión de un hecho, le permite de manera oblicua enfatizarlo pero sin detenerse particularmente en él. El pasaje paradigmático de este recurso retórico aparece en fols. 16v-17r, donde se acumula una serie de frases encabezadas con verbos de preterición (*cum variatione*): *non dico...*, *sileo...*, *praetereo...*, *non commemoro...*, *mitto...* para acabar sentenciando: *Haec enim historiam, non orationem exigunt*. De hecho, lo que Calvete declara obviar con cada uno de esos verbos son pasajes de celebración y recepción oficial del soberano que Erasmo sí había desarrollado por extenso en el pasaje correspondiente de su panegírico<sup>37</sup>.

- por último, un dato aproximadamente estadístico nos puede servir para ilustrar el alcance de la síntesis realizada por Calvete respecto de su modelo: Erasmo cita unos 250 nombres propios de personajes de la Antigüedad; Calvete reduce su índice de nombres propios a menos de la mitad, unos 110.

## 2.2. Estructura del Panegírico de Carlos V de Calvete

Para conocer el alcance exacto de la deuda contraída por Calvete con Erasmo, he cotejado la estructura del panegírico de Felipe, básicamente como la establece el editor de la obra, Otto Herding<sup>38</sup> con la

<sup>35</sup> C.E.V. Nixon-B. Saylor Rodgers, *In Praise of later Roman emperors. The Panegyrici Latini*, Berkeley —Los Angeles— Oxford, University of California Press, 1994.

<sup>36</sup> Una acotación marginal de las ediciones antiguas señala como capítulo *Historia totius professionis usque ad reditum in patriam*, al tiempo que, poco después, el propio autor anuncia su próximo cometido: ... *iam ad professionis tuae historiam accingam*... (39, l. 431).

<sup>37</sup> Otro ejemplo idéntico se encuentra en fols. 25v-27v: *Nec in animo est referre...*, *nec commemorabo, sileo...*, *praetereo...*, *taceo...*

<sup>38</sup> *Op. cit.*, pp. 16-17. He traducido al castellano su esquema escrito originalmente en latín.

del panegírico de Carlos V. En el esquema de Herding (columna de la izquierda) me he permitido integrar entre corchetes [ ] algunas de las acotaciones temáticas de interés para este propósito que se hallan presentes en el margen de las ediciones erasmianas renacentistas; con **sombra gris** he

resaltado algunos pasajes de Erasmo que han sido desplazados de lugar por Calvete; y **en negrita** he destacado los escasos bloques temáticos que no encuentran correspondencia en una y otra obra, por ser exclusivos de uno u otro autor. Estos son los resultados.

*Erasmus, Panegírico a Felipe [el Hermoso]*

**I.** Proemio: Propósito del discurso (26-28, l.81). Se incluyen los siguientes argumentos: [acerca de varios tipos de *laudationes* entre los antiguos: 27, l. 41-28, l. 49] [principales argumentos a desarrollar: 28, l. 66-81] [comienza la narración a partir de una duda retórica: 28,l.81].

a) sobre la partida de Felipe (28,l.82-34,l.276): Se incluyen los siguientes argumentos: [una comparación con la diosa Diana que ya Virgilio imitó de Homero: 29, l. 96-98] [causas y beneficios de la partida a España anotados sucintamente: 30, l. 113-121] [vaticinios de los astrólogos: 30, l. 122-128] [*exempla*: Escipión Africano, Paulo Emilio y Alejandro Magno: 31,l.159-167] [asombrosa preocupación por una enfermedad de Felipe sufrida durante su ausencia: 34, l. 253-265].

b) sobre la estancia en el extranjero de Felipe, brevemente: Se incluyen los siguientes argumentos: sobre la añoranza y afecto sentidos por el pueblo en ausencia de su príncipe (34, l. 277-38, l. 392). [prosopopeya de la patria: 35, l. 290-36, l. 335] [de qué modo se desea el regreso de Felipe: 36, l. 336-37, l. 355].

**II.** Sobre las festividades y la pompa durante el viaje en el extranjero (38, l. 393-47, l. 373).

a) Comparación del presente itinerario con los famosos triunfos de los héroes de la Antigüedad (38, l. 393-39, l. 430).

*Calvete de Estrella, Panegírico de Carlos V*

**I.** Proemio: Propósito del discurso (12r-13v). Se incluyen los siguientes argumentos: acerca de varios tipos de *laudationes* entre los antiguos (13r-13v); principales argumentos a desarrollar (14r-14v); comienza la narración a partir de una duda retórica (14v).

a) sobre la partida de Carlos (14v): Se incluyen los siguientes argumentos: causas y beneficios de la partida a España anotados sucintamente (15v); vaticinios de los astrólogos (16r); *exempla*: Escipión Africano, Paulo Emilio y Alejandro Magno (16r-16v).

b) sobre el agasajo recibido por Carlos en Bolonia y en Alemania (16v-17v); **asombrosa preocupación por un accidente de Carlos sufrido durante su ausencia** (17v-18v).

c) **sobre la vergonzosa huida de los turcos** (18v-19r).

d) sobre la estancia en el extranjero de Carlos, brevemente: Se incluyen los siguientes argumentos: sobre la añoranza y afecto sentidos por el pueblo en ausencia de su príncipe (19r-19v); prosopopeya de España (19v-20r); de qué modo se desea el regreso de Carlos (20r-21r).

**II.** Sobre las festividades y la pompa durante el viaje en el extranjero.

a) Breve comparación del presente itinerario con los famosos triunfos de los héroes de la Antigüedad (21r-21v).

b) sobre el agasajo recibido por Felipe de parte del rey de Francia (39, l. 431-42, l. 517).

b) sobre el agasajo recibido por Carlos en Italia y en Alemania, brevemente (21v-22r).

c) **La alabanza de España y el encuentro con el rey Fernando y su esposa;** sobre el agasajo recibido por Felipe en Toledo y en Zaragoza (42, l. 517-44, l. 578).

d) Sobre el éxito del viaje por España en general (44, l. 594-46, l-619) y sobre el regreso a través de España y Francia (46, l. 619-47, l. 673); [Plutarco: comparación con el encuentro de Cleopatra y Marco Antonio: 46, l. 626-629]; **sobre la estancia con el Duque de Saboya** (46, l. 630-643).

c) sobre el regreso a Barcelona (22r-23r): Se incluye el siguiente argumento: **una comparación con la diosa Diana que ya Virgilio imitó de Homero** (22v). Plutarco: comparación con el encuentro de Cleopatra y Marco Antonio (22v).

**III. Comparación entre los viajes mitológicos e históricos de los héroes de la Antigüedad y el viaje triunfal de Felipe** (47, l. 673-51, l. 806). Se incluyen los siguientes argumentos: **[el conocimiento por la experiencia de las cosas:** 48, l. 723-744] [los itinerarios de Alejandro Magno y Gayo César: 50, l. 750-760].

**III. Comparación entre los viajes históricos de los héroes de la Antigüedad y el viaje triunfal de Carlos:** Se incluye el siguiente argumento: los itinerarios de Alejandro Magno y Gayo César (23r-24v).

Sobre la felicidad y virtudes de Felipe (51, l. 806-62, l. 160:

Sobre la felicidad y virtudes de Carlos:

a) en general (51, l. 806-52, l. 846).

a) en general (**sobre la fortuna**): (25r-25v).

b) en especial: Se incluyen los siguientes argumentos: sobre el lustre de su familia (52, l.847-851); sobre la hermosura heroica del aspecto físico de Felipe (52, l. 852-53, l. 864); sobre su feliz matrimonio y la alabanza de su esposa Juana (53, l. 869-54, l. 878); sobre su descendencia y sobre sus mayores (54, l. 878-893).

b) en especial: Se incluyen los siguientes argumentos: sobre sus mayores (26r); sobre la hermosura heroica del aspecto físico de Carlos (26r-27r); sobre su feliz matrimonio y la alabanza de su esposa Isabel (27r); sobre su descendencia y sobre su hermano Fernando, rey de romanos (27v).

sobre su benevolencia, especialmente con los reyes de Inglaterra y Francia (54, l. 893-56, l. 963) [comparación con la piedra imán: 54, l. 909-912] [el emperador Tito, calificado como el «amor del mundo»: 55, l. 926-930] [la expresión «lo superas a lomos de caballos blancos»: 56, l. 959-961].

sobre su benevolencia (28r); comparación con la piedra imán (28r); el emperador Tito, calificado como el «amor del mundo» (28v).

comparación de Felipe con aquellos a los que la Antigüedad puso en el catálogo de los felices (56, l. 961-57, l. 984) [sobre las virtudes de su alma: piedad para con Dios y para con su padre, fidelidad para con su esposa, continencia, moderación, afabilidad, clemencia: 58, l. 6-32].

comparación de Carlos con aquellos a los que la Antigüedad puso en el catálogo de los felices (29v-30r); sobre la hermosura de su cuerpo (30v) y las virtudes de su alma: piedad para con Dios y para con su madre, fidelidad para con su esposa, continencia, moderación, clemencia (31r-31v).

[sobre su bondad y clemencia: 59, l. 42-60, l. 69] [dos pestes arruinan la corte: la calumnia y la adulación: 60, l. 89-61, l. 111] [los aduladores son «vendedores de humo»: 60, l. 99-100] [admirable máxima de Mario Máximo: 61, l. 108-111].

sobre el consejo del príncipe, en especial sobre Francisco Busleyden [=alabanza fúnebre del reverendo padre el obispo de Besançon] (61, l. 112-62, l. 160) [cómo conviene que sean los amigos del príncipe: 61, l. 112-119].

sobre su bondad y clemencia (31v-32r): la expresión «lo superas a lomos de caballos blancos» (32v).

sobre el consejo del príncipe, en especial sobre Francisco de los Cobos y Juan de Quintana (33r); sobre la generosidad de Carlos (33v-34r); sobre su bondad (34v-35r).

dos pestes arruinan la corte: la calumnia y la adulación (35r-35v); los aduladores son «vendedores de humo» (35v); admirable máxima de Mario Máximo (35v).

sobre el trato de Carlos con los escritores y apología de la literatura (36r-36v).

IV. Sobre las virtudes de Felipe y sobre los deberes del príncipe bueno y justo (62, l. 160-66, l. 280). Se incluyen los siguientes argumentos: [dogma: *si libet, licet*: 63, l. 166-170] [apoteagma del rey Antígono: 64, l. 184-186] [apoteagma del rey Antíoco III: 64, l. 196-199] [el príncipe, como padre y guardián de su pueblo: 64, l. 2208-216].

[sobre la disciplina que ha de imperar en la corte: 65, l. 243-249].

[por qué debemos de buen grado imitar la moralidad del príncipe: 66, l. 263-269];

**ejemplos de malos y buenos príncipes de la Antigüedad y sobre la integridad y otras virtudes de Felipe** (66, l. 280-69, l. 367). Se incluyen los siguientes argumentos: [la modestia de Felipe: 67, l. 31068-329] [acerca de Héctor en Nevio, según Cicerón: 67, l. 319-68, l. 321]; [apoteagma de Agesilao: 68, l. 321-323].

[epílogo de las virtudes: 68, l. 330-350] [conviene fijarse en las distribuciones: 68, l. 335-342]; **sobre el gobierno de Augusto y de otros** y sobre la mayor felicidad en la gestión política de Felipe (69, l. 367-70, l. 401).

IV. Sobre las virtudes de Carlos y sobre los deberes del príncipe bueno y justo (37r): Se incluyen los siguientes argumentos: *dogma: si libet, licet* (37r); apoteagma del rey Antígono (37r); apoteagma del rey Antígono (*sic*) III (37v); el príncipe, como padre y guardián de su pueblo (37v-38r).

sobre la disciplina que ha de imperar en la corte (38r-38v).

por qué debemos de buen grado imitar la moralidad del príncipe (38v-39r).

la modestia de Carlos (39v); acerca de Héctor en Nevio, según Cicerón (39v); apoteagma de Agesilao (39v).

epílogo de las virtudes (40r); conviene fijarse en las distribuciones (40r); sobre la sabiduría y prudencia de Carlos (40v-43r). Se incluye el siguiente argumento: **el conocimiento por la experiencia de las cosas** (40v-41v).

**V. Extensa digresión:** Sobre la paz que debe ser preferida a la guerra. Se incluyen los siguientes argumentos: sobre los males y vicios de la guerra; sobre su falsas ventajas; comparación entre la Antigüedad y la presente época de paz (70, l. 401-79, l. 720); [comparación entre la guerra y la paz y las desventajas de la guerra: 73, l. 502-508] [el templo del dios Jano cerrado en tiempos de paz: 78, l. 676-678] [caudillos ilustres en la guerra en las diversas naciones: 78, l. 682-687].

**VI. Sobre la fortaleza de Felipe en las adversidades.** Se incluyen los siguientes argumentos:

sobre su valía guerrera (79, l. 721-80, l. 762)  
[aptitud para la guerra: 80, l. 745-762];

Sobre la emulación de sus mayores y la preocupación por sus hijos [dos incentivos principales para la virtud] (80, l. 762-82, l. 808).

[sobre la educación de los hijos del príncipe y cuánto importa que los príncipes sean rectamente instruidos desde la infancia: 81, l. 787-82, l. 808];

Sobre la virtud de Felipe que ilustra la alabanza de sus mayores (82, l. 808-84, l. 905).

[pronósticos sobre las futuras hazañas de Felipe: 83, l. 870-84, l. 899] [se retoma el hilo tras la digresión: 84, l. 900-905].

**VII. Sobre las festividades del regreso y sobre la alegría del pueblo que saluda a su príncipe de vuelta (84, l. 905-93).** Se incluyen los siguientes argumentos: [hipotiposis, es decir, se describe con viveza el suceso como si se estuviese viendo: 88, l. 15-41] [de qué modo fue recibido Felipe: 89, l. 70-76] [hipérbole: 90, l. 127-130].

**V. Breve digresión:** Sobre la paz que debe ser preferida a la guerra (43r-44r). Se incluyen los siguientes argumentos:

comparación entre la guerra y la paz y las desventajas de la guerra (43v); el templo del dios Jano cerrado en tiempos de paz (43v); caudillos ilustres en la guerra en las diversas naciones (44r).

**VI. Sobre la fortaleza de Carlos en las adversidades.** Se incluyen los siguientes argumentos:

Sobre la emulación de sus mayores y la preocupación por sus hijos, dos incentivos principales para la virtud:

Sobre la emulación de sus mayores (45r) y sobre la educación de los hijos del príncipe y cuánto importa que los príncipes sean rectamente instruidos desde la infancia (45r);

Sobre la virtud de Carlos que ilustra la alabanza de sus mayores (46r-47v). sobre su valía guerrera y aptitud para la guerra (47v-48r); Sobre las virtudes de Carlos (48r-48v).

pronósticos sobre las futuras hazañas de Carlos (48v-49r); se retoma el hilo tras la digresión (49r).

**VII. Sobre las festividades del regreso y sobre la alegría del pueblo que saluda a su rey vuelta (49r-51r).** Se incluyen los siguientes argumentos: hipotiposis, es decir, se describe con viveza el suceso como si se estuviese viendo (50r-50v); de qué modo fue recibido Carlos (49r-51r); hipérbole (51r).

**Las Cortes de Monzón (51r)**

**La enfermedad de Isabel** [en Barcelona] (51v-52v):

**La magnífica acogida que se le dispensó a Carlos en Toledo** (hipotiposis) (53r-55v).

**La piedad de Carlos para con su madre** (53v).

[Prosopopeya de la patria agradecida: 91, l. 135-93, l. 218].

Prosopopeya de España agradecida (55v-57v).



Como vemos, todo el mérito de la «perfecta estructura del panegírico como pieza oratoria» que tanto ponderara López de Toro<sup>39</sup> en la obra de Calvete hay que ponerlo en el haber de Erasmo de Rotterdam. Nuestro joven escritor en ciernes se ha limitado a copiar servilmente el diseño y la sucesión de contenidos que le marcaba su obra de referencia, respecto a la cual sólo se ha atrevido a despegarse raras veces para retrasar algunos de los argumentos que le proponía el holandés.

En muy pocas ocasiones no exigidas por la biografía de su encomiado, Calvete se atreve a aventurarse por senda propia. Lo hace, creo, por motivos de interés personal, cuando acomete el argumento de la apología de la literatura como un medio de *captatio beneuolentiae* del emperador y su entorno<sup>40</sup>. Y lo hace, a mi entender con bastante torpeza, cuando incorpora de manera inoportuna sucesos históricos (Cortes de Monzón, enfermedad de la emperatriz, estancia en Toledo, etc.) que, por haber acaecido con posterioridad a la presunta perspectiva temporal de su discurso (el día del regreso del emperador), no deberían de haber encontrado acomodo en él. Pues, de este modo, no sólo revela el carácter impostado de su discurso, sino que hace en cierto modo incoherente el contenido de la prosopopeya con la que acaba su opúsculo según la exigencia del modelo erasmiano que se había propuesto copiar: el estallido de emotividad que provoca el discurso conclusivo de la Patria encuentra justificación retórica en el momento mismo del regreso del encomiado y como consecuencia de ello<sup>41</sup>,

pero no si se hace en los mismos términos con un año de retraso<sup>42</sup>.

### 2.3. *El sobrepujamiento y la comparación. Los exempla*

La preceptiva retórica señalaba el uso de la comparación ilustrativa (*παράβολή*, *comparatio*) como una de las técnicas básicas para conseguir el objetivo fundamental del género epidíctico, distinguiendo entre aquellas comparaciones donde el individuo sólo iguala a los puntos de referencia en la posesión de una determinada virtud o en la realización de una acción frente a aquellas otras donde los supera (*amplificatio per comparisonem* [o *per collationem*], cf. Quint. 8, 4, 9)<sup>43</sup>. De esta última clase, el denominado «sobrepujamiento» es una forma peculiar de comparación hiperbólica mediante la cual para probar la superioridad y hasta la unicidad del

*sentem te pridem tam anxie tam misere desiderabam, videre mihi nunc videor longe alio vultu, audire videor voce laetissima tibi praesenti gratulari et ingentes illos suos affectus huiusmodi quadam oratione utcumque ebalbutire: «Ergo ne tandem meis votis redditus es, optime maximeque princeps?...».* (91, l. 137-141).

<sup>42</sup> El texto de Calvete flaquea en este sentido cuando, como consecuencia de su servidumbre al texto erasmiano, hace hablar a la patria como si el emperador acabase de regresar a España, cuando en realidad llevaba ya más de un año de estancia en ella: *Quid dicam de Hispania? Quae tam sollicita, tam afflicta propter absentiam tuam viuebat, quam ut tunc maestissima oratione querentem, nunc laetissima gratulantem sic audire videor: «Annuit tandem votis meis Christus, Caesar inuictissime. Iam rediisti, iam venisti...».* (55r-55v).

<sup>43</sup> Cf. Erasmo, 53, l. 872-54, l. 873 (en referencia a D.<sup>a</sup> Juana, esposa de Felipe de Borgoña) ... *puella*, [...], *quae cuius veterum heroinarum non tantum aequetur, verum etiam antepontatur*.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>40</sup> Cf. el primero de los artículos citados en nota 9.

<sup>41</sup> En el texto de Erasmo la conexión directa entre el regreso de Felipe y el impulso emotivo que hace hablar a la patria es clara: ... *illam, inquam, patriam, quae ab-*

elogiado se le compara con los casos famosos por antonomasia de su misma especie y se afirma expresamente que los supera. Este recurso, usado sistemáticamente por Isócrates y popularizado en la literatura latina por poetas como Estacio, Claudiano, Sidonio, Venancio Fortunato, etc, se convierte en un instrumento valiosísimo para la literatura renacentista de circunstancias y fundamental para los objetivos laudatorios del género encomiástico<sup>44</sup>.

A lo largo de su panegírico, Calvete saca a relucir noventa y ocho *exempla* de personajes célebres de la Antigüedad a los que, en la mayoría de los casos, Carlos V sobrepuja en la posesión de la virtud en la que estos destacaron (en menos ocasiones, se les cita como contraste en un aspecto concreto de actuación). Pues bien, la dependencia del encomio de Calvete respecto del de Erasmo llega a tal extremo que de este casi centenar de ejemplos, 67 no sólo se encuentran citados igualmente en el *Panegírico del Duque de Borgoña*, sino que, casi en su totalidad, las personalidades invocadas se suceden exactamente en el mismo orden estructural que en el texto erasmiano. Es más, dentro de cada pasaje concreto, si se citan, como es habitual, varios *exempla*, o incluso cuando en ocasiones se acumula toda una retahíla de ellos, estos aparecen

en Calvete prácticamente en el mismo orden secuencial que en Erasmo. En resumidas cuentas, por un lado, sólo tres de cada diez ejemplos son de la cosecha de Calvete (mejor sería decir que al menos no proceden del panegírico de Felipe), mientras que en la inmensa mayoría que sí procede del texto erasmiano la manipulación textual a que los ha sometido el aragonés es mínima, consistente normalmente en una simplificación sintáctica que resume el pasaje original. Veamos algún que otro ejemplo destacado de lo que digo.

a) El elogio de Doña Juana, que, según las directrices retóricas, complementa y realza especularmente al de su marido Felipe de Borgoña, en palabras de Erasmo se articula en torno a una de estas ristras de diez ejemplos históricos *de claris mulieribus* a las que la princesa castellana estereotipadamente supera con creces en cada una de sus virtudes:

**Non commemorabo** in tuae foelicitatis exemplis nuptias longe auspicatissimas puellae, quae **praeter aegregia regum parentum stemmata** eam pietatem pudicitiam modestiam prudentiam in tuos thalamos intulit, vt plane digna videatur, quae cuius veterum heroinarum non tantum aequetur, verum etiam anteponatur. Neque enim ea vel Penelope castior vel Claudia religiosior vel Cornelia Gracchorum nobilior vel Lampido lacaena foelicior vel Alcestis viri amantior vel Turia Aemylia moderatior obsequentiorque vel Portia Sulpiciae fidelior vel Zenobia generosior vel Niobe denique foecundior. Iam enim quartum foeliciter puerpera adhuc tam puella, te tam iuuenem

<sup>44</sup> Curtius, I, p. 235; J. M.<sup>a</sup> Maestre Maestre, «El tópico del *sobrepujamiento* en la literatura latina renacentista», *Anales de la Universidad de Cádiz* V-VI (1988-1989), pp. 167-192.

**toties fecit pulcherrima prole parentem**, toties Hispaniarum Germaniaeque gaudia dato nepotulo instauravit, **nobis** autem edito **nouo principe** laetissimas ferias peperit. (53, l. 869-879).

Calvete traslada así este pasaje para su 'hiper-estereotipado' elogio de Isabel, la esposa de Carlos V, desgranando ejemplo a ejemplo (la casta Penélope, la piadosa Claudia, la noble Cornelia, la dichosa Lampido, la generosa Zenobia, la amantísima Alceste, las fieles Porcia y Sulpicia, la moderada Turia Emilia y la fecunda Níobe) en —casi— la misma sucesión del original, renunciando incluso a reordenar con algún criterio, ya sea cronológico o en atención a la nacionalidad de las mujeres, la promiscua retahíla erasmiana<sup>45</sup>:

**Praetere**o illam heroinam diuam **Hispellam** tibi coniugem esse, quae **parentibus nata regibus** adeo omnes virtutum numeros implet, **vt nulla veterum Heroinarum huic aequari nedum anteponi** queat. Quis enim non vero verius esse affirmavit? **Hanc Penelope** esse castiorem, **Claudia** religiosiorem, **Cornelia** Gracchorum nobiliorem, **Lampido** laeana feliciorem, **Zenobia** generosiorem, **Alceste** viri amantiorem, **Portia** Sulpitiae fideiorem, **Turia** Aemiliae moderatiorem **denique Niobe** foecundiorem? Cui non plusquam exploratum est **te iuuenem pulcherrima prole parentem factum ex ea tertium puerpera, adhuc tam puella et nos tali Principe** esse fortunatissimos? (fol. 27r).

De este mismo tipo de sartas de cinco o más ejemplos erasmianos reproducidas tal cual por Calvete en su escrito tenemos otras como:

- la de los hombres considerados afortunados en la Antigüedad (Polícrates en felicidad, Cécrope en nobleza, Jerjes en tropas, Cresos en riquezas, César en victorias y en triunfos Pompeyo): Felipe en Erasmo (37, l. 367-370) / Carlos en Calvete (fol. 21r) los supera a todos en el cariño de sus súbditos.
- Francisco de los Cobos y Juan de Quintana son, en su servicio de Carlos V, dos «héroes eximios» a los que Calvete equipara con lo que Parmenión era para Filipo de Macedonia, Leónidas para Alejandro, Fénix para Aquiles, Néstor para Agamenón, Cicerón para Augusto y Zópiro para Darío (fol. 33r): los mismos ejemplos a los que Erasmo había recurrido para ensalzar la labor del obispo de Besançon, Francisco de Busleyden, para con Felipe de Borgoña (62, l. 124-126).
- la benignidad de Mecenas, contaminada por su molición, la clemencia de Cayo César, que era simulada, la piedad de Flavio Vespasiano, oscurecida por su avaricia, y, por último, la ternura de Augusto y la mansedumbre de Adriano, ambas viciadas por la violencia, son parangonadas con la dulzura de Carlos V, la cual, por el contrario, brilla sin contagio de vicio alguno (fols. 34v-35r); de la serie de ejem-

<sup>45</sup> La sucesión de heroínas de Erasmo no parece obedecer a criterio alguno. Le interesa eso sí, abrir y cerrar el elogio con las dos virtudes más importantes en una mujer según los criterios de la época: la fidelidad y la fecundidad.

plos que Erasmo había aducido para resaltar la pura mansedumbre de su encomiado Felipe (59, l. 55-60, l. 69), Calvete sólo ha dejado sin mencionar la crueldad apenas disimulada de Tito Vespasiano.

- el sobrepujamiento de los grandes caudillos de la Antigüedad por parte de Carlos (los Jerjes y Ciro de los persas, los Temístocles de los atenienses, los Lisandros de los lacedemonios, los Brenos de los galos, los Escipiones y Césares entre los romanos (43v-44r) reproduce, en parte, el de Felipe, más prolijo en Erasmo (78, l. 682-687).

b) En ocasiones, Calvete, cuyo encomio, como ya he señalado, es mucho menos extenso que su modelo, reduce sensiblemente la nómina de ejemplos, a menudo meramente reiterativos, que se encuentra en él. Por ejemplo, entre los varones felices de la Antigüedad cuya dicha palidece ante la de Carlos, sólo se acuerda de nombrar, de pasada, a Sila, para abordar con creciente atención los casos de César Augusto y, sobre todo, de Escipión el Africano, feliz entre los felices (29v-30r). Erasmo, en cambio, en el pasaje paralelo de su *catalogus felicium* (56, l. 961-57, l. 984) había citado, además, otros nueve nombres (Giges y el psofidio [Aglao]; Tellus; Cleobis y Bitón; Polícrates; Timoteo; y Metello padre e hijo); pero, como a la mayoría de estos personajes los cita para cuestionarles, por una razón u otra, la consideración plena de felices de que habían disfrutado en la Antigüedad, de

esta manera le allana el camino a Calvete para que prescindiera incluso de la mera alusión a sus nombres. En el texto del español la manera de introducir su recortada nómina acusa la «poda» realizada en el pasaje erasmiano: *Sed unum aut alterum proferamus nempe illos qui dicti sunt felicissimi* (fol. 29v).

Pues bien, habitualmente, cuando Calvete decide recortar el número de referentes erasmianos, prefiere sacrificar los ejemplos mitológicos (cuando los hay) y, en segundo lugar, los griegos antes que los *exempla* procedentes de la historia de Roma. Así lo ha hecho en el pasaje recién comentado<sup>46</sup>. Más claro se comprueba su proceder en el lugar en el que hace la comparación entre los viajes de Carlos V y los grandes desplazamientos de los personajes de la Antigüedad (fols. 23r-23v). Aquí Calvete echa mano únicamente de los símiles que Erasmo había introducido en segundo lugar bajo la acotación *Ad historica pauloque propiora veniamus* (50, l. 750): es decir, muestra su preferencia por lo histórico y limita su comparación a los *exempla* de Alejandro Magno y Julio César<sup>47</sup> que

<sup>46</sup> Otro ejemplo lo encontramos en el sobrepujamiento de los grandes caudillos de la Antigüedad por el emperador Carlos al que se ha aludido previamente: en este caso, Calvete ha prescindido de los *exempla* mitológicos que había propuesto Erasmo («los Hércules, Teseos, Aquiles y Héctores de la Antigüedad», aunque también pasa por alto a «los Epaminondas de los tebanos» y «los Aníbal de los púnicos»).

<sup>47</sup> Calvete prescinde incluso de un tercer ejemplo, a pesar de su procedencia romana, que Erasmo añade, tras los casos de Alejandro Magno y César, para finalizar esta *amplificatio per collationem* al respecto del tema de los viajes: el *exemplum* del emperador viajero Adriano (50, l. 758-51, l. 800).

Erasmus había tratado a modo de capítulos de «vidas paralelas». Calvete, sin embargo, deja de lado el extenso pasaje previo (47, l. 673-50, l. 750) en el que su modelo había desarrollado otras célebres expediciones tildándolas de «fabulosas o demasiado antiguas» (49, l. 744: *fabulas atque exempla nimis obsoleta iam valere sinamus*): tras tratar con cierto detalle los viajes de Hércules y de Ulises y sacar a relucir los de Osiris, Baco, Teseo y Eneas (y después los de Pitágoras, Platón y Apolonio<sup>48</sup>), se detiene, por último, en la comparación entre el viaje de Felipe y el de Solón contado por Herodoto<sup>49</sup>.

#### 2.4. Otros temas

Pero no sólo al contenido general, a la estructura y a la amplia nómina de los *exempla Antiquitatis* afecta la descarada apropiación del texto erasmiano por parte de Calvete. Otros muchos pasajes concretos calcan de manera indisimulada el texto de Erasmo. Examinemos algún que otro ejemplo.

<sup>48</sup> Calvete se reserva la mención de varias de estas referencias que, al menos no son mitológicas, sino históricas de procedencia griega, las de Solón, Platón y Pitágoras, para servirse de ellas en otro lugar, cuando trata el tema de la sabiduría de Carlos V obtenida por su *experientia rerum* (40v-40r: también incluye aquí las alusiones a Ulises y a Adriano que antes había desechado).

<sup>49</sup> Un último ejemplo: cuando habla de la virtud de la justicia de su elogiado, Erasmo había sacado a colación, por un motivo u otro, a la Palas homérica, Nerón, Julia y Antonino Caracalla, las Sirenas y el homérico Ulises, el Eneas virgiliano, Antígono, Antíoco III, Homero, Platón, Aquiles y Agamenón, Vespasiano y Nerón (63, l. 165-65-234). Calvete reduce esta amplia nómina a tres *apotelesmas*: los de Julia y Antonino Caracalla, Antígono y Antígono (*sic*) III (37r-37v).

Entre las ‘virtudes del cuerpo’ que la doctrina retórica señalaba que se debían acometer en el encomio del soberano, Erasmo integra las habilidades físicas y las excelencias guerreras de Felipe el Hermoso en una serie de interrogaciones retóricas (80, l. 745-759):

**Quis enim te vno inter militares proceres vel ad cursum perniciosior vel ad saltum agilior vel ad luctum neruosior vel arcum torquere melior vel feram certis assequi iaculis callentior vel hastam vibrare scientior vel ense ferire peritior, vel equestri certamine concurrere doctior?** Denique quis in omni genere progymnasmatum militarium exercitior? Quem alium crista minaci galea quem aereus thorax quem baltheus quem ensis quem clypeus in summa quem vniuersus ille mauortius ornatus sic mire decet, vt te? Atque decent eximie nisi viros ad virtutem et natos et institutos. **Quid quod equitandi quoque rationem omnem sic insignite calles,** vt non Bucephalo illi suo Alexander vel insederit decentius, vel agitarit animosius scientiusque quam tu ferocissimum quemque equum moderaris? Ad haec suppetunt affatim ad ista omnia obeunda **lacerti validi totiusque corporis nerui,** tum autem **animi ardor ac promptitudo tantum abest** ab ignauia socordiaque, vt temeritati propior nonnullis videatur magisque freni quam calcaris indigens.

De tal palo tal astilla, su hijo Carlos «hereda» puntualmente tales habilidades en el texto de Calvete. En su ‘resumen’, Calvete apenas se ha permitido, además de la habitual simplificación sintáctica, la transformación del grado comparativo de los adjetivos (*perni-*



*cior, agilior, nervosior, melior, callentior, scientior, peritior, doctior*) en grado superlativo (*pernicissimus, agil[l]imus, nervosissimus, optimus, peritissimus, scientissimus, doctissimus, callentissimus*) y el fácil recurso de las respuestas epifóricas a las *interrogationes rhetoricae* planteadas por Erasmo (*Quis...? Caesar, Quis...? Caesar, Quis...? Caesar, Quis...? Caesar*) (fols. 47v-48r):

Quis inter tot heroes et fortissimos duces vel ad cursum pernicissimus vel ad saltum agil[l]imus fuit? Caesar. Quis vel ad luctam nervosissimus vel arcum torquere optimus? Caesar. Quis vel ense ferire peritissimus, vel hastam vibrare scientissimus? Caesar. Quis vel equestri certamine concurrere doctissimus, vel omnis equitandi rationis callentissimus? Caesar. Nec isti industriae et animi magnitudini desunt validi lacerti et totius corporis nerui.

Veamos otro pasaje en cierto modo similar, donde Calvete ha operado cambios de mayor enjundia. Erasmo confecciona un elaborado pasaje retórico a modo de *epilogus virtutum* de Felipe el Hermoso (68, l. 330-345). Puesto que Calvete había reutilizado algunas ideas de este pasaje (el texto que he resaltado en fondo gris) como materia para confeccionar su proemio (cf. APÉNDICE), apenas le quedaba ahora intacta la parte del texto erasmiano que en las ediciones de la época aparecía con una advertencia marginal, *Annota distributiones*, en referencia a la equilibrada estructura anafórica basada en la serie de oraciones consecutivas:

O fortunatum, o vere aureum hoc nostrum saeculum, quo te auspice te authore te moderatore pietas fides simplicitas pudor, breuiter omnis illa incorruptae quondam aetatis virtutum seges repullulascit reuiuiscit efflorescit. **O nos terque quaterque foelices, quibus diuino munere talis datus est princeps**, qualem ex omni mortalium numero neque suffragiis deligere neque votis optare potuissemus. **Tam fortunatus**, vt superis non esse charissimus non possit, **tam potens**, vt nulli mortalium non sit **formidandus**, **tam mitis**, vt nulli non sit amabilis, tam comis, vt cuius pateat aditus, tam benignus, vt neminem a suo sermone tristem discedere patiatur, **tam munificus**, vt omnes ab vno recte factorum praemium et sperent et ferant, **tam incorruptus**, vt hunc sibi amicum mali sperare non queant, tam beneficus, vt optimus quisque probatus illi charusque esse studeat, **tam legum obseruans**, vt ad politicam disciplinam et sine legibus vllis eius vnus vita sufficiat, sic vim quandam innocentiae quasi spirans, vt qui secum viuunt eos omnis in eundem habitum rapiat et, vt in summa complectar, omnibus fortunae corporis animi bonis sic vndiquaque cumulatus, **vt numini quam homini propior esse videatur...**

De nuevo, Calvete en su resumen simplifica drásticamente el rico contenido del texto erasmiano, pero no se olvida de atender la sugerencia erasmiana *Annota distributiones*: sin embargo, en su esquemática versión la serie distributiva queda convertida en una facilona serie de expresiones superlativas paranomásticas (40r-40v):

O fortunatissimam Hispaniam, o fortunatissimum Imperium, cui talis Princeps, talis Imperator fauore superum est datus, nempe fortunatissimus inter fortunatos, potentissimus



**inter** potentes, **mitissimus inter** mites, **munificentissimus inter** munificos, **in-**  
**corruptissimus inter** incorruptos, **le-**  
**gum obseruantissimus**. Numen **potius**  
**quam hominem dicas** quem coelites  
amant, hostes **formidant**, reges suspi-  
ciunt et nationes uniuersae colunt. **O nos**  
**terque quaterque felices**, quibus contigit  
videre et audire tua inmortalia facta...

## 2.5. Anécdotas, inexactitudes y errores

Incluso en los detalles más nimios, Calvete se las ha ingeniado para aferrarse a la pauta dictada por el texto de Erasmo. En su extenso panegírico, Erasmo se había detenido en rememorar dos enfermedades padecidas por Felipe durante su ausencia de la patria, en Olías [del Rey] (se trató de sarampión, a fines de abril de 1502) y durante su viaje de regreso poco antes de llegar a Flandes (unas fiebres en Bourg-en-Bresse, un año después)<sup>50</sup>, enfermedades que mantuvieron en vilo a sus súbditos hasta que llegaron noticias de su recuperación. Calvete, en un encomio que es mucho más breve, no prescinde ni siquiera de este tipo de datos anecdóticos y se las arregla para incorporar un suceso paralelo en la biografía del hijo de Felipe: Carlos V sufrió un accidente de caza (en Ratisbona en febrero de 1532) que le lastimó la pierna, suceso que le sirve al aragonés para contarle con arreglo a lo establecido por Erasmo en el caso de una de las enfermedades de su padre. Comparemos ambos textos:

Nec aliunde interim sermones hominum in conciliabulis in conuiuuiis in congressibus nisi de principis valitudine; [...]. Nunquam illa tam vsitata tamque solemnna fuerunt in occursibus: vt vales? quid agitur? satin recte? saluan omnia? quam tum erant haec: vt valet princeps? ecquid agit princeps? satin recte res principis habent? satin salue? (34, l. 254-260).

Nullae aliae confabulationes in plateis, vicis, aedibus et angulis nisi de Caesaris valetudine erant. In congressibus nil aliud nisi haec audire erat: vt valet Caesar? Quid agit Caesar? Satin recte res habent Caesaris? Satin salue? (fols. 18r-18v).

Tan servil es la dependencia del texto calvetiano respecto del panegírico de Erasmo que el español a veces incurre en inexactitudes de variado tipo.

En su panegírico, Erasmo había recurrido en dos ocasiones a la figura retórica de la *prosopopeia patriae*, un recurso, que, como ya he señalado, recomendaba Menandro para dar viveza a los pasajes emotivos y que, por otra parte, se convertiría en uno de los recursos favoritos del escritor de Rotterdam (lo usará de manera programática en su *Moriae Encomium* (1511) y en la *Querela Pacis* (1517), donde el discurso en cada caso está puesto en boca de la Locura (*Stultitia loquitur*) y de la Paz (*Pax loquitur*). Pues bien, en la primera de estas prosopopeyas, la Patria, en su lamento, exagera la nostalgia que siente por la ausencia del Duque de Borgoña con estas palabras: *Quod si quis magnitudine desyderii mei temporum spatia*

<sup>50</sup> V. del Cerro Bex, «Itinerario seguido por Felipe I el Hermoso en sus dos viajes a España», *Chronica Nova*, 8 (1973), pp. 59-82.

*metiatur, iam plus decennium abfuis-  
ti. Multum quidem Hispaniae debes  
nomine affinitatis, at plus mihi titulo  
pietatis* (35, l. 299-301).

Siendo así que los Duques de Borgoña sólo habían estado ausentes de Flandes dos años, la expresión «más de diez años» debe entenderse como una hipérbole retórica (que en su rotunda suma de años quizás quiera sugerir la mitad de los dos decenios de añoranza de Ulises que sufrió Penélope): es decir, queda claro por el contexto que esos dos años, si se mide el transcurso del tiempo no por su exactitud cronológica sino por la magnitud subjetiva del sentimiento de nostalgia equivaldrían a una sensación de más de diez. Pero Calvete, al despojar poco discriminadamente el pasaje en su resumen, lo hace confuso, pues en su redacción parece que Carlos ha estado fuera de España efectiva y exactamente diez años: *Si tempora desiderii mei metieris, iam decennium abfuisti. Multum Germaniae sed non minus mihi debes* (fols. 19v-20r). Así lo refleja la incorrecta traducción de López de Toro: «Si cuentas la duración de mis anhelos, o sea los diez años que te estuve deseando y que duró tu ausencia, verás que le debes mucho a Alemania, pero no menos a mí»<sup>51</sup>. Por otro lado, volvemos a comprobar que su pobre aportación al texto se reduce a escribir *Germania* donde Erasmo escribía *Hispania* y poco más.

Otro ejemplo podría ser el siguiente. Veíamos antes que el elogio de D.<sup>a</sup> Juana se coronaba con la siguiente observación acerca de su fecundidad,

*Iam enim quartum foeliciter puerpera  
adhuc tam puella, te tam iuuenem to-  
ties fecit pulcherrima prole parentem,  
toties Hispaniarum Germaniaeque gau-  
dia dato nepotulo instaurauit, nobis  
autem edito nouo principe laetissimas  
ferias peperit.*

que Calvete adaptaba para su elogio de la emperatriz Isabel del siguiente modo:

*Cui non plusquam exploratum est, te  
iuuenem pulcherrima prole parentem  
factum ex ea tertium puerpera<sup>52</sup>, ad-  
huc tam puella et nos tali Principe esse  
fortunatissimos.*

Es decir, Calvete, para acomodar todavía más su pasaje al modelo y enfatizar la cualidad más importante en una reina, la de la fecundidad que asegura la continuidad de la línea dinástica, incluso ha contado en el número de hijos de Isabel —que, a la altura de 1533-1534, era madre sólo de dos hijos vivos— al malogrado infante Fernando (nacido en 1529, pero fallecido con un año de edad: quizás por deferencia a tan deplorable suceso ha tenido el detalle de eliminar, al

<sup>51</sup> López de Toro, p. 112. Calvete es consciente de que Carlos sólo ha estado ausente cuatro años, pues así lo recoge al final de su discurso (*e tam longinqua peregrinationem eaque quadrienni*, 56v).

<sup>52</sup> No se puede referir, como afirma erróneamente López de Toro, en nota 51, p. 139, a Juana de Austria, tercera hija superviviente de Carlos V, porque esta nacería un año más tarde de la redacción del panegírico, en junio de 1535. En todo caso, la fecundidad de Isabel está fuera de toda duda, pues quedó en cinta en siete ocasiones a lo largo de su vida, truncada por complicaciones en su último parto.

menos, el adverbio *foeliciter* del original erasmiano). Por otro lado, su dependencia del texto de Erasmo es tan acrítica que, al señalar la precocidad de la maternidad de Isabel, incurre en una exageración quizás no deliberada y dependiente del caso de D<sup>a</sup> Juana, que fue madre por primera vez a los 19 años (20 tenía su joven marido): sin embargo, Isabel dio a luz a su primer hijo a los 24 años, no «tan niña» para los estándares de la época; tampoco Carlos V con 27 era «tan joven» para inaugurar su paternidad.

No se puede, en todo caso, atribuir a un exceso de celo, como hace López de Toro<sup>53</sup>, el énfasis que hace Calvete en la fidelidad y morigeración de Carlos V, pues ya Menandro era bien explícito al respecto de la naturaleza fundamental del discurso imperial. Nada más comenzar su tratamiento el rétor de Laodicea afirma: «no admitirá nada ambiguo ni discutible, por ser ilustre en grado sumo el personaje, sino que harás tu labor como si la hicieses sobre bondades generalmente reconocidas como tales» (368), respecto a lo cual insistirá poco después: «se ha de saber exactamente que en el caso de que podamos ocultar lo infame con algún método, eso haremos [...]; de no ser así, lo pasaremos por alto» (371) y «si incluso es posible inventar y hacer esto de manera convincente, no vaciles en hacerlo, pues el tema da para ello al estar obligados los oyentes a aceptar

sin pruebas los elogios» (371)<sup>54</sup>. En todo caso, la crítica a Calvete resulta demasiado rigurosa y extemporánea porque a Carlos V no se le conocieron amantes en los trece años que duró su matrimonio con la emperatriz, a pesar de que casi la mitad de ellos estuvieron separados. De cualquier modo, Calvete ha procedido aquí como es su costumbre, es decir, se ha limitado a trasladar el pasaje paralelo de Erasmo, que, aun cuando sí tenía motivos más que sobrados para disimular en su oración la flaca fidelidad de Felipe el Hermoso hacia su enfermizamente celosa esposa, sin embargo, no dudó en alabarlo como ejemplo de lealtad y continencia (58, l. 22-26).

Más justa hubiera sido, si acaso, la crítica acerca del trato de Carlos V hacia su madre Juana de Castilla: el rey, como se sabe, no fue ejemplo de cariño filial. Pero, excluido todo atisbo de cuestionamiento de la conducta del elogiado por la propia naturaleza del género encomiástico (*παράλειψις*), a Calvete, con tal de cumplir con su objetivo apologético, no le duelen prendas en insistir en la piedad filial del emperador hacia su madre (fols. 31r y fols. 53r-53v), del

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 140, nota 53bis.

<sup>54</sup> Las traducciones son de Romero Cruz, *op. cit.*, pp. 53 y 54. Calvete atiende a estos consejos cuando omite todo lo relativo a la desdichada situación de la madre de Carlos V, Juana I de Castilla, que por entonces llevaba veinticinco años recluida en Tordesillas enajenada mentalmente. Nunca la menciona nominalmente (sí lo hace con su padre Felipe y sus ascendientes paternos, Maximiliano y Federico, y maternos, Isabel y Fernando; en otros lugares también nombrará a sus hermanos Fernando y Leonor).

mismo modo que Erasmo había destacadado la de Felipe respecto a su padre Maximiliano (58, l. 6-8)<sup>55</sup>.

Hasta aquí las inexactitudes de Calvete podrían justificarse como propias o, al menos, derivadas del género encomiástico al que se adscribe su pieza oratoria. Pero pondré el punto final a mi trabajo sobre la apropiación por parte de Calvete del panegírico de Erasmo con el testimonio de un craso error que comete y que revela, como poco, su falta de cuidado a la hora de elaborar su opúsculo.

Al principio de su panegírico, el de Rotterdam imaginaba que la tristeza que había embargado a Flandes cuando Felipe abandonó su patria camino de Castilla había sobrepujado la pesadumbre que había sentido Roma en varias circunstancias similares de su historia:

**Non tam anxia sollicitudine quondam Roma dimisit vel Scipionem nondum Africanum vel Paulum Aemilium, cum alterius adolescentiae ab hoste insidiosissimo simul et crudelissimo, alterius senectae ab opulentissimo non iniuria metuendum esse duxisset. Alexandrum Seuerum, quo vix alius fuit princeps laudatior, certatim et senatus et populus deamabat. Eum quum ista ferme aetate, qua tu nunc es, ad Germanicum bellum proficiscere-**

**tur et oppido quam inuitus dimisit et vniuersus per centum et quinquaginta milia deduxit, multis quidem cum lachrymis magnoque cum animi dolore.** (31, l. 159-167).

Calvete toma el pasaje tal cual, sin mucho discernimiento ni reflexión,

**Non tam anxie Scipionis nondum Africani iuuentae vel Pauli Aemylīi senectae olim Roma metuit, quum alterum aduersus insidiosissimum hostem, alterum aduersus opulentissimum regem dimisisset. Non tot lachrymis populus Romanus centum viginti quinque millia passuum Alexandrum Seuerum deduxit quum ea aetate, qua tu nunc es, in bellum Germanicum bellum proficisceretur.** (fols. 16r-16v).

sin darse cuenta de que, Erasmo pretende ser exacto cuando afirma que Alejandro Severo en el momento de su expedición bélica a Germania tenía la misma edad que Felipe el Hermoso en el momento de la lectura del panegírico (*Eum quum ista ferme aetate, qua tu nunc es*); es decir, se refiere a que ambos tenían 26 años<sup>56</sup>. Sin embargo, Calvete no se para a pensar que cuando Carlos llega a Barcelona no tiene 26, sino 33 años, por lo que su acotación —que bien podría haber eliminado— *Alexandrum Seuerum deduxit quum ea aetate, qua tu nunc es* resulta aquí completamente fuera de lugar y sólo delata una vez más el apego acrítico de Calvete al texto erasmiano.

<sup>55</sup> Compárense los pasajes: *Quid non efficiet ista in matrem pietas quam tanta reuerentia suspicis, vt nulli priuato caedas, apud quam quotiens te esse contingit, non principem sed filium agis?* (CALV. fol. 31r) / *Nam qui, quaeso, fieri poterat, vt propicios non haberet superos ista tam pura in deum religio, ista singularis in patrem pietas, quantam vix in illo priuato inuenias?* (ERASM. 58, l. 6-8).

<sup>56</sup> Felipe, nacido en 1478, tiene 26 años en 1504. Alejandro Severo, nacido en 208, cuenta 26 años cuando emprende la campaña de Germania en 234.

En fin, no se acaba aquí, ni mucho menos, la usurpación que Calvete hizo de la obra de Erasmo, pues afecta también a las digresiones y a los apotegmas, proverbios y expresiones que, según aconsejaba la retórica epidíctica para algunos de sus tipos, jalonan el texto erasmiano para dotarlo de mayor amenidad y aprovechamiento didáctico. Es más, incluso cuando Calvete parece andar por cuenta propia e introduce dichos célebres de personajes de la Antigüedad que no se encuentran en el *Panegírico de Felipe* resulta que ni siquiera esos son del todo de cosecha propia sino que proceden, por lo general, de otras obras de Erasmo como los *Apophthegmata lepideque dicta* (Basilea, 1531) o en algún caso concreto, de la *Institutio Principis Christiani* (Basilea, 1516). Pero esto será ya objeto de otro análisis<sup>57</sup>.

### 3. CONCLUSIONES

Al principio de este trabajo, lancé una cuestión que ahora es el momento de retomar. Me preguntaba entonces sobre qué razones explicarían el hecho de que el panegírico en honor de Carlos V de Calvete de Estrella, redactado en medio de unas circunstancias políticas que *a priori* podrían haber favorecido su divulgación, no se hubiese publicado en su momento a pesar de que consiguió llegar a manos del propio emperador y a conocimiento de su entorno más inmediato.

Ahora, tras este primer análisis, podemos afirmar que el texto de bienvenida a España a Carlos V escrito por Calvete en torno a 1534, que López de Toro calificara como «una de las piezas más sobresalientes de la oratoria civil en nuestro siglo XVI», es poco menos que una servil adaptación resumida del panegírico de bienvenida a Flandes compuesto por Erasmo en 1504 en honor de Felipe, Duque de Borgoña y padre del emperador<sup>58</sup>. Y siendo así, me atrevería a afirmar que el opúsculo encomiástico de Calvete no se publicó en 1534, en un ambiente de exaltación propagandística de la figura del emperador —que llegaba a España engrandecido tras su coronación en Bolonia y por la noticia de la huida de los turcos en Viena—, porque, además de que la intención del autor al redactarlo era otra muy distinta y de que ya empezaba a no ser el momento más oportuno para «homenajear» una obra erasmiana<sup>59</sup>, debía

<sup>58</sup> De haber conocido el débito de Calvete para con Erasmo, quizás López de Toro habría reconsiderado sus palabras, pues fue mucho más severo su juicio al considerar el método de Calvete de aprovechamiento de sus fuentes historiográficas cuando redactó la historia de Vaca de Castro, cf. López de Toro (ed.), *J. C. Calvete de Estrella, De rebus Indicis*, Madrid, CSIC, 1950, 2 vols., I, pp. XXIX-XXX: «Cuando se aprovechan las fuentes tan ciegamente y tan a la letra como lo hizo Calvete con estos tres autores, la crítica con que quiera depurar a alguno de ellos resulta pueril reprimenda indigna de tomarse en consideración. Desconsiderada e inconsecuente aparece la postura de quien, habiendo calcado la concepción, plan y desarrollo de una obra, incluso en los detalles, al final, cuando ya entra en terreno propio y de su especialidad, pone reparos y hace remilgos ante deslices o errores de menor cuantía y de pormenores que en nada afectan a la sustancia».

<sup>59</sup> Es lo que trato de demostrar en el primer artículo citado en nota 9.

<sup>57</sup> Cf. artículos citados en nota 9.

saber el joven escritor que con su publicación se exponía muy seriamente a una acusación de plagio de las que no arredaban al autor holandés.

Como se sabe, Erasmo era un escritor celoso de los frutos de su ingenio con los que se ganaba la vida y muy consciente de los riesgos que la divulgación masiva de su obra gracias a la imprenta entrañaba. Por mucho menos que por una apropiación tan descarada como la que perpetra Calvete —que afecta al concepto, estructura y hasta a los recursos retóricos, *exempla*, apotegmas y expresiones—, el holandés había denunciado públicamente a los plagiarios en la carta-prefacio para la edición de Basilea de los *Adagia* de 1533<sup>60</sup>: es decir, sólo un año antes de que Calvete emprendiera su saqueo del panegírico erasmiano. Y lo hizo el sabio de Rotterdam en una carta abierta dirigida «a todos los filólogos» (*Desiderius Erasmus Roterdamus philologis omnibus S.D.*), en la que amonestaba desabridamente a quienes se aprovechaban de la labor ajena sin citar al autor de cuya obra se habían nutrido: *Nolle legere eos, qui tractant argumentum commune tecum, turpis est arrogantiae: dissimulare quum legeris, turpioris est ambitionis: inficiari beneficium, turpissimae ingratitude* («Negarse a leer a los

autores que tratan el mismo tema que tú es de una vergonzosa arrogancia; pero, cuando los hayas leído, querer disimularlo es de una osadía aún más vergonzosa; mientras que no confesar el beneficio obtenido es propio de la más vergonzosa ingratitud»). Calvete no puede ser acusado del primero de estos cargos, pero, desde luego es reo de los dos siguientes.

Parece ser que nuestro autor sólo se atrevió a intentar la publicación del encomio de Carlos V, disimulado entre el resto de su obra de juventud, mucho más tarde. Se sabe que a fines de 1552, animado por éxitos editoriales como el *De Aphrodisio expugnato* (Amberes, 1551), y *El Felicísimo viaje* (Amberes, 1552), buscaba desde la ciudad antuerpiense un mecenas para la publicación de sus primicias literarias, entre las que se debía encontrar el panegírico («y siendo favorecido de V. S. como espero, sacaré otras cosas a las que hice en mi juventud, así en verso como en prosa latina, debajo de su felicísimo nombre»)<sup>61</sup>. Para entonces hacía ya dieciséis años que Erasmo había fallecido y había pasado casi medio siglo desde la edición *princeps* de su panegírico de Felipe el Hermoso (que, a su vez, había quedado obsoleto desde la ya lejana muerte

<sup>60</sup> Aunque sin mencionar su nombre, se sabe que tenía en mente al italiano Celio Rodigino, que, en su opinión, le había copiado algunos de sus adagios; cf. J. L. Ruiz Miguel, «Los *Adagia* de Erasmo y las *Antiquae Lectiones* de Celio Rodigino: entre la competición y el plagio», *Minerva. Revista de Filología Clásica* 20 (2007), pp. 163-189.

<sup>61</sup> Carta de Calvete al cardenal Granvela, Amberes, diez de noviembre de 1552 (*apud* A. Paz y Melia (ed.), *J. C. Calvete de Estrella. Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de D. Pedro Gasca*, Madrid, 1889, 2 vols, I, p. XXVII. El manuscrito de la Staats-und-Universitätsbibliothek de Hamburgo que cito en nota 6 parece corresponderse con este proyecto de edición.



de su protagonista en 1506) y doce años desde su última edición integrada en sus *Opera omnia* (1540); además el panegírico pasaba desapercibido al lado de las grandes obras filológicas o polémicas de su autor. Calvete debió de calcular que el riesgo de ser acusado de plagio (*furtum*) era por entonces mucho menor. Aun así el proyecto no llegó a buen puerto, quién sabe si lastrado precisamente por el carácter erasmiano de la pieza principal, el *Panegírico de Carlos V* (mucho había cambiado la apreciación del holandés en España entre 1534 y 1552 y sólo siete años más tarde toda la obra erasmiana ingresaba en el *Index Librorum Prohibitorum*)<sup>62</sup>.

Aunque las comparaciones son odiosas, en este caso concreto el expolio realizado por Calvete en la obra erasmiana hace obligatoria una comparación de la que el español no sale bien parado: su encomio de Carlos V palidece y empequeñece —no sólo por su menor extensión, sino por su estilo latino y por su menor ambición literaria— ante lo que sí cabe ser calificado como una de las páginas más sobresalientes de la oratoria civil neolatina del siglo XVI, el *Panegírico de Felipe Duque de Borgoña* de Erasmo de Rotterdam.

En fin, incluso considerando los márgenes más generosos que contemplaba la doctrina de la *imitatio* impe-

rante en la época y permitía la inexistencia de una verdadera conciencia de la propiedad intelectual, no hay duda de que aun así operaban entonces unas 'leyes' de re-creación literaria no sólo tácitas (acabarían desarrolladas en tratados como el *De imitatione libri tres* [Venecia, 1545] de Bartolomeo Ricci, que distinguía matices entre *sequi*, *imitari* y *aemulare*, fol. 43v). Mucho antes (c. 1350), Petrarca, validando una idea de Séneca, ya había marcado en una famosa carta (*Fam.* 1, 8, a Tommaso da Messina) el camino a seguir en el proceso de creación literaria: aconsejaba proceder como las abejas que liban su jugo en multitud de flores para elaborar un nuevo producto. Un siglo más tarde Lorenzo Valla añadía a la lección petrarquista la advertencia contra aquellos que actúan como la hormiga que robando se apropia del grano ajeno (prefacio al libro IV de sus *Elegantiae linguae Latinae*, 1444):

Veteres illi theologi mihi videntur velut apes quaedam in longinqua etiam pascua volitantes dulcissima mella cerasque miro artificio condidisse. Recentes vero formicis simillimi, quae ex proximo subblata furto grana, in latibulis suis abscondunt. At ego (quod ad me attinet) non modo malim apes quam formica esse, sed etiam sub rege apum militare, quam formicarum exercitum ducere.

«Aquellos antiguos teólogos me parece que son como las abejas, que revoloteando en una lejana pradera con admirable arte producen dulcísimas mieles y ceras. En cambio los de ahora son mucho más parecidos a las hormigas que ocultan en sus escondrijos los granos

<sup>62</sup> A este respecto sigue siendo fundamental la obra de M. Bataillon, *Erasmo y España*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1979 (=1950).

obtenidos en un cercano hurto. En lo que a mí respecta no sólo prefiero ser abeja más que hormiga, sino que preferiría ser soldado raso a las órdenes de la reina de las abejas que comandar el ejército de las hormigas».

O de otro modo dicho con palabras que para el caso de Calvete estarían bien empleadas, estas de Cervan-

tes en su «Carta de Apolo a los poetas españoles» (22 de julio de 1614), *Adjunta al Viaje al Parnaso*:

Ítem, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco.

## APÉNDICE

*Ad Diuum Carolum Q[uintus] Caesarem,  
Romanorum Imperatorem semper Augustum, felicissimum, inuictissimum,  
Patriae Patrem et totius orbis Assertorem Maximum.  
De triumphali eius in Hispanias reditu [gratulatorius] panegyricus  
per Ioann[em] Christoph[orum] Strellam  
(Prooemium)*

Gratulerne tibi, inuictissime Caesar, an Hispaniae potius valde dubito. Quis enim non am-  
bigat si egregias animi tui virtutes expendat, si felicitatem non solum Hispaniae, sed Chris-  
tianae totius rei publicae secum reputet. Quae diuinae quodam prouidentiae dono et fauore  
5 eum habet principem in quo ea inesse videmus quae in aliis principibus desiderata, quae  
omnino exoleta sunt. O fortunatum, vere aureum saeculum nostrum quo, te moderatore,  
incorruptus ille virtutum cumulus repullulascit, reuiuiscit. O fortunatam Hispaniam, cui talis  
contigit princeps qualem nec suffragiis deligere, nec votis optare ex omni mortalium nume-  
ro potuisses. Tam omnibus numeris absolutus (cupio enim vno verbo ipsum depingere), vt  
10 non possit non esse carus deo aequae ac hominibus. Tam cumulatus bonis fortunae, corporis,  
animi, vt magis diuinus quam humanus videatur. Iure omnes gratulantur, omnes gaudent,  
omnes laetantur, et sibi ipsi mutuo applaudunt. Scilicet propter publicam felicitatem, prop-  
ter commune bonum, id est, propter exoptatissimum reditum tuum. Quam laetitiam non  
15 solum conspiciere in hominibus est, sed etiam in brutis, fluminibus, syluis, parietibus, viis,  
lapidibus. Adeo vt noua rerum facies appareat quae quum vndique laetitia perstreptentia vi-  
derem non potui mihi ipsi temperare quin nouam laetandi formam depromerem, iactarem.  
Difficile est tacere, quum doleas. At longe difficilimum non loqui, quum laetitia saltes. Certe  
si Croesi filio loquendi vsu defecto pietas vocem excussit, si Aeglem athletam Samium antea  
20 elinguem indignatio tituli praemii praerepti vocalem fecit, cur ipsi in tam immenso gau-  
dio loqui non possimus? Non video quum praesertim maiestati tuae nouam hanc gratulatio-  
nem non iniucundam fore speremus, quam solus liberrimus affectus et singularis quaedam  
patriae pietas mihi iniunxit. Nulla species adulationis est, nulla famae cupiditas, nulla spes  
praemii et honoris me mouet. Longe ab encomiis et veterum epithalamiis haec gratula-  
25 tio abest, quae sine adulatione non dicebantur. Nimium a gratiarum actione differt, quam  
nouus consul imperatori exhibebat. Nam illa tum ex senatus sententia, tum ex vrbis more erat.  
Hanc non necessitas cogit, non ars fingit, sed amor inuenit, sed pietas exprimit. Quamquam  
non me fallit intempestiuam hanc fore gratulationem, sed tamen ideo fortassis non ingratam,  
30 quando in eiusmodi commemoratione quoddam gaudium maiestati tuae nobiscum com-  
mune instaurabitur. Verum in hoc non iniuria laetandum nullis me flosculis et verborum  
phaleris indigere nullis amplificationibus rhetoricis vti oportere. Sola res loquitur, sola per  
se ardua, et incomparabilis magnitudinis est. Quae vis ingenii, quod eloquentiae flumen  
vtramque nauigationem tuam, tot regum et principum congressus, tot Italiae ac Germaniae  
35 gaudia aequare possit? Quis lacteus facundiae fons coronationem illam tuam, pulchriorem,  
praestantior omnibus Romanorum triumphis exprimere poterit? An est aliquis qui animo  
comprehendat quanto dolore Hispania te ex Barcinonensi statione trirremes soluente  
conspicata sit et quanto maerore tuum reditum expectarit? An est aliquis qui digna oratione  
et verbis assequi queat quanta nunc voluptate te reducem victorem, triumphatorem et totius  
Christianismi assertorem inspiciat? Quae silentio praeterire esset tum impii tum maleuoli.  
Caeterum vnde nisi ex nauigatione in tam vasto rerum gestarum pelago exordiar?

5-7 68, l. 330-335 O fortunatum, o vere aureum hoc nostrum saeculum, quo te auspice te authore  
te moderatore pietas fides simplicitas pudor, breuiter omnis illa incorruptae quondam aetatis  
virtutum seges repullulascit reuiuiscit efflorescit. O nos terque quaterque foelices, quibus diui-  
no munere talis datus est princeps, qualem ex omni mortalium numero neque suffragiis deligere

neque votis optare potuissemus. 8-9 68, l. 344-345 omnibus fortunae corporis animi bonis sic vndiquaque cumulatus, vt numini quam homini proprior esse videatur 9-10 88, l. 28 Gratulantur, applaudunt foelicem te, foelices se clamitant omnes. Omnes... 9-11 27, l. 15-16 tuus optatissimus reditus ministrauit. || 90, l. 125-130 Neque mihi videtur ista voluptas sic totos animos hominum duntaxat occupasse, vt omnes tuae ditionis vrbes domus viae quaquauesum incredibili laetitia perstreant, quin et ipsi parietes ipsa tecta ipsa flumina ipsi campi ipsa nemora nescio quid nouae alacritatis prae se ferre videntur. Nihil vsquam tam brutum mihi conspicerre videor, ad quod non appareat sensum aliquem tui reditus peruenire. 15-17 27, l. 20-21 Difficile est silere, quam doleas. Vere quidem hoc M. Tullius [Cic. *Sull.* 31]. At longe difficillimum non loqui, quom laetitia gestias. 16-17 26, l. 28-31 Croesi filio, quem mater mutum aediderat, vehemens affectus vocem excussit exprimente videlicet pietate, quod non indiderat natura. Echedem item siue Aeglen (nam de nomine variant authores) Samium athletam antea semper elinguem indignatio praerepti tituli praemiique repente vocalem reddidit. [GELL. 5, 9, 1-7; VAL. MAX. 1, 8, Ext. 4 y 5, 4, Ext. 6; Hdt. 1, 85] 21-22 27, l. 40-41 sed affectus liberrimus ac singularis in eum pietas imperarit. Non carebant adulandi specie veterum encomia atque epithalamia. 22-23 28, l. 47-48 Minus erat accepta gratiarum actio, quam publico more nouus consul exhibebat imperatori. Quur? Nam eam et decreuerat senatus et mos vrbs exigebat. 28, l. 50 nulla gratulandi necessitas 23-24 28, l. 52-53 sed praeter morem amorem tribuitur et quam non ars finxit, sed expressit pietas. 28, l. 53-54 Quanquam equidem haud recusarim intempestiuus videri nostrum officium 25 28, l. 58-60 Futurum confidimus, vt communem tibi nobiscum laeticiam commemoratione nostra quasi refricari renouarique tam tuae in patriam... 27-28 28, l. 63-65 vel verborum phaleris ac lenociniis enitescere vel rhetoriarum amplificationum praestigiis crescere atque attolli videatur. 29-30 28, l. 69-71 quae solennes cum regibus congressus, quae tot gaudia gentium... fando aequiparet? 30-31 28, l. 67-69 tam diues artis oratoriae supellex, quae profectionem istam tuam Hispaniensem omnibus triumphis speciosiore... 31-33 28, l. 71-75 Quae tanta grauitas aeloquendi, quod orationis flumen vsque adeo torrens, vt digne repraesentet, quanto dolore te patria dimiserit abeuntem, quanta sollicitudine prosequuta fuerit absentem, quam anxiiis votis desyderauerit morantem, quanto nunc animi gaudio conspiciat reducem, conspiciat incolumem neque adeo incolumem modo, verum etiam tot aegregiis animi fortunaeque dotibus cumulationem ornatorem foeliciorem? 35 28, l. 72-74 Quibus profecto de rebus plane silere extremi stuporis sit, tibi non gratulari maleuoli atque inuidi, non gratari superis authoribus prorsus ingrati atque impii. 35-36 28, l. 81-82 Sed vnde tandem in tam immenso rerum agmine potissimum dicendi sumam initium?

## APÉNDICE

Al divino César Carlos V,  
Emperador de Romanos siempre Augusto, felicísimo, invictísimo,  
Padre de la Patria y Libertador Máximo de todo el orbe.  
*Panegírico de agradecimiento por su triunfal regreso a España*  
de Juan Cristóbal [Calvete] de Estrella  
(Proemio)

Si he de darte las gracias a ti, invictísimo César, o con más acierto felicitar a Hispania es algo en lo que me debato entre grandes dudas. Pues, ¿cómo no vacilar si, por un lado, sopeso las sobresalientes virtudes de tu alma, pero, por otro, me paro a pensar en la felicidad no sólo de España, sino de toda la Cristiandad? Una y otra poseen por singular don y favor de la Providencia a un príncipe tal que a ojos de todos muestra las virtudes que se echan de menos en los demás príncipes y que están del todo marchitas. ¡Afortunado y auténtico Siglo de Oro el nuestro, en el que, bajo tu gobierno, vuelve a germinar, vuelve a florecer aquel inmaculado derroche de virtudes! ¡Afortunada España, que te tocó un príncipe tal al que de entre toda la humanidad no hubieras podido elegir con sufragios ni pedir con plegarias! Tan perfecto en todos los aspectos —pues deseo expresarlo en una sola idea— que no puede ser menos grato a Dios que a los hombres. Tan pletórico de bienes de fortuna, de cuerpo y de alma que parece más divino que humano. Con razón todos se felicitan, todos se alegran, todos se regocijan y unos a otros se dan la enhorabuena. Y no es para menos cuando la causa es esta felicidad generalizada y este bien a compartir: esto es, tu regreso tan anhelado. Esta alegría no sólo salta a la vista en los hombres, sino incluso en las bestias, en los ríos, los bosques, los muros, los caminos, las piedras. Hasta tal punto aparece una nueva faz en el mundo que, mientras contemplaba por doquier este estallido de alegría, no fui capaz de contenerme a mí mismo del impulso de airear, de cantar el reciente semblante de la alegría. Difícil es callar, cuando algo te duele. Pero muchísimo más difícil no compartirlo cuando bulles de alegría. Si al hijo de Crespo, que estaba incapacitado para hablar, la piedad le hizo emitir la voz, si Egles, el atleta de Samos, que era mudo, la rabia por habersele escamoteado el premio y el título de vencedor, le hizo gritar, ¿cómo va a ser que nosotros, embargados por tan inmenso gozo, podamos permanecer callados? No lo concibo, sobre todo cuando albergamos la esperanza de que a tu majestad no le pesará este nuevo agradecimiento al que sólo me ha incitado el afecto más puro, aquel que consiste en una piedad singular hacia la patria. No me mueve ninguna de las apariencias de la adulación, ningún deseo de fama, ninguna expectativa de recompensa o premio. Mi discurso de agradecimiento muy lejos está de los encomios y de los epitalamios de los autores antiguos, que sin adulación de por medio no se pronunciaban. Muy diferente es también de la oración de acción de gracias que el recién nombrado cónsul exhibía ante su emperador, pues esta se hacía o por decisión del senado o conforme a la costumbre de la ciudad. A mi discurso, en cambio, no lo fuerza la necesidad, no lo finge el arte retórica, sino que el afecto le da la idea y la piedad la forma. Aunque no se me escapa que mi discurso de agradecimiento hoy sea un poco tardío, pese a ello quizás no carezca de utilidad, puesto que en una conmemoración como esta será revivida cierta alegría común a nosotros y a tu majestad. Y verdaderamente con toda justicia debe ser celebrado que en esta tarea no haya yo sentido necesidad de florecillas ni oropeles de lenguaje, que no haya tenido que servirme de aparato retórico alguno. El asunto habla por sí mismo y es de altura sin par e incomparable magnitud. ¿Qué fuerza del ingenio, qué torrente de elocuencia puede llegar a alcanzar el recuento de tu viaje de ida y de vuelta, tantos encuentros con reyes y príncipes, tantas festividades en tierras de Italia y de Alemania? ¿Qué fuente fecunda de expresión alcanzará aquella famosa coronación tuya, más hermosa y más sobresaliente que todos los triunfos de los romanos? ¿Acaso existe el que logre comprender en su espíritu con cuánto dolor te contempló España alejarte a velas tendidas desde el puerto de Barcelona y con cuánta añoranza esperaba tu regreso? ¿Acaso existe el que pueda expresar con palabras y un discurso lo bastante adecuado con cuánto placer ahora te contempla regresar victorioso, triunfador y libertador de toda la Cristiandad? Pasar en silencio todo esto sería propio de gente impía o de mal corazón. Pero, de entre tan vasto piélago de sucesos, ¿por dónde sino por el momento de tu marcha habré de comenzar?...

# EN TORNO A LA «IDEA» DE ALABANZA: CUATRO CAPÍTULOS DEL TERCER LIBRO DE LA *POÉTICA* (1561) DE JULIO CÉSAR ESCALÍGERO

PEDRO CONDE PARRADO  
*Universidad de Valladolid*

Tres años después de su muerte, se publicaron en 1561 los *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero, dedicados, como su otra gran obra, los *De causis linguae Latinae libri tredecim* (Lion, 1540), a su primogénito Silvio César. Ese voluminoso tratado sobre Poética se convertiría en un libro de enorme influencia, especialmente en la Francia de los tres siguientes siglos<sup>1</sup>. La obra, como (casi) no

podía ser de otra manera, es en muchas de sus páginas un reflejo muy fiel de la controvertida y compleja personalidad de su autor, cuya vida alterna, como el propio tratado, momentos de gran claridad y brillantez con periodos bastante oscuros. Su trayectoria nos habla de un individuo de muy vasta cultura y exquisita erudición dominado por un acuciante afán de notoriedad e irrefrenables impulsos de arrogancia y soberbia, habitual contrapartida de un complejo de inferioridad social cuya sombra se cerniría incluso sobre sus descendientes: todavía a comienzos del siguiente siglo, el hijo que más y mejor aprovecharía sus enseñanzas y libros, José Justo, se hallaba empeñado en defender a la familia Escalígero de los varios ataques que, lanzados sobre todo por adversarios del contrario bando católico, se mofa-

---

<sup>1</sup> El tratado de Julio César Escalígero se publicó por primera vez simultáneamente en Lion (*Apud Antonium Vincentium*) y en Ginebra (*Apud Ioan-nem Crispinum*), y tuvo cinco ediciones más: en 1581, 1586, 1594, 1607 y 1617. Sólo me consta una edición y traducción modernas: L. Deitz y G. Vogt-Spira (ed. y trad.), M. Fuhrmann (col.), *Iulius Caesar Scaliger. Poetices libri septem*—*Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog Verlag, 1994-2011 (6 vols.).



ban de la quimérica ascendencia noble de la que Julio César se jactaba cuando se mudó a vivir a la ciudad francesa de Agen en torno a sus cuarenta años.

Había nacido en torno a 1484 en Padua, y era casi con toda seguridad hijo de Benedetto Bordon, modesto artesano, editor y miniaturista con afición por la cartografía<sup>2</sup>. Tras realizar estudios universitarios y publicar alguna obra en Italia, se trasladó a la citada ciudad francesa en el séquito de su obispo, un miembro de la familia Della Rovere. Allí se casó, tuvo varios hijos, ejerció sobre todo la profesión de médico, escribió la gran mayoría de sus obras y permaneció hasta su muerte en 1558. Hay muchos indicios de peso que apuntan a que adoptó el apellido Escalígero basándose, como arriba se apuntaba, en una falsa ascendencia ilustre que él mismo se inventó: la de la noble familia Della Scala, antiguos señores de Verona, entre los que destacó Cangrande I, célebre por su amistad con Dante, quien le dedicó el «Paráíso» de la *Divina comedia* en la conocida epístola latina que le dirigió. Julio César no perdió ocasión de deslizar comentarios al respecto de dicha prosapia en muchas de sus obras, como se verá, por ejemplo, en el capítulo 109 de su *Poetice*, donde tratando sobre la alabanza de personas destacadas por sus virtudes, no es de extrañar que aprovechara para adjudicarle a quien parece ser su padre un cúmulo de ellas, que habría demostrado cuando peleaba heroicamente contra el turco junto al ilustre rey húngaro Matías Corvino.

El viaje vital de Escalígero entre Italia y Francia, dada la época en que lo hizo (en

1525), no fue sino el fiel reflejo del «viaje» que desde hacía algunos unos años estaba realizando, en una evidente y generalizada *translatio studiorum*, el propio Humanismo en dirección norte, hacia Francia, Alemania y los Países Bajos: habiendo fulgurado en la Italia del siglo XV y primeros años del XVI, comenzó a agotarse allí al tiempo que rebrotaba de manera igualmente espectacular en esas regiones europeas, dando frutos tan conspicuos como, además de él mismo, un Guillaume Budé, un Philipp Melanchthon o un Erasmo de Rotterdam. No parece casual que fuera este último, el más grande y reputado intelectual de su tiempo, el objetivo en que se fijó Escalígero para, apenas instalado en Francia, lanzar un ataque contra alguna figura consagrada, con vistas, sobre todo, a obtener notoriedad y proyectar el foco de la *respublica litterarum* sobre su persona: en 1531 y en París dio a las prensas una cruda refutación (*Pro M. Tullio Cicerone contra Desiderium Erasum Roterodamum*) del ya por entonces muy polémico y muy leído diálogo *Ciceronianus* del holandés. El silencio despectivo de este lo induciría a escribir un segundo tratado, aún más agresivo respecto a su persona y costumbres<sup>3</sup>. Para un lector de sus *Poetices libri septem*, resulta bastante sorprendente saber que su autor había defendido años antes a Cicerón y su estilo con tan-

<sup>2</sup> La investigación definitiva y concluyente sobre los verdaderos orígenes de Escalígero se debe a Myriam Billanovich, «Benedetto Bordon e Giulio Cesare Scaligero», *Italia Medioevale e Umanistica* XI (1968), pp. 187-256.

<sup>3</sup> Pueden verse unas detalladas síntesis de ambas obras en la que sigue siendo una valiosa biografía de este humanista: Vernon Hall, Jr., *Life of Julius Caesar Scaliger (1484-1558)*, *Transactions of the American Philosophical Society* (Filadelfia), n. s. XL 2 (1950), pp. 87-170 (99-105 y 110-114). La obsesión antierasmiana de Escalígero se mantuvo hasta el final de sus días: en el breve epílogo a su hijo Silvio con el que cierra sus *Poetices libri septem*, y que se supone que sería uno de los últimos textos por él escritos, continúa previniéndole frente a la influencia que pudieran ejercer sobre él los escritos del holandés, al tiempo que reconoce indirectamente la enorme fama y predicamento alcanzados por ellos.

ta vehemencia, cuando el de esa su obra más importante puede calificarse de todo menos de ciceroniano; así, en los pasajes seleccionados para editar aquí nos encontramos con que el primero de ellos se abre con una expresión nada habitual en latín, *tenuit consuetudo*, que Escalígero aprendería seguramente en un autor post-clásico, por más que ferviente admirador de Cicerón: Quintiliano<sup>4</sup>; y algo más adelante, en ese mismo capítulo, puede leerse el rarísimo término *colluctator*, empleado, según el *Thesaurus Linguae Latinae*, solamente por dos autores de la latinidad ya muy tardía, siendo el más conocido de ambos Lactancio Firmiano (ss. III-IV d. C.)<sup>5</sup>. Más allá del léxico empleado, la expresión escaligeriana está mucho más próxima, en su estilo abrupto, seco, elíptico y hasta casi «telegráfico» en muchos momentos, a la manera de escribir de algunos autores de la llamada «edad de plata» del latín que a la clásica *concinnitas* de Marco Tulio: tan es así, que en bastantes pasajes de la *Poetice* el lector tiene la impresión de hallarse ante una especie de escuetos y concisos «apuntes» destinados a una elaboración posterior, más clara y detallada, del texto. Y ello no se debe al hecho de que fuera una obra póstuma que pudiera haber quedado a falta de definitiva lima, pues, si creemos a su querido discípulo, el médico filólogo Robert Constantin, quien lo afirma en la epístola incluida en la *Poetice* que dirige al impresor Jean Crespin, Escalígero la había dejado preparada para publicar y le había confiado a él mismo el encargo de hacerlo.

Había dejado redactada incluso la epístola dedicatoria y un breve epílogo dirigidos a su ya citado hijo Silvio. En

aquella, además de encargarle que ejerza de preceptor de sus hermanos, igual que él lo ha sido suyo con sus dos principales obras (el *De causis linguae Latinae* y la *Poetice*), afirma que lo ha inducido a escribir la segunda de ellas el hecho de que Horacio hubiera escrito sobre tal materia enseñándola *sine ulla arte*, hasta el punto de que su obra más importante al respecto parece más bien una *satyra*<sup>6</sup>; que lo que queda de Aristóteles (esto es, su *Poética*) está lamentablemente mutilado; y que el *De arte poetica* (1527) de Marco Girolamo Vida, que admira, iba destinado al perfeccionamiento de un poeta ya formado previamente, mientras que él, aun teniéndolo como guía, pretende exponer de manera exhaustiva todos los fundamentos de esa arte. En cualquier caso, esos predecesores —se atreve a afirmar— le han servido más como acicate para emprender tal obra que de ayuda en su elaboración. Independientemente de la inmodestia de esas palabras (muy habitual en él, por otra parte), lo cierto es que Escalígero logró llevar a cabo la tarea de escribir, por primera vez en la historia cultural de Occidente, un tratado en prosa (recuérdese que la obra de Vida estaba escrita en verso) sistemático y complejo sobre arte poética, y du-

<sup>4</sup> *Institutio Oratoria* II 1.1 y VIII 5.2; la empleará también Vegecio (s. IV d. C.) en *Sobre la disciplina militar*, II 8.1.

<sup>5</sup> En *Sobre la obra de Dios (De opificio Dei)* I 7.

<sup>6</sup> Se refiere, obviamente, a su *Ars poetica* o *Epistula ad Pisones*, sobre la que en el interior de la obra emitirá un famoso juicio, similar al que expone en esta epístola dedicatoria: *ars sine arte tradita* (*Poetice*, VI, 7). La intelección del opúsculo horaciano como un *sermo* o *satyra* es sustancialmente acertada y en la línea de modernas interpretaciones sobre él: lo que hace Horacio ahí es «mimetizar» una especie de charla (o conferencia) improvisada acerca de cómo se debe escribir un poema y cómo se forma un poeta, como respuesta a una supuesta consulta realizada por los tres Pisones (el padre y sus dos hijos). El ser eso, una *facta* conversación (*sermo*), explica y justifica que su «arte poética» (que él nunca presentó ni tituló como tal) no pudiera, ni pretendiera, presentar la clara y rígida sistematización propia de un *ars*.

rante muchos años se mantuvo como tal. Dominando con amplitud y profundidad las teorías e ideas de sus principales predecesores en el estudio del hecho literario (Aristóteles, Platón, Horacio, Hermógenes de Tarso, Jorge de Trebisonda, etc.), perfectamente asimiladas por él, supo aportar una visión propia y personal que asumía, sintetizaba y al tiempo superaba tales influencias previas.

Muchos son los aspectos originales de este amplio tratado escaligeriano, comenzando por la propia división en siete libros y, especialmente, el título, siempre con un término de origen griego, que les otorga: libro I *Historicus*; libro II *Hyle*; libro III *Idea*; libro IV *Parasceue*; libro V *Criticus*; libro VI *Hypercriticus*; libro VII *Epinomis*. Es el último, como su título indica, una especie de apéndice en el que Escalígero matiza, amplía, completa, etc. algunos aspectos de los capítulos previos sobre los que juzga necesario volver, especialmente en cuestiones referidas a los géneros teatrales y, más concretamente, a la comedia latina antigua, partiendo de un texto previamente dado a la imprenta de manera independiente, el *De comicis dimensionibus*. De los otros seis, pueden considerarse sobre «teoría literaria» tres de ellos (II, III y IV) y sobre «historia literaria» los tres restantes (I, V y VI)<sup>7</sup>.

El tercer libro, titulado, como ya se ha dicho, *Idea*, está dedicado a exponer, *quid imitandum nobis sit* («qué debemos imitar»): es decir, y según él mismo afirma, las *res*, que son el *finis orationis*, mientras

que los *verba* son su *materia*. Como puede comprobarse ya sólo por el vocabulario empleado, se trata de una especie de «conciliación» de lo platónico (el término *idea*) y lo aristotélico, con sus conocidas categorías como *finis* y *materia*, a las que Escalígero recurre, junto con las restantes del sistema del estagirita, en muchos pasajes de su obra.

La parte final del tercer libro, tras haber explicado entre el capítulo 28 y el 94 las figuras de pensamiento, se dedica a exponer, entre el 95 y el 125<sup>8</sup>, los *praecepta in unoquoque genere poematum*: esto es, una teoría de los géneros, comenzando por los *heroica* y terminando por los *epigrammata*, en una evidente gradación de mayor a menor según los parámetros dominantes en la época. Al inicio del largo capítulo final, el 126, dedicado a la *inscriptio* (o sea, al título de las obras), Escalígero vuelve a insistir —de nuevo con tanta razón como inmodestia— en que nadie hasta entonces había realizado un esfuerzo sistematizador de tales dimensiones sobre la Poética y declara que todo lo anteriormente expuesto corresponde a la *inuentio*. Ello es prueba del fuerte componente retórico, además de filosófico, que se detecta en su vasto tratado, algo que entonces era bastante habitual en los acercamientos teóricos a la literatura y que se confirma en su exposición sobre los géneros de la alabanza, de la que aquí ofrecemos como muestra cuatro importantes capítulos —el 108, el 109, el 117 y el 118— en versión bilingüe.

<sup>7</sup> Puede verse una buena síntesis de los contenidos de todos los libros en J. A. Sánchez Marín-M.ª N. Muñoz Martín, «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra», *Ágora. Estudios Classicos em Debate* IX.1 (2007), pp. 99-145. Este número de la revista *Ágora* contiene un conjunto de trabajos dedicados a la *Poetice* escaligeriana.

<sup>8</sup> Se ha de advertir que el libro tercero de la *Poetica* de Escalígero, al menos en sus dos ediciones de 1561, presenta un defecto en la numeración de los capítulos, pues por error no presenta uno con el número 10, ya que salta directamente del 9 al 11. Aquí se maneja la que sería numeración correcta restando una unidad a cada capítulo posterior al 11.

## II

## PANEGYRICON. Caput CVIII

Veteres Graecos tenuit consuetudo certis ut celebritatibus unum in locum uniuersi conuenirent ut eorum animi vel praeceptionibus sapientum vel fortium aemulatione componerentur atque colerentur vel ludorum festiuitatibus laxarentur; nanque tum poetae, tum oratores, tum aretalogi, tum historici suas recitabant lucubrationes. Legimus enim suas Musas proprio ore Herodotum pronuntiasse. Hesiodus vero etiam se victorem fuisse praedicat. Praeterea currus, athletae, equi caeteraque id genus quae in primo libro a nobis narrata sunt. Ad haec fabulae multae dabantur vel a tragicis vel a comicis, quorum iocis et praeteritorum laborum lassitudo et praesentis morae taedium tolleretur.

Nomen igitur generis πανήγυρις ὅτι πάντας ἡγείρεν, id est, 'omnes congregabat'; eiusdem enim originis est ἄγυρις, ἄγείρειν, ἀγορά. Fuit autem mos Graecis addere vocem illam πᾶν multis verbis ubi uniuersitatem consignificare vellent, quemadmodum fusius in Originibus dictum est: sic παμβασιλεύς, πανδεχές, πανπόνηρος, πανέλληνες, quo vocabulo usum esse Archilochum author est Strabo in octauo. Itaque et Athenienses, cum ex omnibus vicis ad ludos conuenirent, παναθήναια celebrabant, et ad Heliconium Neptunum Iones Panionia, sicut idem prodidit.

Ab ipso igitur deo eiusque potentia tibi carmen auspicari licet, parce tamen, vulgata nanque res est admodum, nisi ex abdita quapiam eruditione aliquid erutum promas; verum sine ostentatione atque arrogantia, itemque ne anxios habeas auditorum animos in ipsa historiae quaestione; quod ultimum quorundam poetarum vel maximum exsistit, qui, dum malunt

admirationi esse quam intelligi, pro attentione quam captant odium consequantur.

Deinde ad gentis laudes, quarum leges in superiore commentatione positae sunt. Hic res gestas mos est oratoribus liberius explicare, non solum quod ea res faciat ad laudationem, sed etiam ut incitentur animi ciuium ad similes et exercitationes et glorias. Quo loco non historias modo veras, sed fabellas quoque inserere plurimum confert aurium voluptati; atque ex his excitari potest modus comparationum. Plurimum sane splendoris affert rebus nostris alienae lux laudis.

Tertius locus continet celebritatis ipsius commendationem, quam pro cuiusque rei studio deduces in tuos numeros. Sunt enim gymnica certamina ad robur augendum exercitationibus; sunt musica ad robur redintegrandum ex remissione; sunt incondita quaedam alia quae simul cum seriis ludum connectunt: cuiusmodi legimus Consualia, in quibus cernui pastores saliebant. Et illa quae a Varrone tradita, a poetis repetita: unctos saliere per utres. Et quae nostris temporibus fiunt, cum quis in scrobe aut circulo ponit unum pedem, alterum suspensum habet; colluctator uno item stans pede atque eo saliens aggreditur expectantem; uter eo qui suspensus est pede terram attigerit pro victo habetur; si aggressor, abit, alius succedit, ille adhuc manet; si is qui in circulo stat vincatur, abit; qui eum aggressus est in eam subit stationem. Vetus profecto exercitandi genus, et quod legimus de Milone Crotoniata: stans enim in pelle uncta oleo aggredientes propulsabat, ipse de vestigio ne tantillum quidem. Alia quoque leges apud Pollucem quae in conuentibus festis fieri consueuerant. Eorum incunditate carmina tua poteris aspergere.

Addes iis post haec certatorum praemia. Praeconis voce declarationes primum

quibus tum athleta, tum patria atque parentes beati pronuntiabantur. Dona deinde alii alia: lebetes, pelles, coronae, quemadmodum e Pindaro colligi potest. Coronarum materia varia: e quercu; eius laus multa: victus priscus. Olea non minore praedicatione: ex ea enim veteres trophaea erigere soliti; ea sese coronavit Pallas Neptuno superato. Quid? Sterilis arbor est unde coronae fiant, veluti picea, apium, cypressus; ex his enim nullus usus ad vescendum nobis. Tum vero vis orationis quo se intendat habet: pro se satis praestare virtutem sibi; non esse precium coronam, sed praemium; quin ne praemium quidem, si ab emendo dicatur, sed indicium tantum ac testimonium.

Secundum haec praesidem certaminis atque celebritatis appellabis, siue is sit rex siue praefectus siue plures, ut apud Graecos olim αἰσυμνήται, tum alii, tum amphychiones. Legimus etiam multos priuatos viros edidisse ludos publicos vel ad augendam nominis magnificentiam vel ad eluendam auaritiae maculam; quemadmodum iis facere mos fuit qui decumam Herculis pollicebant. Neque enim epulum sine aliquo ludorum genere dabatur. Tum autem qui parentibus aut patronis ludos funebres faciendos curabant.

Postrema poematis pars in votis atque exhortationibus sita est. Discedant bonis ominibus, memores tam felicitis diei, cuius tractum breuem longinquae vitae inertii anteponendum putent. Si quid spectarint gloriosi, ad idem sese comparent; sin quippiam sese obtulerit cuius offensione sit animus alienatus, eo relicto tanto acrius ad virtutem accingantur.

Panegyricus igitur est oratio laudatoria quae dici consuevit apud multitudinem congregatam; differtque ab aliis orationibus demonstratiuis, propterea quod multae scribi possunt de cuiuspiam

laudibus quae nunquam recitatae sola lectione contentae sunt: quales Euagoras Isocratis et de laudibus Helenae atque Busridis. Quinetiam si pronuncientur apud aliquot auditores, ne tum quidem panegyrici nomen obtinebunt. Plinius quoque Traianum laudaturus illustri titulo auxit orationem suam; neque enim uniuerso populo conuocato, sed patribus tantum conscriptis in senatu dixit de principis laudibus; praesertim cum totius argumenti vis posita sit in genere τῶν εὐχαριστικῶν: eum enim finem spectat ut pro consulatu gratias agat Traiano ac propterea in laudes eius adducatur.

Quod ut melius intelligatur, de generibus laudatoriarum aliis agendum est.

#### LAVS. Laudatio. Caput CIX

Ἐπαινον igitur aliud dicunt Graeci, aliud ἐγκώμιον. Falluntur enim qui idem putant. Quod ut clarius pateat a nominis ratione rationem rei, quod vocat Aristoteles τὸ τὶ ἦν εἶναι, venari oportet. Est igitur αἶνος, quemadmodum supra dicebamus, idem quod μῦθος. Μῦθος autem idem quod dictum aut sermo, ut veteres loquebantur. Nam postea utriusque significatio ad fabellarum angustias redacta est. Ergo cum de re quapiam αἶνος esset propositus, auditorum consensus expressus oratione ἔπαινος appellabatur, quasi prioris narrationis additamentum: nullum enim pulchrius auctarium orationis quam comprobatio dictorum. Inde tractum est ut hoc testimonium vel bonae rei vel bene cuiuspiam facti dictiue ἔπαινος vocaretur. Satis igitur erat et breuitas orationis et paucitas comprobantium; comprehendebat autem veritatem atque ab ea comprehendebatur. Hoc a Latinis laus dicta fuit vetere voce Aeolica, cuius composita durant adhuc: ἀπολαύω. Fuit enim λαύω fruor. Nullus sane maior fructus ex virtute aut actione illius quam laus. Sic itaque de-



*finiere ἔπαινος: μαρτυρία τινὸς ἀπ' ἀρετῆς; atque eodem filo alii: λόγος ἐμφανίζων μέγεθος ἀρετῆς; quamquam mihi videtur vox illa μέγεθος esse supernuacanea: satis enim est ut sit vel testimonium vel iudicium virtutis, nam virtutis magnitudo sine alius quis modus nequaquam ingreditur definitionem; sed magnae virtutis magna quoque laus esse potest.*

*Erit igitur laus et simplicis rei et simplici nudaque oratione et semper vera, ut volunt. Tametsi nobis aliter iudicatur. Euenit enim ut etiam testes mentiantur aut fallantur saltem ii qui vel amici vel possessionis suae laudem proferunt. Sed mea quidem sententia tum vera tum falsa oratio de cuiuspiam perfectione, modo sit sine ornatu, simplex ac brevis, ἔπαινος erit. Dico autem perfectionem, non virtutem, ut illi, propterea quod etiam ab arte quapiam, quae a virtutis natura alia est, laus proficisci potest. Quemadmodum ne iis quidem assentior qui unius tantum virtutis ἔπαινον esse autumant. Quippe si quis hunc αἶνον mihi narret: «Benedictus Scaliger cum Matthia Coruino rege Turcarum exercitus multos fudit; equitem e suis nullum stipendiis, ut alii faciebant, defraudauit; Dei Optimi Maximi cultum, praeter morem militare, prima summaque habuit in commendatione; subditorum multis, quod Bonifacius frater supplicio dignos iudicabat, ignouit», hunc ego ἔπαινον appendam: «Benedictus igitur Scaliger fortis, iustus, pius, clemens fuit». Sane haec laus et de multis tamen.*

*At ἐγκώμιον pusilla quaedam quasi πανήγυρις est; quippe ἐν ταῖς κώμαις tribulibus audientibus, cum laudes alicuius ita recensebantur ut longiuscule procederet oratio, ἐγκώμιον appellarunt; quae neque brevis neque simplex esset, sed figuris ac numeris ornata, certis diuisa partibus, locis digesta suis esset. Quare eadem sane res,*

*modus non idem, omnisque ἐγκωμιάζων ἔπαινεῖ, non autem e conuerso. Ac sane ἔπαινος videtur ἐγκωμίου pars, et ἐγκώμιον multi ἔπαινοι. Atque ἔπαινος quidem persuadere potest, non quaerit tamen; ἐγκώμιον semper vult: affert enim rationes quibus credas ita esse uti dicitur, quare vel exercitationis vel officii causa multa ἐγκώμια scripta sunt quibus ἁτοπα, id est, res damnati argumenti quaeque nullum artis admitterent locum, etiam nefaria quaedam, commendarentur, cuiusmodi est oratio de Busiride, de febre quartana, de pestilentia; quaedam etiam ridiculae: de caluitio, de ventris crepitu, de musca, de culice, de ansere. Ex officio vero, ut si filius Phalarin aut legatus laudet.*

*Aristoteles ἔπαινον virtutum esse ait, ἐγκώμιον vero factorum; μακαρισμόν hominum beatorum, id est, diuitum; εὐδαιμονισμόν deorum. Facit enim in Ethicis τὸ τιμητόν pluris quam τὸ ἐπαινετόν.*

*Quemadmodum vero Latine dicas ἐγκώμιον haud sane in mentem venit nisi sit laudatio. Inscribuntur tamen saepius de laudibus.*

*Quae igitur vel ἔπαινον vel ἐγκώμιον consequantur, Graeci κλέος et δόξαν, si a virtute proficiscantur; si ab alia causa, puta a pulchritudine, a cursura, a cantu, a fabrica et eiusmodi, τὸ ἐπίσημον appellarunt. Κλέος sane esse τὴν ἀπὸ ἀρετῆς ἐπιφάνειαν καὶ εἰ παρ' ὀλίγοις; δόξαν autem τὴν παρὰ πολλοῖς. Quare κλέος gloriam potes dicere, δόξαν dignitatem, unde ἄδοξοι et ἔνδοξοι, de quibus etiam apud Gellium ex Enniano carmine. Ἐπίσημον autem nobilitatem ad amussim designat: ita dicimus 'nobilem citharoedum'. Nobilitas ex laude, laus ex artis perfectione.*

*Fecerunt autem εὐλογίαν speciem ἔπαινου, quam nos aptissime praedicatio-nem appellamus: sic enim utitur Cicero.*



*Nam verbo benedicendi barbari in Sacris Libris saepe sunt abusi. Quinetiam cum quis de seipso praedicaret, aliud finxere verbum felicissimum περιαντολογεῖν, quod eidem suum consulatum toties ventilanti maxime potuit conuenire.*

*Ex his patet non esse verum quod aiunt ἐπαινον esse περὶ τὸ μέγεθος τῆς ἀρετῆς, ἐγκώμιον autem τῶν πράξεων τῶν σπουδαίων; nam actionum sua simplex brevisque laus est. Et rerum legimus laudationes, ut Herculis, Helenes, Romae. Illud praeterea quam isti diligentius; namque cum τῷ ἐπαίνῳ aliud quam τῷ ἐγκωμίῳ contrarium agnoscerent, una tamen voce utrunque appellarunt ψόγον. Nos vero ψόγον τῷ ἐπαίνῳ et τῷ ἐγκωμίῳ τὴν κακηγορίαν. Qua voce utitur ad hunc sensum in Phaedro Plato. Aristoteles autem τὸ ψέγειν etiam κακολογεῖν et τὸ ἐπαινεῖν etiam εὐλογεῖν.*

*Haec igitur de laudationibus. Nunc earum genera secundum rerum partitiones explicanda sunt.*

#### LAUDATIONES. Caput CXVII

*Hunc igitur ad modum et dii et semidei celebrantur. Caeterae commendationes orationibus comprehensae dicuntur laudationes, quarum naturam communem supra declarauimus. Nunc materialium modos sic diuidamus: quae laudantur sunt aut ἐνδοξα aut ἄδοξα aut ἀμφίδοξα aut παράδοξα. Endoxa voco Latinae nobilia, id est, quorum laus nota est. Ἄδοξα autem ignobilia. Illaudatum Busridem ἄδοξον dixit Virgilius. Ennius ex Hecuba Euripidae τὸν ἀδοξοῦντα ignobilem, opulentum τὸν δοκοῦντα transtulit. Id reprehendit Gellius: negat enim omnes ignobiles ἀδοξεῖν et omnes opulentos εὐδοξεῖν. Sane dimidio eius sententiae accedo: non enim omnes opulenti εὐδοξοῦσι; sunt enim multi opibus differti ignobiles.*

*At vero ἄδοξον siue ἀδοξοῦντα sane ignobilem interpretor.*

*Sunt igitur ἄδοξα argumenta quaedam quae nullam admittunt laudationem; ἐνδοξα igitur, cum per se clara atque nobilia sunt, quare laudantur? Quippe dii immortales nullius egent nostrae laudis. Non enim Sol aut Luna caeteraque sidera maiora auctiora notioraque euadunt nostris laudationibus. Tanto minus verus ille unus Deus. Sane non omnibus omnino omnia nota sunt. Ille sane non eget, auditores eius indigent cognitionis qua illius similes fiant; quin ille ipsemet qui condit componitque illas Dei laudes eundem capit quem auditor fructum. Neque enim ex animo quicquam in orationem exire potest quod ipsius mentis prius non extiterit forma quasi quaedam, tametsi accidental.*

*Ἄδοξα igitur sunt et suapte natura ignobilia et quae ab arte praedicationis cultum quam difficillime queunt accipere. Cuiusmodi genus causarum in duas partitur species. Una est vilis et ἀγενής; puta si ventris crepitum aut ructum stercois laudare institueris; altera est quam ἀσύστατον rhetores. Idem Gellius parum consistentem causam videtur interpretari quam Graece ἄπορον vocat, id est, ut ipse dicit, inexplicabilem. Verum tertiam adhuc speciem intelligemus: est enim haec secunda in duas diuisa. Altera est ἄπορος vera, id est, quae nulla subministrat argumenta. Inopem appellare potes: exempli gratia parricidium; quod tamen, si per verecundiam liceret, nefaria illa quidem, non inepta tamen oratione laudarem, nedum defenderem. Altera est ἀπερίσκεπτος, id est, ut ille ait, inextricabilis; exempli gratia illa quam ipse affert: septem iudices de homicidio cognoscant. Rata sententia esto quae a pluribus. Duo censent pecunia, duo exilio mulctandum. Tres morte afficiendum. Difficultas est quia accusator*

*dicat tres simul hic esse, in aliis sententiis binos. Reus contra quatuor a morte absolueret, tres tantum mortis dammare.*

*Ἀμφίδοξα autem quae dubitationem et disceptationem utrinque capiunt, veluti monarchiae laudatio, belli, navigationis.*

*Παράδοξα vero quae praeter vulgi opinionem, ut mortem siquis laudet et paupertatem anteferat tyrannidi.*

*Caeterum oratori tribus hisce postremis relictis ἔνδοξα tantum, hoc est, laude digna, in Syluis nostris excepta, poeticis numeris ornanda sunt. Sunt autem haec: persona, actio, locus, tempus. Sub persona comprehenditur etiam quasi persona: equus, canis, leo, turdus, psittacus, laurus, platanus, rosa. Actionis autem non solum fluxus ille, ut cursus, scriptio, sed etiam finis ipsius, id est, opus, ut statua, pictura, ensis, currus et eiusmodi.*

#### PERSONA. Caput CXVIII

*Ac personae quidem laus, tametsi ab iis quae supra dicta sunt argumentis duci potest, tamen brevissimis maximeque necessariis locis hic eam constituemus: natura, fortuna, institutio, actiones, circumstantiae. Natura comprehendit genus, corpus, animu; fortuna opes; institutio et fidem facit naturae et addit; actiones naturam perficiunt et institutionem; circumstantiae continentur loco, tempore, modo, causa. Quae et si scio a rhetoribus aliter explicata, mihi tamen nostra potius acute prodere quam aliena supine sequi semper in animo fuit.*

*Genus intelligo parentes, avos, affines. Corporis bona quatuor: sanitas, robur, agilitas, pulchritudo. Animum commendant habitus duo: perfecta contemplatio, cuius finis cognitio, et perfecta voluntas, cuius finis actio.*

*Opes sunt aut cum imperio aut privatae. Imperium aut singulare aut cum aliis*

*commune. Singulare aut iustum, ut regnum, aut violentum, ut tyrannis. Commune aut cum optimatibus, ut in aristocratia, aut cum omnibus, ut in popularitate quae a Graecis dicitur democratia.*

*Institutio naturae bona auget, ut Chiron et Phoenix.*

*Actiones aut publicae aut privatae, ut bellum, legatio, agricultura, navigatio, quae omnia laudantur a fine. Privatarum actionum quarundam manet finis, aliarum aboletur; manere nunc dicimus eum qui sensui subiectus est, quales sunt fines artium multarum, quae opera dicuntur, ut naues, aedificia, statuae.*

*Circumstantiae sunt quibus laus aut vituperatio augetur; quarum numerum non recte scripserunt antiqui. Sex enim recenset cum aliis Hermogenes: locum, tempus, modum, personam, causam, rem; quem numerum etiam Trapezuntius est sequutus. Sic enim περίστασις nouo nomine interpretatur, recte sane, nam quo iure dicimus constantiam, eodem etiam circumstantiam. Quintilianus in tertio negotium Latine appellat περίστασις, verum laxa voce nimis. M. Gallio verbo usus est in participio, nomine abstinuit: dixit enim res circumstantes. Fabius multo plures commemorat circumstantias. Contra subtilius Trapezuntius omnes ad duas reducit: rem, personam. Caeterum cum Hermogenes dicat περίστασις esse τὸ πᾶν ἐν ἡμῖν καὶ λόγοις καὶ πράγμασι καὶ δίκαις καὶ ὑποθέσει καὶ βίῳ, profecto et multa confudit et a seipso alienus est; nam quomodo distinguit τὸν βίον ἀπὸ τῶν λόγων καὶ πράξεων? Quid enim aliud est in vita nostra quam facta et dicta? Praeterea si circumstantia est in rebus, quomodo res erit circumstantia? Quod vero alii quoque, ut idem ait, materiam addunt, sane sub re continetur: sane actionis cuiuspiam circumstantia res est, id est, materia, puta*

*instrumentum, ut ensis in vulneratione. Ad haec circumstantia facti est persona: sic etiam personae circumstantia factum est. Nam quemadmodum detrahatur testi fides nisi ex aliis falsis testificationibus? Sic loci quoque sunt circumstantiae: frequentia, solitudo; quare circumstantiae circumstantia erit; porro frequentiae quoque ipsius erit circumstantia: puta nobilium personarum aut ignobilium, civium aut peregrinorum.*

*Postremo vel illustrem quandam circumstantiam videntur omisisse, τὸ ἀκόλουθον, ut non solum actionis causam inuestigemus, sed illud etiam: an ipsa actio melioris aut atrocioris rei causa fuerit. Quare Latine euentum appellabo. Exempli gratia: si ex Milonis caede melius deteriusve fuerit reipublicae. Sic Caesarem laudaturus, non ab iis quae fecit solum, sed ex illis quoque utilitatibus quae eius res gestas sunt consequutae, ut extinctio tribunitiorum tumultuum, et si qua sunt alia.*

*Erit igitur περίστασις cohaesio siue cohaerentia causarum ad faciendam fidem. Quae causae cum sint quatuor, efficiens personam comprehendet, materia instrumentum, finis animum personae, in quo et coniectura esse poterit et status qualitatis et interpretatio scripti ac sententiae, veluti cum Milo in rheda est, ostendit animum suum aliorum inclinatum atque ad caedem faciendam. Forma vero complectetur modum aperte, locum autem et tempus consequenter.*

*A loco igitur accepta laus ostendit patriam, quae maxima affert momenta ad commendationem. Patriae autem ius duplex: altera est natale solum, altera unde oriundi sumus. Addere quoque tertiam licebit: quippe ubi bene accepti commode vivimus; tales sunt coloniae vel iure deductae vel vi occupatae; talia*

*loca vacua quorum in possessionem ventum fuerit.*

*A tempore quoque si instituatur laudatio, seculorum fient comparationes. Ex otio et pace opulentiam, securitatem, seculum illud aureum proferemus. A studiis populorum, religione, armis, literis, agricultura, mercatura: vegetum Romuli, religiosum Pompilii, reformatum sub Tarquinio, iustum sub consulibus, fortunatum sub Caesare, opulentum sub Augusto.*

*Modus autem nequaquam personae circumstantia est, ut hac quoque parte rhetorum incuria animaduertatur, sicuti ne causa quidem: neque enim personae ulla causa est, sed effectuum tantum; quare si iudicium de persona fiat, nulla ipsius erit causa pro circumstantia, veluti pro Archia Cicero dicit.*

#### CAPÍTULO 108. PANEGÍRICO

Fue costumbre de los antiguos griegos en ciertas fechas señaladas reunirse todos en un lugar para reanimar y cultivar el espíritu con conferencias de eruditos y competiciones de fuerza física, así como para relajarlo con entretenimientos y diversiones: allí, en efecto, poetas, oradores, cuentistas, historiadores, etc. daban a conocer al público sus creaciones. Así leemos que Heródoto recitó en persona sus *Historias*, y Hesíodo afirma que venció en una ocasión<sup>9</sup>. Además, había carreras

<sup>9</sup> Parece referirse a lo que afirma al comienzo de su *Teogonía* (30-35): «Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundieronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la stirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final» (trad. de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez en *Hesíodo. Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1978, p. 71). El dato sobre Heródoto lo ofrece Luciano de Samósata en su opúsculo *Heródoto o Etión* (VII).

de carros, de atletismo, de hípica y otras, las cuales hemos explicado en el primer libro<sup>10</sup>. A ello se añadían numerosas representaciones teatrales a cargo de tragediógrafos y de comediógrafos con cuyos donaires se paliaba tanto el cansancio por los esfuerzos pasados como el tedio de los tiempos de espera<sup>11</sup>.

Así pues, el nombre de este género es *panégýris* porque «reunía a todo el mundo»; de esa misma raíz son ágyris, *agéi-rein* o *agorá*<sup>12</sup>. Acostumbraron los griegos a añadir la voz *pan* a muchas palabras a las que querían conferir una noción de universalidad, tal como he explicado con detenimiento en los *Orígenes*: así, *pambasiléus*, *pandechés*, *pampóneros* o *panélenes*<sup>13</sup>, vocablo que, según Estrabón en su libro octavo, fue empleado por Arquíloco<sup>14</sup>; y así mismo los atenienses, reuniéndose desde todas las aldeas para sus juegos, celebraban las *Panathenái*, igual que los jonios los *Panionia* ante el templo de Neptuno Heliconio, tal como atestigua ese mismo autor<sup>15</sup>.

Por tanto, puede darse inicio al poema poniéndolo bajo los auspicios de la propia

divinidad y su poder, si bien con tiento, pues es cosa bastante trillada, salvo que saques a la luz algo extraído de las profundas simas de la erudición; mas sea ello sin ostentación ni arrogancia, y no inquietes el ánimo de tus oyentes intrigándolos con el misterio de lo que narras, extremo al que llegan ciertos poetas, los cuales, al pretender ser más admirados que entendidos, se ganan el rechazo en lugar de la atención que persiguen.

Has de pasar después a la alabanza del propio pueblo, cuyas normas se han establecido en una sección previa<sup>16</sup>. En este punto es costumbre que los oradores narren las hazañas de manera un tanto libre, no sólo porque ello contribuye a la alabanza, sino también para que los ánimos de los ciudadanos se vean estimulados a similares empeños y glorias. En este punto viene muy bien, para deleite de los que escuchan, introducir no sólo historias verdaderas, sino también narraciones de hechos ficticios, y a partir de ellas pueden introducirse comparaciones. Gran esplendor aporta a lo nuestro la luz proveniente de la ajena alabanza.

El tercer lugar corresponde al elogio de la propia celebración festiva, el cual introducirás en tus versos según lo que exija cada circunstancia: así, hay certámenes gimnásticos para hacer ostentación de las fuerzas por medio de ejercicios; los hay musicales para recuperar, relajándose, las que se han gastado; hay otros, de carácter informal, que mezclan lo serio con lo jocoso, tal como leemos que eran los *Consualia*, en los que saltaban los pastores dando cabriolas; y también aquellos conocidos gracias a Varrón y mencionados por los poetas: «brincaban sobre odres

<sup>10</sup> Efectivamente, en el libro primero (*Historicus*), Escalígero ha dedicado los capítulos 22-39 a explicar los *ludi* tanto griegos como romanos, justo después de haber tratado sobre los géneros teatrales (con sus *ortus, genera, partes, apparatus*). Justifica el espacio concedido a esas manifestaciones afirmando que *ludi sunt tacitae fabulae; fabulae vero ludi loquentes*, remarcando así la estrecha relación que para él existía en la Antigüedad clásica entre las representaciones teatrales y los juegos, y que aquí vuelve a establecer a continuación.

<sup>11</sup> Entiéndase entre una competición y la siguiente.

<sup>12</sup> 'Muchedumbre', 'reunir' y 'ágora'.

<sup>13</sup> 'Monarca absoluto', 'receptor de todo', 'totalmente arruinado', 'todos los griegos'.

<sup>14</sup> Estrabón, *Geografía* VIII 6, 6, donde se cita el fragmento 161 (Adrados) de Arquíloco («en Tasos se reunió la desgracia de los panhelenos»).

<sup>15</sup> Estrabón, *Geografía* XIV 20, 1.

<sup>16</sup> Seguramente se refiera al capítulo XVII de este tercer libro: «Natio siue gens».

untados de grasa»<sup>17</sup>. Igualmente, los que hay en nuestra época: por ejemplo, ese en que se pone un pie en un hoyo o en un círculo y se mantiene el otro suspendido en el aire; el adversario, apoyándose también sobre un sólo pie, salta con él y ataca al otro, que está en guardia; se considera perdedor al que toca el suelo con el pie que está suspendido; si el que ha atacado es el que pierde, se retira y otro ocupa su lugar, mientras que el atacado continúa. Si este, que está en el círculo, es vencido, se retira y el atacante ocupa su lugar. Es, sin duda, un tipo de ejercicio muy antiguo, que hemos leído practicaba Milón de Crotona: sosteniéndose sobre un pellejo untado de grasa repelía a sus atacantes sin moverse ni un ápice de su posición<sup>18</sup>. Lee en Pólux otras competiciones que solían tener lugar en estas reuniones festivas<sup>19</sup> y podrás aderezar tus poemas con tales amenidades.

A todo esto has de añadir los premios a los contendientes, y en primer lugar las proclamas que, en la voz del heraldo, exaltaban tanto la felicidad del atleta vencedor como la de su patria y sus padres. Después los galardones que cada uno recibía: copas, pieles y coronas, tal como puede colegirse de la lectura de Píndaro. Variados los materiales de las coronas: muy apreciadas las de encina, pues fue el alimento originario; la de olivo no era

menos prestigiosa: de tal madera solían erigir trofeos los antiguos y con él se coronó Palas tras vencer a Neptuno<sup>20</sup>. Hay también plantas que no dan fruto y de las que se hacen coronas, como abeto, apio y ciprés; no los empleamos actualmente como alimentos. Ya, pues, tiene el discurso asuntos en los que centrarse: que la excelencia destaca por ella misma; que la corona no es remuneración, sino premio, e incluso ni siquiera un premio (si es que esta palabra procede del verbo *emere*)<sup>21</sup>, sino un mero signo y testimonio de reconocimiento.

A continuación habrás de dirigirte a quien presida el certamen y la celebración, ya sea un rey, ya un prefecto, ya varios de ellos colegiados, como, entre los antiguos griegos, los *aísymnētas*, y como los anfictiones, entre otros. Leemos también que hubo muchos particulares que organizaron juegos públicos, fuera por aumentar el prestigio de su nombre, fuera por evitar ser tachados de avaros: tal fue, por ejemplo, la costumbre de quienes ofrendaban el diezmo de Hércules<sup>22</sup>. Tampoco se ofrecía un banquete público sin juegos de algún tipo. Y estaban además los que encargaban juegos fúnebres para honrar a padres o patronos.

<sup>17</sup> Virgilio, *Geórgicas* II 384. Sobre los *Consualia* ha tratado Escalígero al comienzo del capítulo 22 del libro I, en la ya citada sección dedicada a los antiguos *ludi*: *Vetustissimi ludi apud Romanos Consualia in honorem Neptuni, quem Consum vocabant* [...]. *Festus auctor est in Consualibus Quirites sese cernuos iactasse; fuit et ille peruetus, quum per utres uncti saliebant*. Para la noticia transmitida por Varro, véase Nonio, *De compendiosa doctrina*, lib. 1 (ed. Lindsay, Leipzig, Teubner, 1903, pp. 30-31).

<sup>18</sup> Lo cuenta Pausanias, *Descripción de Grecia* VI 14, 6.

<sup>19</sup> Julio Pólux, *Onomástico* IX, 94ss.

<sup>20</sup> En su célebre disputa por el patronazgo de Atenas y la región del Ática.

<sup>21</sup> Efectivamente, los diccionarios etimológicos de latín (así los clásicos de Ernout-Meillet y de Walde-Hofmann) dan el verbo *emere* ('adquirir', 'comprar') como étimo del sustantivo *praemium*.

<sup>22</sup> La expresión *decumam partem Herculi pollucere* se lee en la comedia *Stichus* de Plauto (v. 233). El diezmo de Hércules era una antiquísima tradición romana, instituida, según una versión de la leyenda, por el propio Hércules tras haber robado los bueyes del gigante Gerión en Hispania; el héroe ofreció en el Ara Máxima, como sacrificio, la décima parte del ganado robado. Con el diezmo que aportaban los fieles, comerciantes la mayoría, se celebraba un banquete público en Roma, acompañado ocasionalmente de juegos públicos.



En la última parte del poema se sitúan las plegarias y los ruegos: que todo el público regresara a sus lugares con buenos augurios, recordando tan dichoso día, al que habrían de tener en más aprecio, en su breve duración, que a una larga vida sin provecho; si habrían podido ser espectadores de algo glorioso, que trataran de emularlo; si, por el contrario, algo se les había ofrecido que les hubiera causado desazón y disgusto, que no lo tuvieran en cuenta y se aplicaran con tanto mayor ahínco a alcanzar la excelencia.

Así pues, el panegírico es un discurso laudatorio que solía pronunciarse ante una multitud congregada; se diferencia de otros discursos del género demostrativo en que pueden escribirse muchos de tipo laudatorio que nunca se reciten y se queden en la mera lectura: así, el *Evágoras* de Isócrates o sus *Alabanzas de Helena y de Busiris*<sup>23</sup>. Es más: aunque se pronunciaran ante algunos oyentes, ni siquiera entonces merecerían el nombre de panegírico. También Plinio dio prestigio con tal nombre a su discurso en alabanza de Trajano; sin embargo, habló de las alabanzas de tal emperador no ante el concurso de todo el pueblo, sino solamente en presencia de los padres de la patria en el senado; y más teniendo en cuenta que todo el peso de

su argumento reside en el género de los *eucharistiká*<sup>24</sup>, pues su objetivo es dar gracias a Trajano por haberlo hecho cónsul, lo que lo induce a alabarlos.

Para una mejor comprensión de todo ello, conviene tratar aparte sobre los otros géneros de alabanza.

#### CAPÍTULO 109. DE LA ALABANZA

Una cosa es lo que los griegos llaman *épainos*, y otra lo que llaman *enkómion*. Yerran, por tanto, quienes piensan que son lo mismo. Para aclararlo, lo mejor es rastrear la esencia de la cosa (lo que Aristóteles llama *to ti en éinai*)<sup>25</sup> a partir de su nombre. Es, pues, el áinos, tal como decíamos más arriba, lo mismo que *mýthos*, y *mýthos* equivale a 'algo dicho' o a un 'acto de habla'; ello según el lenguaje de los más antiguos, puesto que posteriormente el significado de ambos se restringió al concepto de «fábula». Así pues, cuando se exponía un áinos acerca de cualquier asunto, se denominaba *épainos* la declaración expresa de la aprobación obtenida por parte de los oyentes: una especie de aditamento al propio discurso previo, pues no hay, en efecto, mejor remate para un discurso que la aprobación de lo que en él se ha dicho. De aquí derivó que ese testimonio de una buena acción o de algo bien hecho o dicho fuera denominado *épainos*. Bastaba, pues, con un breve discurso y la aprobación de unas pocas personas, pues se limitaba a expresar una verdad y esa verdad era lo que lo delimitaba. Esto fue llamado por los latinos *laus* empleando un antiguo

<sup>23</sup> Isócrates, autor de uno de los más célebres panegíricos, escribió también, entre otras muchas obras, el elogio fúnebre del rey chipriota Evágoras en torno al año 365 a.C. Del resto de su producción podemos también leer hoy en día dos elogios, el de Helena, la mujer por cuya causa se produjo la guerra de Troya, y el del repelente tirano egipcio Busiris, personaje legendario que simbolizaba la falta de hospitalidad y que fue aniquilado por Heracles; ambas piezas son un claro precedente de los géneros paradoxográficos que tanto auge cobrarán en tiempos de la llamada Segunda Sofística (s. II d.C.) y sobre los que luego tratará Escalígero. Efectivamente, las tres obras no parece que fueran concebidas por Isócrates para ser pronunciadas en público, sino para ser leídas.

<sup>24</sup> Discursos de agradecimiento.

<sup>25</sup> Es decir, lo que la escolástica medieval tradujo en latín como la *quidditas*, la 'esencia' (*quod quid erat esse*), necesaria, según Aristóteles (véase, por ejemplo, *Tópicos* 101b38), a la hora de dar una correcta definición de algo.



término eolio, del que nos consta aún algún compuesto, como *apoláuo*, siendo *láuo* 'obtener fruto de algo', y no hay mayor fruto procedente de la virtud o de su ejercicio que esa *laus* o alabanza. Así, definieron el épainos como «testimonio que alguien da de la virtud de alguien»; y otros, en esa línea, como «discurso que pone de manifiesto la grandeza de una virtud», si bien a mí me parece que sobra lo de «la grandeza», pues basta con que exista o testimonio o indicio de que existe tal virtud, dado que la magnitud de esta o cualquier consideración de ese tipo no entran de ningún modo en la definición, sino que puede haber también una gran alabanza de una gran virtud.

Así pues será *laus*, según afirman, la de un hecho sencillo expresado en un discurso sencillo, sobrio y siempre verídico. Mas en esto último no estoy de acuerdo: puede suceder que los testigos de ello mientan o que se engañen quienes profieren la alabanza o de un amigo o de algo que poseen. Así que, a mi juicio, un discurso, ya verdadero, ya falso, acerca de la perfección de alguno, mientras sea sin adorno, sencillo y breve, será un épainos. He dicho perfección, y no virtud, como aquellos, porque puede obtenerse alabanza a partir de una destreza cualquiera, que nada tiene que ver, en esencia, con la virtud. Del mismo modo que tampoco estoy de acuerdo con quienes defienden que el épainos lo es solamente de una única virtud. Por ejemplo, si alguien me propone este áinos: «Benedetto Escalígero, junto con el rey Matías Corvino, puso en fuga a muchos ejércitos de los turcos; no engañó en la soldada, como otros hacían, a ni uno sólo de sus caballeros; tuvo como primera y máxima prenda de gloria, además de la disciplina militar, la veneración a Dios Todopoderoso; perdonó a muchos prisioneros a los que su hermano Bonifa-

cio juzgaba dignos de ejecución», a esto le aplicaré tal épainos: «Por tanto, Benedetto Escalígero fue esforzado, justo, piadoso, clemente»; una alabanza que sin duda se aplica a varias virtudes a la vez<sup>26</sup>.

El *enkómion*, por su parte, es una especie de pequeña *panégyris*: no en vano llamaron *enkómion* a cuando, en las aldeas y ante los paisanos, se alargaba brevemente un discurso entonando la alabanza de alguno de ellos. No era ni breve ni sencillo, sino adornado con ritmos y figuras, dividido en partes preestablecidas y con sus peculiares tópicos. Tratan, pues, sobre lo mismo, pero expresado de distinto modo, pues todo el que hace un *enkómion* hace al mismo tiempo un épainos, pero no a la inversa. El épainos parece claramente una parte del *enkómion*, y este un conjunto de épainos. El épainos puede, sin duda, persuadir, pero no es su objetivo, mientras que el *enkómion* siempre lo intenta, pues aduce razones por las que se crea que lo que afirma es así: por ello se han escrito muchos *enkómia*, o como ejercicio o por un compromiso, en los cuales se ensalzan átopa, esto es, asuntos que merecen rechazo y no podrían suponer ningún tipo de destreza, e incluso cosas abominables —así, un discurso sobre Busiris, la

<sup>26</sup> Es este un claro ejemplo de la obsesión que persiguió a Julio César Escalígero durante toda su vida: la de conferir orígenes ilustres y nobles a su familia, lo que provocó siempre polémicas y mofas entre sus adversarios, las cuales afectaron también a la vida de su hijo, el también gran humanista José Justo Escalígero. En este caso, se refiere a un (supuesto) glorioso pasado militar de quien probablemente fuera su padre (Benedetto Bordon, artista paduano de orígenes humildísimos) combatiendo codo con codo contra los turcos con el gran rey de Hungría Matías I Hunyadi o Corvino (1443-1490), un monarca, por cierto, que, habiendo sido prototipo de soberano justo, culto, esforzado, piadoso y clemente (como don Benedetto «Escalígero»), tampoco era de probada sangre real cuando ascendió al trono.

fiebre cuartana, una pestilencia— o ridículas, como la calvicie, las ventosidades, la mosca, el mosquito o el ganso. Pueden ser también por una obligación: por ejemplo, si a Fálaris lo alaba un hijo suyo o un embajador<sup>27</sup>.

Afirma Aristóteles que el épainos lo es de virtudes, y el *enkómion*, de actos; el *makarismós*, de personas felices —es decir, opulentas—; el *eudaimonismós*, de los dioses. En sus *Éticas*<sup>28</sup> concede más valor a lo *timetón* que a lo *epainetón*<sup>29</sup>.

Respecto al modo como pueda decirse en latín *enkómion*, solamente me viene a la mente la voz *laudatio*. No obstante, a los *enkómia* se les pone muy a menudo como título en latín el de *De laudibus*.

Así pues, a aquello por lo que se alcanza o un épainos o un *enkómion* lo llamaron los griegos *kléos* y *dóxa*<sup>30</sup>, si emanaba de la virtud, y *epísemon*<sup>31</sup>, si tenía otro origen, como la belleza, la velocidad en carrera, el cantar bien, la habilidad artesanal y similares. *Kléos* era «la distinción que a uno le otorga su virtud, y ello a ojos de una minoría», mientras que *dóxa* lo era a los de la mayoría: por tanto, podrías decir en latín *gloria* por *kléos*, y *dignitas* por *dóxa*, de donde ádoxoi y éndoxoi<sup>32</sup>, sobre

los cuales puede leerse en Gelio basándose en versos de Ennio<sup>33</sup>. *Epísemos* es exacto equivalente de *nobilitas*, y así decimos *nobilis citharoedus*<sup>34</sup>. La *nobilitas* deriva de la alabanza, y esta, de la perfección artística.

Por otra parte, hicieron<sup>35</sup> de la *eulogía* una especie de épainos, y nosotros la llamamos con pleno acierto *praedicatio*: así emplea este término Cicerón, mientras que el verbo *benedicere* habitualmente lo han empleado de manera indebida los bárbaros en las Sagradas Escrituras. Más aún: para cuando uno se ensalza así mismo, crearon otro término, del todo adecuado, como es *periautologéin*, el cual le cuadraba especialmente a aquel<sup>36</sup>, que tantas veces aireaba su consulado.

Por todo lo cual, queda claro que no es cierto eso que se afirma de que el épainos canta la grandeza de una virtud, y el *enkómion* las acciones de los buenos, puesto que las acciones se alaban por sí mismas, de manera sencilla y concisa; y, además, también leemos alabanzas de cosas inmateriales, como la de un Hércules, de una Helena<sup>37</sup> o de Roma. Por otra parte, la distinción que sigue es mucho más segu-

<sup>27</sup> Fálaris fue un tirano en Sicilia durante el s. VI a. C. que ha pasado a la historia, igual que el egipcio Busiris (recuérdese su elogio escrito por Isócrates), como ejemplo de crueldad; de él se cuenta que encargó al inventor Perilo un toro de bronce en cuyo interior asaba vivas a personas, cuyos alaridos semejaban mugidos del toro; al parecer, fueron víctimas de ese instrumento de tortura su propio inventor (a quien se lo obligó a ser el primero en probarlo) y, finalmente, el propio tirano.

<sup>28</sup> Véase, por ejemplo, en la *Ética* a Nicómaco 1101b10-15.

<sup>29</sup> Es decir, 'lo digno de respeto y veneración' frente a 'lo digno de alabanza'.

<sup>30</sup> Esto es, 'fama' y 'gloria'.

<sup>31</sup> La 'popular estimación'.

<sup>32</sup> O sea, 'carentes de gloria' y 'gloriosos'.

<sup>33</sup> Se refiere al capítulo 4 del undécimo libro de las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, donde este recoge unos versos de la traducción de la *Hécuba* de Eurípides realizada por el poeta latino arcaico Quinto Ennio. Escalígero vuelve a recordarlo luego en el capítulo 118.

<sup>34</sup> Es decir «noble tañedor de cítara», experto en hacer sonar tal instrumento y, por ello, digno de alabanza ante la perfección de su arte.

<sup>35</sup> Se entiende que los griegos.

<sup>36</sup> A Cicerón. Durante su consulado, con una mezcla de fortuna, paciencia, astucia y osadía, logró neutralizar el peligroso golpe de estado de Lucio Sergio Catilina, lo que le valió el título de «padre de la patria», aunque también la condena al exilio pocos años después.

<sup>37</sup> Parece que debe entenderse que se trata de estatuas o representaciones plásticas de esos personajes.

ra que la que establecieron ellos, quienes, si bien aceptaban que lo contrario del épainos ha de ser diferente a lo contrario del *enkómion*, lo llamaron con un único vocablo: *psógos*<sup>38</sup>. Mas, en mi opinión, *psógos* se opone al épainos, y al *enkómion* la *kakegoría*, término que emplea Platón en el *Fedro* con ese sentido<sup>39</sup>. Aristóteles, por su parte, identifica *pségein* con *kakologein*<sup>40</sup> y *epáinein* con *eulogéin*<sup>41</sup>.

Así pues, esto es todo en cuanto a las alabanzas. Expliquemos ahora sus clases según el objeto.

#### CAPÍTULO 117. ALABANZAS

De este modo, pues, se celebra a dioses y semidioses<sup>42</sup>. Los restantes elogios que se realizan mediante un discurso se denominan ‘alabanzas’, cuya naturaleza común expuse más arriba. Ahora distinguiremos así sus modalidades y materias: las cosas que se alaban son o éndoxa o ádoxa o *anfídoxa* o *parádoxa*. Son éndoxa las que en latín llamo *nobilia*, es decir, aquellas de las que es patente su alabanza, mientras que las ádoxa son *ignobilia*. Al ádoxos Busiris lo llamó *illaudatus* Virgilio<sup>43</sup>. Ennio en su traducción de la *Hécuba* de Eurípides vertió ádoxos<sup>44</sup> como *ignobilis* y *dokón* como *opulentus*, lo cual

censura Gelio, pues niega que todos los *ignobiles* sean indignos de gloria y todos los *opulenti* dignos de ella<sup>45</sup>. Yo adopto una posición intermedia al respecto, pues es cierto que no todos los *opulenti* son dignos de gloria, pues hay muchos poderosos que son *ignobiles*, pero traduzco sin dudarlo ádoxos o indigno de gloria como *ignobilis*.

Así pues, son ádoxa determinados argumentos que no admiten alabanza alguna. Mas los éndoxa, siendo como son por sí mismos ilustres y nobles, ¿por qué se los alaba? Visto así, tampoco los dioses inmortales necesitan de ninguna alabanza por nuestra parte; el sol, la luna y los demás astros no resultan engrandecidos ni más ilustres porque los alabemos; y tanto menos aún el que es único Dios verdadero. Pero no todas las cosas son del todo conocidas por todos. Sin duda que Él no precisa de esa alabanza, mas los oyentes necesitan tener una idea por la cual se hagan semejantes a Él. Es claro que el mismo que concibe y escribe esas alabanzas a Dios obtiene el mismo fruto que quien las escucha, pues no puede pasar de la mente al discurso algo que antes no haya tenido alguna determinada forma de existencia, aunque sea accidental, en la mente.

Son, pues, los ádoxa cosas innobles por propia naturaleza y que muy difícilmente pueden recibir estimación mediante el arte del elogio. Este tipo de argumentos los dividimos en dos clases: una es la de lo vil y despreciable, como, por ejemplo, si trataras de alabar las ventosidades, el eructo o los excrementos; otra la de lo que los rétores llaman inconsistente. El mismo Gelio parece traducir como controversia «de escasa entidad» la que en griego se llama áporos, o sea,

<sup>38</sup> ‘Censura’, ‘ataque verbal’.

<sup>39</sup> Véase *Fedro* 243a y b.

<sup>40</sup> ‘Atacar verbalmente’ con ‘injuriar’.

<sup>41</sup> ‘Alabar’ con ‘apreciar’. Seguramente esté refiriéndose aquí Escalígero a la *Retórica a Alejandro* (cap. 36), por entonces atribuida a Aristóteles, pero que hoy se considera, generalmente, un tratado debido a su contemporáneo Anaxímenes de Lámpsaco.

<sup>42</sup> Hace referencia a los capítulos previos, dedicados a los *Hymni*.

<sup>43</sup> *Geórgicas* III 5. Para Busiris, véase arriba la nota 15.

<sup>44</sup> Esto es, ‘carente de gloria’, ‘indigno de toda alabanza’.

<sup>45</sup> *Noches áticas* XI, 4. Véase *supra* la nota 25.

como él mismo dice, la que es *inexplicabilis*<sup>46</sup>. Mas entiendo que hay una tercera clase, desde el momento en que las segundas se divide a su vez en otras dos: una es la áporos auténtica, es decir, aquella para la que no hay argumento alguno: puedes llamarla *inopis*, y un ejemplo puede ser el parricidio, el cual, si me lo permitiera la vergüenza, podría yo mismo alabar, e incluso defenderlo, en un discurso sin duda execrable, pero no de mal gusto. La otra es la *aperiskeptos*, o sea, la inextricable, como él mismo dice<sup>47</sup>; valga como ejemplo el que él propone<sup>48</sup>: siete jueces deciden acerca de un homicidio; se dará por buena la sentencia de la mayoría de ellos. Dos opinan que debe castigarse con una multa pecuniaria, otros dos con el exilio; los tres restantes, con la muerte. La dificultad que se plantea es que el acusador sostiene que en esto último coinciden tres, mientras que en lo otro son dos por cada sentencia; el reo, por su parte, alega que cuatro lo libran de morir frente a sólo tres que lo condenan a ello.

Son *anfidoxa* los que generan duda y controversia tanto a favor como en contra, como la alabanza de la monarquía, de la guerra o de la navegación.

Los que son *parádoxa* van contra la opinión general: por ejemplo, si alguno alaba la muerte o pone el ser pobre por encima de ser un monarca.

Por lo demás, dejados al orador estos tres últimos, han de recibir el ornato del verso solamente los éndoxa —esto es, los asuntos dignos de elogio—, como así ha sido en mis *Silvas*. Son las referidas a per-

sonas, acciones, lugares y tiempos. En la persona se incluyen también las «casi personas», como el caballo, el perro, el león, el tordo, el loro, o el laurel, el plátano y la rosa<sup>49</sup>. En las acciones, no sólo su desarrollo, como una carrera de velocidad o el acto de escribir una obra, sino también su propio fin, es decir, la obra resultante, como una estatua, un cuadro, una espada, un carro, y similares.

#### CAPÍTULO 118. DE LA PERSONA

Aunque la alabanza de personas puede ciertamente desarrollarse desde los puntos de vista que se expusieron más arriba, no obstante la explicaremos aquí según unos tan escuetos como muy necesarios criterios: la naturaleza, la fortuna, la instrucción, las acciones y las circunstancias. La naturaleza abarca el origen familiar, el cuerpo y el espíritu; la fortuna, el poderío; la instrucción corrobora los dones naturales y es un valor añadido a ellos; las acciones redondean la naturaleza y la instrucción; las circunstancias se circunscriben al lugar, el tiempo, el modo y la causa. Aunque sé que los expertos en retórica entienden esto de distinta manera, siempre ha sido mi intención exponer mis propias opiniones con toda precisión antes que seguir siempre sumisamente las ajenas.

Por origen familiar entiendo los padres, los abuelos y los parientes. Cuatro son los bienes corporales: salud, vigor, agilidad y belleza. Son prendas del espíritu dos hábitos: la perfecta contemplación, que tiene por fin el conocimiento, y la perfecta voluntad, cuyo fin es la acción.

<sup>46</sup> *Noches áticas* IX, 15.

<sup>47</sup> Es decir, que no puede hallársele salida o solución; sería sinónimo de *inexplicabilis*, que es el término que emplea Gelio.

<sup>48</sup> O sea, el propio Gelio en el pasaje indicado.

<sup>49</sup> Sobre las *quasi personae* ha tratado en el capítulo 3 de este mismo libro tercero.

El poderío o está conectado con el ejercicio de una potestad o es particular. Esa potestad o se ejerce en solitario o es compartida con otros: la primera es o legítima, como el reinado, o es por la violencia, como la tiranía; la segunda es o compartida con los mejores, como en la aristocracia, o con la masa, como en el régimen popular que los griegos llaman democracia.

La instrucción aumenta los bienes de naturaleza, como en el caso de Quirón o Fénix<sup>50</sup>.

Las acciones son o públicas o privadas, como una guerra, una embajada, la agricultura o la navegación, todas las cuales se alaban dependiendo de su resultado. De algunas acciones privadas ese resultado perdura, de otras no; y aquí entendemos que perdura aquel que puede captarse por los sentidos, como son los productos obtenidos por medio de muchas artes, los cuales llamamos obras, como barcos, edificios o estatuas.

Circunstancias<sup>51</sup> son aquellas que hacen que aumente la alabanza o el vituperio, cuyo número no establecieron correctamente los antiguos. Hermógenes y otros las fijaron en seis: lugar, tiempo, modo, persona, causa y la cosa en sí misma, y Trebisonda aceptó también ese número<sup>52</sup>. Así da cuenta con un nuevo nom-

bre, y de manera totalmente acertada, de la *perístasis*<sup>53</sup>, pues con el mismo derecho con el que hablamos de *constantia*, así lo hacemos de *circumstantia*. Quintiliano en el tercer libro llama en latín *negotium* a la *perístasis*, mas es un término demasiado laxo<sup>54</sup>. Marco Galión utilizó un participio, dejando a un lado el sustantivo: así, habló de *res circumstantes*<sup>55</sup>. Fabio Quintiliano hace mención de muchas más circunstancias, mientras que, hilando más fino, Trebisonda las reduce a dos: la cosa en sí y la persona<sup>56</sup>. Por lo demás, aun cuan-

---

del s. XV), libro III de sus *Rhetoricorum libri quinque*. Hay edición facsímil, a cargo de Luc Deitz, de la edición parisina de Christian Wechel, 1538, en Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zúrich-Nueva York, 2006 (véanse pp. 278-279). La obra de Trebisonda fue, de hecho, el primer y principal tratado retórico difusor de las teorías hermogenianas en la Europa renacentista, las cuales supo fusionar con la tradición latina e ilustrar con ejemplos de sus más destacados autores. La presencia y empleo de esa teorías es muy destacable en la propia *Poetice* de Escalígero.

<sup>53</sup> Salvo que haya algún problema en el texto y Escalígero no lo refiriera en realidad a Trebisonda (aunque no lo parece: véase luego la nota 48), lo cierto es que aquí se equivoca, pues ya Quintiliano, al que citará inmediatamente, había propuesto el término *circumstantia* para traducir al latín la *perístasis* en *Institutio Oratoria* V 10, 104.

<sup>54</sup> *Institutio Oratoria* III 5, 18: *causam nunc intellegamus hypothesin, negotium peristasin*.

<sup>55</sup> Marco Galión es un personaje semidesconocido, probablemente un tratadista de retórica y orador, al que Escalígero atribuye en su *Poetice* la anónima *Retórica a Herenio*, por entonces considerada generalmente obra de Cicerón. El pasaje de esa obra al que se refiere seguramente sea IV 55, 68: *Id fieri poterit, si quae ante et post et in ipsa re facta erunt comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedemus*.

<sup>56</sup> De nuevo encontramos atribuida a Jorge de Trebisonda una afirmación que en realidad se lee en Quintiliano, concretamente en *Institutio Oratoria* V 10, 23: *In primis igitur argumenta saepe a persona ducenda sunt, cum sit, ut dixi, diuisio ut omnia in haec duo partiamur, res atque personas*. Todo parece indicar que Escalígero mezcló en este punto los datos que había recabado en las obras de ambos tratadistas sobre retórica.

<sup>50</sup> Quirón fue un centauro sabio y bondadoso, célebre sobre todo por haber sido preceptor de Aquiles (aunque también lo fue, según la leyenda, de otros héroes, como Jasón). Fénix, un príncipe de Beocia que también pasó un tiempo junto a Quirón, fue compañero de armas y consejero del mismo Aquiles durante la guerra de Troya. Escalígero los menciona, pues, como modelos de preceptores y educadores.

<sup>51</sup> Las circunstancias constituyen la *perístasis*. La división de Hermógenes de Tarso (s. II d. C.) se encuentra en *Peri heuréseos* o *De inventione* 3, 5.

<sup>52</sup> Jorge de Trebisonda (*Georgius Trapezuntius*, filólogo griego emigrado a Italia en la primera mitad



do Hermógenes afirme que la *perístasis* es «todo aquello que nos atañe a nosotros y a nuestras palabras, actividades, litigios, controversias y vida», está claro que lo mezcla todo y que se contradice a sí mismo, pues ¿cómo puede distinguir la «vida» de «las palabras y las acciones»? ¿Qué hay en nuestras vidas sino palabras y acciones? Por otro lado, si la circunstancia depende de la cosa, ¿cómo la cosa va a ser una circunstancia? Y en cuanto a que otros, como él señala, añadan la materia, esta también se incluye sin duda en la cosa. Es claro que la circunstancia de una acción cualquiera es ya una cosa —es decir, algo material—, como, por ejemplo, un instrumento: así, la espada respecto a una herida hecha con ella. A esto se añade que la persona es una circunstancia del hecho, lo mismo que también el hecho es circunstancia de la persona, pues ¿cómo se le puede restar credibilidad a un testigo si no es aportando otros testimonios que sean falsos? Así también hay circunstancias del lugar, como la presencia de personas en él o su soledad, por lo que será también una circunstancia de lo que ya es una circunstancia. A su vez, habrá una circunstancia de esa multitud de personas: por ejemplo, si son nobles o plebeyos, vecinos de la ciudad o extranjeros.

Finalmente, considero que también omitieron otro tipo de circunstancia de gran valor: la «consecuencia»; de manera que no sólo hemos de indagar la causa de una acción, sino también si la propia acción fue causa de algo positivo o nocivo; por ello lo denominaré *euentus* en latín<sup>57</sup>. Por ejemplo, si del asesinato de Milón<sup>58</sup> se derivaba algo bueno o algo malo para la

república. Así, si se fuera a hacer el elogio de César, no habría que basarse sólo en lo que hizo, sino también en aquellas ventajas que se derivaron de sus hazañas, como haber atajado los tumultos por causa del tribunado<sup>59</sup> y cosas semejantes.

Será, pues, *perístasis* esa cohesión o conexión de causas encaminada a obtener credibilidad, siendo cuatro tales causas: la eficiente comprende a la persona, la materia al instrumento; el fin a la intención de la persona, en el cual cabe la conjetura<sup>60</sup>, el estado de cualidad<sup>61</sup> y la interpretación de lo escrito y del pensamiento: así, si Milón iba montado en su carro, con ello demuestra que su intención era cualquier otra menos la de cometer un asesinato<sup>62</sup>.

tender el genitivo como subjetivo y no como objetivo: es decir, que haría referencia a un asesinato cometido por Milón, como parece indicar lo que luego dice Escalígero a este mismo propósito (véase la nota 54), y no a que él mismo fuera asesinado, lo cual no fue un acontecimiento excesivamente relevante para el destino de la república romana. Sí lo fue el hecho de que él asesinara a Publio Clodio en 52 a. C., extribuno de la plebe, mano derecha de Julio César y uno de los líderes del bando «popular», un crimen que hizo aún más inevitable la guerra civil que estallaría poco después y que enfrentaría al golpista César contra los ejércitos leales a la república comandados por Pompeyo.

<sup>59</sup> El tribunado de la plebe, cargo que ostentaron tanto Clodio como Milón, se había convertido en una peligrosa arma política empleada por ambos bandos para menoscabar el poder del contrario, y fuente, por tanto, de graves desórdenes en el ambiente de pre-guerra civil que vivió Roma antes en la década 60-50 a. C. Todo terminó con la victoria definitiva de Julio César en la batalla de Farsalia (48 a. C.).

<sup>60</sup> Esto es, el llamado *status coniecturae*, la indagación acerca de si el acusado cometió o no realmente el acto del que se lo acusa.

<sup>61</sup> Esto es, la calificación jurídica que merece lo cometido por el acusado.

<sup>62</sup> Esto es prueba de lo que se ha señalado más arriba en la nota 50. En su defensa de Milón por el asesinato de Clodio, Cicerón alega la circunstancia de que aquel viajara en su carro y acompañado de su esposa como una prueba de que la muerte del político rival no fue fruto de un plan premeditado (véase *En defensa de Milón* X 27, XX 53 y XXI 55).

<sup>57</sup> Sobre el *euentus*, puede verse el capítulo 10 de este mismo libro tercero.

<sup>58</sup> Si, como todo parece indicar, se refiere al político romano del s. I a. C. Tito Anio Milón, lo más probable es que en la expresión *ex caede Milonis* haya que en-



En cuanto a la forma, comprende, sin duda y con claridad, el modo, mientras el lugar y el tiempo los comprende como una consecuencia.

Una alabanza que se basa en el lugar indica la patria, la cual brinda las mayores ocasiones para homenajear. La patria puede entenderse jurídicamente de dos modos: una es la tierra natal, otra aquella en la que están nuestros orígenes; mas cabe añadir una tercera, que es el lugar en el que, habiendo sido bien acogidos, vivimos a gusto: así, tenemos las colonias, sean las fundadas legalmente, ya las ocupadas por la fuerza, como pueden ser lugares deshabitados de los que se haya tomado posesión.

Sí se intenta una alabanza basándose en el tiempo, se efectuarán comparaciones con otros siglos. Si predominan la paz

y tranquilidad, ensalzaremos la riqueza y seguridad, como en la legendaria edad de oro; así mismo, la buena instrucción del pueblo, la religión, las armas, las letras, la agricultura o el comercio: fue vigorosa la época de Rómulo, piadosa la de Pompilio, de novedades la de Tarquinio, justa bajo los cónsules, afortunada bajo César, opulenta bajo Augusto.

En cuanto al modo, de ninguna manera es una circunstancia de la persona, para que se vea también en este punto la escasa exactitud de los expertos en retórica, como ni siquiera lo es la causa, pues no hay causa alguna que lo sea de la persona, sino que lo es de sus propios efectos. Por tanto, si se emite un juicio acerca de una persona, en ningún caso será circunstancia una causa suya, tal como señala Cicerón en su defensa del poeta Arquías<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> En el año 62 a. C., el poeta Arquías, oriundo de la ciudad siria de Antioquía, fue acusado de haber usurpado la ciudadanía romana. Cicerón lo defendió, así como su derecho a ella, en uno de sus más bellos discursos. Argumentaba que no sólo era merecedor de ella por derecho propio, sino que, en caso de que no hubiera sido así, habría que otorgársela por sus valores y méritos intelectuales y artísticos.

# L'ORO E L'ALLORO. POESIA E POTERE NEL RITRATTO DEL SERENISSIMO DON CARLO EMANUELLO DI GIOVAN BATTISTA MARINO

MARCO CORRADINI

*Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)*

All'inizio del 1608, probabilmente il 29 gennaio, Giovan Battista Marino entrava per la prima volta in contatto con la corte torinese, al seguito del proprio protettore, il cardinale Pietro Aldobrandini, in occasione delle duplici contemporanee nozze delle figlie del duca Carlo Emanuele I di Savoia, le infante Margherita e Isabella, con i principi Francesco Gonzaga e Alfonso d'Este, festeggiate dal 9 al 27 marzo<sup>1</sup>. L'Aldobrandini, strettamente legato alla

politica sabauda, era stato abile negoziatore di uno dei matrimoni; ma la sua posizione in seno alla curia di Roma era cambiata in modo radicale pochi anni prima, poiché egli aveva perso la grande influenza esercitata in qualità di nipote di Clemente VIII in seguito alla morte di questi, e ancor più, dopo la brevissima parentesi del pontificato di Leone XI, con l'elezione al soglio di Paolo V e la nomina a Segretario di Stato di Scipione Caffarelli Borghese<sup>2</sup>. Nel cor-

<sup>1</sup> Tra le molte cronache degli avvenimenti, segnaliamo quella ufficiale, stilata da Pompeo Brambilla, araldo sabaud: *Relatione delle feste, torneo, giostra, & cc. fatte nella corte del Sereniss. Di Savoia, nelle reali nozze delle Serenissime Infanti Donna Margherita, & Donna Isabella sue figliuole. Aggiuntovi la festa di Miraflores*, Torino, Fratelli de Cavalieris, 1608; il testo è edito in Franca Varallo, *Il duca e la corte*, I, *Cerimonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, Genève, Slatkine, 1991, pp. 97-187. La studiosa ritorna in seguito sull'argomento con Ead., «Le feste

per il matrimonio delle infante (1608)», in Mariarosa Masoero, Sergio Mamino e Corrado Rosso (edd.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del Convegno internazionale di studi di Torino, 21-24 febbraio 1995, Firenze, Olschki, 1999, pp. 475-490.

<sup>2</sup> Una rappresentazione caricaturale di Pietro Aldobrandini caduto in disgrazia si legge nei *Raggugli di Parnaso* LIX e LXXIV della seconda centuria del Boccacini, se è da identificarsi con lui, come sembra, «Il nipote del prencipe de' Laconici», che deve,

so del maggio 1606 dunque Marino, contro i propri desideri, aveva seguito le sorti del suo signore, allontanato da Roma e obbligato a stabilirsi nella propria sede arcivescovile di Ravenna. La piccola città romagnola, lontana dai fasti della capitale, si rivelò una dimora sgradita per il poeta<sup>3</sup>, che non cessò di adoperarsi per ottenere una sistemazione più confacente alle proprie aspirazioni: e l'opportunità giusta si presentò proprio con l'invito a Torino. Per la circostanza Marino compose due epitalami, *Il letto* per Margherita e Francesco, canzone che si segnala soprattutto per l'audacia dei riferimenti erotici, e *Il balletto delle Muse* per Isabella e Alfonso, poemetto di ben maggiore respiro, che oltrepassa il migliaio di versi. In esso possiamo facilmente riconoscere una parte legata al passato, ossia la lode del «gran Pietro», il «pastor famoso e saggio», il quale «fu de le regie nozze arbitro» e «paraninfo cortese»<sup>4</sup>, e una più cospicua sezione che esprime l'apertura verso il futuro, consistente soprattutto in una lunga genealogia di casa Savoia<sup>5</sup> (vv. 657-939) che culmina

nel tributo a Carlo Emanuele, «serenissimo sole» invincibile in guerra quanto generoso in pace. La volontà del Marino di proporsi come nuovo poeta di corte sabauda raggiunge addirittura l'impudenza quando egli fa in modo che Calliope si rivolga a Venere distogliendola dalla contemplazione degli eroi estensi, già resi immortali dall'Ariosto e dal Tasso, e invitandola invece a considerare

de' generosi Allobrogi la schiera,  
cui per gloria sovrana altro non manca  
ch'efficace favor di dotta penna.  
Casa d'alto valor nido felice,  
pianta ferace e di bei frutti e fiori  
d'ogni real virtù sempre feconda;  
ma (colpa sol d'ingiuriosa sorte)  
quanto ricca d'onori,  
povera di scrittori<sup>6</sup>.

Non occorre aggiungere molto a questi versi per rendere ragione della viscerale inimicizia nutrita da qui in avanti per il napoletano da Gasparo Murtola, segretario ducale in carica per meriti poetici, e dell'aperto conflitto che seguì fra i due letterati, fino al noto epilogo del fallito attentato alla vita del Marino da parte del suo avversario, il primo di febbraio del 1609. I due componimenti mariniani ottennero all'autore un primo tangibile risultato, e cioè un incarico ufficiale, sia pure di rilievo limitato come la stesura

«dopo la morte di suo zio [...] ritornar alla fortuna privata»: *Traiano Boccalini*, introduzione e cura di Guido Baldassarri con la collaborazione di Valentina Salmaso, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006, p. 518.

<sup>3</sup> Cf. Giovan Battista Marino, *Lettere* (ed. Marziano Guglielminetti), Torino, Einaudi, 1966, p. 49 (a Simon Carlo Rondinelli); *Della lira del Cavalier Marino parte terza* [1614], *Capricci*, 48, son. *Barbazzia, io mi son qui dove ristagna* (Id., *La lira*, ed. Maurizio Slawinski, Torino, Res, 2007, II, p. 296).

<sup>4</sup> Giovan Battista Marino, *Il balletto delle Muse, epithalamio nelle nozze de' Serenissimi Signori Don Alfonso da Este, Principe di Modena, et Donna Isabella, Infanta di Savoia*, vv. 279-308. Cito, con qualche ammodernamento grafico, dalla prima stampa nota, in *Epithalami del Cavalier Marino*, In Parigi, Presso Tussan du Bray, 1616, pp. 68-69; se ne veda anche l'edizione curata da Luana Salvarani in Giambattista Marino, *Panegirici & Epithalami*, Lavis (Trento), La Finestra, 2012.

<sup>5</sup> Secondo Michele Dell'Ambrogio, «Tradurre, imitare, rubare: appunti sugli *Epitalami* del Mari-

no», in Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta (edd.), *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, p. 275, tali versi sono da considerarsi un'*ekphrasis*, poiché descriverebbero i ritratti degli antenati di Carlo Emanuele I eseguiti dall'Argenta (Giacomo Vighi), oggi quasi tutti perduti.

<sup>6</sup> G. B. Marino, *Il balletto delle Muse*, vv. 658-666, pp. 59-60. La sezione del *Balletto* dedicata all'encomio sabauda è trascritta e commentata in Giovan Battista Marino, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia* (ed. Giuseppe Alonzo), Roma, Aracne, 2011, pp. 159-183.

della risposta, a nome dei principi di Savoia Vittorio Amedeo ed Emanuele Filiberto, del principe estense Alfonso e di altri gentiluomini piemontesi, al cartello di sfida giunto da Mantova, composto da Gabriello Chiabrera, per il torneo che si sarebbe tenuto nella città lombarda. Non bisogna comunque sottovalutare l'importanza che rivestivano, in termini di prestigio e di consolidamento del potere, gli spettacoli di carattere cavalleresco per l'aristocrazia settentrionale, e per la casa sabauda in particolare; e appare sintomatico di un già mutato equilibrio il fatto che, mentre un sonetto e due epigrammi latini del Murtola figurano nella *Relazione* delle feste torinesi per le duplici nozze<sup>7</sup>, nella cronaca degli avvenimenti festivi di Mantova che ne costituiscono la continuazione (24 maggio-5 giugno 1608) sia compresa la risposta mariniana e il poeta genovese risulti al contrario as-

sente<sup>8</sup>. Marino poté dunque aggregarsi al corteo di bucentori nel viaggio trionfale che attraverso il Po e il Mincio condusse a destinazione la serenissima sposa (nel corso del quale il dissidio con il Murtola conobbe la sua prima, certo non casuale, deflagrazione)<sup>9</sup>, e partecipare agli epocali trattenimenti offerti dai Gonzaga, comprendenti le messe in scena dell'*Arianna* di Rinuccini musicata da Monteverdi e dell'*Idropica* guariniana con intermezzi di Chiabrera<sup>10</sup>.

Il Marino tuttavia non dovette tardare a rendersi conto che i suoi epitalami non erano del tutto sufficienti a distinguerlo dalla folla dei rimatori più o meno noti che avevano cantato con i propri versi le doppie nozze sabaude: da Gian Martino Roveda ad Aurelio Corbellini, dal Murtola a Francesco Aurelio Braida e Lodovico d'Agliè, da Orazio Navazzotti e Marcantonio Gorena al Chiabrera, per non citare che i personaggi in qualche misura legati

<sup>7</sup> F. Varallo, *Il duca e la corte*, pp. 109, 114, 173.

<sup>8</sup> La breve prosa del Marino, intitolata *Agli ef-feminati d'Amore sangue, strage, uccisione & morte*, fu stampata in Federico Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*, In Mantova, Presso Aurelio, et Lodovico Osanna Stampatori Ducali, 1608, pp. 122-123 (ristampa anastatica in Id., *Cronache mantovane (1587-1608)*, Claudio Gallico ed., Firenze, Olschki, 2004), e quindi in fondo alla sezione dei *Capricci* nella terza parte della *Lira*. Marino ricevette un'altra commissione analoga dopo pochi mesi, per il torneo svoltosi a Torino nei primi giorni del marzo 1609 in occasione dei festeggiamenti del natale del duca; nella circostanza il cartello di sfida era di Lodovico d'Agliè, e il testo mariniano è accompagnato dalle 12 ottave del *Cavalier della rosa* (G. B. MARINO, *La lira. Parte terza, Capricci*, 61-62). Su queste ultime celebrazioni sono da consultare il resoconto di Pierre Bertelot (*Abbrégé de ce qui s'est passé en la Court de S. A. durant le Carême prenant de l'année 1609*, À Turin, Par les FF. des Chevaliers, 1609) e il saggio di Franca Varallo, «Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G. B. Marino», in *Da Carlo Emanuele I*

a *Vittorio Amedeo II*, Atti del convegno nazionale di studi di San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985, Città di San Salvatore Monferrato, 1987, pp. 159-166.

<sup>9</sup> Si legga la tendenziosa ricostruzione dell'episodio nella memoria inviata dal Marino a Carlo Emanuele il 15 o 22 febbraio 1609, dopo l'agguato del Murtola: G. B. Marino, *Lettere*, p. 79. Tale relazione conoscerà anche una pubblicazione autonoma dopo la morte dell'autore: *Ragguaglio del Cavalier Marino, All'A. S. di Savoia de gli affari suoi, & delle nimicitie private con il Murtola*, In Parigi, Appresso gli Eredi di Abram Pacardo, 1627; significative varianti si leggono in una stesura di alcuni anni posteriore alla prima, testimoniata da un manoscritto del fondo Autografi Patetta presso la Biblioteca Vaticana, edito in Emilio Russo, «Una nuova redazione del *Ragguaglio a Carlo Emanuele* del Marino», *Filologia italiana*, 7 (2010), pp. 107-137.

<sup>10</sup> Cf. Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, e in particolare il cap. II, *Il ciclo festivo del 1608*; Paola Besutti, «Il matrimonio dell'infanta Margherita: le feste a Mantova», in M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso (edd.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, pp. 491-506.

alla corte torinese<sup>11</sup>. Constatato dunque che la casata, almeno al presente, non era poi così «povera di scrittori», a Marino parve necessaria un'altra opera che lo elevasse al di sopra dei veri o presunti concorrenti mostrando le grandi potenzialità celebrative della sua poesia; e questa volta puntò direttamente all'obiettivo, scegliendo come soggetto la persona stessa del duca. Dopo essere tornato dunque in Piemonte intorno alla metà di giugno, il napoletano si dedicò alla composizione del già avviato *Ritratto*, che uscì a stampa con lettera di dedica datata 1.º novembre 1608: IL RITRATTO | DEL SERENISSIMO | DON CARLO | EMANUELO, | DVCA DI SAVOIA, | PANEGIRICO DEL MARINO, | AL FIGINO. | [incisione con emblema sabaudo] | IN TORINO, MDCVIII<sup>12</sup>. Una stesura relativamente veloce<sup>13</sup>, come si conveniva a uno scritto non strettamente d'occasione, ma che rivestiva per l'autore una precisa

finalità pratica. È appena il caso di ricordare che il colpo andò perfettamente a segno, giacché proprio grazie al *Ritratto* l'11 gennaio 1609 il Marino ricevette la nomina a cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro<sup>14</sup>, preludio, sia pure non immediato, al suo ingresso ufficiale al servizio del duca<sup>15</sup>.

L'esame dei componimenti di elogio premessi, secondo l'uso, al testo dell'opera, si rivela in questo caso interessante, in quanto appare in grado di dirci qualcosa della strategia seguita dallo scrittore, che aveva ormai identificato con chiarezza chi sarebbero stati i suoi alleati e i suoi nemici nell'avventura torinese. Tra i primi, per l'appunto, gli autori degli encomi (ben sedici liriche italiane, latine e francesi, a testimonianza dell'abilità mariniana nell'allacciare relazioni), poeti che egli non poteva o non voleva sentire rivali: dilettanti come il Braidà, aristocratici come l'Agliè e Lodovico Tesauro, lettori di diritto come Antonio Borriani e Lodovico Porcelletti, letterati di lingua straniera come Scipion de Gramont, Honoré Laugier de Porchères, Pierre Bertelot<sup>16</sup>, personag-

<sup>11</sup> Passa in rassegna questi autori Ferdinando Gabotto, *Gli epitalami per le nozze di Margherita ed Isabella di Savoia coi principi di Mantova e di Modena*, Bra, Tip. Racca, 1892, che non prende in esame solo epitalami in senso stretto, ma anche componimenti elogiativi e opere drammatiche.

<sup>12</sup> La *princeps* non reca indicazioni di editore: Alonzo ipotizza che si debba al medesimo tipografo dell'edizione torinese del 1614, ossia Giandomenico Tarino (G. B. Marino, *Il ritratto*, 2011, p. 40). L'opera conta in tutto nove stampe entro il 1624, e numerose impressioni postume in raccolte di componimenti mariniani.

<sup>13</sup> Alcune delle biografie antiche dell'autore calcano la mano sulla rapidità del tempo di composizione, parlando di quindici giorni (*Vita del Cavalier Marino descritta dal Signor Francesco Chiaro canonico napolitano suo nipote*, In Napoli, Appresso Ottavio Beltrano, 1632, p. 25, in appendice a *La strage degli Innocenti. Poema del Cavalier Marini*; Giovan Francesco Loredano, *Vita del Cavalier Marino* [1633], Simona Bortot ed., Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2015, p. 50), o, più genericamente, di «pochi giorni» (Francesco Ferrari, *Vita del Cavalier Marino* [1633], in G. B. Marino, *Lettere*, p. 628).

<sup>14</sup> L'atto ufficiale di conferimento dell'onoreficenza, trascritto in Angelo Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, pp. 234-235, reca la data del 16 marzo; ma scrivendo a febbraio a Fortuniano Sanvitale il Marino cita «san Maurizio, del quale agli undici del mese passato io presi il sacro abito» (G. B. Marino, *Lettere*, p. 74).

<sup>15</sup> Sul trasferimento definitivo del poeta da Ravenna a Torino, favorito dal cardinale Aldobrandini, pesò in seguito una circostanza drammatica, messa in luce da Clizia Carminati nella sua rigorosa indagine condotta sui documenti dell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede: nel medesimo giorno della sua partenza, l'8 dicembre 1609, Marino fu fatto oggetto di un ordine d'arresto da parte dell'Inquisizione, il quale sarebbe stato operativo se l'avesse raggiunto entro i confini dello Stato pontificio (Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 40-73).

<sup>16</sup> Su questa figura vd. Gianni Mombello, «Un poeta francese alla corte di Carlo Emanuele I: Pierre

gi autorevoli e influenti come Giovanni Botero. Questi viene ricordato in termini elogiativi anche all'interno del *Ritratto*, insieme al Porchères e all'Agliè, effigiati mentre si intrattengono in dotti conversari in compagnia del duca<sup>17</sup>; e non manca nel testo un medaglione dedicato al Chiabrera, il «glorioso cigno di Savona» impegnato nell'elaborazione dell'*Amedeida*, il quale aveva peraltro già a suo tempo declinato l'offerta di servire alla corte di Torino, come si legge nella sua autobiografia<sup>18</sup>. Per quanto riguarda la posizione tenuta da Botero nello scontro che oppose il Murto alla al Marino, in un breve giro di tempo lo stimato consigliere del duca sembra voltare le spalle al primo per schierarsi apertamente a fianco del secondo, forse non senza la mediazione di Pietro Aldobrandini. Infatti a metà del 1607 al genovese era ancora concesso di fare leva sul nome importante del trattatista per accreditarsi a corte, come dimostra la dedica al principe Vittorio Amedeo del *Saggio dell'opera de' principi e capitani illustri* del Botero, firmata in data 15 maggio da Gasparo Murtola, il quale illustra la propria decisione di

dare il testo alle stampe, avendolo ricevuto dall'autore «per la particolar amorevolezza» che intercorre tra loro<sup>19</sup>. Un anno più tardi tuttavia, profilatosi il Marino all'orizzonte torinese, Botero compose un epigramma latino in lode del *Ritratto*<sup>20</sup>, e l'anno ancora seguente il napoletano ricambiò il favore con un sonetto che fu inserito nella seconda edizione accresciuta della *Primavera*<sup>21</sup>.

Se tale era il partito torinese dei suoi simpatizzanti, rapidamente radunato dal

Bertelot», in M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso (edd.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, pp. 227-262, studio cui si rimanda per la bibliografia precedente intorno all'autore.

<sup>17</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, strofe 162 e 165.

<sup>18</sup> Ivi, strofa 90. Il passo della *Vita* del Chiabrera si trova a p. 38 dell'odierna edizione di riferimento (Clizia Carminati, «L'autobiografia di Chiabrera secondo l'autografo», *Studi secenteschi*, 46 [2005], pp. 3-43). I rapporti fra il poeta ligure e il Savoia sono esplorati da Franco Vazzoler, «Il «Topos» e la storia: Chiabrera e Carlo Emanuele I», in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, pp. 65-81; sulle redazioni del poema epico sabauda, una delle quali peraltro non soddisface interamente il duca nei primi giorni del giugno 1607, Giovanni Ponte, «L'*Amedeida* di Gabriello Chiabrera», in Fulvio Bianchi e Paolo Russo (edd.), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi di Savona, 3-6 novembre 1988, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 208-230.

<sup>19</sup> Il *Saggio dell'opera de' principi e capitani illustri*, consistente nei profili biografici dei duchi Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele, è stampato, con proprio frontespizio e la dedica del Murtola, in *I Capitani del signor Giovanni Bottero benese, Abbate di Santo Michele della Chiusa, al Serenissimo Carlo Emanuel, Duca di Savoia &c. Principe di Piemonte &c. Con alcuni discorsi curiosi*, In Torino, Per Gio. Domenico Tarino, 1607, alle pp. 213-250. Poiché tra le sei vite di condottieri contemporanei comprese nei *Capitani* non figurava alcun Savoia, probabili motivi di opportunità consigliarono di accludervi il *Saggio*, come anticipazione di un'opera che in realtà non sarebbe mai stata scritta. Botero era peraltro già autore di un'ampia narrazione storico-biografica che abbracciava l'intera casata, la *Seconda Parte de' Principi Christiani, che contiene i Principi di Savoia. Al Sereniss. Carlo Emanuele Duca di Savoia, Principe di Piemonte. &c.*, In Torino, Appresso Gio. Domenico Tarino, 1603, utilizzata dal Marino come fonte del *Balletto delle Muse* nella parte che celebra la stirpe sabauda (cf. G. B. Marino, *Ritratto* 2011, pp. 163-164, 175-181).

<sup>20</sup> *Saepe equidem statui, Princeps, tibi, maxime, versus*, in G. B. Marino, *Ritratto* 1608, c. non numerata. Si citerà in seguito, modificando talvolta scelte grafiche, interpunzione, maiuscole e segni diacritici, dal testo fornito da Alonzo, che assume come base quello della stampa di Torino, [Tarino], 1614, con varianti d'autore; l'edizione moderna non riporta i componimenti di elogio.

<sup>21</sup> *Leggiadri fior, che con soave stile*, in *La Primavera di Monsignor Giovanni Botero, Abbate di S. Michele della Chiusa, &c. Opera piena di concetti rarissimi, e mirabili curiosità, d'ogni sorte. Le rime spirituali del medesimo*, In Torino, [Giovanni Domenico Tarino,] 1609, c. [3v.]; il sonetto, con qualche variante (*Ben nati fior, che da leggiadro stile*), confluirà nella terza parte della *Lira* (Lodi, 69).



Marino, sull'altro versante il suo bersaglio non poteva che essere il Murtola, al quale allude in modo piuttosto scoperto un passo della lettera dedicatoria indirizzata a Vittorio Amedeo, a firma di Emanuele Filiberto Roero Sanseverino, conte di Rovigliasco, ma redatta senza alcun dubbio dal Marino stesso, il quale inaugurava così una prassi che avrebbe seguito anche in seguito, ad esempio nella prefazione della terza parte della *Lira* firmata da Onorato Claretta, poiché gli consentiva di mascherare, almeno ufficialmente, la spudoratezza autocelebrativa:

Comandò Augusto ai presidenti delle provincie che non lasciassero strappare il suo nome da scrittori dozzinali. Ordinò Alessandro che niuno altro ardisse di dipingere la sua imagine che Apelle, e niuno altro scolpirla che Lisippo. Né dovrebbero permettere i signori supremi che l'ombra dell'ingegni plebei intorbidasse il lume della lor gloria, e che l'altrui indignità avvilisse l'altezza de' meriti loro. Imperoché la poesia richiede singolarità, e gli scritti di questi cotali o non si leggono, o si leggono con riso, là dove quelli degli uomini chiari e famosi e si leggono e si ammirano e vivono, e vive in essi la memoria di coloro che vi sono mentovati. Perciò a dirne il vero non conveniva allo splendore di quell'unico Sole altra penna che di questa unica Fenice. Né doveva il più degno Principe di questa età esser da altri cantato che dal Principe della moderna poesia<sup>22</sup>.

Attraverso gli *exempla* di Augusto e Alessandro, giustamente gelosi del contributo offerto dagli artisti alla loro fama (il primo derivato da Suet., *Aug.*, 89; il secondo da Plin., VII xxvii 125, con la

mediazione di Petrarca, e riaffiorante, più di cinquant'anni dopo il *Ritratto*, in un encomio del Re Sole che mostra diversi punti di contatto con il testo mariniano<sup>23</sup>), l'autore introduce una contrapposizione che non potrebbe essere più netta: da un lato lo «scrittore dozzinale», l'«ingegno plebeo», dall'altro l'«unica Fenice» e il «Principe della moderna poesia», dimostrazione vivente che il Creatore non si è stancato di produrre letterati eccelsi dopo la generazione di Tasso, Guarini, Botero e Chiabrera (tutti già transitati, ciascuno a titolo differente, da Torino)<sup>24</sup>: il suggerimento al duca sulla scelta del poeta da stipendiare risulta palese. L'accento al «riso» suscitato dagli scritti del concorrente ci indica inoltre l'arma che Marino aveva già deciso di impiegare contro di lui, e cioè la satira, o per meglio dire il vituperio in versi, che dal primo sonetto, il quale colpiva il Murtola proprio là dove

<sup>23</sup> André Félibien, *Portrait du Roy*, A Paris, Chez Pierre Le Petit, 1663; cito dall'edizione compresa in Id., *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*, A Paris, Chez la Veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy Imprimeur du Roy, 1689, p. 72: «Je sçay qu'il n'estoit permis qu'à Lysippe et à Appelles de travailler au portrait d'Alexandre». Su Félibien e Marino, si veda Marziano Guglielminetti, «Un *portrait du roi* avant la lettre? Note sul mariniano *Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia*, in M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso (edd.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, pp. 191-214.

<sup>24</sup> «E chi non sa poche penne pellegrine essersi in questo secolo sollevate a volo eminente, che non abbiano in questa corte avuto ricovero? Fede ne rendono specialmente Torquato Tasso, il Cavalier Battista Guarini, Monsignor Giovanni Botero e Gabriello Chiabrera, i quali dopo l'averne ottenuto il favore di quest'aura si sono fra gli altri notabilmente avanzati. Né, per intero compimento di così onorevole schiera, altri mancava che il Marino, il cui fiorito e fertile ingegno, quando pareva che tutti i primi e sovrani luoghi di cotal professione fossero occupati, ci ha dato manifestamente a dividere che la mano di Dio non è abbreviata» (G. B. Marino, *Ritratto*, pp. 67-68; l'ultima frase è altisonante citazione di *Is*, 59 1).

<sup>22</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, dedica *Al Serenissimo Principe di Piemonte*, p. 68.

si concentravano le sue maggiori ambizioni, nel freschissimo poema esameronico, sarebbe cresciuto fino a raggiungere il non trascurabile *corpus* delle cosiddette *Fischiate*<sup>25</sup>. All'osservatore odierno la lotta fra i due potrebbe sembrare impari e scontato l'esito favorevole all'autore di gran lunga più famoso, ma si tratta di un'illusione prospettica legata al punto di vista attuale; si considerino le loro contemporanee pubblicazioni: la *Creazione del mondo* è un'opera di notevole impegno e di ragguardevole ampiezza, che non trascura l'aspetto encomiastico, sviluppato in molteplici *excursus* dedicati a Carlo Emanuele, alla sua famiglia e perfino ai suoi animali domestici<sup>26</sup>, mentre la mole del *Ritratto* non supera la decima parte di quella del libro murtoliano. Ha ben motivo dunque Marino di appellarsi nella dedica al «discreto giudizio» del principe, che «non pesa le cose con la bilancia della quantità, ma col compasso della qualità le misura»<sup>27</sup>; del tutto opposta, notiamo per inciso, sarà la sua opinione in anni seguenti, quando anch'egli potrà disporre di un poema di vaste proporzioni, anzi

del più vasto<sup>28</sup>. Nella dedica del *Ritratto* d'altronde il napoletano non si limita alla denigrazione dell'avversario, ma si impegna in una precisa promessa per giustificare «la picciolezza del volume»; questo è infatti presentato come una semplice «arra» o un «pegno», e il suo autore viene paragonato a un nuotatore, uno schermidore, un musico, un pittore che abbiano voluto esercitarsi in vista di prove più impegnative:

Il poeta, avendo intenzione di tessere assai più lunga tela de' fatti del Serenissimo Don Carlo Emanuele, prima che in più diffuso trattato si distenda, ha voluto, quasi per un cenno, fabricarne questo picciolo poemetto. Ma non altrimenti che da un tratto di linea fu conosciuta l'eccellenza del pennello e dal solo piede fu argomentata la proporzione di tutta la statua, da queste stanze (benché poche) si potrà giudicare s'egli nel poema eroico sia atto a sostenere infra i due estremi quella mezzanità temperata di venusto e di grave, ch'altrui pare impossibile a conseguire<sup>29</sup>.

Anche in questo caso, due riferimenti classici esibiti con *nonchalance*, uno dei quali identificabile con sicurezza: ancora Plinio, l'episodio di Protogene che riconosce la mano di Apelle grazie a una sola

<sup>25</sup> Resta ancora oggi aperto il complesso problema filologico rappresentato dalla *Murtoleide*, la quale conobbe una vasta circolazione prima di approdare a diverse stampe postume, tutte clandestine, che contengono 81 sonetti, mentre altri testi restarono in forma manoscritta. Alcuni accenni del Marino nel cosiddetto *Ragguaglio* e negli stessi versi contro il Murtola, sebbene non del tutto probanti, sembrano giustificare i sospetti di interventi non dovuti a lui. Considera la raccolta Sonia Schilardi, *La Murtoleide del Marino. Satira di un poeta «goffo»*, premessa di Martino Capucci, Lecce, Argo, 2007, che trascrive in appendice la stampa che reca le false indicazioni «in Spira, appresso Henrico Starckio, 1629».

<sup>26</sup> *Della creazione del mondo, poema sacro del Sig. Gasparo Murtola. Giorni sette, Canti sedici. Al Sereniss. D. Carlo Emanuele Duca di Savoia, etc.*, In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino et Gio. Batt.a Pulciani, 1608. Una seconda edizione ampliata di sei canti uscì a Macerata per Salvioni nel 1618.

<sup>27</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, dedica, p. 66.

<sup>28</sup> Alludo in particolare a un noto passo della lettera del 5 gennaio 1621 a Giulio Strozzi, associato all'iperbolica dichiarazione che l'*Adone* è giunto a essere sei volte più lungo della *Gerusalemme liberata*: «Io non nego che le buone poesie non si misurano a canne; ma quando con la qualità si accoppia insieme la quantità, fanno scoppio maggiore; perciò che le storiette e le cartucce alla fine son portate via dal vento, ed i volumi grossi e pesanti se ne stanno sempre immobili» (G. B. Marino, *Lettere*, p. 293). Diverse altre epistole testimoniano quanto le dimensioni dell'opera costituiscano un aspetto di primaria importanza per l'autore: cf. ivi, pp. 188-189, 191, 206, 296.

<sup>29</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, dedica, pp. 66-67.

linea da lui tracciata sulla tavola (XXXV xxxvi 81-82). Non è dato di sapere con certezza se Marino nel momento in cui scrive abbia effettivamente in animo di cantare in modo più diffuso le gesta del Savoia o se ci troviamo di fronte a uno dei non rari *bluff* del nostro. Sta di fatto che egli coltivava già da diverso tempo un progetto epico, ma di soggetto totalmente diverso: la *Gerusalemme distrutta*, concepita fin dagli anni napoletani e annunciata ufficialmente nella dedica a Melchiorre Crescenzi della prima parte delle *Rime* del 1602. L'idea di adottare un registro stilistico 'mezzano' come il più confacente alla poesia eroica post-tassiana nasce proprio in relazione a quest'opera, e viene qui applicata con disinvolture alla nuova materia<sup>30</sup>; l'argomento doveva peraltro rientrare normalmente nella conversazione del Marino, se lo vediamo riecheggiato nella *Risata* XVIII della *Marineide* murtoliana, che ha lo scopo di mettere in evidenza le esagerate ambizioni del nemico, presentato come ansioso di collocarsi tra l'Ariosto e il Tasso («in mezzo loro / mi frapperò») <sup>31</sup> e, per questa

via, di superare l'uno e l'altro. Rilevante poi, in quanto non scontata, l'idea che un panegirico possa costituire un valido banco di prova per un genere diverso, ossia l'epopea: probabilmente Marino pensa all'estensione del poemetto (per quanto *Il ritratto* non abbia uno sviluppo narrativo unitario, esso rappresenta il primo componimento 'lungo' dato alle stampe dal poeta) e alla celebrazione del protagonista come eroe guerriero. Ma non è strano constatare che un poeta dell'epoca del Marino possa trovare 'naturale' la coincidenza tra codice epico ed encomiatico: sebbene infatti il legame sia ovviamente tradizionale, esso si fa sempre più stringente a partire dal secondo Cinquecento, fino alla riduzione del primo al secondo, come testimonia con chiarezza, fra i vari, un tardo difensore dell'*Orlando furioso*: «il poema eroico di che noi ragioniamo si può dire che altro non sia che uno encomio, o diciamo orazione in genere dimostrativo»<sup>32</sup>.

La dedicatoria del *Ritratto* presenta ancora altri motivi di interesse, come la rivendicazione da parte dell'autore della novità del genere e del metro: «È componimento nuovo, anzi, e per lo genere del poema e per la maniera della testura, il primo che si sia ancora nella nostra lingua veduto»<sup>33</sup>. Non è certo impresa da poco confermare o smentire la supposta paternità mariniana del panegirico in versi nelle lettere italiane; un po' più agevole, anche grazie alle ricerche di Vania De Maldé<sup>34</sup>,

<sup>30</sup> «I due estremi» stilistici nel genere epico saranno da intendersi, rispettivamente verso il basso e verso l'alto, come il *Furioso* e la *Liberata*: resta dunque la possibilità di una soluzione intermedia, che eviti da un lato l'umiltà dell'elocuzione e dall'altro l'oscurità; questo pensiero, condiviso anche da Tommaso Stigliani (*Lettera responsiva dell'autore al Signore Aquilino Coppini Lettor pubblico d'Umanità nello Studio di Pavia*, in *Del Mondo nuovo del Cavalier Tomaso Stigliani venti primi canti*, In Piacenza, Per Alessandro Bazacchi, 1617, p. 691; la *Lettera* al Coppini è trascritta in Marzio Pieri, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976, pp. 389-411), viene probabilmente suggerito a entrambi da Camillo Pellegrino, che tratta la questione nel *Carrafa ovvero della epica poesia* (Firenze, Sermartelli, 1584).

<sup>31</sup> Gasparo Murtola, *La marineide, Risata* XVIII, vv. 12-13; cito da *La Murtoleide, Fischiate del Cavalier Marino. Con La Marineide, Risate del Murtola. Aggiuntovi le Strigliate a Tomaso Stigliani e l'Innamoramento di Pupolo e la Pupola*, Norimbergh, Per Joseph Stamphier, 1642, p. LXXV.

<sup>32</sup> Giuseppe Malatesta [noto anche come Bastiani], *Della Poesia Romanzesca. Overo Delle Difese Del Furioso*, In Roma, Appresso Guglielmo Faciotto, 1596, p. 28.

<sup>33</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, dedica, p. 67.

<sup>34</sup> Vania De Maldé, «Nuovi generi e metri del Marino: note e discussioni», in Francesco Guardiani (ed.), *The 'Sense' of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, pp. 179-210: 188-191.

arrischiare qualche considerazione sulla «maniera della testura», cioè la sestina narrativa, la cui invenzione da parte del Marino fu duramente contestata da Tommaso Stigliani. Questi, circa quattro anni dopo l'uscita del *Ritratto*, compose nello stesso metro un'operetta in occasione della nascita di Odoardo, erede di Ranuccio Farnese duca di Parma, avvenuta il 28 aprile del 1612<sup>35</sup>, ma non è escluso che si fosse cimentato in tale forma anche in precedenza, in un periodo dunque di poco successivo alla prova del napoletano. Di ciò Marino fu informato, verosimilmente dal parmense Fortuniano Sanvitale, a cui rispose in questi termini:

Piacemi che 'l mio caro signor Stigliani si sia compiaciuto di seguir la maniera da me tenuta nel panegirico, e me ne glorio sopramodo; ma ho ambizione ch'egli mi onori di tanto nelle sue stampe, dichiarando essere questo stile introdotto da me<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> La gloria, poemetto sopra il nascimento del Sig. Principe di Parma, in *Il canzoniero del Signor Cavalier Fra' Tomaso Stigliani. Dato in luce da Francesco Balducci. Distinto in otto libri, cioè Amori civili. Amori pastorali. Amori marinareschi. Amori giocosi. Soggetti eroici. Soggetti morali. Soggetti funebri, e Soggetti famigliari*, In Roma, Per l'erede di Bartolomeo Zannetti, a istanza di Giovanni Manelfi, 1623, pp. 291-302.

<sup>36</sup> G. B. Marino, *Lettere*, p. 149. Seguendo la datazione dell'epistola proposta da Borzelli e Nicolini (Giambattista Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, I, Bari, Laterza, 1911, pp. 134-135) e confermata da Guglielminetti, ossia 1613 o 1614, sembrerebbe logico leggere nel passo un riferimento alla *Gloria*; tuttavia C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, p. 93n., non senza valide ragioni anticipa il documento «al più tardi al 1610 o 1611», e in tal caso Marino alluderebbe a un'altra composizione stiglianesca, oggi peraltro non conosciuta. Nella lettera prefatoria alla *Sampogna* del gennaio 1620, quando cioè l'inimicizia fra i due poeti si sarà fatta aperta, il napoletano, facendo cenno stavolta senza dubbio alla *Gloria*, tornerà a segnalare l'imitazione dello Stigliani «nella forma de' Panegirici in sesta

La stampa della *Gloria* non ebbe luogo fino al 1623, quando il testo entrò a far parte del *Canzoniero* dello Stigliani; in tale sede il materano, lungi dal riconoscere la precedenza del rivale, presenta ostentatamente il poemetto come «composto in sesta rima, testura presa dall'antico autor della Leandra<sup>37</sup>, che ne fu il primo inventore»<sup>38</sup>. Nella successiva *Arte del verso italiano* Stigliani accuserà in modo esplicito Marino di avere usurpato la priorità nell'impiego del metro, indicando invece in Gabriello Chiabrera il primo

rima, nellaquale con l'occasione del natale di qualche principe hanno tracciato il mio stile» (Giovanni Battista Marino, *La Sampogna*, ed. Vania De Maldé, Milano-Parma, Fondazione Bembo / Guanda, 1993, p. 37).

<sup>37</sup> Ovvero il notaio Pietro Durante da Gualdo Tadino (ca. 1450-ca. 1510), cui si deve questo poema cavalleresco, basato sulla *Cronica* di Turpino: *Libro chiamato Leandra. Qual tracta delle battaglie & gran facti de li baroni di Francia*, In Venetia, Per Iacobo da Lecho, 1508. La *Leandra* ebbe notevole successo di pubblico per tutto il Cinquecento e ancora nel secolo successivo, con ben 24 edizioni; ma gli autori colti, a partire già da Folengo, la rifiutavano per la sua rozzezza.

<sup>38</sup> T. Stigliani, *Il canzoniero*, p. 291. Quasi le stesse parole si leggono in una postilla manoscritta del materano alla citata epistola al Sanvitale, su un esemplare della raccolta di lettere mariniane stampata a Venezia dal Sarzina nel 1628: «Questa testura di sesta rima non è introdotta dal Marini ma dall'autor della Leandra» (Roma, Bibl. Nazionale Centrale, 71 3 A 33, p. 36: cf. G. B. Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, II, 1912, p. 389, ed Emilio Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, p. 153). La prima menzione della *Leandra* allo scopo di negare l'invenzione mariniana appartiene però probabilmente ad altre annotazioni, vergate dallo Stigliani su una copia della *princeps* del *Ritratto* e ora edite in Clizia Carminati, «Le postille di Stigliani al *Ritratto* del Serenissimo don Carlo Emanuele del Marino», in Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta (edd.), *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-477 (postilla 9).

<sup>39</sup> *Arte del verso italiano con le tavole delle rime di tutte le sorti copiosissime del Cavalier Fr. Tommaso*

contemporaneo a farne uso<sup>39</sup>. La De Maldé constata tuttavia che nella produzione del Chiabrera edita nel Cinque-Seicento mancano esempi di sestine di endecasillabi con schema ABABCC<sup>40</sup>; nello stesso tempo si deve riconoscere che i precedenti trecenteschi segnalati dai trattati di metrica risultano rari e poco significativi, mentre meriterebbe di essere esaminata seriamente l'indicazione della *Leandra*, viste l'ampia e durevole fortuna editoriale del poema e la nota attitudine mariniana a servirsi di fonti di ogni tipo, non disdegnando affatto le letture 'basse' e triviali<sup>41</sup>.

Mi pare comunque di potere osservare che la novità di cui Marino pretende il riconoscimento non riguarda tanto i contenuti del componimento o la sua struttura metrica come realtà a sé stanti, quanto l'insieme dei due elementi, ovvero quella determinata scelta formale applicata a quel determinato complesso di temi. Egli

sembra ritenere cioè di avere codificato un nuovo genere nella letteratura italiana, inseparabile dal metro della sestina così come il poema cavalleresco lo è dall'ottava rima e il capitolo burlesco dalle terzine incatenate; a riprova di questo si noterà che, mentre i due panegirici mariniani più antichi del *Ritratto*, ossia *La fama e Il Tebro festante*, sono in ottave, nel successivo *Tempio* per Maria de' Medici il poeta rimarrà fedele alla scelta della più agile e innovativa sesta rima<sup>42</sup>. Intesa in questo senso, l'invenzione del Marino, pur senza imporsi in maniera esclusiva, non sarà certo priva di seguito, perché tra gli autori seicenteschi di encomi poetici di conveniente lunghezza troviamo, accanto a un gruppo che opta per la tradizionale ottava e a qualche esperimento isolato in versi sciolti o in metro madrigalesco libero, un buon numero di adesioni alla nuova proposta<sup>43</sup>, a partire da quella che può essere considerata l'imitazione più tempestiva del *Ritratto*, e cioè il *Sogno di Scipione l'Illustrissimo Cardinale Borghese, panegirico per la Santità di N. S. Papa Paolo V*, opera di Marcello Macedonio<sup>44</sup>. Il testo, che si articola in cento sestine, non fu infatti

Stigliani. Con varie giunte e notazioni di Pompeo Colonna Principe di Galliciano, In Roma, Per Angelo Bernabò dal Verme, 1658: V. De Maldé, «Nuovi generi e metri del Marino», p. 188.

<sup>40</sup> L'unico caso è rappresentato dalla canzone lugubre *Ecco il roman campion dall'Istro algente*, stampata come opera postuma del savonese (*Delle opere di Gabbriello Chiabrera, in questa ultima impressione tutte in un corpo novellamente unite. Tomo primo contenente le canzoni eroiche, le lugubri, le morali, e le sagre*, In Venezia, Presso Angiolo Gernemia, 1730, p. 326), ma attribuita oggi a Ottavio Rinuccini (Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, Andrea Donnini ed., Torino, Res, 2005, IV, pp. 283-284; V, pp. 223 e 387).

<sup>41</sup> Un altro esempio di impiego della sestina, forse non trascurabile data la larga diffusione dell'opera, si riscontra nella traduzione italiana degli *Emblemata* dell'Alciato, dovuta a Giovanni Marquale: *Diverse imprese accomodate a diverse moralità, con versi che i loro significati dichiarano. Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, In Lione, Da Gulielmo Rouillio, 1549 (nuove edizioni nel 1551, 1564, 1576, 1579). I componimenti che accompagnano le immagini sono in vari metri, con prevalenza di ottave, seguite per frequenza dalle sestine.

<sup>42</sup> Nulla di concreto si può dire sul restante panegirico del napoletano, di cui oggi non restano tracce (*Il destino*, per Filippo III di Spagna), se non che esso fu composto o almeno pensato in uno dei due metri utilizzati nelle altre prove, dal momento che la lettera firmata dal Claretto presenta globalmente i cinque testi come redatti «parte in ottava e parte in sesta rima, della quale egli ancora [Marino] è stato il primo ritrovatore» (G. B. Marino, *La lira*, vol. II, p. 39).

<sup>43</sup> Un elenco di poeti e di titoli, incompleto ma utile per un primo orientamento, si legge in Francesco Saverio Quadrio, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, II, In Milano, Nelle Stampe di Francesco Agnelli, 1741, l. I, pp. 507-508.

<sup>44</sup> In *Le nove Muse di Marcello Macedonio raccolte e date alla stampa da Pietro Macedonio suo fratello. All'Ill.mo et Rev.mo Sig.re il Sig.r Cardinale Borghese*, In Napoli, Ad istanza di Gio. Ruaro, 1614, alle pp. 1-30.



«scritto in occasione del cardinalato di Scipione Borghese nel 1605»<sup>45</sup>; il cardinal nipote vi è presentato già come cinto «d'onor vermiglio», e soprattutto sono presenti allusioni ad avvenimenti posteriori: i lavori ordinati da Paolo V nella basilica di Santa Maria Maggiore, la malattia mortale di Cesare Baronio, la canonizzazione di Santa Francesca Romana e, ciò che più importa, quella di San Carlo Borromeo (1.° novembre 1610), se non già compiuta, certo avvertita come imminente, elemento che colloca il *Sogno di Scipione* in una data più tarda di quella dell'apparizione del *Ritratto*. Un esame dell'operetta del Macedonio d'altronde non tarda a far emergere alcuni segnali della sua dipendenza dal panegirico sabaud: ad esempio, la presenza dello stesso titolo mariniano nell'*incipit* (il pontefice, elevando Scipione alla porpora, «un ritratto suo quasi dipinse»), o l'esaltazione delle medesime virtù cantate dal Marino, per arrivare poi a coincidenze testuali più minute, ma difficilmente equivocabili<sup>46</sup>. Oltre al *Sogno di Scipione* e alla già ricordata *Gloria* dello Stigliani, in anni non troppo distanti dal *Ritratto* e dal *Tempio* si collocano poi un componimento di Angelo Grillo per l'elezione a doge di Genova di Gian Giacomo Imperiale<sup>47</sup>; un elogio di Antonio Bruni per Francesco

Maria II della Rovere, che l'autore pone sotto la tutela di Marino, inviandogli parte del testo prima della pubblicazione e includendo quindi nella stampa la sua lettera di risposta<sup>48</sup>; e diverse altre prove di poeti oggi meno noti, stampate nel corso degli anni dieci e venti del Seicento. Più in là nel secolo, a provare la durevole fortuna del modello sono, tra gli altri, Claudio Trivulzio con le sue *Imprese del Marchese di Leganés*<sup>49</sup> e soprattutto Girolamo Graziani, vero emulo del Marino anche per l'abilità diplomatica, con i suoi quattro testi dedicati a regnanti o a personaggi di preminente influenza politica, tutti in sestine e tutti recanti nel titolo la definizione di «panegirico»<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> C. Carminati, *Le postille di Stigliani al «Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello» del Marino*, p. 444n.

<sup>46</sup> Il verso «d'indiche vene e d'eritree maremme» (*Sogno di Scipione*, 83 6), di derivazione ariostesca (*Orl. fur.*, XVII 21 7), si può ricondurre anche a *Ritratto* 176 1-2 e 173 1 («eritree maremme»); la descrizione del biblico serpente destinato a essere schiacciato dalla Vergine (*Sogno di Scipione*, 90-91) impiega abbondante materiale proveniente da *Ritratto*, 43-49.

<sup>47</sup> Angelo Grillo, inc. *Nato alla famosa antica Aurora*, in *Coronazione del Serenissimo Duce della Repubblica genovese Gio. Giacomo Imperiale*, In Venetia, Appresso Antonio Pinelli, 1618, con numerazione autonoma di pagine.

<sup>48</sup> *La Ghirlanda Elogio del Bruni. Per l'Altezza Serenissima di Francescomaria II Feltrio della Rovere Duca VI d'Urbino*, In Roma, Appresso l'Erede di Bartolomeo Zannetti, 1625: alle pp. 55-61 la lettera del Marino, datata 12 marzo 1625, e a p. 70 il sonetto mariniano Bruni, *questa, ch'ordite a regio crine*. L'epistola è raccolta in G. B. Marino, *Lettere*, pp. 424-426. Una variante rispetto al modello del *Ritratto*, ma non certo indipendente da questo, è rappresentata dal panegirico funebre: ne compone uno, sempre in sestine narrative, lo stesso Bruni (*La Bara del Serenissimo Principe di Venezia Marc'Antonio Memmo. Panegirico lugubre*, in *La Selva di Parnaso del Signor Antonio Bruni. Revista et ampliata d'un Ramo del medesimo Autore*, In Vinezia, Presso i Dei, 1616, con frontespizio autonomo).

<sup>49</sup> *Imprese fatte ultimamente in Italia dall'Eccellentiss. Sig. Marchese di Leganes Capitano generale di Filippo IV il Grande. Scritte da Claudio Trivulzio*, s.n.t. [1639], oggi edite in Claudio Trivulzio, *Poesie*, ed. Giuseppe Alonzo, Bologna, I libri di Emil, 2014, pp. 519-611.

<sup>50</sup> *La Calisto, panegirico del Sig. Girolamo Gratiani alle glorie della Maestà di Christina, Regina di Svetia*, In Parigi, Presso Agostino Courbè, 1654 (e In Firenze, Nella stamperia di G. A. Bonardi, ad istanza di G. B. Rontini, 1654); *Il Colosso sacro, alle glorie dell'Em.mo e Rev.mo Sig.re Cardinale Mazarino, panegirico del Sig.re Girolamo Gratiani*, In Parigi, Nella Stamperia reale, per le cure di Sebastiano Cramoisy, 1656 (e In Modena, Per Bartolomeo Soliani, 1656); *L'Hercole gallico, alle glorie della Sacratissima Maestà del Re Christianissimo*



L'ultimo aspetto della dedica che vorrei considerare tocca, sia pure nei modi pretestuosi che sono abituali all'autore, una questione di poetica:

Componimento, che per essere indirizzato al vero e principal fine della poesia, ch'è il celebrare gli eroi, merita d'essere appellato perfetto. E tale certamente è stato riputato dall'applauso universale di tutti i giudiciosi, se però non gli volessimo una sola imperfezione apporre: cioè che il poeta sia stato questa volta troppo veritiere, e sia in ciò alquanto fuor delle antiche regole uscito, allontanandosi dal solito costume degli altri. Imperoché quelli hanno per istormento le macchine della favola, e questi ha per argomento le narrazioni della istoria, quelli inebriano l'animo di chimere fantastiche, e questi lo pasce d'accidenti in effetto avvenuti, quelli in somma scherzano sopra il verisimile, e questi si raggira intorno al vero, né altro che il vero racconta; poiché tutto quello ch'egli narra, et anche d'avantaggio, si sa senza alcun dubbio essere stato dal Serenissimo padre di Vostra Alt. operato<sup>51</sup>.

Posta dunque, piuttosto sbrigativamente, l'equivalenza di panegirico e poesia eroica (e ridotta al fine specifico di questa la finalità della poesia *tout court*), Marino finge di rilevare un'«imperfezione» nella propria opera per farne in realtà un punto di forza: il *Ritratto* non si muove nel campo dell'aristotelico «verisimile», riferimento obbligato di tutti i teorici cinque-

centeschi dell'epica, bensì del vero storico. La considerazione serve, in primo luogo, a consolidare e rilanciare ulteriormente l'elogio del duca (è necessario infatti, almeno in teoria, che la lode abbia la verità per fondamento, se non vuole essere tacciata di adulazione ingannevole); ma certo tra gli intenti del napoletano vi è quello di sottolineare ancora una volta la novità della sua scrittura poetica, il superamento delle «antiche regole» e del «solito costume». Se tuttavia il poeta non può che attenersi al vero, ossia se trova già pronta la materia da trattare, come lo storiografo, ciò significa che viene annullato lo spazio dell'*inventio*, terreno tradizionale su cui misurarsi: resta il versante dell'*elocutio*, polo privilegiato di interesse dei letterati del nuovo secolo. Nel *Ritratto* avviene in effetti così, dal momento che il contenuto è fondamentalmente rappresentato dagli eventi della vita di Carlo Emanuele e dei suoi avi, sia pure con una generosa assimilazione alla storia di alcune componenti mitiche, che in ogni caso per storia passavano, nell'ambiente sabauda: il compito che Marino si assume, e in questo consiste la differenza dallo storiografo, è quello «tecnico» di rivestirli di un ornato retorico quanto più possibile splendido, dove giganteggia la figura per eccellenza del genere epidittico, l'iperbole.

Marino, si diceva, al momento di intraprendere la scrittura del *Ritratto* ha già al proprio attivo due panegirici: *La fama*, composto tra il giugno 1603 e l'inizio del 1605 per Anna di Danimarca, consorte di Giacomo I d'Inghilterra, sulla quale si appuntavano le speranze papali per un ritorno del paese alla fede cattolica o per la concessione della libertà di culto<sup>52</sup>; e *Il*

Luigi XIV, panegirico del Conte Girolamo Gratiani, In Modana, Per Bartolomeo Soliani, 1666; *Applauso profetico alle glorie della Maestà Christianissima di Luigi XIV, Rè di Francia e di Navarra, per la passata felice campagna, panegirico del Conte Girolamo Gratiani*, In Modana, Nella stamperia di Viviano Soliani, 1673. Le due ultime fatiche, sia detto per inciso, fruttarono al Graziani una pensione del re di Francia.

<sup>51</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, dedica, p. 67.

<sup>52</sup> Le stanze *Alla Reina d'Inghilterra*, stampate per la prima volta in *Lettere del Cavalier Marino Gravi, Argute, Facete, e Piacevoli, Con diverse Poesie del medesimo non più stampate*, In Venetia, Appresso

*Tebro festante*, per l'elezione a pontefice di Leone XI Medici (1.° aprile 1605)<sup>53</sup>. Le date di stesura, come si vede, sono molto prossime, ma il secondo testo può utilizzare una fonte ancora sconosciuta al primo: l'elogio del nuovo papa è qui affidato al fiume, il quale, uscito dalla «profonda / spelonca ombrosa, ond'ha principio e fonte»<sup>54</sup>, si rivolge ai colli romani rallegrandosi perché l'avvento del «tosco Leon» fa risorgere l'antica gloria della città. L'idea, come già rilevava Guglielmo Felice Damiani, deriva dal *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus* di Claudiano, da cui viene fedelmente ripresa la descrizione del Tevere personificato<sup>55</sup>. Tra *La fama* e *Il Tebro* si colloca infatti un primo soggiorno ravennate di Marino, ed è proprio nel forzato 'esilio' di Ravenna che il poeta compie alcune letture decisive per la propria formazione culturale, che lo elevano al di sopra delle conoscenze comuni ai letterati della sua generazione: i monumentali *Dyonisiaca* di Nonno, che risulteranno fondamentali per il progetto dell'*Adone*, e con ogni

probabilità anche le opere di Claudiano<sup>56</sup>. Mentre le due prove precedenti però sono testi di estensione limitata (rispettivamente 18 e 30 ottave), ora Marino si trova di fronte alla necessità di strutturare un panegirico di maggiore impegno: dunque ricorre nuovamente a Claudiano, ma questa volta estende il prelievo a tutti gli scritti encomiastici dello scrittore, ad esclusione dei carmi minori: *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus*, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti*, *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti*, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli*, *De consulatu Stilichonis*, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*; a questi si aggiunge la *Laus Herculis*, attribuita a Claudiano da quasi tutte le stampe cinquecentesche, fino a quelle parigine del 1602 annotate dal Claverius (Étienne de Clavière)<sup>57</sup>. La relazione che lega il 'decadente' Marino ai poeti dell'estrema civiltà classica fu esplorata a suo tempo dal Damiani, in un lavoro davvero notevole per l'intelligenza e la modernità della visione critica: lo studioso è in grado di identificare nel *Ritratto* alcune imitazioni da Claudiano, ma gli sfugge l'ampiezza complessiva dei debiti mariniani, che investono il testo nella sua totalità<sup>58</sup>; un simile impiego massiccio della fonte si spiega abbastanza facilmente con l'urgen-

Francesco Baba, 1627, pp. 337-343, si leggono oggi in G. B. Marino, *La lira*, vol. III (*Rime sparse*), pp. 92-96. Analizza il testo Maurizio Slawinski, «Marino tra Umbria e Inghilterra», *Rassegna europea di letteratura italiana*, 10 (1997), pp. 53-80.

<sup>53</sup> La *princeps* del *Tebro* apparve in una miscellanea di rime (*Concerto delle Muse ordinato secondo la vera Armonia de Metri da Pier Girolamo Gentile*, In Venetia, Appresso Sebastiano Combi, 1609); il testo a stampa è edito in G. B. Marino, *La lira*, vol. III (*Rime sparse*), pp. 20-26, mentre una redazione anteriore leggermente più ampia (ms. Barb. Lat. 3978) è pubblicata in Emilio Russo, «Per *Il Tebro festante* del Marino», *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, 5 (2010), pp. 121-143.

<sup>54</sup> G. B. Marino, *Il Tebro festante*, 5 1-2 (cito da *Rime sparse*, p. 21).

<sup>55</sup> *Sopra la poesia del Cavalier Marino. Studio di Guglielmo Felice Damiani*, Torino, Clausen, 1899, pp. 102-103. Lo studioso affianca, nel dettaglio, CLAUD., *Pr. et Ol. Cons.*, 209-217 e G. B. MARINO, *Il Tebro festante*, 5 1-4.

<sup>56</sup> Sulla possibile datazione della scoperta di Claudiano da parte del Marino, cf. Marco Corradini, «Forme dell'intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*», in Id., *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, pp. 17-18.

<sup>57</sup> Il primo a rifiutare la paternità claudiana del carme fu Giuseppe Giusto Scaligero (*Cl. Claudiani quae exstant, ex emendatione virorum doctorum*, Lugduni Batavorum, Ex officina Plantiniana Raphelengii, 1603, p. 255). Discute il problema Domenico Romano, 'Appendix' *Claudianea: questioni d'autenticità*, Palermo, Palumbo, 1958.

<sup>58</sup> G. F. Damiani, *Sopra la poesia del Cavalier Marino*, pp. 106-107.

za di presentare il panegirico al Savoia, a causa della quale lo scrittore era spinto a servirsi in abbondanza di materiale, come quello claudiano, che necessitava di un'elaborazione minima, data la vicinanza della tipologia testuale. È noto come nella prefazione alla *Sampogna* Marino distingua tre pratiche intertestuali da lui stesso praticate, la traduzione, l'imitazione e il furto; e trattando della presenza di classici quali Stazio o appunto Claudiano negli *Epitalami*, Dell'Ambrogio esclude l'ipotesi del furto, dal momento che tali autori sarebbero stati troppo noti perché Marino pensasse di poter nascondere il prelievo<sup>59</sup>. Certamente il problema di un eventuale plagio si poneva in misura molto minore qualora esso avesse per oggetto l'opera di uno scrittore antico piuttosto che quella di un contemporaneo; quanto a Claudiano, tuttavia, e almeno nella circostanza specifica del *Ritratto*, non mi sembra improbabile che Marino avesse intenzione di tenere celata la sua fonte alla maggior parte dei lettori, e tanto più al lettore che maggiormente contava, Carlo Emanuele, poeta dilettante fecondo, ma forse non così provvisto di una profonda cultura classica<sup>60</sup>. La produzione claudia-

nea, d'altra parte, non si direbbe troppo popolare tra i letterati italiani della generazione posteriore al Tasso, prima di essere segnalata all'attenzione collettiva proprio dal Marino, ma in anni successivi<sup>61</sup>; e infatti, per quanto a noi consta, nessuno tra gli avversari del napoletano, tanto solleciti ad accusarlo di altri furti, accenna minimamente alla larga presenza dell'autore latino nei versi del poemetto: nemmeno lo Stigliani, chiosatore non certo benevolo né distratto<sup>62</sup>.

Se i panegirici di Claudiano fornivano abbondante materiale cui attingere per la *laus principis*, il disegno complessivo del testo è giocato dal Marino su uno spunto più originale, sebbene non inedito, quale l'idea dell'encomio come ritratto, sulla base di un reciproco rimando fra poesia e pittura, che sarà per l'autore tema su cui tornare a più riprese nella propria pro-

<sup>59</sup> M. Dell'Ambrogio, «Tradurre, imitare, rubare», pp. 283-284.

<sup>60</sup> Sui versi del duca: Pietro Vayra, *Il museo storico della Casa di Savoia nell'Archivio di Stato di Torino*, Torino, F.lli Bocca, 1880, pp. 193-257; Ferdinando Gabotto, «Un principe poeta», *Rivista storica italiana*, 8 (1891), pp. 528-575; Maria Luisa Doglio, «Rime inedite di Carlo Emanuele I di Savoia», *Studi piemontesi*, 8 (1979), pp. 121-133; Ead., «Il «teatro poetico» del principe: rime inedite di Carlo Emanuele I di Savoia», in M. Masoero, S. Mamino, C. Rosso (edd.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, pp. 165-189; Marziano Guglielminetti, «Carlo Emanuele I scrittore», in Gianni Mombello, Lionello Sozzi, Louis Terraux (edd.), *Culture et pouvoir dans les États de Savoie du XVII<sup>e</sup> siècle à la Révolution*, actes du Colloque d'Annecy-Chambéry-Turin (1982), Genève, Slatkine, 1985, pp. 47-

63; Lionello Sozzi, «Tra Ronsard e Desportes: le poesie francesi di Carlo Emanuele I», in M. Masoero, S. Mamino, C. Rosso (edd.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, pp. 215-225.

<sup>61</sup> L'impiego dell'opera più celebre dell'autore, il *De raptu Proserpinae*, appare scoperto in due idilli della *Sampogna*, *Orfeo* e soprattutto *Proserpina*, non anteriori al 1612-1613 e stampati, com'è noto, nel 1620. Discorrono poi del poeta latino due lettere ad Antonio Bruni del 1624-1625, dove il napoletano riconosce e apprezza l'imitazione claudiana di passi delle *Epistole eroiche* e della *Ghirlanda* (G. B. Marino, *Lettere*, pp. 420 e 424); sul modello del *De raptu Proserpinae* insiste a più riprese, forse su suggerimento del Marino, la prefazione all'*Adone* di Chapelain, che fornisce materia di discussione ai polemisti posteriori. A sostegno dell'idea che per i letterati italiani dell'epoca i panegirici di Claudiano fossero una fonte non banale da identificare, si veda una frase della seconda lettera al Bruni: «I luoghi imitati son singolari, e v'ha gran parte Nonno e Claudiano» (cito dall'epistolario mariniano di Venezia, Baba, 1627, latore in questo caso di un testo più attendibile rispetto alle edizioni moderne, che riportano la variante *reconditi* per «singolari»).

<sup>62</sup> Cf. C. Carminati, «Le postille di Stigliani al *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* di Marino», p. 448.

duzione, in particolare nel progetto della *Galeria*, concepito proprio negli anni torinesi (la metafora della poesia come architettura sarà invece alla base del *Tempio*, in uno studiato rapporto di analogia e variazione tra i due elogi). Per questo *Il ritratto* ha come destinatario interno un pittore, Ambrogio Figino, dal 1605 legato alla corte torinese e dal 1607 direttore dei lavori della Grande Galleria voluta da Carlo Emanuele, che il poeta invita a realizzare un'immagine del duca secondo la descrizione da lui fornita<sup>63</sup>. Benché nell'opera siano riconoscibili diverse corrispondenze fra parti, le 238 sestine non si dispongono secondo una struttura del tutto ordinata e simmetrica, caratteristica che non sfugge a Stigliani, il quale così commenta, misurando implicitamente tutta la distanza che separa Marino da un ideale cinquecentesco di poesia 'regolare': «Questo poemetto è mostruoso come tutti gli altri dell'autore cioè senza unità, senza integrità, e male episodato»<sup>64</sup>. Il contenuto dell'opera in ogni caso è così riassumibile, anche in base a un indice d'autore che accompagna il testo, intitolato *Racconto delle cose notabili*, e all'uso delle maiuscole nelle stampe antiche, che in qualche caso sottolineano il passaggio da una sezione all'altra: invocazione

al Figino e sue lodi (strofe 1-11); descrizione geografica: l'Italia (12-13), le Alpi (13-20), il Monviso (21-23), il Po (23-30); prima presentazione del duca (31-32); sua nascita (33-34); fanciullezza (35-39); episodio 'erculeo' dello strangolamento di due serpi da parte di Carlo Emanuele bambino (40-49); esercizi fisici dell'età giovanile (50-53); la città di Torino (54-55); la Grande Galleria ducale: i lavori di costruzione, la decorazione pittorica e i ritratti dei Savoia (56-64); esortazione al Figino a ritrarre il duca (65-69); descrizione fisica: il volto (70-72), l'abito e il collare dell'Annunziata (73), la sopravveste indossata in battaglia (74-77), l'insegna dei SS. Maurizio e Lazzaro e la spada (78-79), il destriero (80-86); confronto fra pittura e poesia: solo a questa è possibile riprodurre le qualità interiori (87-93); doti dell'animo del duca: prudenza (94-102), temperanza (103-117), fortezza (118-136), giustizia (137-142), clemenza (143-156); suoi studi di poesia, storia, tecnica militare (157-166); sua ricchezza, liberalità e disinteresse (167-180); pietà e zelo religioso: battaglie contro i protestanti elvetici (181-196); la Sindone (197-204); erezione del santuario mariano di Vicoforte (205-213); guarigione miracolosa di Carlo Emanuele per intercessione del beato Carlo Borromeo (214-219); profezia di una nuova crociata contro il Turco guidata dal duca (220-230); apoteosi astrale del duca, trasformato in stella dopo la morte (231-235); topica dichiarazione di ineffabilità (236-238).

Come si vede, il motivo encomiastico è svolto in un'estensione ampia e tocca con minuziosa precisione le componenti della gloria dinastica dei Savoia, così come tutti gli aspetti del mito personale di Carlo Emanuele I, che Marino ha saputo in breve tempo intercettare con assoluta esattezza, fino a riversare nel testo

<sup>63</sup> Ad Ambrogio Figino, celebre in particolare appunto come ritrattista e ampiamente lodato dai letterati contemporanei, Marino dedica anche una serie di sei sonetti delle *Rime* del 1602 (*Amorose*, 29-34: G. B. Marino, *La lira*, vol. I, pp. 31-34), ripresi poi con lievi varianti nella *Galeria* (I, *Pitture, Ritratti: donne*, III, *Bellicose e Virtuose*: G. B. Marino, *La galleria*, ed. Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, vol. I, pp. 247-250). Il pittore milanese, deceduto l'11 ottobre 1608, non poté vedere il panegirico stampato; ma inviando *Il ritratto* appena uscito a Bernardo Castello, il poeta mostra di non essere informato della morte del Figino (G. B. MARINO, *Lettere*, p. 69).

<sup>64</sup> C. Carminati, «Le postille di Stigliani al *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello* di Marino», p. 455, postilla 20.

suggerzioni provenienti dall'impresistica e dalla numismatica sabauda<sup>65</sup>. Largo spazio trova anzitutto (e non potrebbe che essere così, considerati la propensione del duca per le campagne militari e i suoi costanti desideri espansionistici), la celebrazione dell'eroico combattente. Il napoletano non ha vocazione per l'epica in senso stretto, come dimostreranno bene il suo abbandono del progetto della *Gerusalemme distrutta* per volgersi all'*Adone*, «poème de paix»<sup>66</sup>, e l'autopresentazione di Fileno, *alter ego* dell'autore, come poeta esclusivamente amoroso, nel IX canto dello stesso poema. E così, quando si trova a rappresentare l'elemento bellico, compensa la mancanza di solennità, compostezza e vera grandiosità spingendo sul pedale dell'amplificazione iperbolica e moltiplicando i particolari visivi:

O qual era a veder per le tempeste  
De le morti e de l'ire, in varie fogge  
fioccando colpi a le nemiche teste,  
fra lampi d'armi e fra sanguigne piogge,  
grave la destra di ferrato cerro  
tonar col grido e fulminar col ferro;

e veder dal gran turbine abbattuti  
di quel furor che si fea piazza innanzi,  
quasi in cruccioso mar legni perduti,  
di naufragio crudel miseri avanzi,  
de l'avversario stuol rotto et essangue  
solcar laceri tronchi il proprio sangue<sup>67</sup>.

L'immagine di partenza per la costruzione di queste sestine parrebbe quella della tempesta di sangue contenuta in Claud., *III Cons. Hon.*, 74-76 («*Quanto flagrant pectora voto / optatas audire*

*tubas campique cruenta / tempestate frui truncisque immergere plantas!*»). Ci troveremmo così di fronte a un notevolissimo ampliamento, realizzato mediante il passaggio da una metafora semplice a una lunga metafora continuata a sette termini: la battaglia è una tempesta, e dunque i colpi fioccano, le armi lampeggiano, il sangue piove, il grido tuona, il ferro fulmina, il furore è un turbine. Il risultato finale sono i «laceri tronchi» dei nemici dispersi in un mare di sangue, sviluppo ipertrofico del «*truncis immergere plantas*», che mostra qualche affinità con un passo di un altro panegirico claudiano («*Stagnant immersa cruore / corpora*», *Pr. et Ol. Cons.*, 111-112).

Sul piano politico, poi, Marino si dimostra attento ad assecondare la ben nota strategia di alleanze mutevoli del duca, con i relativi equilibrismi oscillanti tra le due grandi potenze europee. Nel momento in cui *Il ritratto* viene composto, la situazione piemontese è in piena evoluzione: allontanandosi dalla tradizionale amicizia con la Spagna (aveva sposato nel 1585 l'infanta Catalina Micaela, figlia di Filippo II) e archiviata da tempo la guerra con la Francia, Carlo Emanuele stava allacciando con quest'ultima trattative che si sarebbero di lì a poco concretizzate nel trattato di Bruzolo (aprile 1610). Il testo del panegirico riflette tale situazione ancora aperta e calibra con prudenza omaggi e velati avvisi:

Quinci di sua possanza il braccio stende,  
non che noto al vicin, conto all'estrano,  
e 'nsieme formidabile si rende  
et amabile al franco et a l'ispano,  
sì che l'un gli è congiunto e l'altro amico  
il gran Filippo e 'l valoroso Enrico<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Cf. Giuseppe Alonzo, *Introduzione*, in G. B. Marino, *Ritratto*, pp. 18-22.

<sup>66</sup> La definizione è di Jean Chapelain, autore della *Lettre ou discours* di prefazione alla *princeps* parigina del 1623.

<sup>67</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, strofe 128-129.

<sup>68</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, 100.



Mentre in altri luoghi del *Ritratto* vengono esaltate, anche al di là dell'effettiva consistenza storica, le vittorie ottenute dal duca contro le truppe francesi, con toni perfino irridenti verso i nemici (ma non mai nei confronti del loro sovrano), qui i due monarchi vengono posti sullo stesso piano e presentati in un atteggiamento che unisce amore e timore nei confronti di Carlo Emanuele: Enrico IV, «amico» del Savoia in quanto ormai legato a lui da trattati di pace e accordi diplomatici, e il defunto Filippo II, suo «congiunto», e precisamente suocero. Non sarà forse inutile sottolineare che Marino, vuoi per calcolo, vuoi per motivi meno utilitaristici, anche nella sua successiva stagione francese, quando cioè dovrà omaggiare nuovi protettori, non volgerà le spalle al duca di Savoia, trattandolo con rispetto nel *Tempio*, e addirittura producendosi in nuovi alti elogi del suo valore nel X canto dell'*Adone*.

La dimensione della *pietas*, da cui non può naturalmente prescindere un *optimus princeps* cristiano, è sviluppata nel *Ritratto* soprattutto per via indiretta: a parte la più tradizionale attribuzione a Carlo Emanuele delle virtù cardinali e l'esaltarlo in qualità di campione contro gli infedeli (protestanti e, immaginariamente, musulmani), Marino cioè fa in modo che sulla sua persona si riverberi, attraverso un procedimento quasi metonimico, la fede del suo omonimo e protettore Carlo Borromeo, le cui preghiere strappano il duca dalle braccia della morte; o la capacità taumaturgica della Vergine, dispensatrice di guarigioni nel santuario ricolmo di *ex voto* voluto proprio dal Savoia, del quale si evoca così un potere in qualche misura sacrale, come quello dei sovrani d'Oltralpe; o ancora la virtù miracolosa della Sindone, la reliquia sabauda per eccellenza, segno della predilezione particolare che il Cielo nutre per la casata (sul lenzuolo

che reca impressa l'immagine del *Christus passus* verrà edificato un intero filone della letteratura seicentesca<sup>69</sup>, e lo stesso Marino vi dedicherà una delle *Dicerie sacre*, intitolata *La pittura* e offerta proprio al duca<sup>70</sup>). E a proposito della Sindone, è interessante osservare che all'interno del *Ritratto* viene proposto un suo 'doppio', una vera e propria reliquia laica esposta alla pubblica venerazione, e cioè il «palandrano portato in guerra da Sua Altezza»<sup>71</sup>, già accolto nell'armeria radunata dal duca nella Grande Galleria, primo nucleo dell'attuale Armeria Reale, panno glorioso in quanto trafitto dai colpi nemici:

Non di gemme o di perle elette e vaghe  
la trapunse d'Aracne ago ingegnoso,  
ma di mille percosse e mille piaghe  
(stelle che 'l ciel d'onor fanno pomposo)  
col proprio sangue, onde fu tinto e brutto,  
la spada ostil la riccamò per tutto<sup>72</sup>.

È evidente come Marino intenda contaminare il registro eroico con il linguag-

<sup>69</sup> Cf. Maria Luisa Doglio, ««Grandezze» e «meraviglie» della Sindone nella letteratura del Seicento», *Filologia e critica*, 25 (2000), pp. 418-441; anche in Vera Comoli, Giovanna Giacobello Bernard (edd.), *Il potere e la devozione. La Sindone e la Biblioteca Reale di Torino*, Milano, Electa, 2000, pp. 17-28; e ora in Maria Luisa Doglio, «*Scrivere di sacro*». *Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 65-87. Per una valutazione storica del culto della Sindone tra Cinque e Seicento, Guido Gentile, «Il contributo di Carlo Borromeo e l'età barocca», in Gian Maria Zaccane, Giuseppe Ghiberti (edd.), *Guardare la Sindone. Cinquecento anni di liturgia sindonica*, Cantalupa (Torino), Effatà Editrice, 2007, pp. 128-160.

<sup>70</sup> Si veda la più recente stampa dell'opera, dopo l'importante prima edizione moderna curata da Giovanni Pozzi: Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre*, ed. Erminia Ardisino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 (*La pittura* alle pp. 63-167).

<sup>71</sup> G. B. Marino, *Ritratto* ed. Torino 1614, *Racconto delle cose notabili*, p. non numerata.

<sup>72</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, 76.



gio della letteratura sacra contemporanea: la metafora piaghe-stelle, applicata soprattutto alle ferite di Cristo, fra Cinque e Seicento è tipica della predicazione (Francesco Panigarola e Vincenzo Giliberti, ad esempio) e della lirica (Angelo Grillo su tutti, nei *Pietosi affetti*, la più importante raccolta di poesia religiosa dell'epoca<sup>73</sup>, quindi Guido Casoni, in un'ode del 1623 dedicata proprio alla Sindone<sup>74</sup>); nello stesso Marino ricorre già nelle *Rime* del 1602, sia per le stimmate di san Francesco che per la «piaga del costato» del Redentore<sup>75</sup>, e verrà poi di nuovo impiegata nelle *Dicerie*<sup>76</sup>. Ed è palese, per quanto riman-ga implicito, il voluto parallelo con il telo santo, a suggerire una sorta di sacralizzazione dell'immagine corporea di Carlo Emanuele: tanto che una pur esperta lettrice del *Ritratto* sembra cadere nell'equivoco di considerare le sestine 75 e 76 come descriventi la Sindone, legandole in un'unica citazione con la 198<sup>77</sup>. Marino procede per via allusiva, e non potrebbe d'altronde facilmente spingersi oltre, perché, dal punto di vista storico, «il duca non è ancora, e mai lo sarà, immagine di Dio in terra, ovvero [...] non appartiene alla schiera dei monarchi assoluti»<sup>78</sup>, a differenza di Luigi XIV, «parfait modèle» del Re celeste secondo Félibien<sup>79</sup>: ma questa strada appare già aperta.

Componente essenziale della lode del Savoia, tenuto conto delle sue ambizioni intellettuali, è la sua celebrazione come letterato e studioso. Qui Marino gioca in prevalenza sul binomio imprese militari-attività privata di scrittore, che gli fornisce lo spunto per numerose opposizioni: penne del cimiero *vs* penne per scrivere, corona d'oro *vs* corona d'alloro, trombe *vs* cetre; e la duplice attitudine del duca, uomo d'armi e cultore delle Muse, consente all'autore la similitudine nobilitante con Achille, dedito al canto nelle pause dei suoi esercizi bellici (sestina 163, sulla scia di Stazio e ancora di Claudiano). Questa si affianca all'altro paragone mitologico, già collaudato a Torino, con la figura di Ercole, emergente a più riprese nel testo del *Ritratto* e sfruttato anche altrove dal Marino in riferimento a Carlo Emanuele<sup>80</sup> (oltre a un ben noto Ercole gallico rinato nelle persone di Enrico IV e di Luigi XIII, dunque, e anzi in anticipo su questo nella cronologia degli scritti mariniani<sup>81</sup>, anche un Ercole 'allobrogo'). L'elogio delle qualità intellettuali del Savoia diviene anche l'occasione per un debito omaggio ai letterati di corte; insieme

<sup>73</sup> Angelo Grillo, *Pietosi affetti*, ed. Myriam Chiarla, Lecce, Argo, 2013, nn. 88 e 691.

<sup>74</sup> In *L'opere del Sig. Cavalier Guido Casoni*, In Venetia, Presso Tomaso Baglioni, 1626, p. 149.

<sup>75</sup> *Rime* 1602, II, madrigali CLXXIII e CLXXXVII (G.B. Marino, *La lira*, vol. I, pp. 399 e 404).

<sup>76</sup> G. B. Marino, *Dicerie sacre*, pp. 150 e 282.

<sup>77</sup> M. L. Doglio, «Scrivere di sacro», pp. 67-68.

<sup>78</sup> M. Guglielminetti, «Un portrait du roi avant la lettre?», p. 199.

<sup>79</sup> A. Félibien, *Portrait du Roy*, citato secondo la stampa parigina di Mabre-Cramoisy, 1671 in Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 256.

<sup>80</sup> G. B. Marino, *Lira* III, *Lodi*, 11, v. 12 (e si vedano anche *Lodi*, 2, vv. 5-6 e *Capricci*, 36, vv. 5-8); Id., *Dicerie sacre*, III, *Il cielo*, pp. 390-391, dove si legge anche un accenno allo strangolamento delle serpi da parte del Savoia, che occupa nel *Ritratto* le sestine 40-49.

<sup>81</sup> Per l'uso propagandistico del mito dell'Ercole gallico si vedano almeno Corrado Vivanti, «Henry IV, the Gallic Hercules», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 30 (1967), pp. 167-197; Id., *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 74-131; Frances Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London-Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975, cap. *Astraea and the Gallic Hercules*. Sulla presenza del *topos* nella produzione del periodo francese del Marino interviene Alessandro Metlica, «Marino e i libertini. L'encomio del re alla prova delle guerre di religione», *Studi secenteschi*, 55 (2014), pp. 63-80.

a ciascuno di essi il duca si dedica a una differente disciplina, dando così prova di eclettismo: detta versi francesi con il Porchères, toscani con l'Agliè, studia gli storiografi classici e gli scritti aristotelici con Giovanni Botero. Il dialogo con questi 'specialisti', si noti, è sempre presentato in chiave sostanzialmente paritaria, come una colta discussione tra esperti e non come una lezione impartita a un allievo; e la stessa cosa si verifica quando il duca è mostrato a confronto con le *auctoritates* classiche:

Or con Euclide, or con Vitruvio tratta  
di forte o di città la pianta e 'l sito.  
Or come il muro ostil s'assaglia e batta  
con Vegezio e Frontin prende partito.  
E 'n varie corna e 'n varie fronti apprende  
partir le schiere e trincerar le tende<sup>82</sup>.

Anche dietro questa strofa si può riconoscere un avantesto claudiano (*IV Cons. Hon.*, 323-332), caratterizzato da un analogo contesto didattico («disce»-«apprende»). Ma mentre appare perfettamente naturale l'esortazione a imparare la tattica militare rivolta a un imperatore, come Onorio, a stento entrato nell'adolescenza, il medesimo invito non può attagliarsi a Carlo Emanuele, principe quarantaseienne veterano di campagne belliche. Perciò Marino mostra il duca impegnato non tanto nello studio, quanto piuttosto in un colloquio alla pari con gli scrittori del passato («tratta», «prende partito»), e in particolare con i trattatisti dell'arte della guerra Frontino e Vegezio.

*Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello*, nonostante il suo eminente scopo cerimoniale, il suo progetto encomiastico esattamente declinato tra biografia, storiografia e mito, il suo necessario

legame con un ben determinato contesto cortigiano, al di fuori del quale risulterebbe incomprensibile, «è testo che non si esaurisce però nello strato occasionale, mettendo in campo e rendendo operanti una serie di vettori caratteristici della poesia mariniana»<sup>83</sup>. Tra questi, ad esempio, il paragone tra le 'arti sorelle', che è naturalmente tema topico, ma in uno snodo cruciale del panegirico sembra assumere una valenza particolare. Ci troviamo nel punto di raccordo tra la parte dedicata alla descrizione fisica del sovrano e la sezione che ne celebra le virtù morali e intellettuali:

Figin, l'aria gentil del regio aspetto  
e l'eroica sembianza a te ben lice,  
con tutto quel ch'è de la vista oggetto,  
rappresentare altrui, fabro felice.  
Ma formar la miglior parte gentile  
opra questa non è da muto stile.

Può ben la tua miracolosa mano  
esprimer gemma in nobil tela o fiore,  
et imitar col suo pennel sovrano  
il vivo dela luce e del colore.  
Ma l'interna virtù di questa o quello  
manifestar non può mano o pennello.

Così la forma esterior del volto  
apieno effigiar ti si concede;  
ma se 'l valor ch'è sotto il vel raccolto  
e quel lume immortal ch'occhio non vede  
ritrar sagace man tenta et accenna,  
qui convien che 'l pennel ceda a la penna<sup>84</sup>.

Al «muto stile» della pittura, rappresentata dal Figino, è concesso soltanto di imitare la realtà visibile, mentre la mimesi della poesia è in grado di spingersi oltre, risultando per questo intrinsecamente superiore. Marino si avvicina qui ad argo-

<sup>82</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, 166.

<sup>83</sup> Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 92.

<sup>84</sup> G. B. Marino, *Ritratto*, 87-89.

mentazioni dibattute nel dialogo del 1591 di Gregorio Comanini *Il Figino overo del fine della pittura*, intitolato proprio al destinatario interno del *Ritratto*<sup>85</sup>, e in particolare sembra ricalcare il punto di vista di uno degli interlocutori, Stefano Guazzo, colui che nella contesa sostiene le ragioni dell'arte poetica<sup>86</sup>. Ma l'opera del Comanini contiene anche altro, e cioè la distinzione, di origine platonica, tra due diversi tipi di imitazione artistica, ripresa direttamente da un trattato di grande successo come la *Difesa di Dante* di Iacopo Mazzoni (1587)<sup>87</sup>: la mimesi icastica, riproducente oggetti esistenti *in re*, e quella fantastica, che rappresenta invece immagini puramente mentali. E se Mazzoni, rovesciando il giudizio di Platone e dei suoi commentatori, aveva ritenuto preferibile per il poeta l'imitazione fantastica, Comanini ritiene a sua volta che questa risponda meglio alla finalità propria dell'arte poetica, laddove alla pittura meglio si addice l'imitare icasticamente<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> *Il Figino, overo del fine della pittura. Dialogo del Rever. Padre D. Gregorio Comanini Canonico Regolare Lateranense*, In Mantova, Per Francesco Osanna, 1591. L'opera è edita in Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960-1962, vol. III, pp. 237-379, ed è apparsa in traduzione inglese: *The Figino, or On the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance* (Ann Doyle-Anderson, Giancarlo Maiorino eds.), Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2001.

<sup>86</sup> Cf. G. Alonzo, *Introduzione*, p. 18. Queste le parole del Guazzo: «Ma 'l poeta sotto questa bellezza armonica rappresenta, insieme con la bellezza de' corpi, la bellezza degli animi, imitando i buoni costumi e le virtù degli eroi e le loro azioni lodevoli e gloriose» (G. Comanini, *Il Figino*, in P. Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, p. 289).

<sup>87</sup> Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, In Cesena, Apresso Bartolomeo Raverij, 1587.

<sup>88</sup> «GUA[ZZO]. [...] Altrimenti aviene dell'imitazione che fa 'l pittore, et altrimenti di quella che fa 'l poeta. Più diletta l'imitazione fantastica del poeta, che non fa l'icastica pur dell'istesso. Ma del pittore accade tutto il contrario, perciocché più dilettevole è

Mentre Torquato Tasso, strenuamente impegnato a difendere il legame intrinseco della poesia con la verità, non poteva accettare lo slittamento di essa in direzione del falso che tali visioni teoriche comportavano, e per questo sentì la necessità di riaprire il testo già pressoché compiuto del secondo libro dei *Discorsi del poema eroico* per rispondere direttamente a Mazzoni e Comanini, a un uomo della generazione successiva come il Marino la natura 'fantastica' della creazione poetica doveva apparire un dato tranquillamente acquisito: e un simile stacco misura tutto lo scarto che separa due stagioni contigue della storia letteraria italiana<sup>89</sup>.

Una conferma del carattere non puramente occasionale del testo viene dal fatto che esso non rappresenta un elemento isolato nella produzione poetica mariniana, ma al contrario instaura molti rapporti intertestuali con i componimenti successivi<sup>90</sup>. Se è abbastanza logico aspettarsi il reimpiego di componenti formali, oltre che contenutistiche, in altre pagine in lode di Carlo Emanuele o di membri della famiglia ducale (nella terza parte della *Lira*, nella *Galeria*, in altri versi sparsi,<sup>91</sup> e occorre aggiungere non pochi passaggi di due prose delle *Dicerie sacre*, *La pittura e Il cielo*), dal momento che nelle sestine del

la sua imitazione icastica, di quello che la fantastica sia» (G. Comanini, *Il Figino*, p. 285).

<sup>89</sup> Illustra l'importanza della *Difesa di Dante* per lo sviluppo della poesia barocca Claudio Scarpati, «Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino», in Id., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-269.

<sup>90</sup> Una rassegna delle presenze del *Ritratto* nelle altre opere di Marino si legge in G. Alonzo, *Introduzione*, pp. 29-38.

<sup>91</sup> G. B. Marino, *Lira* III, *Lodi*, 1-13; *Capricci*, 14 e 33-36. Id., *Galeria*, I, *Pitture*, *Ritratti: uomini*, I, *Prencipi*, *Capitani ed Eroi*, 66 e 66a. Id., *Rime sparse*, 58, 76, 76a (G. B. Marino, *La lira*, vol. III, pp. 153-154 e 180).

*Ritratto* l'elogio sabauda ha già acquisito una sua compiuta sistematicità, più significativo appare il riemergere di consistenti blocchi del panegirico torinese in contesti differenti. All'interno di una fitta rete di analogie tematiche e riferimenti paralleli che avvicinano *Il ritratto* e *Il tempio*, ridistribuendo tra Enrico IV, Maria de' Medici e il giovanissimo Luigi XIII attributi e prerogative già appannaggio di Carlo, spiccano alcuni segmenti comuni, come il seguente: «Da' suoi tanti splendor che fe'? che disse / la Gallia tutta abbarbagliata allora?» (*Ritratto*, 102, vv. 1-2) – «Che fe'? che disse, de' suoi pregi ignuda? / Che fe' Gallia infelice?» (*Tempio*, 208, vv. 1-2)<sup>92</sup>; nel primo caso lo sbigottimento della Francia si deve al timore per il valo-

roso avversario piemontese, nel secondo l'espressione passa con disinvoltura a descrivere le conseguenze dell'assassinio di Enrico IV. O si veda un altro passo, dove il ricordo di Claud., *Cons. Stil.*, I 223 («*in falcem curvet gladios*») si combina con un noto passo biblico (*Is*, 2 4) ad esaltare l'opera pacificatrice qui del Savoia, lì del Borbone: «L'armi [...] / curve in falci e 'n aratri» (*Ritratto*, 156, vv. 1-3) – «Cangiate in torte falci e 'n curvi aratri / preser la terra a coltivar le spade» (*Tempio*, 72, vv. 1-2)<sup>93</sup>. Ma ancora più rilevante il trasferimento di porzioni del *Ritratto* nel poema che per molti versi può essere considerato la *summa* dell'esperienza poetica mariniana. Trascelgo un solo esempio, sufficiente a rendere l'idea del fenomeno:

Così col nome più che con la mano  
ha le forti talor schiere disfatte.  
E sol col vento de le penne al piano  
la sua gran fama l'alte mura abbatte,  
e le stragi non ama e vince in guerra  
quando perdona più che quando atterra  
(*Ritratto*, 183).

È giunto a tale il suo valor sovrano  
ch'omai vince e trionfa e non combatte.  
Son dal nome vie più che da la mano  
prese le rocche e le città disfatte;  
solo col vento de le penne al piano  
la sua gran fama l'alte mura abbatte;  
cede ogni forte, ogni castel si rende:  
misero chi contrasta e si difende  
(*Adone*, XX 503)<sup>94</sup>.

La sola fama dell'eroe provvede a sconfiggere i nemici, rendendo superfluo per lui combattere: più che soffermarsi sull'ennesimo substrato claudiano, che pure esiste<sup>95</sup>, sarà utile constatare come i versi in origine composti per Carlo Emanuele possano senza difficoltà venire applicati alla campagna antiprotestante condotta da Luigi XIII nel 1621-1622, ripercorsa con minuzia nelle ottave fina-

li dell'ultimo canto dell'*Adone*. Gli elogi dei potenti, secondo la prassi di Marino, sono dunque perfettamente intercambiabili: e se nella circostanza specifica il riuso di versi 'sabaudi' in un ambiente francese può essere in qualche modo reso meno inammissibile dai rapporti fattisi ormai distesi fra Torino e Parigi, lo stesso certo non si può dire in un caso analogo sotto il profilo intertestuale, che ha del clamoroso e sembra aprire uno squarcio illuminante sul reale pensiero di Marino intorno ai rapporti fra poesia e potere politico. Nell'XI canto dell'*Adone*, al termi-

<sup>92</sup> Cito dall'edizione moderna: Giovan Battista Marino, *La Sferza e Il Tempio*, Gian Piero Maragoni ed., Roma, Beniamino Vignola, 1995.

<sup>93</sup> La situazione esattamente opposta, ossia gli strumenti agricoli convertiti in armi, ricorre in *Adone*, X 236, a proposito della guerra per la conquista del Monferrato scatenata nel 1613 proprio da Carlo Emanuele.

<sup>94</sup> Cito da G. B. Marino, *Adone*, Emilio Russo ed., Milano, Bur Rizzoli, 2013.

<sup>95</sup> Cf. Claud., *Cons. Stil.*, I 188-192.

ne di una rassegna di donne belle e famose, prima italiane e poi francesi, troviamo un'ottava (la 90) di encomio per Charles de Luynes, favorito di Luigi XIII, connestabile di Francia, l'uomo più potente del regno dopo il re. Luynes era in auge dall'aprile 1617, cioè da quando aveva ispirato il colpo di mano del sedicenne Luigi contro la madre Maria, reggente del trono, aveva fatto esiliare la regina a Blois e aveva fatto uccidere e dilaniare dalla folla il favorito di lei, il maresciallo d'Ancre Concino Concini, fiorentino, insieme con la moglie. Il che aveva comportato da parte del Marino, che a corte si era legato proprio a Concini e al 'partito italiano', un delicato lavoro di avvicinamento e di riaccreditamento presso il nuovo sovrano e il suo ministro. Dunque pare del tutto normale che nell'*Adone* pubblicato nel 1623 si trovi un elogio di Luynes. Peccato però che quest'ottava encomiastica ricalchi in pieno, con i soli ritocchi necessari a riadattarla, una stanza appartenente a una redazione più antica dell'opera, pronta per la stampa nel 1616, e che tale stanza fosse in origine un elogio di Concini e rappresentasse addirittura la dedica a lui dell'intero poema<sup>96</sup>. Emilio Russo giustamente si domanda: a un po-

eta che aveva composto più di cinquemila ottave per la stessa opera, quanto sarebbe costato scriverne una in più, e quanto tempo ci avrebbe impiegato? È evidente che si tratta di una scelta intenzionale. Particolare non irrilevante: quando l'*Adone* viene finalmente stampato, anche Luynes è già morto, e l'omaggio è diventato superfluo: eppure la strofa rimane. I potenti passano, la poesia resta.

Dei panegirici di Claudiano si è già detto qui, anche se in maniera cursoria, mentre altrove si è tentata una rassegna tipologica delle modalità dei prelievi mariniani e dei trattamenti cui la fonte viene sottoposta<sup>97</sup>. Resta ora da precisare che, anche in un poemetto di portata relativamente limitata come il *Ritratto*, l'autore si serve di un ventaglio di fonti piuttosto ampio, sia classiche sia moderne, seguendo un *modus operandi* che gli è abituale; e che queste a volte giungono a disporsi secondo una stratificazione abbastanza complessa. Valga anche qui, per brevità, un singolo esempio; l'episodio dell'uccisione di due vipere da parte di Carlo Emanuele bambino segue sostanzialmente la falsariga della pseudoclaudiana *Laus Herculis*, traducendone alla lettera alcuni passaggi, fino a sconfinare nel vero e proprio calco semantico:

<sup>96</sup> Dell'*Adone* del 1616 rimangono oggi i primi due canti e una parte del terzo, testimoniati da due manoscritti: cf. Giovanni Pozzi, «Appendice», in G. B. Marino, *L'Adone*, a cura dello stesso, Milano, Mondadori, 1976, vol. II, pp. 727-747. Questa redazione è stata studiata in seguito da Emilio Russo, «L'Adone a Parigi», in *Per Giorgio Fulco. In memoriam (Filologia e critica)*, 35 [2010], 2-3, pp. 267-288), a cui si deve la segnalazione del riciclaggio dell'ottava in questione. Mentre con Maria de' Medici, Concini e la moglie Leonora Dori Galigai il Marino aveva probabilmente stabilito un'intesa sincera, la sua autentica opinione di Luynes trapela dal passo di una lettera a Santi Magnanini: «È ben vero che vi [nel ritardo della stampa dell'*Adone*] ha anche parte la porcheria non già salvatica, ma domestica di chi non conosce che cosa è gloria e generosità, onde il voler donare confetti a' porci sarebbe come il lavar la testa

all'asino. Mi reco dunque a ventura, e ne ringrazio la fortuna, che la cosa passi così e che mi abbiano disobbligato a questo modo, poiché ciascun di noi ha fatta la parte sua, io con la mia esibizione sodisfacendo al mio debito, altri col mancamento della promessa dando a conoscere al mondo che per essere principi bisogna nascerci» (G. B. Marino, *Lettere*, p. 217; epistola datata 12 luglio 1619. Sull'identità del destinatario, Giorgio Fulco, «La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia», in Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 195-215: 212).

<sup>97</sup> M. Corradini, «Forme dell'intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*», pp. 35-68.

Rosseggianti di morte ardono i lumi,  
gonfio da l'ira irrigidisce il toso.  
Lancian tre lingue, e l'una e l'altra bocca  
gravi d'aura tartarea aliti scocca  
(*Ritratto*, 43).

*Tristis Tartarea vibratur sibilus aura;  
morte rubent oculi trifidisque horrentia linguis  
ora sonant nigrumque fremens levat ira venenum*

(*Laus Herc.*, 33-35).

Ma la descrizione mariniana delle serpi, protratta dalla sestina 41 alla 49 e interframmezzata dal racconto dell'azione del fanciullo e da paragoni mitologici, storici, letterari, risente al contempo di altri ricordi: la celebre scena dell'uccisione di Laocoonte e dei figli da parte dei serpenti marini (Verg., *Aen.*, II 203-227)<sup>98</sup> e l'ottava della *Gerusalemme liberata* che tratteggia il rettile posto a guardia del monte su cui si erge il palazzo di Armida (XV 48); e da ciascuno di tali testi provengono precise tessere (solo per citarne alcune: «Ecce autem gemini [...] immensis orbibus angues», *Aen.*, II 203-204 – «Et ecco vede attorte in livid'onde / strisciarsi a' piè due vipere gemelle», *Ritratto*, 41, 3-4. «Inalza d'oro squallido squamose / le creste e 'l capo», *Ger. lib.*, XV 48 1-2 – «Di ceruleo squallor, d'aurate squamme / ricche», *Ritratto*, 44, 1-2). Va osservato che i passi della *Liberata*, della *Laus Herculis*, dell'*Eneide* sono già legati fra loro da una relazione intertestuale, e se ne deve concludere che Marino è assolutamente in grado di ricostruire i punti nodali della tradizione poetica di un'immagine, sfruttandoli per i propri scopi. Il lavoro svolto per *Il ritratto*, d'altronde, non resterà fine a se stesso, perché Marino non se ne dimenticherà affatto nel momento in cui avrà necessità di raffigurare altri minacciosi serpenti, quali l'«aspe» che morde Euridice in *Sampogna*

I, *Orfeo*, 55-79<sup>99</sup> e soprattutto la bestia mostruosa che le sorelle ingannevoli descrivono a Psiche in *Adone*, IV 135-142, per illustrare la quale il napoletano dilata la figura essenziale delle *Metamorfosi* di Apuleio inserendovi abbondanti particolari provenienti dal panegirico sabaud. Virgilio e Tasso, ovviamente, sono autori che non possono non appartenere alla memoria scolastica di qualsiasi poeta italiano di inizio Seicento, e a maggior ragione a quella del Marino; in altri casi, come può essere la menzione del «re de l'api» privo di aculeo come *exemplum* di clemenza regale (*Ritratto*, 145) sembra verosimile pensare a uno schedario che gli consenta di passare con comodità dal re delle api di Claud., IV *Cons. Hon.*, 379-383 (testo che senza dubbio Marino aveva sott'occhio nel momento della composizione del panegirico) a quello del *De clementia* di Seneca, I 19 3, più adatto al contesto della sestina. E se non si tratterà dello «zibaldone» personale, organizzato per soggetti, in cui egli annotava le prede delle sue letture «col rampino», secondo la celebre dichiarazione della lettera all'Achillini utilizzata come prefazione alla *Sampogna*<sup>100</sup>, potrà ben essere una delle molte

<sup>99</sup> Per altre fonti di questo passo, cf. il commento di Vania De Maldé in G. B. Marino, *La Sampogna*, pp. 80-82.

<sup>100</sup> «Infìn dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone et servendomeme a suo tempo [...]. Vero è che cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio et con quel metodo ordinarlo che può più facilmente improntargli le materie quando le cerca» (ivi, p. 51).

<sup>98</sup> Il debito, segnalato dal glossatore seicentesco, è discusso in C. Carminati, «Le postille di Stigliani al *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele del Marino*», pp. 450, 460-462.



diffusissime compilazioni enciclopediche a stampa, strumenti abituali di lavoro per il letterato del Cinque e del Seicento<sup>101</sup>. Ma queste, in fondo, sono quasi banalità, e più della provenienza del materiale conta la maestria del trattamento dello stesso, la rara capacità di combinare fra loro le fonti e di rifonderle in una 'fabbrica' nuova.

Un certo interesse storico riveste, accanto allo studio delle fonti, quello delle riprese del testo del *Ritratto* da parte di altri autori. Un'osservazione ravvicinata del panegirico e una serie di raffronti rivelano infatti che esso godette di una larga fortuna, in buona parte sotterranea, per almeno due secoli. Tra la selva seicentesca dei debitori, limitandoci alla segnalazione di nomi di almeno minima notorietà, troviamo lirici come Testi, Achillini, Preti, Campeggi, Adimari, Giovanetti, Brunni, Errico, Fontanella, e poeti epici come Francesco Bracciolini (*La croce racquistata* nella redazione completa del 1611, *La Bulgheria convertita*), Lucrezia Marinelli (*L'Enrico*), Girolamo Graziani (*Il conqui-*

*sto di Granata*), nonché lo stesso Stigliani con il suo *Mondo nuovo*. Un discorso a parte richiedono i panegiristi, che spesso non si accontentano di prelevare frammenti testuali decontestualizzati, come fanno ad esempio il torinese Emanuele Tesauro, estimatore del Marino, e più di un secolo dopo il giovanissimo Aurelio Bertola de' Giorgi celebrante Clemente XIV e Pio VI, ma ripropongono interi nuclei tematici, o addirittura si spingono fino a una vera e propria trascrizione di versi e strofe: così i poco conosciuti Giovan Battista Calamai, Desiderio de Angelis, Filippo Maria Grossi; e non manca all'elenco un Friedrich Cahlen (Cahlenus, Caleno), che nel suo elogio in sestine di Federico Guglielmo di Brandeburgo (Jena, 1681) realizza un autentico centone che attinge in eguale misura dal *Ritratto* e dal *Tempio*, e costituisce dunque un'interessante testimonianza dell'affermazione del modello del panegirico mariniano anche fuori d'Italia. Se l'abbondanza di semi di un'opera minore qual è *Il ritratto* sparsi tra i solchi della letteratura del Seicento non fa altro che confermare la visione critica consolidata di un Marino re del proprio secolo, risulta senz'altro meno scontato constatare che la fortuna del testo non si arresta affatto dopo la rivoluzione anti-barocca del gusto poetico, tanto che esso attira l'attenzione interessata di una lunga schiera di cruscanti e di primi e secondi arcadi quali Francesco Redi, Vincenzo da Filicaia, Benedetto Menzini, Anton Maria Salvini, Pier Jacopo Martello, Pietro Metastasio, Lorenzo Mascheroni, nonché di una considerevole serie di accademici minori che stampano i propri versi nei vari tomi delle *Rime degli Arcadi*: tutti autori, cioè, che almeno in teoria dovrebbero aborreire l'*elocutio* mariniana con il suo 'eccesso' di acutezze (un caso a sé, in realtà, è rappresentato dal Metastasio, di cui è noto l'apprezzamento dei

<sup>101</sup> Sui repertori impiegati dai poeti cinque-seicenteschi: Paolo Cherchi, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998; Id., «Plagio e/o riscrittura nel secondo Cinquecento», in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roberto Gigliucci ed., Roma, Bulzoni, 1998, pp. 53-68; Amedeo Quondam, «Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo», ivi, pp. 373-400; Id., *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Roma, Bulzoni, 1999; Id., «Strumenti dell'officina classicistica: «Polyanthea» & Co.», *Modern Philology*, 101 (2003), pp. 316-336. Occorre comunque avvertire che il passo del *De clementia* era molto noto, e spesso impiegato nella trattatistica sul principe e nell'emblematica. L'immagine del re delle api senza pungiglione veicolata dal *Ritratto*, d'altra parte, dovette piacere a Carlo Emanuele, poiché essa ritorna su una serie di medaglie commemorative di istituzioni benefiche fondate dal 1614 al 1629 (Riccardo Adalgisio Marini, «Motti ed imprese della Real Casa di Savoia», *Rivista italiana di numismatica e scienze affini*, 27 (1914), pp. 67-120: 96-97).

valori melodici della poesia di Marino)<sup>102</sup>. Certo, quanto del *Ritratto* trascorre in questi componimenti settecenteschi è un Marino molto spesso parcellizzato, ridotto a frammenti minuti, a singoli sintagmi, così da poter passare facilmente inosservato; e ciò che sembra attrarre questi autori, e più occasionalmente anche altri, ancora meno sospettabili (Vico, Gasparo Gozzi, Goldoni, Casti, a volte si direbbe perfino Leopardi) non è tanto l'inventiva metaforica che affascinava i seicentisti, ma piuttosto l'eleganza dell'espressione unita all'evidenza rappresentativa<sup>103</sup>: «felici insegne», «trionfal pompa superba», «venerando busto», «sanguinoso lampo», «pennel sovrano», «misterioso e magico lavacro», «sdegna il letto» (detto di fiume), «vaneggiando fra l'armi», «palme antiche», «antiveder lontano». Valori da classico, più che puro ingegno concettista.

Un diverso capitolo poi è rappresentato dagli autentici plagari: lunghi brani di taglio descrittivo del *Ritratto* trasmigrano infatti senza o con una minima rielaborazione (e senza naturalmente che la fonte venga in alcun modo segnalata) in lavori di tipo compilativo, talvolta di notevole diffusione editoriale, ad esempio le *Poetiche dicerie* e gli *Assunti predicabili* del domenicano Tommaso Carafa<sup>104</sup> o il *Teatro*

delle descrizioni di Alessandro Consedenti<sup>105</sup>; oppure, con qualche maggiore cautela, in opere erudite di livello più elevato, come le *Imprese sacre* di Paolo Aresi<sup>106</sup>. Raccolte di questo genere venivano pubblicizzate, secondo quanto recita un frontespizio delle *Dicerie* del Carafa, come «utili a' predicatori», oltre che ai poeti e agli amanti delle lettere. Non sorprende troppo, quindi, che le sezioni descrittive del panegirico siano state saccheggiate dagli oratori sacri seicenteschi, anche senza la mediazione dei suddetti repertori, ma attraverso la fruizione diretta (lo stesso accade a un altro scritto del Marino, le *Dicerie sacre*; e non importa se l'argomento del *Ritratto* non è spirituale, poiché le 'descrizioni' conoscono un tale sviluppo nella predicazione dell'epoca da acquisire una loro autonomia); o che le sestine dedicate alle virtù morali del duca abbiano alimentato le narrazioni agiografiche degli innumerevoli elogi devoti di santi e beati. Canali di diffusione non inspiegabili, ma certo inattesi, che rappresentano

menicano, In Messina, Per Gio. Franc. Bianco, 1627 (i *Discorsi* erano già stati stampati nel 1625 a Venezia da Misserini); *Assunti predicabili, del M. R. P. M. fra Tomaso Caraffa dominicano*, In Venetia, Appresso Guglielmo Oddoni, 1643. Il napoletano Carafa, accademico Ozioso, morì precocemente nel 1614, ma le *Poetiche dicerie* conobbero decine di edizioni nel XVII secolo.

<sup>105</sup> *Teatro delle descrizioni Sacre, Morali, & Academiche del P. D. Alessandro Consedenti romano teologo predicatore De' Canonici di S. Salvatore in Lauro*, In Roma, Per il Moneta, 1646.

<sup>106</sup> Stampate per la prima volta nel 1615 (Verona, Angelo Tamo), le fortunate *Imprese sacre* del teatino, futuro vescovo di Tortona, si ampliarono in seguito fino a raggiungere i sette volumi. Vi è da notare che già nell'*Arte di predicar bene* (Venezia, Giunti, Ciotti e compagni, 1611) Aresi cita esplicitamente, questa volta indicandone la provenienza, versi del *Ritratto* (Erminia Ardisino, *Introduzione* a G. B. Marino, *Dicerie sacre*, pp. 25-26); e che egli, a partire dal 1610, è autore di diversi panegirici in prosa, raccolti nella stampa di Milano, Mognaga, 1644.

<sup>102</sup> «Chi crederebbe che allor che Metastasio dovea comporre, vi si preparasse con una lettura de' più bei pezzi dell'*Adone*? Così fece costantemente» (Aurelio Bertola de' Giorgi, *Osservazioni sopra Metastasio con alcuni versi*, Bassano, Remondini, 1784, p. XIII). Per un'articolata valutazione dell'influenza mariniana sul poeta settecentesco cf. Edoardo Taddéo, «Metastasio da Marino a Seneca», *Giornale storico della letteratura italiana*, 104 (1987), vol. 164, pp. 321-364 e 481-508.

<sup>103</sup> Ancora A. Bertola de' Giorgi, *Osservazioni sopra Metastasio*, p. XIII: «l'ovidiana felicità di dir tutto elegantemente».

<sup>104</sup> *Poetiche dicerie divise in Vaghiissime descrizioni, & Discorsi accademici del P. Tomaso Caraffa do-*

quasi una sorta di ironica compensazione per lo 'scandaloso' Marino, il corruttore di costumi dal conto aperto con l'Inquisizione, destinato a essere bandito per secoli dagli scaffali di ogni biblioteca timorata di Dio; il quale, dal canto suo, non aveva poi torto a rispondere alle accuse di furto letterario denunciando i molti perpetrati ai propri danni.

E a proposito di ironia, vorrei concludere queste note con un particolare curioso. All'interno di un passaggio eroico, sempre di derivazione claudiana, volto a esaltare le imprese guerresche di Carlo Emanuele in Francia, con dovizia di dettagli cruenti (massacri di nemici, fiumi di sangue, campi disseminati di ossa), le strofe 130 e 132 terminano con i seguenti versi: «e stridendo fuggir lungo il gran vallo / con l'ali basse e spennacchiate il Gallo»; «A tanta strage attonita ululando / per le tombe fuggì l'ombra d'Orlando». Lo stile, come si può osservare, è marcatamente basso-mimetico, e male si adatta alla magniloquenza del contesto: tanto che Marzio Pieri, a commento di questi versi, parla di «un'ombra di caricatura ben celata»<sup>107</sup>. Il tono delle *pointes*, non a caso poste in fine di sestina, è in effetti da poema eroicomico, e il riferimento a Orlando pare attagliarsi bene alla documentata passione del duca per le atmosfere cavalleresche, che lo spingeva a immaginarsi in veste di personaggio del *Furioso*<sup>108</sup>. Se ipotizzare un'intenzione velatamente ironica di Marino nei riguardi del principe al servizio del quale desiderava entrare può sembrare un controsenso, non si dimentichi che l'incarcerazione torinese del poeta (aprile 1611-giugno 1612), che se-

gue di tre anni il *Ritratto*, sembra dovuta proprio a una sua poco apprezzata inclinazione alla satira, che lo porta a scrivere «con poco rispetto e troppo liberamente» del duca<sup>109</sup>. Tali scritture satiriche oggi non risultano identificabili<sup>110</sup>; ciò che invece è assodato è l'insopprimibile tendenza del Marino più autentico alla parodia e la sua spiccata vocazione per la letteratura burlesca, componenti non marginali della sua opera complessiva, in una gamma di realizzazioni che vanno dalla più semplice battuta oscena fino alle molteplici strategie di trattamento delle fonti messe in atto nel poema maggiore<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> Giovan Battista Baiacca, *Vita del Cavalier Marino* (in Clizia Carminati, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della «Vita» di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della «Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoristi di Roma», 1626*, Bologna, I libri di Emil, 2011, p. 87), ripreso da A. Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino*, p. 99. Pur con tono minimizzante, ammettono qualche «licenza poetica» del Marino le due lettere di Pietro Aldobrandini che richiedono al Savoia la sua liberazione, pubblicate in Giuseppe Rua, «La intercessione del card. Aldobrandini presso Carlo Emanuele I per la scarcerazione del cav. Marino», *Giornale storico della letteratura italiana*, 11 (1893), vol. 22, pp. 422-426.

<sup>110</sup> Alcune possibilità al riguardo vengono presentate in E. Russo, *Marino*, pp. 111-112.

<sup>111</sup> Cf. Marco Corradini, «Parodie mariniane», in Andrea Spiriti (ed.), *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno di Somma Lombardo-Gallarate, 15-16 ottobre 2009, *Rassegna gallaratese di storia e d'arte*, 2011, n. 131, pp. 223-246; poi, in una versione diversa, in M. Corradini, *In terra di letteratura*, pp. 165-177.

<sup>107</sup> M. Pieri, *Per Marino*, p. 62.

<sup>108</sup> Cf. M. Guglielminetti, «Carlo Emanuele I scrittore», p. 57, e M. L. Doglio, «Il «teatro poetico» del principe», pp. 167 e 173.

# DEL «FÉNIX DE LOS SANDOS» A LOS ECLIPSES DEL DUQUE: LA INVENCION DE UNA AGUDEZA COMPUESTA EN EL *PANEGÍRICO* *AL DUQUE DE LERMA*

NADINE LY  
*Université Bordeaux Montaigne*

*Para Jesús Ponce Cárdenas, amigo generoso y felicísimo  
ingenio de «esta gloriosa era»<sup>1</sup> de los estudios gongorinos.*

## 1. LOS ECLIPSES DEL DUQUE: TRES LECTURAS DEL *PANEGÍRICO*

Pretender comentar el *Panegírico al duque de Lerma* enfatizando los eclipses textuales del personaje elogiado, podría parecer desconcertante si no nos animaran a acometer la empresa ciertas reticencias y observaciones relativas a la cuestión de la «poetización» del potente valido de

Felipe III, a la problemática narración de sus hechos y a la dudosa adhesión de Góngora al objeto de sus setenta y nueve octavas reales, interrumpidas por el disfavor del duque (el día 4 de octubre de 1618), al cabo de la que, según parece, debía ser la primera mitad del elogio<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> En la *Bucólica cuarta* de Virgilio, v. 19, traducida por Juan Antonio González Iglesias, Salamanca, Gráficas Lope, el 12 de diciembre de 2007.

<sup>2</sup> Robert Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967, p. 292: «En se fondant sur l'importance donnée aux événements des années 1598 à 1609, on peut évaluer celle que don Luis comptait donner à la période qui

va de 1609 à 1617, et qui n'est pas traitée: l'expulsion des «morisques» en 1609, la «prise» de Larache en 1610, la mort d'Henri IV la même année, la mort de la reine Marguerite en 1611, les mariages franco-espagnols décidés en 1612 et réalisés en 1615, l'expédition contre la Mamora en 1614, et certainement aussi les affaires de Savoie, tout cela devait logiquement figurer dans la partie du poème qui n'a pas été rédigée. Non seulement en effet ces événements ont une importance politique qui n'est pas niable, mais encore ils comptent parmi ceux qui ont le plus vivement frappé l'opinion espagnole et, d'autre part,

Merecedor del aprecio de sus contemporáneos, por juzgarse perfectamente adaptado a las exigencias del antiquísimo género del panegírico<sup>3</sup>, el poema quedó a salvo de la polémica en torno al *Polifemo* y las *Soleidades*. Ahora bien, frente al consenso positivo de los lectores del siglo XVII, no ha dejado sin embargo de sorprender a los exegetas contemporáneos la importancia textual concedida por Góngora a la relación de ceremonias y fiestas, aparentemente ajena al estricto propósito de panegirizar al todavía potente duque de Lerma, aunque plenamente aneja al carácter áulico y cortesano del poema<sup>4</sup>.

*ils ont presque tous laissé des traces importantes dans l'œuvre de Góngora* [es mía la cursiva]. Il n'est donc pas exagéré de supposer que don Luis projetait d'ajouter aux 79 octaves rédigées un nombre de vers à peu près équivalent». A propósito de la muerte de Enrique IV de Francia, a la que le dedica Góngora un soneto (218, ed. Carreira) y Quevedo cinco poemas (ed. Bleca, 1990 [1981], n° 257, 258, 259, 275 y 280), y de su resonancia en España, véase el artículo de Jesús María Usunáriz, «El asesinato de Enrique IV de Francia y la publicística española del siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 118, 2 (2016), pp. 463-471. Una cita de González Dávila (nota 7, p. 457) informa cómo fue el duque de Lerma el encargado de comunicar al rey la muerte de Enrique IV: «Nuestro rey la recibió en la villa de Lerma y se la dio a la una de la noche, estando acostado, el duque de Lerma, que llegándose a la cortina le dijo: «Señor, de París ha llegado un correo con la muerte del rey». Respondió con algunas palabras compasivas y con decir: «Dios le haya dado el cielo». Y a la mañana mandó se le hiciesen honras y funerales y se le dijese misas por el descanso perpetuo de su alma».

<sup>3</sup> Ver la tesis pionera de José Manuel Martos Carrasco, *El «Panegírico al duque de Lerma»* de Luis de Góngora: estudio y edición crítica, dirigida por J. M. Micó, Barcelona, 1997, [www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net), pp. 15-16, 80-101, y el artículo de Jesús Ponce Cárdenas, «*Taceat superata Vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, dirigido por Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, CEEH, 2011, pp. 57-103, y sobre el particular, 57-58.

<sup>4</sup> R. Jammes, *Etudes ...*, pp. 298-299: «[...] courtisan, et faisant l'éloge de cet archétype de courtisan

De esas suntuosas descripciones consta que desaparece casi totalmente el personaje del valido. Mencionado una sola vez, en cuanto «Mercurio alado, / [e]l Sandoval en céfiros volante» (vv. 308-309) en las ocho octavas dedicadas a las bodas reales (XXXVI-XLII), es evocado, dos veces, en las doce octavas de las ceremonias al nacimiento y bautizo del futuro Felipe IV (LV-LXVI): «el duque las futuras [señas festivas] / al primero previene, sacramento» (vv. 458-459) y: «No en circos, no, propuso el duque atroces / juegos o gladiatorios o ferales» (vv. 505-506). También queda en gran parte ausente de las octavas dedicadas a la «alma paz» hispánica<sup>5</sup> (LXVII-LXXIX) —Malucas, Venecia, Inglaterra y Holanda— con excepción de la octava LXIX, cuya primera parte ensalza magníficamente su vigilancia y su diligencia definida como «sombra individual [...] de su presencia» (vv. 545-548). De los 632 versos, pues, que cuenta la parte redactada del poema, unos 256 (si no me equivoco, un apreciable 40,5 %) se olvi-

qu'est le favori du roi, il était normal que Góngora accordât toute son attention à ces cérémonies, dont l'apparat constitue l'essentiel de la vie de Cour. Ce faisant, il se pliait aux goûts et aux désirs de la Cour, dont il devenait en quelque sorte le chantre officiel; il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le contenu du *Panegyrique*, année par année, à celui de l'ouvrage d'Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, pour les années 1598 à 1609 : la correspondance est frappante». Y, p. 295, un fallo tajante acerca de lo que es el *Panegírico*: «un poème courtisan, le plus courtisan de tous ceux qu'a écrits Góngora».

<sup>5</sup> Véase, de Bernardo José García García, *La Pax Hispanica. Política exterior del Duque de Lerma*, Leuven, Leuven University Press, 1996. El poema de Góngora cubre el «proceso de pacificación, que parte de la aplicación del Tratado de Paz de Vervins (1598) y culmina con la firma de la Tregua de los Doce Años con las Provincias Unidas (1609), durante el cual encontramos una serie de *empresas de reputación* encaminadas a asentar el prestigio del nuevo monarca y su privado [...]» (p. X).

dan (casi) del duque mientras que, de sus setenta y nueve octavas, sólo las primeras treinta y cinco manifiestan continuamente su presencia.

Subraya Robert Jammes el cuidado con el que Góngora pule cada uno de los 632 versos del poema «*dont le plan n'a pas été composé à la légère: ici Góngora s'engage tout entier, dans une œuvre de longue haleine, qui était conçue pour être au moins deux fois plus longue*»<sup>6</sup>. No deja de notar que las bodas de Felipe III con Margarita de Austria ocupan un espacio bastante amplio y el nacimiento del príncipe heredero «*une place si importante dans le poème*»<sup>7</sup> pero en ninguna parte juzga desmesuradas las descripciones de fiestas y ceremonias en las que reside, según él, lo esencial del poema. La justificación de tal extensión es doble: por una parte el carácter áulico y cortesano del poema ya evocado y, por otra, la afición profunda del poeta-esteta a «*la somptuosité, l'apparat et, en général, les fêtes empreintes de solennité*»<sup>8</sup>. No parece en absoluto baladí, ya que garantiza la absoluta sinceridad estética del *Panegírico*, la conjunción en el poema del espacio concedido a tales fiestas con el gusto personal del poeta<sup>9</sup>, limitándose sin embargo, en el análisis de R. Jammes, el nexo entre la suntuosa evocación de las ceremonias cortesanas y el compromiso encomiástico a favor del duque, por una parte al estatus del valido del rey definido como «arquetipo de cortesano» y, por otra, a la caracte-

rización del poema como el más cortesano de cuantos había compuesto Góngora.

Otro estudio sensible a la organización temática del *Panegírico* es el, ya aludido, de José Manuel Martos. Después de recordar la finalidad pragmática del poema y la manipulación de los hechos históricos en función del punto de vista interesado del emisor («La referencia histórica se convierte en deferencia poética»), define en una fórmula la relativa versatilidad de la pluma encomiástica: «La grave trompa bélica se torna por momentos frívola flauta cortesana: *saevum procul Martem felix taeda releget*», debido a que (usando aquí palabras del autor) son tres los vértices entre los que se mueven las líneas temáticas del poema: «las fiestas de la vida cortesana [...], la exaltación épica en lo que respecta a los hechos de la política exterior, en los que el duque de Lerma desempeña un papel presuntamente determinante; y el elogio del valido, con un buen puñado de *loa a persona*»<sup>10</sup>. Pero al abordar cuestiones de género, estilo y, sobre todo, inserción de episodios en la que, según la «Razón de esta obra» que Trillo de Figueroa antepone a su *Neapolísea*<sup>11</sup>, radica la diferencia entre poema panegírico y heroico, vuelve José Manuel Martos al espacio exorbitante concedido a bodas y bautizo, quedando algo apartado el duque de esos episodios: «Diecinueve octavas, casi una cuarta parte de la extensión del poema, se llevan esos dos episodios cortesanos y festivos, en los que el personaje principal de la acción, el duque de Lerma, queda en un segundísimo plano»<sup>12</sup>.

Otra es la realidad histórica: del papel de Lerma, no tanto «presuntamente

<sup>6</sup> R. Jammes, *Études*, p. 289.

<sup>7</sup> R. Jammes, *Études*, p. 297.

<sup>8</sup> R. Jammes, *Études*, p. 304.

<sup>9</sup> R. Jammes, *Études*, p. 304. De ese gusto, añade Jammes, dan constancia documentos del Cabildo de Córdoba que atestiguan que a Góngora se le encargaban la organización de las procesiones de las fiestas del Corpus o la elección de ricas telas para ceremonias solemnes.

<sup>10</sup> J. M. Martos, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>11</sup> J. M. Martos, *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>12</sup> J. M. Martos, *op. cit.*, p. 100.



determinante» como realmente fundamental en las cuestiones de política exterior, da cuenta B. J. García García relacionándolo con el afán del duque por mantener su «protagonismo cortesano» y recordando su presencia continua, junto al Rey, en las celebraciones más brillantes de la Monarquía<sup>13</sup>. ¡Extraño destino poético, en esas condiciones, el del duque, cuyo protagonismo retrocedería ante el boato de las fiestas y los hechos de armas de grandes capitanes! En la que se puede considerar segunda parte del panegírico gongorino (XXXIII-LXXIX), celebraciones como las referidas bodas (XXXVI-XLIII) o el bautizo del infante (LV-LXVI) y hechos de política exterior (XXXV, XLVII-XLIX y LXVII-LXXIX) ocupan respectivamente veinte y dieciocho octavas; hechos de política interior cuatro (XXXIII-XXXIV y XLV-XLVI); hechos de vida y política privadas del duque, cinco (L-LIV), evocando esas últimas el escándalo cósmico de la muerte de su esposa inmediatamente seguido de las bodas de su hijo preferido, Diego Gómez de

Sandoval. Ese equilibrio casi perfecto, posiblemente percibido pero sin comentarse, es el que le llevaría a José Manuel Martos a declarar sin equívoco que: «El *Panegírico* es una arquitectura narrativa diseñada con suma precisión, en la que no quedan cabos sueltos; un espacio cerrado, una forma que traspasa las fronteras métricas y pervive como un «entramado de acciones solidarias» (volvemos a Pozuelo Yvancos, 1996: 444) dotado de una excelente *dispositio textual*»<sup>14</sup>. Contradice felizmente esa afirmación la «frivolidad» de «la flauta cortesana» que, en páginas anteriores, caracterizaba el tenor variopinto del *Panegírico*.

Difícilmente, en efecto, se compagina el concepto con la empresa de más alto vuelo acometida por Góngora: ambiciosamente empeñado el poeta en componer el panegírico al personaje más poderoso e influyente del reino, no podía permitirle a su pluma la más leve frivolidad, sino mantenerla a la exigente altura del reto genérico-literario y, más que todo, a la altura del elogiado, merecedor del encomio más excelso. Una cuestión de dignidad, de honor poético: el de un artífice capaz, él sólo, de darle al mundo, engendrándolo en sus versos, un segundo fénix de la familia de los Sandos<sup>15</sup>. Sin contar que

<sup>13</sup> B. J. García García, *La Pax Hispanica*, p. 195: «La mejor forma de mantener su posición como valido frente a la oposición de los diversos grupos contrarios a su privanza, casi exclusiva, radicaba en el desarrollo de una política exterior estable, sostenida gracias a una activa y hábil diplomacia, que recogiera los frutos gloriosos de grandes y deseadas paces, o de campañas militares limitadas con una utilidad inmediata en la defensa del sistema español y en el reforzamiento de su prestigio internacional. De esta forma, Lerma mantendría su protagonismo cortesano, figurando a la cabeza de una brillante diplomacia en su trato privilegiado con las demás cortes europeas y sus eventuales privados, y representando su papel junto al Rey en todas las espectaculares manifestaciones públicas de la Monarquía con las ventajas de los múltiples recursos aprendidos en su larga experiencia cortesana. Un protagonismo tal permitiría colmar las máximas aspiraciones familiares de este grande, olvidado y pobre en otro tiempo, ahora cabeza de la aristocracia española, y primero en todo».

<sup>14</sup> J. M. Martos, *op. cit.*, p. 132.

<sup>15</sup> Me permitiré completar de algún modo la lectura «literal» que de los versos 15-16 ofrece el estudio de Mercedes Blanco, «El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico», en *El duque de Lerma. Poder y literatura...*, *op. cit.*, pp. 11-56: «Góngora dirá, si lo leemos de modo literal, que el «Fénix de los Sandos» es creación de su «canto», que será oído en todo el mundo, del Septentrión a la «adusta Libia», aunque sea más sorda que sus áspides fríos y, por supuesto, del extremo Oriente al último Occidente, del Ganges al Marañón: «y débale a mis números el mundo / del Fénix de los Sandos un segundo» (vv. 15-16)» (p. 23). Una nota sustanciosa, la 37 pp. 52-53, da cuenta de la dificultad del verso final, sobre la que también he de volver en el apartado que sigue.

ceremonias, fiestas y celebraciones, en su deslumbrante conjunto y hasta el menor detalle de su derroche de lujo, formaban parte del aparato del poder y de su pomposa representación pública<sup>16</sup>. ¿Qué mucho que fingieran los números o los versos de Góngora tan grandiosa y poetizable demostración del radiante poder de la monarquía española, restaurado por el duque de Lerma?

El que esas espléndidas celebraciones y los hechos heroicos de capitanes españoles en distintos lugares de la anchura del mundo ocupen el mismo espacio, o casi, en el poema, no se debe al azar. Clara señal el número igual de octavas de una armoniosa proporción cuantitativa entre manifestaciones fastuosas y ostentación de fuerzas armadas siempre disuasivas (menos en el caso de Argel, XLVII-XLIX), se convierte en señal de una correspondencia más sutil: la «gustosa semejanza»<sup>17</sup> entre manifestaciones externas, visibles y admirables dentro del reino y fuera de él, de la paz interior y de la *Pax Hispanica*, atribuibles ambas al du-

que de Lerma, «primer Sando / en togado valor» (III). Lo mismo se puede decir, *mutatis mutandis*, de las octavas de política interior y de las dedicadas a la vida privada del duque: por una parte, aumento del número de Consejeros a imitación de Griegos y Romanos (XXXIII), restauración de la Hacienda real (XXXIV), traslado de la Corte a Valladolid y resurrección de la campaña de Carrión, «fértil granero ya de nuestra España» y de «la mejor tierra que Pisuegra baña» (XLV); por otra parte: después de la catástrofe de la muerte de la duquesa (L-LII), el renacer de la serenidad y la promesa, con los desposorios de Diego Gómez, hijo dilecto del duque y la condesa de Saldaña (LIII). Menos numerosas que las octavas de ostentación del poder y de la paz, pero en algún caso más sensibles, las estrofas de política interior y vida privada del duque ensalzan la labor doméstica del valido y sus indispensables dotes para asentar el renacer y el esplendor de la monarquía así como el de la propia familia.

Última reflexión y, sin duda, la más ágil e inquieta de ese repaso, la que desarrolla Mercedes Blanco en «El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico»<sup>18</sup>, en torno a la problemática presencia / ausencia del duque. Aparte de la sustanciosa demostración del carácter heroico del poema, propone M. Blanco un primer acercamiento a la «ficción verosímil» de la presentación gongorina del valido en los pasajes encomiásticos del poema, comparándola con los hechos del duque de Lerma comentados por los historiadores y relacionándola «con las semblanzas ideales del *Héroe* o del *Discreto* que trazará Gracián veinte años más tarde»: nada tienen los elogios de excesivo —cuerdo y

<sup>16</sup> Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades*, op. cit.; Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana : de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991; José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Secretariado de publicaciones, Universidad de Sevilla, 2006; Bernardo José García García y María Luisa Lobato (coords.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid : Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. Véanse, en *El duque de Lerma. Poder y literatura...*, ed. cit., los estudios de María Luisa Lobato, (pp. 275-294), Araceli Guillaume-Alonso (pp. 295-316) y Germán Vega García-Luengo (pp. 355-385).

<sup>17</sup> Es de Gracián la fórmula, significativamente convocada en el Discurso LIV «De la acolucia y trabazón de los discursos» (Tratado segundo : De la agudeza compuesta), en *Agudeza y Arte de ingenio*, Vol. II, ed. de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.ª Andreu, Zaragoza, Larumbe, 2004, p. 553.

<sup>18</sup> Véase la nota 14. Seguidamente se espigarán varias citas de la página 23.

previsor, sabe escuchar amenazas veladas y silenciosas, lleva una actividad diplomática prudente y logra mantener a raya las hostilidades mediante «oportunos alardes de fuerza» — subrayándose incluso su calidad de «maravilloso ordenador de las pompas de la corte», que «logra dar a propios y extraños una impresión de inaudita magnificencia» (vv. 457-528). Distinta aquí «la invención poética» de la ficción épica, desecha los episodios fabulosos, «con la única excepción de la profecía de la napea», empleándose «en labrar imágenes y símbolos, en escoger y componer exquisitamente el vocabulario, en dar variedad y expresividad a los sonidos y a los ritmos, y, sobre todo, en producir ingeniosos conceptos».

Pasa luego la insigne siglodorista a otro aspecto, no menos fundamental, del panegírico: la espléndida e incontrovertible deuda de Góngora para con Claudio Claudiano «fundador del panegírico latino en verso» y, en casi todos sus panegíricos, enérgico cantor y defensor de «un mismo personaje, Estilicón, un político controvertido que todavía lo es hoy entre los historiadores del Bajo Imperio, y que necesita dar argumentos a quienes lo sostienen y refutar —tácitamente— a quienes lo acusan». Más que «mera lisonja» accede la poesía de Claudiano a la categoría de muy hábil «propaganda»: «Estos poemas, pues, inventan —si nos atenemos a los textos conservados— un original compromiso entre la retórica política, la poesía épica y la liturgia cortesana»<sup>19</sup>. La impecable, copiosa y entusiasta demostración (pp. 24-39) desemboca en una comparación entre la elocuencia argumentativa, no desprovista de «furor poético», de Claudiano y el lenguaje y

la estructura del *Panegírico al duque de Lerma* en el que «poco o nada queda [...] del potente armazón argumentativo que poseen los de Claudiano» (p. 39) aunque sí sugiere M. Blanco que, a pesar de esas diferencias, Góngora tal vez «esperara ser un propagandista de Lerma»<sup>20</sup>.

De las dos partes del panegírico gongorino, la menos lograda o, por decirlo con más respeto, la más discutible, sería la segunda, cuyas cincuenta y tres octavas<sup>21</sup> «ni nombran a Lerma ni refieren acciones suyas» y que, después de la muerte y pompas fúnebres de Felipe II, «se convierte sustancialmente en una crónica concisa y selectiva del reinado de Felipe III hasta 1609», pareciéndose «a la relación del reinado de Felipe III de Cabrera de Córdoba: una sucesión de breves anotaciones en un diario, sin más ordenación que la cronológica [...]. No insinuamos que Góngora siga a Cabrera de Córdoba, pero sí que observa la andadura narrativa

<sup>20</sup> Mercedes Blanco, art. cit., p. 32: «No es imposible que Góngora esperara ser un propagandista de Lerma, no porque creyera que su poder estaba definitivamente asegurado, sino al contrario porque el válido necesitaba, frente a sus adversarios, un estado de opinión menos desfavorable. No era hombre Lerma que descuidara nada que tuviera que ver con su fama, con lo que hoy llamamos la «imagen», y si se preocupó de dictar a Rubens cómo tenía que retratarlo, parecería lógico que a Góngora también le transmitiera ciertas informaciones o instrucciones».

<sup>21</sup> Según M. Blanco, termina la primera parte con la vuelta triunfal del virrey a Madrid (XXV). Ahora bien, se pueden considerar las pompas fúnebres de Felipe II (segunda mitad de la oct. XXX y XXXI) como final de la accesión de Lerma al poder, rematada, en la octava XXXII, por su nombramiento como primer ministro. Su actuación política inmediata se evoca en tres estrofas de transición (XXXIII-XXXIV), mencionando por última vez la oct. XXXV a Felipe II, a propósito de la Paz de Vervins, capitulada por el Rey Prudente y confirmada por Lerma. A partir de la octava XXXVI, toma nuevo rumbo el *Panegírico* a Lerma, aparentemente excluido de la crónica del reinado y, en todo caso, menos presente que en la fase de su ascensión.

<sup>19</sup> Mercedes Blanco, art. cit., p. 26.

de la relación de sucesos [...]. Lo cual explica que, si no fuera Góngora tan prodigioso escritor, su relato sería de un esquematismo y una sequedad insufribles»<sup>22</sup>. Aporta felizmente Mercedes Blanco una sugerente compensación a la severidad con la que juzga la casi total ausencia del duque en las octavas referidas así como la estructura de la segunda parte del poema:

Quizá pueda tomarse como una inteligente maniobra retórica que el válido quede en segundo plano, como aquel que, con eficaz y silencioso servicio, permite que todo se cumpla de modo óptimo, refutando tácitamente a los que lo acusan de usurpación tiránica de la autoridad real. Se insinuaba así a un duque de Lerma totalmente olvidado de sí e identificado con la causa del soberano y de la monarquía hasta el punto de quedar casi fuera del cuadro que ella forma (aunque nunca totalmente)<sup>23</sup>.

Nada más convincente que esa representación del duque como oculto y eficaz artífice de la paz interior y exterior del reino y del esplendor de la monarquía española<sup>24</sup>. Usando de una elocuencia con la que se finge un Cicerón («Mentida un Tulio» XX, v. 1) y alterando el juicio de los tres «sátrapas» o consejeros de Felipe II, había acusado en efecto la Envidia al todavía marqués de Denia (convertido en hiedra) de ocultar a la persona del

príncipe (transformado en muro apenas levantado): «la hiedra acusa, que del levantado / apenas muro la estructura oculta» (XX, vv. 163-164). Ahora bien, en esa «crónica» del reinado que sigue a la muerte de Felipe II, lejos de ocultar al joven soberano Felipe III, es el propio duque quien desaparece cuando sale al escenario textual el monarca. A nuestro juicio, no cabe duda de que corresponden sus eclipses a una necesidad tanto política como poética, que trataremos de exponer más adelante.

En la realidad histórica, las cosas, según analiza Antonio Feros, eran algo más complicadas ya que tanto se le reprochaba al duque de Lerma su esplendorosa representación en «tonos regios», como su acceso a una «invisibilidad-inaccesibilidad» en principio reservada al sólo monarca<sup>25</sup>. Del mismo modo lo son en el poema la representación y los eclipses del duque, fuerte y diversamente vinculados entre sí y armoniosamente interdependientes. Culmina tal representación en sistemas metafórico-tópicos (de los que destacan el sistema-fénix y el del sol y de la luz) pero también en formulaciones «directas», cuya sencillez forma un contraste notable con esos sistemas. En cuanto a los eclipses propiamente dichos, lejos de revelar flaquezas del poema o falta de entusiasmo por parte de la pluma poética, son un elemento fundamental del elogio, y eso en tal grado que precisan, para ser percibidos como tales, de un verdadero juego de manos o truco de magia poético. Al dejarse llevar por la evocación de brillantes fiestas y exóticas proezas de capitanes, da

<sup>22</sup> Mercedes Blanco, art. cit., todas las citas pp. 40-41.

<sup>23</sup> Mercedes Blanco, art. cit., p. 40.

<sup>24</sup> «En Góngora, la discreción táctica del protagonista acaba por ser efectiva y su presencia intermitente y hasta borrosa. Quizá ni el mismo Góngora ni su dedicatario estaban seguros de que la representación de la abnegación, si de ella resultaba una negación de la representación, fuese compatible con la estética del panegírico, lo que pudo ser una de las razones del abandono del proyecto», *ibid.*, pp. 40-41.

<sup>25</sup> Antonio Feros, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002, en especial los capítulos 5, «A su imagen y semejanza» y 6, «Primer ministro del rey», pp. 175-243.

la impresión el poema de alejarse del personaje del valido y del panegírico cuando, en realidad, nunca está más presente el duque de Lerma que en esos momentos de ausencia. Al resurgir su nombre o los avatares de su nombre en los versos citados más arriba (vv. 308-309, 458-459, 505-506, 545-548), como si de acotaciones se tratara, toma conciencia el lector de que la ocultación del duque no supone abandono por parte del poeta sino que se convierte en paradójico *faire-valoir* del magnífico teatro, español e internacional, que ostenta los admirables resultados de su acción política.

## 2. EL FÉNIX DE LOS SANDOS: EL ENIGMA INICIAL

A dos interpretaciones se presta el enigmático último verso que cierra la segunda octava: «y débale a mis números, el mundo, / del fénix de los Sandos un segundo». La primera, confirmada por el verso inicial de la octava III: «Segundo en tiempo, sí, mas primer Sando / en togado valor» y por los primeros dos de la cuarta: «Este, pues, digno sucesor del claro / Gómez Diego, del Marte [...]», inscribe al duque de Lerma en la gloriosa filiación de otro Fénix, su antepasado, cuya identidad, no muy clara<sup>26</sup>, da lugar, en palabras

de Pellicer, a una identificación equívoca. En todos los casos y cualquiera que pueda ser el Diego Gómez, designado como «el fénix de los Sandos», nunca nombrado antes del verso 26, el acceso al estatus de «segundo» [fénix] lo debería el duque, objeto del *Panegírico*, a la sola fuerza y excelsa calidad de los versos del poeta, fuertemente reivindicada: «mis números». Adoptada por Mercedes Blanco, esa lectura supone, según arguye en una nota, una representación extraña, discontinua, de las resurrecciones del fénix Sandoval<sup>27</sup>.

Vega, (Introducción y texto crítico de M. G. Profeti, Apostillas históricas de B. J. García García, Firenze, Alinea Editrice, 2004) y, en las Apostillas, p. 59, la hazaña fundacional de Sando Cuervo, que da su nombre a la gloriosa estirpe de los Sandoval: «El licenciado Diego Matute de Peñafiel explica en su obra genealógica la *Prosapia de Christo*, dedicada al duque de Lerma en 1614, que los Sandoval descendían del conde don Pedro de Palencia, nieto de don Fernán González, primer conde de Castilla. Sus hijos empezaron a usar el nombre de Sando Valedor o Salvador, de donde vendría el apellido Sandoval, a raíz del famoso socorro que hizo uno de sus antiguos abuelos, Sando Cuervo, al rey don Pelayo, protegiendo con una gran viga de madera su retirada en una escaramuza contra un número muy superior de perseguidores musulmanes, y propiciando con su sacrificio una heroica victoria cristiana en los comienzos de la Reconquista». En la nota 60 (p. 59), reproduce un fragmento del relato de Diego Matute de Peñafiel, del que sólo cito las palabras del rey Pelayo al cadáver de Sando Cuervo: «¡Oh, Sando Cuervo, hoy fuisteis Sando Vale, pues gracias a tu brazo poderoso has sido Salvador, y en adelante, tal debe ser tu nombre y el de tus descendientes!». Para la más probable identidad del antepasado, véase Antonio Carreira, «Fuentes históricas del Panegírico al duque de Lerma», en *El duque de Lerma, op.cit.*, pp. 109-111.

<sup>27</sup> M. Blanco, art. cit., nota 37, p. 52. Al concluir que esta interpretación le parece la más razonable, zanja el debate lógico y las dudas que la asaltan al imaginar ella lo que, al fin y al cabo, significaría el verso 16: «Francisco Gómez de Sandoval sería un segundo fénix, un retoño de este fénix que renace de sus cenizas y que se renueva de cuando en cuando en su linaje, haciéndolo volar a la cúspide del poder y de la gloria. Esta interpretación me parece la

<sup>26</sup> En opinión de Pellicer y Salcedo Coronel, citados por Martos Carrasco (pp. 265-266): «Aquí nos propone por sucesor al duque de Diego Gómez y queda equívoco cuál sea, porque tiene muchos ascendientes clarísimos de quien puede entenderse el verso de don Luis» (Pellicer, col. 619) y Salcedo: «muchos hubo de este nombre [Diego Gómez] en los antecesores del duque, pero del que habla el poeta es de Diego Gómez de Sandoval, conde de Castrojeriz, a quien llama fray Prudencio de Sandoval restaurador de su antigua y nobilísima sangre y de la grandeza que hubo en ella [etc.]».

Es de imprescindible lectura la edición de Maria Grazia Profeti de *Las fiestas de Denia* de Lope de



Según le consta, su «único» inconveniente radicaría en que es redundante su último verso con el que abre la octava que sigue, la tercera. Parece raro, en efecto, y muy poco gongorino, que el sonoro pareado de la segunda octava, que cierra la bellísima invocación a Euterpe, mencionando a la vez el poema («mis números») y el objeto del panegírico («del fénix de los Sandos un segundo»), dé lugar a una enfadosa y ordinaria repetición. Demostración en acto de la «sonante lira [...] émula de las trompas» del poeta, no puede sino invitar a descubrir, oculta en él, alguna misteriosa sutileza.

Otros inconvenientes tiene tal lectura. Al reunirse en un sólo verso el primer fénix y el «segundo», nacido en el poema, se anula, por medio de una *eclipsis* o *elypsis* violenta, la gloriosa estirpe de los Sandoval como si, lejos de renovarse «de cuando en cuando», sólo resucitara aquel primer fénix gracias al panegírico y en él, cuando tenían tanto empeño Francisco Gómez de Sandoval, por una parte, en restaurar la historia y los altos hechos de sus antepasados<sup>28</sup> y Góngora, por otra, en dar cuenta en el *Panegírico* de la genealogía de Lerma<sup>29</sup>. Además, pero

---

más razonable y su único inconveniente es ser redundante frente a lo que insinúa el comienzo de la estrofa siguiente: «Segundo en tiempo sí, mas primer Sando [...]»». Por mi parte, diría que lo razonable no es la interpretación, que no parece convencerla, sino el modo de cuestionarla. En cuanto a la identidad del primer Fénix, propone: «sin duda aquel Diego Gómez de Sandoval, adelantado mayor que estuvo al servicio de Fernando de Antequera y Juan II de Castilla a mediados del siglo XV, y que fue distinguidísimo militar y político». Volveré sobre la redundancia con el verso 17.

<sup>28</sup> Antonio Feros, *op. cit.*, pp. 84-90.

<sup>29</sup> En dos páginas impresionantes (pp. 218-219) expone Antonio Carreira, en «Góngora y el duque de Lerma», *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, pp. 201-222, el árbol o, como prefirió llamarlo, el «pulpo» genealógico del duque de

sin considerarse prueba de que cojea tal interpretación, la reconstrucción en prosa del verso final se revela dificultosa, como muestra la que propone Dámaso Alonso: «Y deba el mundo a mi armonioso poema un segundo Fénix del primer Fénix de los Sandos o Sandoval»<sup>30</sup>, añadiéndose a ello que no resuelve el problema de la obvia desaparición de la persona histórica del duque de Lerma, eclipsado a la vez por la mención de su glorioso abuelo y por la figura creada por el poema. Más importante, todavía, la redundancia, siempre que se mantenga esa primera lectura, despojaría el principio del poema de una de sus primeras agudezas.

De hecho, se puede interpretar el pareado haciendo caso omiso de la mención del glorioso antepasado, como prudente pero agudamente sugiere M. Blanco<sup>31</sup>. Postergada tal mención en el poema, el fénix de los Sandos no puede ser sino el mismo duque de Lerma, «fénix de los Sandos» por naturaleza propia y no por obra del poema, sino digno de tal poema, precisamente por ser fénix: siendo él fénix de los Sandos, los «números» gongorinos son los únicos capaces de darle al mundo una copia, una «réplica»<sup>32</sup> poética digna del valor del personaje. Esta segunda lectura es la que impone la letra del texto, en un momento en que todavía no ha sido introducida con toda claridad la noción de cronología y sucesión genealógica, ni se ha identificado el primer fénix de la fa-

---

Lerma, y su presencia en las octavas gongorinas: IV, V, VI, VII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, L-LII, LIV.

<sup>30</sup> Citado por Martos Carrasco, p. 285.

<sup>31</sup> Art. cit., nota 37, pp. 52-53: «Tal vez podría pensarse en «un segundo» en el sentido de una réplica idéntica [...] que se refriría en este caso al retrato o imagen de Lerma, «el fénix de los Sandos», en el *Panegírico*».

<sup>32</sup> La palabra es de Mercedes Blanco, ver cita en la nota anterior.



milia. Sin embargo, la mención del fénix, al implicar la leyenda de sus muertes y resurrecciones, condiciona la comprensión de «segundo» como ‘el que viene después del primero’, o sucesor, confirmándose tal lectura en el verso 17 y, con más precisión, en el verso 26. Se debe, pues, la interpretación a una aplicación anticipada, retroactiva, de los versos 17 y 25-26, «Segundo en tiempo sí» y «Este, pues, digno sucesor del claro / Gómez Diego, del Marte [...]», al denso y oscuro verso 16: «del fénix de los Sandos un segundo».

No se presta la poesía, y menos la de Góngora, a lecturas apresuradas o a la *lectio facilior*: pasto del panegírico son la sutileza y el ingenio. Entre el final de la segunda octava y el principio de la tercera se da, por medio de la repetición de ‘segundo’, una anadiplosis que concatena fuertemente las dos estrofas. Al mismo tiempo, la repetición del significante, lejos de traducir identidad de significados, encierra lo que Gracián llama una «primorosa equivocación», cuyo artificio consiste en «usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir»<sup>33</sup>. Sin la dilogía, pecaría en efecto la anadiplosis de redundancia y de «fácil» más que de «sutil», permitiéndose «a más que ordinarios ingenios»<sup>34</sup>. Con absoluto dominio del artificio y de la duda que encierra el verso 16 («segundo» como ‘después del primero’ o ‘réplica’) y decidido a mantenerla de algún modo, parece Góngora, en el verso 17, tomar sólo en cuenta el primer valor semántico de ‘segundo’ (‘después del pri-

mero’), como si diera por definitivamente caducado su valor derivado (‘réplica’), ya activo en el verso 16. Excluyéndolo de las octavas tercera y cuarta, se apoya, en el verso 17, en la oposición segundo/primero para anunciar que el «fénix de los Sandos» es, cronológicamente, retoño de otro pero, en cambio, primero en cuanto encarnación de una cualidad singular, no heredada sino propia: el «togado valor» que hace del duque un inaudito héroe de la paz. Por fin, le toca a la octava cuarta restaurar, ampliándola espléndidamente, la relación genealógica del valido con (un) Diego Gómez, héroe de la guerra y otro Marte<sup>35</sup>, cuya memoria gloriosa se conserva en la historia, mientras que al duque, su digno sucesor, la isla de Paros le reserva mármoles para que el arte les dé forma y la memoria vida:

Este, pues, digno sucesor, del claro 25  
Gómez Diego, del Marte cuya gloria  
a las alas hurtó, del tiempo avaro,  
cuantas le prestó plumas a la historia;  
este, a quien guardará mármoles Paro,  
que informe el arte, anime la memoria,  
su primer cuna al Duero se la debe,  
si cristal no fue tanto cuna breve.

<sup>35</sup> Antonio Carreira, «Fuentes históricas del Panegírico al duque de Lerma», en *El duque de Lerma, Poder y Literatura ...*, op. cit., pp. 105-124, discute con su acostumbrado rigor, apoyándose en indiscutibles fuentes históricas y eruditas, la identidad de Diego Gómez (pp. 109-111) y la «discrepancia grave» entre Salcedo Coronel (que se inclina por Diego Gómez de Sandoval, conde de Castrojeriz) y Pellicer (que identifica al «caballero que socorrió al rey don Pelayo en la refriega de la viga [...]»). Adoptando la interpretación de Salcedo supone que la fuente más asequible para Góngora fue, de Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, Fernando Díaz, 1588), libro del que cita un extracto, cuyo principio reproduzco: «Diego Gómez de Sandoval y Rojas, primer conde de Castro Xeriz, Adelantado mayor de Castilla y señor de Denia fue uno de los señores de España más señalados en valor y esfuerzo en uvo en sus tiempos y de mucha prudencia y consejo, y muy privado del Infante don Fernando [...]» (p. 110).

<sup>33</sup> *Agudeza ...*, ed. cit., Vol. II, Discurso XXXIII, De los ingeniosos equívocos, p. 381: «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces».

<sup>34</sup> *Ibid.*, Discurso XXXII, De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo, p. 372.

Equivocada por apresurada y prematura, la primera interpretación del verso 16, desmentida por la lectura detenida y literal del poema pero latente, se halla ahora en su punto, explícita, desempeñados los equívocos y dificultades, restaurada en la plenitud de sus implicaciones la mención del fénix, entre el ilustre antepasado histórico, el fénix actual (el duque de Lerma) y su futuro renacer por obra del arte, alusión tal vez al mecenazgo ejercido por el valido y, con más certeza, a sus representaciones por pintores y artistas<sup>36</sup>.

### 3. LA EXPANSIÓN LÉXICA DE 'FÉNIX' Y EL ENIGMA DEL ÁGUILA

Es poca la expansión léxica de la palabra 'fénix' en el *Panegírico* gongorino: tres escasas apariciones en total. Después del verso 16, la octava XIX atribuye la inclinación del niño, futuro Felipe III, hacia el marqués de Denia, a la «fuerza süave» que ejercía el cielo o voluntad divina sobre la gracia (definida por medio de una hipálage: «si bien implume») del todavía «pollo», futuro fénix de un imperio tan ancho que cubre el espacio todo entre oriente y occidente («los prolijos términos del día»):

Cetro superior, fuerza süave  
a la gracia, si bien implume, hacía  
del pollo, Fénix hoy que apenas cabe      147  
en los prólijos términos del día;

En la octava anterior, venía anunciada la calidad de fénix del joven príncipe y

se daba una ingeniosa salida a la dificultad, nuevamente surgida, de la existencia de dos fénix coetáneos, el de los Sandos (v. 16) y el «pollo» real (v. 147)<sup>37</sup>. Se resuelve el imposible atribuyéndole al príncipe, a pesar de sus pocos años, el poder absoluto de «purpurear» al valido, «o sea hace[r] brillar con esplendor rojo a Sandoval»<sup>38</sup>, comunicándole la calidad prestada de ser un «segundo» fénix:

Ya, mal distinto entonces, el rosado  
propicio albor del Héspero luciente,  
que ilustra dos eclípticas ahora,  
purpureaba al Sandoval que hoy dora.      144

Tal vez pueda pensarse en una alusión al «crepúsculo» vespertino del duque

<sup>37</sup> Un rasgo distintivo del ave fénix es ser única: «el pájaro sin segundo» lo llama Góngora en el romance temprano (1582) «Diez años vivió Belerma» (v. 82, ed. Carreira, p. 36), «que nos habla en sus cenizas / de pretérito y futuro». Si bien no es el duque sino «fénix de los Sandos», limitándose esa calidad a su propio linaje mientras que el rey es fénix a secas, fénix absoluto, importa que el panegírico al valido establezca una relación jerárquica entre los dos. En esa perspectiva, el poema presenta una imagen del privado contraria a la que se criticaba: «El engrandecimiento público de Lerma —escribe Antonio Feros, *op. cit.*, pp. 196-197— culminó al ser integrado, formal e informalmente, en el ceremonial regio. Lerma, único favorito del rey, fue imaginado «como segundo Sol que alumbra a España», y considerado como el único con el derecho de sentarse a la derecha del rey bajo el palio real, y el único que podía representar oficialmente al monarca en ceremonias públicas. Lerma también tenía el privilegio de ser tratado como casi igual por Felipe III [...]. Pero una demasiada perfecta imitación y emulación podía tener consecuencias desastrosas, haciendo, por ejemplo a Lerma vulnerable a las críticas de aquellos que veían en sus acciones, no la simple imitación, sino la pura usurpación». Al hacer de Lerma un valido (un fénix) purpureado y dorado por el favor del rey, Góngora parece señalar, rebatiéndola con poética elegancia, esa usurpación, por parte del duque, de atribuciones y poderes regios.

<sup>38</sup> Véase el bello comentario de M. Blanco, art. cit., p. 44.

<sup>36</sup> Véanse las páginas dedicadas a esas representaciones por Alfredo Alvar Ezquerro, en *El duque de Lerma, Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, Madrid, La esfera de los libros, 2010, en especial el cap. VIII, *Vanitas vanitatum*: Ante los hombres y ante Dios. Coleccionismo, mecenazgo y testamentos, pp. 405-452.

—lo sugiere M. Blanco—, y en la púrpura cardenalicia que, en marzo de 1618 le concedió el papa Paulo V. En la evocación de los favores que el príncipe empieza a dispensarle a Francisco Gómez de Sandoval, convertido «el rosado / propicio albor del Héspero luciente» (la luz rosada de la estrella del alba) en luz purpúrea, el verbo «purpureaba» bien podría aludir al griego *phoinos*, antes de que surja, inmensa y anterior a la imagen del rey-fénix «que apenas cabe / en los prolijos términos del día» (vv. 147-148), la imagen del rey-sol, que brilla de oriente a occidente («que ilustra dos eclípticas ahora», v. 143), dorando «hoy» al Sandoval<sup>39</sup>. La inmensidad del imperio español, que ocupa el espacio entero del día y de la noche, establece una paridad entre el fénix y el sol, mientras corren paralelos el acceso del príncipe a la realeza y el acceso de Lerma a la privanza.

Panegirizar a un válido históricamente excepcional como fue Lerma supone explotar hasta sus límites extremos el paradójico estatus del privado, detentador de un poder exorbitante pero enteramente deudor de ese poder al exclusivo favor del rey. Sorteando obstáculos como podrían ser el de ponderar hiperbólicamente el poder del válido, minusvalorando o tergiversando el del rey, o el de encarecer en exceso su deuda, despreciando sus dotes personales, el poema encuentra en «el concepto paradojo» la clave de la superación de esa «circunstancia especial» capaz de dar ocasión al «extravagante discurso»<sup>40</sup>. Singular muestra del sutil manejo de la paradoja, la octava XXVI anula des-

de un principio la sospecha de ambición personal que tanto pesaba en la opinión que se tenía de Francisco Gómez de Sandoval. Heroicamente tensa hacia la representación del acercamiento humilde, obediente y leal del marqués al favor de dos reyes, combina dos estrategias retóricas perfectamente rentables, fundadas ambas en una paradoja: la asociación repetida, en forma de oxímoron, de nociones contradictorias (ascender humillándose) y una gradación que casa perfectamente con la cronología: volar alto hasta alcanzar al rey padre y volar más alto aun, ‘remontarse’, hasta alcanzar al «soberano sucesor», ya rey en la actualidad de la escritura:

No del impulso conducido vano  
de la ambición, al pie de su gran dueño  
asciende, en cuya poderosa mano  
dos mundos continente son, pequeño;  
alas batiendo luego, al soberano  
sucesor se remonta [...] 205

Dos encabalgamientos fuertes o *rejets* (vv. 202-203 y 205-206) marcan las dos etapas de la ascensión, subrayando dos paradojas: la de ascender el marqués al pie del rey —no cabe mejor definición del válido perfecto— y el juego con ‘soberano’ que, a primera lectura se podría interpretar como sustantivo equivalente de «gran dueño», hasta que el verso 206 le devuelve su función adjetival al recaer la calidad de soberanía sobre ‘sucesor’. Paradojas y gradación reflejan fiel y exactamente la realidad histórica de la privanza de Lerma: efectiva pero dificultosa en tiempos de Felipe II<sup>41</sup>, alcanza su máxima intensidad y extensión con Felipe III. Los últimos versos justifican que el joven sucesor de Felipe II ocupe la cima de esta

<sup>39</sup> El poema entreteje una serie apretada de «correspondencias», ya aludidas, entre los versos 141-144 (oct. XVIII) y 145-148 (oct. XIX).

<sup>40</sup> Gracián, *Agudeza...*, ed. cit., Discurso XXIII, De la agudeza paradoja, p. 251.

<sup>41</sup> Antonio Feros, *op. cit.*, pp. 90-91: «Conseguir el favor de Felipe II, convertirse en favorito del rey prudente, no era, sin embargo, una tarea fácil [...]».

elevadísima jerarquía: si dos mundos, que «continente son, pequeño», caben en la poderosa mano del padre, en el rostro severo (el «ceño») del hijo, cielo humano, ríe el alba de la juventud y reverbera el sol, símbolo de la realeza y del poder supremo. En el último verso de la octava, surge inesperadamente una nueva dificultad:

alas batiendo luego, al soberano 205  
sucesor se remonta, en cuyo ceño  
se ríe el Alba, Febo reverbera,  
águila generosa de su esfera.

Estriba la dificultad en la yuxtaposición al nombre 'Febo' del fragmento apositivo, «águila generosa de su esfera», lo que le lleva a Angulo y Pulgar, respetuoso de la norma gramatical, a comentar: «Sin ambición de privanza, sino con humilde reconocimiento besó la mano a su rey y al príncipe, *de quien el sol es águila*»<sup>42</sup> (es mía la cursiva). Atentos a la gradación «asciende», «alas batiendo luego», «se remonta», los demás comentaristas atribuyen la calidad de «águila generosa», o sea noble, de ilustre prosapia, al entonces conde de Lerma. Por otra parte, al atribuirle la calidad de «águila» al valido, a despecho de la sintaxis pero en beneficio de una compleja, fragmentaria y sutil práctica de la *imitatio*, como brillantemente demuestra Jesús Ponce Cárdenas<sup>43</sup> a propósito de la

novia de la *Soledad* primera, alude ingeniosamente Góngora al hipotexto de otro poeta, Claudio Claudiano, defensor de Estilicón. Como señala Jesús Ponce, ya venían asociados fénix y águilas en el segundo libro del *De consulatu Stilichonis* (2.412-413) en un contexto político y en la descripción de un cortejo:

Como parte destacada del alado cortejo, encontrábamos en las *Laudes Stilichonis* la mención explícita de las águilas, consideradas universalmente reinas entre las aves (*conueniunt aquilae cunctaeque ex orbe uolucres* / «acudieron las águilas y todos los pájaros del orbe»).

Volviendo al *Panegírico* gongorino, a partir del verso del águila, ninguna otra transposición ornitológica caracterizará al valido, definitivamente adscrito a la esfera del rey-sol. Esa adscripción es la que, a mi parecer, condiciona los eclipses del duque en la segunda parte del poema.

La última mención del término 'fénix', literalmente presente en el verso 499 de la octava LXIII, finge negarse para dar lugar a un concepto en torno a la plaza de San Pablo de Valladolid: «si no un fénix, una plaza»). Comentan el verso 499 Pellicer: «Fénix de piedra entonces porque no se había labrado la única plaza de Madrid [...]», Salcedo Coronel: «la plaza de Valladolid, que se había nuevamente fabricado, a cuya imitación se hizo después la de Madrid con grandes ventajas» y Dámaso Alonso: «plaza, si no la queremos llamar

<sup>42</sup> Citado por José Manuel Martos, p. 330, que, a continuación propone matizar la interpretación de Pellicer y Salcedo (Lerma capaz, como el águila, de mirar directamente al sol): «que la metáfora del águila (el duque de Lerma) continúe la de *Júpiter novel* (el rey Felipe III) del v. 247», apoyando su propuesta en la *Filosofía secreta* y en la leyenda de Júpiter tomando al águila por divisa. No cabe duda de que en el verso 247 sigue obrando, a modo de alusión metafórica continuada, la figura del águila (v. 208).

<sup>43</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «Del elogio consular al preludio amoroso: el vuelo del Fénix en Claudiano, Tasso y Góngora», en *Manipulus studiorum en re-*

*cuerdo de la Profesora Ana María Aldama Roy*, Madrid, Departamento de Filología Latina de la Universidad Complutense de Madrid- Escolar y Mayo, 2014, pp. 815-830 (la cita se localiza en p. 821). Le agradezco a Jesús Ponce haberme dado a conocer ese espléndido estudio que permite comprender la presencia del águila en el *Panegírico* sin excluir la interpretación aquí propuesta ni la función del ave en la representación ornitológica de Lerma.

Fénix (por ser única y porque habiéndose incendiado, renacía, como el ave Fénix, de sus cenizas), y sus renovadas plumas eran las nuevas piedras que ostentaba»<sup>44</sup>. En la realidad histórica, el incendio que destruyó la plaza y gran parte de la ciudad ocurrió el 21 de septiembre de 1561, a unos cuatro meses del traslado de la Corte de Valladolid a Madrid. Aprobando el proyecto del arquitecto Francisco de Salamanca, Felipe II la mandó reconstruir inmediatamente. Con el nuevo traslado de la Corte, en 1601, de Madrid a Valladolid, a instigación del duque de Lerma, la presencia del rey-fénix en la ciudad y el nacimiento del príncipe Felipe (futuro Felipe IV), el día 8 de abril de 1605 en el mismo Valladolid<sup>45</sup> y en la propia casa del duque, la «fenicea» calidad (prestada) del duque y la auténtica del rey se apoderan de cuanto, de algún modo, se relaciona con ellos:

<sup>44</sup> Comentarios citados por J. M. Martos, *op. cit.*, pp. 430-431.

<sup>45</sup> La capitalidad convierte la ciudad en «teatro del poder», según escribe Germán Vega García Luengos en «El Valladolid cortesano y teatral de Felipe III (1601-1606)», en *El duque de Lerma. Literatura y poder ...*, ed. cit., pp. 355-356: «En febrero de 1601 la corte del recién coronado Felipe III se asentaba en Valladolid, por especial decisión de su valido el duque de Lerma [...]. Con la Modernidad los sectores privilegiados se habían adueñado del espacio público y lo utilizaban para ostentar el poder. Fundamentalmente a través de las celebraciones festivas. Y pocas ciudades más poderosas en Europa que ese lugar castellano que acogía la corte de Felipe III, siguiendo los designios de Francisco Gómez de Sandoval, cuyas acendradas aficiones teatrales le servían ahora de eficaz instrumento del poder que pretendía [...]. Una de las primeras medidas para asentarla [la Corte] en 1601 fue construir un palacio para el rey. Con ese objetivo se llevó a cabo una serie de operaciones inmobiliarias donde las decisiones de la Corona rimaron con los intereses económicos del duque de Lerma. El entorno palaciego de la plaza de San Pablo fue concebido como escenario del poder [...]».

Pisó el cenit, y absorto se embaraza,  
rayos dorando, el Sol, en los doseles,  
que visten, si no un fénix, una plaza,      499  
cuyo plumaje piedras son noveles.

En el *Panegírico* ninguna de las (pocas) menciones del fénix se reduce a simple convocación del tópico: cada una de ellas encierra sutilezas tanto semánticas como poéticas y políticas pero lo más prodigioso, sin embargo, queda por declarar, la fuerte huella del significante en el mismo ordenamiento del poema.

#### 4. ADVERSAS Y PRÓSPERAS FORTUNAS: EL FÉNIX Y LA ESTRUCTURA DEL POEMA

La voz «fortuna» aparece nombrada dos veces en el *Panegírico*. Por primera vez la hallamos en la profecía de la Napea:

Crece, oh de Lerma tú, oh tú de España  
bien nacido esplendor, firme coluna,      90  
que al bien creces común, si no me engaña  
el oráculo ya de tu *fortuna* [...].

Varias estancias más tarde, nuevamente se localiza en la octava L, de la muerte de la duquesa de Lerma: «En el mayor de su *fortuna* halago» (v. 393), haciéndose manifiesto que subyace la voluble fortuna (adversa y próspera) a la organización del encomio, sin púrpura ni esplendor, ni tampoco una eficacia comparable a la del fénix, altísimo título de la calidad del personaje elogiado y del favor excepcional con que le purpureó el rey: por un admirable «acto del entendimiento» y de la estrategia poética, la estructura del panegírico gongorino se funda en la concordancia entre los lances de fortuna y la alternancia de las muertes y resurrecciones del fénix.

Coexistente en efecto con la división tradicional del poema<sup>46</sup> y sobrepuesta a ella, se deja percibir una sucesión de movimientos u ondas de amplitud variable que, partiendo todos de una situación desfavorable o de la evocación de una defunción, desembocan en un triunfo o una regeneración. Claramente relacionada con uno de los atributos míticos del ave fénix (la capacidad de volver a nacer de las propias cenizas), abarca esa alternancia de muertes (efectivas o metafóricas) y de renaceres varios acontecimientos que forman el «tapiz narrativo»<sup>47</sup> e histórico del *Panegírico*. El primero de ellos, aunque trunco (queda silenciado el precario estado previo<sup>48</sup>), podríamos verlo en las tres octavas (XV-XVII) dedicadas a la restauración del lustre familiar. Con elegante tacto político y rigurosa coherencia poética en la explotación, incluso deformada o parcial, del motivo nuclear del fénix, enfoca Góngora tal restauración en los cinco hijos del panegirizado («Apolos dos lucientes [...] / y tres Dianas de valor fecundo», vv. 113-114): futuros duque de Uceda y conde de Saldaña los dos Apolos y, gracias a los felices enlaces matrimoniales de las tres Dianas, condesa de Niebla y duquesa de Medina Sidonia la mayor, condesa de Lemos la segunda, siendo el conde, Pedro de Castro, virrey de Nápoles, y la tercera, esposa del duque de Peñaranda, sin que falte el imprescindible ennoblecimiento mitológico y, en este caso preciso, la hiperbólica superación de Latona, madre no más que

de «luz gémina» (Apolo y Diana), por la duquesa de Medinaceli, esposa de Lerma y madre de cinco herederos.

Poco después surge el «destierro» del marqués de Denia (su nombramiento como virrey de Valencia), después de admitido el nuevo privado «a sus penates» por «el prudente Filipo». A raíz de la envidia que suscita tal elección, «a la emulación áulica importuna» (v. 152), dos octavas (XX-XXI) evocan la disimulada elocuencia de la Envidia que penetra e inficiona el juicio de los validos de Felipe II, infundiéndoles el temor de que el príncipe niño se aficione al marqués. Castigando en el mismo marqués el favor del príncipe, le imponen una cadena de «ausencia» cuyos «eslabones» arrastra Denia en Valencia, traspuestas al plano político la cadena y la ausencia de los amantes desdeñados (o traicionados) de la poesía amorosa. Entre el funesto complot y la doble resurrección del desterrado (la primaveral llegada a Valencia, octavas XXIII y primera mitad de la XXIV) y la vuelta triunfal a la privanza (segunda mitad de XXIV y XXV), surge sorprendentemente un epifonema (octava XXII) que, lamentando la ceguedad humana, cierra el desgraciado episodio mediante una amplia comparación entre la conspiración de los «sátrapas» y los intentos vanos de un villano por desviar de su labranza el curso amenazador de un torrente que, al inundar sus tierras, lejos de destruirlas las fertiliza:

<sup>46</sup> Ver R. Jammes, *Études...*, pp. 289-292 y el excelente resumen de J. M. Martos, pp. 18-22.

<sup>47</sup> Citando aquí el feliz título de Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010.

<sup>48</sup> Véase en *El duque de Lerma*, ya citado, de Antonio Feros, pp. 76-80, la historia de los Sandovales, pp. 88-89 la desastrosa situación económica de la familia y en todo el capítulo («La formación de un favorito»), el difícil acceso de Lerma a la privanza.



¡Oh, ceguedad! ¿Acuerdo intenta humano  
fatal corregir curso fácilmente? 170  
Tal ya de su reciente mies villano  
divertir pretendió raudo torrente;  
mucho le opuso monte, mas en vano,  
bien que, desenfrenada su corriente,  
a cuanta Ceres inundó, vecina, 175  
*riego le fue la que temió ruina.* (es mía la cursiva)

Fundamental en lo que respeta al proyecto encomiástico de Góngora y a la rigurosa construcción del panegírico en forma de agudeza compuesta, tiene la octava dos funciones. La primera, evidente, consiste en definir, trasponiéndolos mediante la pareja de las dos nociones, inseparables, de 'ruina' y 'riego', el designio del poeta y el diseño del poema: dar cuerpo a las dos fases de destrucción-resurrección encarnadas en la figura del privado. La segunda consiste en hacer de esa estrofa de enlace entre muerte metafórica y triunfal renacer un nexo de correspondencias o de concordancias: correspondencia entre el «raudo torrente», que amenaza ruina y regala riego, y el Turia, río de Valencia, en principio triste lugar del exilio, pronto convertida su ribera «vestida siempre de frondosas plantas» en promesa de «dulce continuada primavera», o sea de eterna renovación de la naturaleza (XXIII); correspondencia entre los tres años del virreinato («paréntesis» en la privanza, v. 187) y, por medio de una auto-cita fragmentaria en forma de maliciosa alusión, el río de la primera redacción de las *Soledades* (vv. 206d y 206e), de cuya corriente son unas islas «paréntesis frondosos»<sup>49</sup>; correspondencia, por fin, entre la privan-

za interrumpida por el magnífico «paréntesis» del virreinato y el mítico y a la vez familiar río Guadiana, símbolo fluvial por sus «ojos» o lagunas de metafóricas muertes y vueltas a la vida. Después de hundirse en la tierra, royendo «con diente oculto el puente espacioso» que separa el Campo de Montiel, donde nace, del pueblo de Argamasilla, cerca de donde surge otra vez al aire libre<sup>50</sup>, sale magnífico («más pujante» escriben los comentaristas) a los campos, y tan caudaloso que apenas cabe en ellos, del mismo modo que el marqués

las *Soledades*, se convierte 'paréntesis' en hápax de autor, cuya única aparición se encuentra en el verso 187 del *Panegírico*: no carece de malicia la calidad de «bien digno» que le atribuye ahora Góngora, dándole nueva vida a la palabra en el elogio al «fénix de los Sandos». Espero no dejarme llevar por un como delirio en torno a las desapariciones y regeneraciones de los avatares del fénix, al aplicarlas a la palabra 'paréntesis', pero tengo que confesar que la impronta de la virtud del fénix en el tapiz del *Panegírico* se me hace tentacular y vertiginosa.

<sup>50</sup> Esos datos los recoge Covarrubias, con otros que tanto recuerdan el *Quijote* y las lagunas de Ruidera como detalles del poema gongorino: «Río de los grandes y famosos de España. Su primer nacimiento, es en unas lagunas, tierra de Alhambra, quatro leguas de la villa de Montiel [...]; en su nacimiento se llama Roydera y con él va corriendo ocho leguas con muchas paradas de molinos que hay en su ribera; súmese debajo de tierra, cerca de Argamasilla y corriendo siete leguas por las entrañas de la tierra, torna a nacer cerca de la villa de Daimiel, en otra laguna, que llaman los Ojos de Guadiana; [...] y desde aquí adelante conserva el nombre de Guadiana. Y corriendo por tierra llana, especialmente por Estremadura y Portugal, recogiendo de camino muchas aguas, descarga en el océano por la villa dicha Ayamonte».

<sup>49</sup> En su edición de las *Soledades* (Castalia, 1994, pp. 240-242), Jammes cita esa primera redacción «según el ms. de Rodríguez-Moñino» y recuerda que «Góngora redujo a seis estos trece versos para dar satisfacción a las objeciones de Pedro de Valencia». Suprimido de la versión definitiva de

de Denia vuelve triunfalmente a Madrid y a la privanza, más lozano y potente que antes de su simbólico e iniciático entierro o descenso a los infiernos.

Haciendo eco a la octava del epifonema, en que la voz del poeta se manifiesta directamente en la exclamación («¡Oh ceguedad!») y en la pregunta retórica («¿Acuerdo intenta humano / fatal corregir curso fácilmente?»), se dirige ahora el poeta directamente al río Guadiana en la octava del retorno triunfal, tal vez para insinuar una alusión a la Envidia (que se roe a sí misma) pero con más certeza para insistir en esta «primorosa concordancia» entre este río, el fénix y la diversa suerte del valido, nueva «armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento»<sup>51</sup>:

Camina, pues, de afectos aplaudido  
a expectación tan infalible iguales,  
cual del puente espacioso que *has roído* 195  
con diente oculto, *Guadiana, sales*,  
de los campos, apenas contenido,  
que templo son bucólico de Pales.  
La Ceremonia en su recibimiento,  
oro calzada, plumas le dio al viento. 200

Por un acto poético potente, esa compleja trabazón o red de concordancias y equivalencias entre comparaciones y metáforas fluviales y el destierro y vuelta triunfal del duque a la corte, amplía, extendiéndola al *ornatus* retórico y al designio político, la estructura abstracta ligada al título inicial de fénix. El complejo, ingenioso y poetizable careo, da lugar a la puesta en escena textual de una «agudeza compuesta»<sup>52</sup>, destinada desde el principio del pa-

negórico a combinarse con otra, la del sol y los astros, de la que dará cuenta en el último apartado de este estudio. Al manifestarse en toda la anchura del poema, esta agudeza es la que le evita al panegírico reducirse a lineal relación de sucesos: convertido el tópico del 'fénix' (aplicado primero al valido y luego sólo al rey) en figura maestra y motor estructurante del elogio, Góngora dispone de una clave para la composición del encomio y de una caja de resonancia capaz de recoger imágenes y ecos históricos, geográficos, míticos y mitológicos, retóricos y poéticos. En ese compuesto orgánico, potentemente organizado en torno a un concepto, le es factible a Góngora elevar a altísima y encomiástica poesía la restauración, por el valido y gracias al favor del rey, de la prosperidad y de la paz de España, trazando así la semblanza más aceptable por el rey-fénix de su privado, fénix segundo por voluntad suya.

compuesta», M. Blanco y J. Ponce Cárdenas. La primera para sugerir que: «La aproximación entre las situaciones históricas de Claudiano y de Góngora es lo que llamaría Gracián una paridad o careo ingenioso: suponemos que ciertas coincidencias llamaron la atención del sutil poeta andaluz y que este «careo» entre dos mundos y dos textos subyace a la escritura de su poema como una soterrada «agudeza compuesta» (p. 39). Y Jesús Ponce, al identificar «nada menos que quince figuras alegóricas (de naturaleza político-moral en su mayoría): Adulación (v. 416), Ambición (v. 202), Ceremonia (v. 199), Copia (o 'Abundancia', vv. 272 y 263), Desengaño (v. 528), Edad (v. 525), Esperanza (v. 190), Fama (mediante perífrasis alusiva, v. 469), Historia (v. 28), Insidia (v. 215), Interés (v. 268), Invidia (v. 153), Justicia (v. 391), Noche (v. 493) y Tiempo (v. 27) [...]», las relaciona también con el tratado de Gracián: «Según medita Gracián al abordar el estudio de la agudeza compuesta fingida en especial (Discurso LVI), la alegoría no sólo es «afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar», sino que «consiste también en la semejanza, con que las virtudes y los vicios se introducen en metáfora de personas y que hablan según el sujeto competente [...]».

<sup>51</sup> Gracián, *Agudeza...*, ed. cit., vol. I, p. 27.

<sup>52</sup> En el volumen *El duque de Lerma, poder y literatura...*, usan la fórmula de Gracián, «agudeza

El impacto del símbolo del fénix en la estructura del poema se manifiesta, otras dos veces, de modo espectacular: la primera, después de la muerte y las exequias de Felipe II y la segunda, después de la muerte de la duquesa consorte de Lerma, noble descendiente de la Casa de Medinaceli. En ambos casos siguen a las funestas defunciones extraordinarias manifestaciones de rejuvenecimiento, nuevas esperanzas y mayor gloria del poder y de la regeneración. La elaboración más compleja de la estructura muerte-renacer la dedica Góngora a Felipe II. Desde la segunda mitad de la octava 29, el mismo rey difunto vuelve a nacer en forma de estrella:

de sus miembros en esto desatado  
el rey padre, luz nueva al firmamento      230  
en nueva imagen dio: pórvido sella  
la porción que no pudo ser estrella.

Además, siendo Felipe II rey-sol por alusión, su heredero («El heredado auriga», v. 233) no puede ser sino otro Faetón, tan joven como el de la fábula pero sin la osadía, ya que en vez de incendiar al universo, sabe diferir, en las sombras luctuosas de las exequias funerales el «diadema del luciente Apolo», ahora atributo suyo en cuanto rey, y «luto vestir al uno y otro polo» sin anegar su monarquía en lágrimas. La densísima evocación de las honras fúnebres (XXXI), entre el esplendor de los cirios, flores antes de ser cera, y el perfume del incienso, aroma o bálsamo «lagrimado» de los árboles, reuniéndose esplendor y aroma en el luto «fragrante»<sup>53</sup> del aire —parecen darle otra

vida, cristiana, a la pira, compuesta de leños olorosos y preciosos, en la que solía incendiarse el ave fénix. En los últimos cuatro versos de esta misma octava y en la siguiente (XXXII), empieza a manifestarse el favor del «Júpiter novel»: primero le hace miembro del Consejo de Estado al todavía marqués de Denia (en 1599 es primer duque de Lerma), pasando luego a ilustrar su fuerte hombro con el peso soberano de ambos mundos (del mismo modo que Atlante, hoy monte africano, sustenta la bóveda estrellada del cielo), es decir encargándole el gobierno de todos los reinos de su inmenso imperio. A hiperbólica merced, superlativo merecedor del cargo: «ministro escogió tal» que si el mismo cielo, desatado de sus vínculos, cargara sobre él, no gimiera ni corvaría la espalda.

Para dar fe de la perfecta adecuación del válido a sus nuevas y desmesuradas obligaciones, interpone Góngora, como si abriera un paréntesis entre la muerte de Felipe II y el verdadero y resplandeciente amanecer de la monarquía (las bodas del nuevo rey), tres octavas (XXXIII-XXXV) menos vistosas, claramente relacionadas con la Historia, que ponderan las medidas inmediatas de política interior y exterior decididas por el marqués: aumento del número de consejeros de Estado, restauración de la real hacienda, confirmación de la paz de Vervins, ya establecida por Felipe II. En esta última octava, la sola mención del difunto rey suscita un léxico e imágenes de oscuridad, muerte y horror: hasta en los umbrales de la muerte, seguía siendo el rey prudente un jefe de guerra temible. Después del óbito, el ejército español, desembarazado de la guerra con Francia, marcha por el norte de Italia, tremolando sus banderas a orillas del Po (el Eridano en el que se anegó Faetón) e infundiendo terror a sus cristales. Pero

<sup>53</sup> Del latín *fragrans*, aromático, y *flagrans*, resplandeciente, como en el soneto 354, de 1621, «En el túmulo de las honras del Señor Rey don Felipe III», vv. 3-4: «fragrante luto hacer la nube densa / de los aromas que lloró el oriente», ver José Manuel Martos, p. 344.

más llamativo aún que la tétrica (a pesar del patriótico elogio) octava, el contraste que forma con la alegría, la luz y la explosión de vida que inician las estrofas que siguen, señala claramente con cuánta fidelidad se amolda la escritura a la estructura alternante que rige aguda e ingeniosamente la composición del poema:

Confirmóse la paz, que establecida  
dejó en Vervín Filipo ya, segundo,  
que *las últimas sombras de su vida*, 275  
puertas de Jano, *horror* fueron del mundo;  
de álamos *temió* entonces vestida  
la *urna* del Eridano profundo  
*sombras* que le hicieron, *no ligeras*,  
sus Helíades no, nuestras banderas. 280

Alegre en tanto, *vida luminosa*  
el hijo de la musa solicit<sup>54</sup>  
a *la tea nupcial*, que perezosa  
le responde *su llama en luz crinita*;  
en sus conchas el Savo la hermosa, 285  
guardó al tercer Filipo, Margarita,  
*cuyo candor en mejor cielo ahora*  
*süave es risa de perpetua Aurora*.

Esta, pues, *gloria nuestra*, conducida  
con *esplendor real*, con *pompa rara* 290  
de Graz, [...] [Son mías las cursivas]

Importa recalcar cómo, en la vertiente gloriosa de la figura del fénix, el encarecimiento de luz, vida y alegría no sólo logra darle nuevo aliento al tópico de la muerte transfigurada en vida eterna —el «candor» de la perla real, la reina Marga-

rita de Austria, muerta en 1611, «en mejor cielo ahora [1617] / süave es risa de perpetua Aurora»— sino que invierte en gloria y paz eternas, el horror y el terror de las sombras terribles, presentes en la muerte de Felipe II.

Es más, al juntarse en los densos primeros dos versos de la octava XXXVII, palabras como «gloria nuestra», «conducida», «esplendor» y, sobre todo, «pompa», reconstituyen fragmentariamente el hipotexto del *Panegírico*, animando el recuerdo de la espléndida novia de la *Soledad primera*: «llegaran conducidos» (v. 749) y «ella, la misma *pompa* de las flores» (v. 759). Añádase a esto que, tanto con la renovada y fragmentaria alusión al gran poema de 1613 como con la inscripción de la futura reina en la dinámica del renacer, también alude el *Panegírico* a la resplandeciente transfiguración en fénix de la novia de las *Soledades*:

..... seguida 945  
la novia sale de villanas ciento  
a la verde florida palizada,  
cual *nueva Fénix* en flamantes plumas  
matutinos del Sol rayos vestida,

Otro careo ingenioso, pues, entre los dos poemas gongorinos, las dos novias y, en este caso preciso, entre la presencia literal de la palabra 'fénix' en la *Soledad* y, en el *Panegírico*, su permanencia en forma de alusión, rememoración y estructura, fundándose la agudeza compuesta en un sutil pero perceptible diálogo entre varios campos del trabajo poético así como entre los dos poemas y el hipotexto de Claudiano, identificado por Jesús Ponce Cárdenas<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> El «hijo de la musa», anteriormente llamado «de Calíope el hijo intonso» (v. 106) ya había tejido los lazos del matrimonio del marqués de Denia con la hija del duque de Medinaceli. Atendiendo a representar a un válido que fuera «como» el rey sin usurpar nunca el poder del rey, Góngora sólo le dedica una octava a ese enlace matrimonial (XIV), mientras que las bodas de Felipe III ocupan ocho (XXXVI-XLIII), a las que se añade el primer verso de la estrofa XLIV: «Entre el contento, pues, nupcial, oyendo» (v. 365) con el que se da inicio a los «eclipses» del duque.

<sup>55</sup> No es el único lugar donde aflora tal diálogo, a veces en la forma más sencilla de una «cita». Lo interesante aquí es la relación que, después de sucesos funestos o fúnebres, el contexto léxico permite establecer entre la vertiente luminosa, vital, de las

Último ejemplo, límpido: después de las tres octavas dedicadas a la muerte cósmica de doña Catalina de la Cerda, estrella de Medina, y al duelo del desconsolado duque (L-LII), surgen dos octavas (LIII-LIV) de consuelo, vuelta a la serenidad y promesa de eterna primavera, con las bodas —celebradas el día 7 de agosto de 1603— del hijo dilecto de Lerma con la condesa de Saldaña, heredera del ducado del Infantado. Única diferencia con los casos anteriores: se desborda el inextinguible llanto del viudo y del Pisuer-ga («el undoso desconsuelo», v. 413, tan abundante que ni la urna del Nilo pudiera contenerlo) hasta alcanzar la estrofa del renacer de la alegría, inundando sus primeros dos versos:

Parte en el duque la mayor tuviera  
el sentimiento y aun el llanto ahora,  
si la serenidad no le trujera  
alta del Infantado sucesora; 420  
la, que el tiempo le debe primavera  
al Favonio en el tálamo de Flora,  
siempre bella, florida siempre, el mundo  
al Diego deberá, Gómez segundo;

Lejos de reducirse a mera metáfora prolongada, la ingeniosa proyección del mito regenerador del fénix en la misma composición del poema, encuentra en el último verso de la octava LIII, «al Diego deberá, Gómez segundo», una magnífica confirmación. Gómez como su padre (Francisco Gómez de Sandoval y Rojas), el hijo segundo del duque es también *Diego* y más aún Diego Gómez, «digno sucesor» (v. 25) del sucesor (el propio Lerma) del heroico antepasado, «del claro / Gómez Diego, del Marte cuya gloria / a las alas hurtó, del Tiempo avaro, / cuantas le

prósperas fortunas del valido y del reino y la palabra «fénix», presente en otros textos y aludida en el *Panegírico*.

prestó plumas a la Historia» (octava IV). Con él se cierra, pronto interrumpido por el inacabamiento del poema, el ciclo de los fénix de los Sandos, no sin que Góngora encarezca las cualidades de la condesa de Saldaña y haga el elogio más afectuoso del adorable hijo preferido del duque, mecenas de artistas y poetas. Él mismo es uno de ellos<sup>56</sup>, en metáfora (primero gongorina, luego espléndidamente ampliada y metamorfoseada por Lope<sup>57</sup>) del «zozobrado barquillo estudioso»:

al que, delicia de su padre, agrado 425  
de sus reyes, lisonja de la corte,  
en coyunda feliz tan grande estado,  
el dote fue, menor, de su consorte,  
Mecenas español, que al zozobrado  
barquillo estudioso ilustre es norte, 430  
¡oh cuánta le darán acciones tales  
jurisdicción gloriosa a los metales<sup>58</sup>!

No se cierra, en cambio, el ciclo de los renaceres de la monarquía española ya que, a los dos años, el día 8 de abril de 1605, la reina Margarita da a luz al futuro

<sup>56</sup> En 1614, Góngora había compuesto una décima «En agradecimiento de una décima que el conde de Saldaña hizo en defensa del *Polifemo* y *Soledades*», cuyo primer verso reza: «Royendo sí, mas no tanto».

A. Carreira analiza esa respuesta en «La décima de Góngora al conde de Saldaña», RILCE, IX, Pamplona, 1993, pp. 170-193, artículo recogido en *Gongoremas*, pp. 293-313, y en especial 304-313. También cita la décima del conde, de la que Jammes juzga que «poétiquement, elle se situe au-dessous du médiocre, mais elle est intéressante d'un point de vue documentaire», *Études...*, p. 286, note 108.

<sup>57</sup> Ver en *Compostella aurea*, Actas del VIII Congreso de la AISO, Tomo I, Plenarias. Poesía, Bajo la coordinación de Antonio Azautre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 91-113, mi estudio «De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope».

<sup>58</sup> Véase, a favor de la lectura de Chacón «a los metales» (adoptada por Carreira) y contra la de Salcedo Coronel «a los mortales», la copiosa (y convincente) argumentación de José Manuel Martos (p. 72).

Felipe IV, soberbio acontecimiento que suscita en el poema la felicísima intervención del maravilloso «ministerio» de las Gracias, en vez del «triste» de las tradicionales Parcas (con una metamorfosis ya ensayada en la oda natalicia de 1603 *Abra dorada llave*<sup>59</sup>): a raíz del nacimiento del infante (LVI), se evoca el piadoso perdón de Felipe III a los reos (LVII) y se da inicio a la dilatada y esplendorosa evocación de los fastos del bautizo (LVIII-LXVI). Al incluir el *Panegírico*, en el ciclo vida-muerte-renacer que da forma a su fenicea *dispositio*, tres epitalamios (XIV-XV, XXXVI-XLIII y LIII-LIV), dos de ellos poco más que esbozados, tres elogios fúnebres (XXIX-XXXI, el pareado final de XXXVI y L-LII), y este *genethliaco* (LV-LXVI), se convierte en un como *nec plus ultra* del elogio, un inaudito panegírico de panegíricos. No se limita sin embargo el trabajo poético gongorino a fundamentar la «invención fingida»<sup>60</sup> de su encomio en la ingeniosa semejanza, no sólo hallada sino traspuesta a la *dispositio* y a la *elocutio* del poema, entre una figura mítica como la del fénix y la obra política del duque de Lerma. También la asienta en otro tópico, inseparable del fénix y de la realeza, el del sol, nexa potente entre Política, Poesía, y encomiásticos eclipses del valido.

<sup>59</sup> Le doy de nuevo las gracias a Jesús Ponce Cárdenas por haberme facilitado el acceso a su profunda, sustanciosa y utilísima monografía: *La imitación áurea* (Cervantes, Quevedo, Góngora), París, Éditions Hispaniques, 2016 (283 pp). De notable interés para esta aproximación al *Panegírico* todo lo que concierne al duque de Lerma (II.2.1. Mecenazgo y arte sacro : el duque de Lerma ante el patronazgo de la iglesia de San Pablo (pp. 176-180) y, sobre todo, el magnífico capítulo II. 3. *Un genethliaco gongorino*, cuyo punto de partida es la oda natalicia de 1603; a propósito de las Parcas convertidas en Gracias, véase el apartado II. 3.4.2. *Concordes Parcae*: el brillo de los hilos del destino (pp. 226-227).

<sup>60</sup> Gracián, *Agudeza...*, II, p. 570.

## 5. HISTORIA, POESÍA Y PANEGÍRICO: EN LA ESFERA DEL SOL

En el volumen, ya abundantemente citado, dedicado a *El duque de Lerma, Poder y literatura en el Siglo de Oro*, dos artículos, cuestionan y comentan la representación gongorina de las figuras de los astros, la luz y el sol, aplicadas al rey Felipe III, sucesivamente «rosado / propicio albor del Héspero luciente», «que ilustra dos eclípticas ahora» (vv. 141-143) y a su valido, «de España / bien nacido esplendor» (vv. 89-90)<sup>61</sup>. Jesús Ponce Cárdenas lo hace en la perspectiva de la filiación literaria del *basilikòs lógos* gongorino, y del doble cometido de *imitatio* y *aemulatio* que le permite al *Panegírico* renovar, concentrándolos en pocas palabras o imágenes, densas, preñadas, los modelos más prestigiosos de la Antigüedad<sup>62</sup>. Lau-

<sup>61</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «*Taceat superata Vestustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*» (pp. 57-103, en especial pp. 63-69: «La imagen astronómica en el elogio: función y sentido») y el de Laura Dolfi, «El estilo sublime en el *Panegírico al duque de Lerma*» (pp. 169-187, en especial pp. 178-183).

<sup>62</sup> Acerca de la transmisión de la «dignidad solar» de Felipe II a su hijo, el príncipe, escribe Jesús Ponce: «Como «luz nueva al firmamento / en nueva imagen», en tanto «estrella», la dignidad solar del difunto Felipe II (en todo semejante a la del fallecido Teodosio en los versos laudatorios de Claudiano) también se insinúa en la identidad mítica que el poeta barroco elige para designar al príncipe heredero: Faetón, descendiente legítimo del Sol y «heredado auriga» del carro celeste. Dicho concepto se ve reforzado por la aseveración «El heredado auriga [...] / al diadema del luciente Apolo / en sombra oscura perdonó algún día», cuyo sentido aclara Pellicer: «refiere cómo el rey nuestro señor Felipe III no quiso coronarse tan presto, hasta que hizo a su padre las exequias funerales» (col. 640). Envuelto en una imagen solar ligada a las tradiciones del encomio, creo que en estos versos hay un eco difuso de otro pasaje del panegírico de Claudiano *Al tercer consulado de Honorio* (vv. 83-84) donde la transmisión del poder de padre a hijo se expresa mediante dos elementos simbólicos (las *riendas* del poder y la *diadema* imperial) [...]» (p. 68).



ra Dolfi analiza parte de «aquel ingente aparato metafórico», en íntima relación con las metamorfosis de los mitos, la compleja trabazón de las figuras retóricas, las «cadenas semántico-metafóricas» y las «equiparaciones encadenadas» en las que funda Góngora el elevadísimo estilo de su panegírico<sup>63</sup>.

Un detalle del poema, digno de notarse, es que, si bien nombra literalmente unas seis veces al Sol, en cambio no aparece nunca el vocablo 'luna'. A la luminaria de la noche—en el «salón brillante» transformado en bóveda estrellada, con los astros-gemas y los cortesanos-«astros de plata» (LXVI)—la representa la metáfora: «de la noche [...] el mayor diamante» (v. 516), como si se tachara, eclipsado, el nombre de la vicaria del sol, en conformidad con la definición del favorito que, según Justo Lipsio, es: «como luna cuyo sol es el príncipe, a quien ha de encaminar toda la luz y resplandor de su gloria», y el comentario de Quevedo: «Así han de ser el privado y el rey ; que como la Luna se esconde delante del Sol [...], el privado ha de esconderse delante del príncipe, no ha de competir con él en luz»<sup>64</sup>. Es exactamente lo que, en el poema de Góngora,

hace Lerma, sin que jamás se le aplique ninguna comparación con la luna.

Si nos fijamos en efecto en el destino, no ya de fénix sino solar del válido en la composición del *Panegírico*, vemos que corren paralelos los dos destinos: cuanto más influyente el duque y absoluto dueño de la política interior y exterior del reino, menos fénix y menos sol. Unas cuantas observaciones textuales permiten esbozar la segunda evolución de la figura del válido en el poema. Llamado «bien nacido esplendor» por la Napea, cuya trenza irradia luz como el sol y como el oro («siendo al Betis un rayo de su trenza / lo que es al Tajo su mayor tributo» vv. 83-84), al iniciarse la relación de su vida (octavas V-VII), inundan la gloria, los rayos, la luz y el color dorado del sol los versos que elogian a sus padres (Francisco de Sandoval y Rojas, conde de Lerma, marqués de Denia a la que, más que sus torres, corona de majestad, e Isabel de Borja, cuyos ojos y semblante no dejan más luz al sol que el sol a las estrellas); a su abuelo materno (Francisco de Borja, duque de Gandía, religioso y general de la Compañía de Jesús, que «la más luciente zona / pisa glorioso», vv. 37-38); a su, también glorioso, tío abuelo (don Cristóbal de Sandoval, obispo —y, en la octava XIII, arzobispo— de Córdoba, cuyo nombre, grabado en su corteza, ostentan los árboles de la ciudad) y a él mismo («nieto generoso» por solicitar la canonización de su abuelo y, tomando ahora la palabra el poeta en primera persona, capaz de ilustrar «el nido [...] mío», v. 49)<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> A propósito del salón de las oct. LXV y LXVI, nota Laura Dolfi una correspondencia entre los distintos colores de la luz y los sucesivos momentos de la acción. Escribe (p. 182): «En definitiva, de la cadena semántico-metafórica personajes-astros-piedras aquí propuesta (y que queda en gran parte sobreentendida) destaca esa deslumbrante luminosidad que, fijada en su diferente gama cromática, se reverbera del palacio en la dimensión cronológica de la acción. En efecto, las tonalidades rojizas de un sol-rubí, las blancas de una luna-diamante y las azuladas de un cielo-zafiro se completan con las amarillentas —de «lúcido topacio»— que el salón iluminado con hachas comparte con la Aurora (vv. 522-523)», añadiendo en la nota 53 (p. 187): «Coincidiendo, por otra parte, el 'disolverse' de la fiesta con la llegada del alba».

<sup>64</sup> Citados por Antonio Feros, pp. 188-189.

<sup>65</sup> Véase el enjundioso artículo, ya citado, de A. Carreira, «Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*», en *El duque de Lerma. Poder ...*, pp. 105-124. A propósito de la octava VII, escribe: «Como bien conjeturó Artigas [nota 22], Góngora niño pudo haber visto alguna vez por la ciudad

Del mismo modo que a sus padres y antepasados, sol, rayos, oro, plata y estrellas cubren de luz a sus dos hijos («Apolos lucientes», v. 115), casados con ilustres herederas, y a sus tres hijas, de lunar esplendor, «Dianas de valor fecundo» (v. 116), asimismo felizmente casadas con jóvenes, esclarecidos y nobles aristócratas (XV-XVII), sin olvidar a su propia esposa, la tan alabada y «divina / del cielo flor, estrella de Medina» (v. 112). Más complejos e interesantes, en la octava XXIV, son los «verdes rayos» de la gloria (el laurel), que al cabo de los tres años de destierro, le prepara la Esperanza:

Dejando al Turia sus delicias, vino  
donde ya le tejía la Esperanza 190  
los verdes rayos de aquel árbol sólo  
que los abrazos mereció de Apolo.

Merece citarse aquí el fino comentario de Laura Dolfi<sup>66</sup>:

[...] nos parece interesante detenernos más en los citados «rayos» y en el adjetivo «verdes» que los connota. En efecto, es evidente que Góngora –por medio del artificio estilístico de la paronomasia– juega con el sintagma «verdes rayos» para indicar los ‘verdes ramos’ del laurel; pero al mismo tiempo el sustantivo «rayos», cuando está ligado al «Apolo-sol» del verso sucesivo, remite a la luminosidad amarillenta que caracteriza el astro. Por consiguiente, la corona silvestre que la «Esperanza» del duque está entrecruzando («teja») acaba por adquirir, también ella, esa brillantez, transformándose en una corona preciosa.

El juego paronomástico (rayos/ramos del laurel de la victoria y de la gloria) y la consiguiente apolínea contaminación de los ramos del laurel por los rayos del amante de Dafne, son luminosos, incontrovertibles. En cuanto al análisis del color, sin embargo, se podría proponer que el laurel de la gloria, en la frente o en la esperanza del futuro duque, si bien remeda y recuerda los rayos que coronan la frente de Apolo, lo hace no tanto por su brillo (verde, no dorado) como por la forma de sus hojas, su posición en la cabeza de ambos personajes y una alusión al tópico color verde de la esperanza. Importa, en este caso también, tener en cuenta el detalle, ese color verde aplicado excepcionalmente en el *Panegírico* (con otra única excepción en un bello romance de Góngora<sup>67</sup>) a los rayos/ramos del laurel.

Gracias a una atención constante a los ecos y concordancias que, de una octava a otra, tejen lo que yo llamaría la red tentacular de la agudeza compuesta, observa además Laura Dolfi que los «verdes rayos» del Sol-Apolo en la frente del duque «se afirman, pues, como una anticipación de aquellos ‘rayos-oro’, oro de un Sol-Apolo a los que el poeta se refiere indirectamente en el sucesivo : con aquella ‘diadema de luciente Apolo’ [...]», (v. 235). Notando con brillante clarividencia que la doble presencia de Apolo y de una de sus características «construye en definitiva una base común de la que cada protagonista destaca», concluye Laura Dolfi: «siendo la corona-‘gloria’

a un mozo ocho años mayor que él cuyo nombre era don Francisco de Sandoval y Rojas, deudo del obispo e hijo del cuarto marqués de Denia. Que lo viera pasear en barca o pescar en el Guadalquivir, actividades en que el poema lo pinta, es ya echar a volar la imaginación [...], p. 112.

<sup>66</sup> Art. cit., p. 179.

<sup>67</sup> Pocos años antes, aparece el bellissimo sintagma en el romance «Cuatro o seis desnudos hombros», de 1614, en un entorno léxico que prefigura el del *Panegírico*: «Modestamente sublime, / ciñe la cumbre un laurel, / coronado de esperanzas / al piloto que lo ve; / verdes rayos de una palma / (si no luciente, cortés / norte frondoso) conducen / el derrotado bajel» (ed. Carreira, 281, p. 439).

del duque, si bien excelsa, mera variación *a minore* de aquella corona real que espera a Felipe III». Nada más cierto ni más conforme con el designio de Góngora de encomiar al duque en cuanto válido del rey, en nada usurpador de su poder. En efecto, la diadema (por otra parte hápax de autor), sólo se aplica a Apolo y al joven rey, nuevo Faetón, que difiere la toma del poder hasta haberle rendido a su difunto padre las honras fúnebres. Coincidiendo con esta observación, el rastreo en el poema de las ocurrencias de la palabra «corona», atributo concreto y sublime de la realeza, muestra que no se asocia al privado o a su entorno sino en los versos 33 («Del Sandoval, que a Denia aun más *corona*»); 103, aplicada al Betis pero vinculada con el ya arzobispo de Córdoba don Cristóbal de Sandoval («en que de velas *coronado*, el Betis»); 121, relacionada con la ascendencia de la casa de Lemos y el enlace matrimonial de la segunda hija de Lerma con el conde («La antigua Lemus de real *corona*») y, último caso, envuelta la corona en una comparación que afirma la superioridad del «pecho augusto» del válido perfecto, sobre el cristal que ostenta flores, el del clavel «que con la Aurora nace / de aljófares purpúreos *coronado*». A partir de este último verso, ninguna de las demás ‘coronas’ nombradas en el poema concierne al duque (vv. 247, 323, 501, 556, 580).

De hecho, desde el verso 208, está el válido en la «esfera» del sol nuevo, futuro Faetón, cuyo advenimiento solía considerarse resurrección de la monarquía: aquel joven príncipe, casi rey, que en el espacio de nueve octavas (XVIII-XXVI) —seis de las cuales se dedican al destierro de Denia— pasa de «rosado / propicio albor del Héspero luciente», dotado de gracia «implume», a poderoso dispensador de púrpura y oro, y de «pollo» a «Fénix».

Eclipsando Felipe III, con los deslumbrantes y decorosos títulos que le otorga el *Panegírico*, los hiperbólicos títulos de que gozaba Francisco de Sandoval antes de «remontarse» a los pies del «soberano / sucesor» de Felipe II, se convierte el válido en «águila generosa de su esfera»<sup>68</sup>, único capaz, por su calidad y proximidad con el rey-sol de mirarle a los ojos. Se dan entonces, en la composición del *Panegírico*, los ‘eclipses’ del duque, ya señalados, que encajan magníficamente en la defensa del válido, en forma de elogio político-poético: al servicio total y único del rey, de la monarquía, de la paz y del bien común, desaparece su persona, mientras que se ostentan y ensalzan los resultados de su oculta labor política, potentemente organizados en torno al símbolo regenerador del fénix. Tales eclipses encajan también, con sutil eficacia, en el proyecto conceptual del *Panegírico*. Siendo únicos el fénix y el sol, en cuanto asciende el príncipe a fénix y a sol, desaparecen los dos símbolos del entorno léxico de Lerma, manteniéndose sin embargo como estructura, en la relación de los méritos del válido, la alternancia de muertes, metafóricas o reales y sucesivas resurrecciones propias de su notable y oculta eficacia. Estando adscrito el privado a la esfera íntima y pública del rey-sol, donde brilla este oscurece aquel. Surge entonces otro sutil careo entre la relativa invisibilidad del duque y la relativa invisibilidad de la arquitectura del encomio, cuyo efecto es que Góngora consigue realizar, con el *Panegírico al duque de Lerma*, una perfecta y compleja agudeza compuesta, o sea «un cuerpo, un todo artificioso fingido, que,

<sup>68</sup> A pesar de adoptar esta lectura, ya que la interpretación de Febo transformado en águila de la esfera del príncipe, no me acaba de convencer, la sintaxis del final de la octava sigue preocupándome.

por traslación y semejanza, pinta y propone los humanos acontecimientos»<sup>69</sup>.

Se da por fin, en la misma escritura del encomio, un contraste notable: frente a tanta alegoría ennoblecedora, tanta comparación y metáfora brillante y enaltecedora o hipérbole sublime, unas pocas palabras llanas, directas (en los límites autorizados por el estilo de Góngora) son las que, a la sombra del deslumbrante lujo verbal del panegírico, definen las cualidades de un valido de «togado valor» convertido en sombra de su rey. Forman esas palabras el paradigma, que sustenta todo el edificio del encomio, de sus dotes excepcionales en materia de diplomacia, prevención de la guerra y organización de la paz y de ministro encomiable por sus actos más que por sus palabras: «firme columna / que al bien creces común» (vv. 90-91); «su elocuente agrado, / aun entre acciones mudas elocuente» (vv. 139-140); «Servía y agradaba»<sup>70</sup> (v. 215); «servía» (v. 221); «Próvido el Sando» (v. 257); «oyendo / del Arno los silencios, nuestro Sando / las armas solicita» (vv. 345-347); «Vigilante aquí el Denia» (v. 369); «el duque las futuras [fiestas] / al primero previene, sacramento» (458-459); «erección gloriosa de no ingrata memoria / al duque»<sup>71</sup> (484-485); «No en circos, no, propuso

el duque atroces / juegos o gladiatorios o ferales» (vv. 505-506); «Solicitado el holandés pirata / de nuestra paz» (vv. 529-530); «A la quietud de este rebelde polo / asintió el duque entonces, indulgente» (vv. 625-626) y sobre todo, poco antes en el poema, los elogios que afirman su vigilancia, atención y diligencia inseparables de una presencia oculta y perceptible incluso estando él ausente, convirtiéndose así sus eclipses en su más hábil defensa político-poética y la paradoja de su ausente presencia uno de los logros más notables de la agudeza compuesta del *Panegírico*: «gracias no pocas a la vigilancia / del duque atento, cuya diligencia, / próxima siempre a la mayor distancia, / sombra individua es de su presencia» (vv. 545-548).

Soy consciente de que falta mucho para restituir los hilos todos del suntoso tejido del *Panegírico*, esas correlaciones entre «cognoscibles extremos» con las que, por un acto creador de una fuerza y envergadura inauditas, el poeta logra entretejer la agudeza más compleja y armónica de todas las (menos amplias) que ya había compuesto: «[...] breve *Panegírico* de Plinio —escribe Gracián<sup>72</sup>— se mide con la eternidad». Otro tanto dijera, tal vez, del de Góngora, si lo citara y comentara, pero lo cierto es que el feliz inacabamiento del poema le ahorró al poeta extender más la composición de la agudeza o inventar otra estrategia encomiástica.

<sup>69</sup> Gracián, *Agudeza* ..., Vol. II, p. 570.

<sup>70</sup> Citando a Antonio de Guevara y a Giovanni della Casa, concluye Antonio Feros (*op. cit.*, p. 92): «En definitiva, lo que un cortesano necesitaba hacer en la segunda mitad del siglo XVI para ganar el favor de reyes y príncipes era agradecerles hasta un nivel rayano en la idolatría, y Lerma habría de confirmarse, ya desde finales de la década de 1580, como máximo experto en esta estrategia».

<sup>71</sup> La octava evoca el pasadizo adornado de brocados que unía el palacio del rey con el monasterio de San Pablo, en el que había edificado el duque una capilla para su enterramiento, donde fue bautizado el príncipe (J. M. Martos, pp. 426-427). Véase en *El duque de Lerma* de Alfredo Alvar Ezquerro, «Lerma, patrono de obras pías», pp. 411-416).

<sup>72</sup> *Agudeza*, I, p. 19, Discurso I, «Panegírico al arte y al objeto». Alude al *Panegírico de Trajano*.



# «QUE EL SOL NO SIEMPRE LAS ARENAS DORA». EL PANEGÍRICO DE ALCALÁ Y LAS «GLORIAS DILATADAS» DE SALCEDO CORONEL

FLAVIA GHERARDI  
*Università degli Studi di Napoli Federico II*

*Porque donde se juntan tales partes es menester confesar,  
que allí asiste todo lo bueno que puede caber en un cuerpo humano*  
(Francisco Lanario y Aragón, *Espejo del Duque de Alcalá*)

Don García de Salcedo Coronel tenía preparado su *Polifemo comentado* ya a mediados de 1628, estando él en Madrid, según lo testimonian las Aprobaciones a firma de Juan de Jáuregui (en aquel entonces Caballerizo de la Reina) y del padre fray Diego Niseno con fecha, respectivamente, a 26 y 15 de julio de 1628<sup>1</sup>. Sin

embargo, para que la obra llegara a ocupar las estanterías de la imprenta Salcedo Coronel tuvo que esperar a que la munífica Parténope le ofreciera la ocasión correspondiente. Esta llegó cuando —merced a la *peroratio* directa del Conde-duque de Olivares— Felipe IV decidió recompen-

---

<sup>1</sup> El presente ensayo corresponde a una ampliación, y parcial reelaboración, del texto presentado en ocasión de la publicación del volumen dedicado al mecenazgo del Duque de Medina Sidonia, «*La fama que en ti advierto sucesiva*». Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del *Panegírico al*

---

*Duque de Alcalá* de Salcedo Coronel», en José M. Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-202. Agradezco sumamente al editor del presente volumen el haberme brindado la oportunidad de volver a reflexionar sobre el ilustre «pórtico» polifémico.



sar a Fernando Afán Enríquez de Ribera, III Duque de Alcalá, por sus servicios, concediéndole nada menos que el cargo, codiciado por muchos, de Virrey de Nápoles, con motivo, concretamente, de la exitosa embajada que el Duque había realizado en Roma, entre 1624 y 1626, en la corte papal del antiespañol Urbano VIII, y que, afortunadamente, había desembocado en la paz de Viena.

«El título original [según el biógrafo moderno del Duque] se despachó en Madrid el 21 de noviembre de 1628 [...] pero fue el 3 de febrero de 1629, a las once de la mañana, cuando partió el duque de Sevilla, con toda su familia, para Valencia, donde debía embarcarse para ir a Nápoles»<sup>2</sup>. Ahora bien, alistado en su séquito, con funciones de Capitán de la guardia del nuevo Virrey aparecía don García Salcedo Coronel, quien ya tiempo atrás había estado al servicio del tercero de los Gazules rigiendo éste el gobierno de Cataluña (1619-1622). Fue por esta vía, en efecto, que *El Polifemo de Luis de Góngora comentado por don García de Salcedo Coronel, Cavallerizo del Serenisímo Infante Cardenal*, vio la luz en Madrid, en 1629, por los tipos de Juan González y a cuesta de su autor. Como era de esperar, la obra iba encabezada por una reverente dedicatoria a Don Fernando Afán de Ribera Enríquez, Señor de la Casa de Ribera, Duque de Alcalá, Marqués de Tarifa, Conde de los Molares, Adelantado y Notario mayor de Andalucía, Alguacil mayor de Sevilla y un largo etcétera más de títulos, en cuya persona corría destilada la mejor sangre de Andalucía, puesto que

el ilustre abuelo de don Fernando, Pedro Téllez-Girón, I Duque de Osuna y también Virrey de Nápoles en su momento<sup>3</sup>, al casarse con Leonor Ana de Guzmán, hija de los Duques de Medina Sidonia, había granjeado su parcela personal en el espacio de la Casa ducal.

Bajo una simbólica égida partenopea, pues, el *Polifemo comentado* recibió las sumas de privilegio y la fe de erratas el 12 de diciembre; por tanto, la impresión debió llevarse a cabo en los primeros meses o semanas de 1629. Debía luego llegar a manos de su dedicatario o bien durante una de las dos paradas en Valencia y en Barcelona, o bien directamente en Nápoles, donde el duque llegó el 26 de julio de 1629, aunque no pudo incorporarse al cargo hasta después de un mes, el 16 de agosto, puesto que el anterior virrey, Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont de Navarra, Duque de Alba, gobernador del virreinato durante los años 1622-1629, se negó a cesar de su función gubernamental y a desalojar el palacio durante más de un mes<sup>4</sup>. Una vez en Nápoles, García de Salcedo Coronel se esmeró para que su persona apareciera siempre entre los más

<sup>2</sup> Joaquín González Moreno, *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637). Estudio biográfico*, Sevilla, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 1969, p. 155.

<sup>3</sup> Entre 1582 y 1586. De su unión con doña Leonor había nacido doña Ana de Girón y Guzmán, mujer algo oprimente, puesto que siempre quiso ejercer su control sobre la vida e iniciativas de su hijo y heredero, nuestro duque, sobre todo a partir de la temprana muerte de su marido Fernando Enríquez de Ribera, IV marqués de Tarifa, muy conocido por su sensibilidad artística y su actividad de mecenazgo, antes que por su acción política.

<sup>4</sup> Mientras, el duque se arruinaba, por mantener con pompa y maña su presencia en la corte vicaria, en tanto que *prorex* oficial. El episodio es muy conocido; véase al respecto, entre otras contribuciones, nuestro: Flavia Gherardi, *Pusilipo (1629): la «palabra personalizada» de Cristóbal Suárez de Figueroa*, en E. Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica nel Regno di Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 179-200.

allegados a los Ribera, tanto que, según nos confirma Iván García Jiménez:

en 1630, con motivo de la boda de la hija del duque, doña María, con Luis de Aragón y Moncada, Salcedo compone un epitalmio en forma de romance que da a la imprenta<sup>5</sup>; y para celebrar el nacimiento de su primer hijo compuso también otro romance<sup>6</sup>. Él mismo deja constancia de su familiaridad con el Castel Nuovo de Nápoles, y con el palacio real de Caserta, por cuyos jardines pasea. Seguramente como una compensación por los servicios prestados años atrás en Cataluña y ahora en la ciudad del Vesubio, Salcedo es nombrado por el duque gobernador y capitán de guerra de la ciudad de Capua, situada a poca distancia de Nápoles<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> La nota es del propio García Jiménez: «*Epitalmio en las bodas de los excelentísimos señores don Luis de Aragón y Moncada y doña María Enríquez de Ribera*. Se publica suelto en Nápoles, en 1631, por Lázaro Scorigio», sobre el que véase ahora también el artículo de Encarnación Sánchez García, «Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el *Epithalamio* de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada», en Ead. (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica nel Regno di Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 241-272.

<sup>6</sup> «Fue también incluido en los *Cristales: Recitó el príncipe de Paternoi en el fin de una comedia, que representó el mismo en Nápoles por el nacimiento de un hijo suyo, agradeciendo al duque de Alcalá y al marqués de Tarifa haberle asistido* (romance II, fols. 110v-111r)». Véase: Iván García Jiménez, *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*. Tesis doctoral defendida el 21 de febrero de 2014 en la Universidad de Sevilla.

<sup>7</sup> En Capua, Salcedo Coronel fue entre los más activos miembros de la Accademia dei Rapi. Fue al calor de sus iniciativas e incitación, en efecto, que marinismo y gongorismo se fusionaron en el ejercicio compositivo de sus miembros, especialmente en el del hijo del Virrey andaluz, el joven Fernando, Marqués de Tarifa, autor de una *Fábula de Mirra*, oportunamente rescatada del olvido por José Luis Gotor en su revelador artículo «La Fábula de Mi-

Tales fueron las circunstancias que posibilitaron la publicación de la que a todos los efectos fue la *princeps* de la *Fábula de Polifemo*, por medio de la cual el gongorismo pudo ser exportado más allá de los confines peninsulares, fecundando con su vanguardismo estético las languidecientes letras locales<sup>8</sup>. Junto con ello, nuestro simbólico Caronte también logró otra primacía en la orilla tirrénica, puesto que la incorporación de la mencionada dedicatoria a Fernando Afán, en la que se lee

Admita Vuestra Excelencia aciertos de mi elección ya que no de mi ingenio; y mientras Coronista de sus gloriosas hazañas solicito perpetuar, escribiéndolas mi memoria, lea Vuestra Excelencia en ese panegírico que me dictó mi afecto breve alabanzas de su grandeza<sup>9</sup>,

rra, dilatada en español de Valladolid a Nápoles», en Giuseppe Papponetti (ed.), *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 Novembre 1994)*, Sulmona, Centro ovidiano di studi e ricerche, 1997, pp. 405-418.

<sup>8</sup> Acerca del carácter conservativo de la literatura de ámbito napolitano, y especialmente de la lírica, arraigada en un petrarquismo convencional, «di maniera» (si se excluyen los casos de Tasso y Marino quienes, sin embargo, operaron sobre todo fuera del territorio virreinal), cuyo escaso experimentalismo se refleja, como máximo, en su tendencia a arroparse con las cobijas del artificio, véanse las siempre actuales contribuciones de Amedeo Quondam: *La «locuzione artificiosa»: teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973 (en colaboración con Giulio Ferroni); *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Roma, Bulzoni, 1974, junto con, del mismo autor, *Problemi del manierismo*, Napoli, Guida, 1975; sin olvidar, sobre todo, el estudio de Ezio Raimondi, «Il petrarchismo nell'Italia meridionale», en *Premarinismo e pregongorismo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95-123, luego recogido en Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 267-306.

<sup>9</sup> Citamos de la reproducción facsímil realizada por la Editorial Extramuros (Sevilla, 2008) sobre el ejemplar depositado en la Biblioteca Pública del Estado de la Biblioteca Provincial de Córdoba (Sig. 27-235).

abrió el camino a la serie de obras de encomio que se le dirigieron a este apreciado virrey y mecenas, quien, desgraciadamente, tuvo que dejar Nápoles tras sólo dos años, con la acusación de desacato a la autoridad regia, acusación luego desmentida e indemnizada con el posterior gobierno de Sicilia. En efecto, las treinta y siete octavas reales que celebran a la persona del prócer se adelantan cronológicamente a dos obras que compiten con ellas en el intento de granjearse el favor del virrey al comienzo de su mandato: se trata del tratado filosófico-moral *Espejo del Duque de Alcalá*, de Francisco Lanario y Aragón, que se imprimió en 1630 en el taller de Lázaro Scoriggio, el mismo en el que vio la luz el mencionado *Epitalamio* de don García, y la poco anterior miscelánea dialogada, *Púsilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*, de Cristóbal Suárez de Figueroa, también impresa por Scoriggio en 1629, y casi contemporánea, en efecto, del *Polifemo comentado*<sup>10</sup>.

En las observaciones que ofrecemos a continuación trataremos de espigar algunos rasgos formales y temáticos que marcan el panegírico coroneliano<sup>11</sup>; asimismo,

procuraremos ponderar de qué manera y en qué medida la función pragmática a la que se ciñe el texto condiciona y determina su (no tan «excelsa», hay que reconocerlo) calidad estética y, sobre todo, intentaremos valorar el desarrollo del papel del autor en tanto locutor empeñado en «dilatarse» las «íclitas acciones» del gobernante, ofreciendo, según prescribe el código laudatorio, «clara noticia de [sus] glorias».

Ante todo, hay que hacer hincapié en la serie de aparentes, y a fin de cuentas exteriores, epidérmicas, correspondencias con el modelo celebrativo consagrado por Góngora. Como se sabe, el *Panegírico al Duque de Lerma*<sup>12</sup> es un texto inacabado, cuya reconstrucción *pragmatográfica* no llega a incluir las acciones recientes del duque, contrariamente a lo que prescribía el código laudatorio correspondiente a la tipología específica en cuyo cauce parece haberse colocado el cordobés, a saber, el *basilikòs lógos*<sup>13</sup>, cuya teorización en el ámbito de la oratoria epidictica se debe, como se sabe, al rétor helenístico Menandro; en efecto, las obras del ministro

<sup>10</sup> Véase nuestro artículo antes citado, *Púsilipo* (1629). La palabra 'personalizada' de Cristóbal Suárez de Figueroa.

<sup>11</sup> Salcedo Coronel es autor de un nada desdeñable *corpus* de obras encomiásticas, en el que sobresale la parcela constituida por sus seis panegíricos: los primeros dos, el *Retrato del Conde Duque de Olivares* y la *Silva IV al Excelentísimo Conde-Duque*, fueron recogidos en su primera colección de *Rimas*, en 1627; siguió nuestro *Panegírico al duque de Alcalá*, acompañando al *Polifemo* en 1629; finalmente, el díptico *España consolada. Panegírico al Infante Cardenal*, que remontaría a la muerte de éste, ocurrida en 1636, junto con el panegírico *España triunfante*, dedicado a Fernando, seguido por el *Panegírico al príncipe glorioso Baltasar Carlos*, compuesto antes de 1646, año de la intempestiva muerte del príncipe. Todos estos hallaron cabida en la segunda parte de las rimas de Salcedo, *Cristales de Helicon*,

publicada en 1650, y que recoge también el panegírico polifémico, aunque en último lugar, sin respetar el orden cronológico de composición o publicación de los mismos. Sobre el díptico, véanse los brillantes estudios recogidos en este volumen, respectivamente a cargo de Mercedes Blanco y Aude Plagnard. Sobre el primero, dedicado al conde-duque de Olivares, no puede dejar de leerse el revelador estudio de Jesús Ponce Cárdenas, «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo», *Critica letteraria. Rivista trimestrale di critica e letteratura italiana*, 174 (2017), pp. 37-62.

<sup>12</sup> Desde ahora, por comodidad, *PDL*.

<sup>13</sup> Acerca de este modelo y su vinculación con el *PDL*, es prescriptivo remitir al muy valioso estudio de Jesús Ponce Cárdenas, «*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en Juan Matas Caballero, José M. Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, pp. 57-103.

quedan interrumpidas, en palabras de un Salcedo Coronel comentarista, «a las treguas que hizo nuestro rey Felipe III con los estados de Holanda el año de 1609».

A su lado, las treinta y siete estrofas que conforman el panegírico salcediano muestran tener en principio una articulación bastante canónica con respecto a la disposición fijada por los arquetipos clásicos<sup>14</sup>. Resultan así repartidas: Apóstrofe-invocación (1-7); nacimiento y linaje (8-22); un breve enlace (23-25); el prescriptivo vaticinio a cargo del río Betis (26-36), en el que se inserta (33-36) la ‘hoja de servicio’ del elogiado, según la modalidad *ex post* del pronóstico, con marca temporal al futuro. Ahora bien, meramente desde la perspectiva de las *partes* que conforman la obrita, su disposición textual y la parábola que marca su evolución temporal (del pasado al presente), el *Panegírico al duque de Alcalá*, aunque no puede definirse técnicamente inacabado, en el sentido de interrumpido<sup>15</sup>, sí presenta una

amputación análoga, en el sentido de que, al componerse, según señalamos al principio, en los primerísimos vagidos del cargo de Fernando Afán, o sea, antes de que éste pudiera engrosar *in loco* su currículum de empresas, el segmento que en principio debería resultar como el más extenso, en cambio no pasa de las cuatro octavas (33-36) en las que las «heroicas hazañas» se reducen, en el recuento del autor, a los tres cargos desempeñados y por desempeñar por el aristócrata: el gobierno de Cataluña, la famosa embajada romana, y las todavía por realizar «acciones inmortales» que «Segura Parténope, entretanto, poseerá».

Se advierte, por tanto, una notable desproporción cuantitativa con el segmento en el que se pasa revista al linaje y a las «obras» de los ancestros del duque. Más concretamente, tras celebrar la Real estirpe de los Ribera como una de las que liberó la «cerviz» castellana del «duro yugo» de los bárbaros opresores, hasta convertirse en el «puerto deseado» de la Hesperia gente (8-9), el texto pasa a apuntalar, en las trece octavas siguientes, el prestigio de la rama, procedente en primer lugar del hecho de que el iniciador de la casa Ribera (territorio de las montañas de León, de donde procedería el apellido), fue descendiente nada menos que de don Ranimiro (Ramiro) III, rey de Oviedo y León<sup>16</sup>. Seguidamente, hace hincapié en

<sup>14</sup> Por otro lado, hay que considerar, como bien apunta Ponce Cárdenas, que desde muy pronto el esquema fijado por Menandro se vio sujeto a modificaciones de parte de los distintos autores quienes vieron en la desviación de la norma la posibilidad de introducir un mínimo de originalidad en sus elaboraciones, tanto a nivel estructural como temático: «La alteración en el orden de presentación de los elementos revela cómo algunos escritores no se plegaban de forma servil al reticulado que establece la norma oratoria y se permitían ciertas libertades» (Id., «Taceat superata vetustas», *ob. cit.*, p. 60).

<sup>15</sup> Algo que sí ocurre, en cambio, con otro panegírico de Salcedo, el dirigido al Príncipe Baltasar Carlos, más cercano en este sentido al antecedente gongorino. Por una extraña coyuntura cronológica, en el mismo año 1629 en el que Salcedo atendía a su empresa polifémica, venía a luz el malogrado príncipe de España y de dos Mundos, Baltasar Carlos, en cuya personalidad, tan distinta de la de su padre, los súbditos de la Monarquía fundaron sus esperanzas de supervivencia del imperio, al tiempo que Salcedo, evidentemente, alimentaba las suyas de verse recompensado una vez más por sus servicios.

Sin embargo, la muerte intempestiva del infante, ocurrida al anochecer del 9 de octubre de 1646, dejó frustrada su nueva intentona panegírica, que, en efecto, se arrestó a poco más de una quincena de octavas (diecisiete, en concreto), es decir, que la materia tratada queda limitada a la invectiva pronunciada contra la «ingrata» Barcelona, acusada de «injuria» por haberse concedido a los franceses de Luis XIII.

<sup>16</sup> En estos pasajes se asoman materiales lingüísticos de procedencia gongorina (el sintagma, por ejemplo, «luciente honor») sin que éstos, sin embargo, lleguen a engastarse en un curso poemático más

las esclarecidas figuras de Pere Afán de Ribera quien, ya en contexto andaluz (fue el primer Adelantado mayor de Andalucía), fue invicto protagonista de la represión de los Moros<sup>17</sup>, y de su hijo Diego Gómez, segundo Adelantado, quien halló heroica muerte en 1434 en pleno cerco por la conquista de la villa de Álora. Seguidamente, se celebra el valor de Perafán segundo de Ribera a la hora de castigar éste también «con rígida violencia» a los infieles musulmanes («del pérfido Agareno el desvarío»), para luego dar cuenta del momento en que la estirpe se enhebra, por vía femenina (Catalina y Beatriz de Ribera), con la rama de los Enríquez<sup>18</sup>, una «unión amable» cuyo «ilustre fruto» fue don Fadrique, tío del todavía más ilustre «tercero Perafán», quien, «precursor de su mismo descendiente», nuestro Fernando Afán, dejó su huella imborrable precisamente como virrey de Nápoles. Al primer duque de Alcalá de los Gazules sucedió su hermano, Fernando Enríquez de Ribera, cuya muerte «anticipada» posibilitó que el tercer duque de Alcalá, quinto marqués de Tarifa, octavo conde de los Molares, Adelantado mayor de Andalucía, pueda finalmente recibir, de parte de don García, las «mortales alabanzas» que sus «inmortales méritos» alcanzan.

Volviendo a nuestras reflexiones acerca del diálogo que la obra de Salcedo

mantiene con el architexto gongorino, no desmerece señalar que en las escasas contribuciones críticas ofrecidas hasta hoy sobre este Panegírico (se reducen a las líneas que le dedica Ponce Cárdenas, en su agudo trabajo sobre la ‘estela’ del *Panegírico al Duque de Lerma*, junto con las escuetas observaciones que aparecen en el estudio de Martos Carrasco sobre el epilio gongorino<sup>19</sup> y las recientes, antes mencionadas, de Sánchez García), la cuestión se resuelve señalando las evidentes coincidencias temáticas y estilísticas con el *PDL* o con otras obras del cordobés, con tal de que quede confirmada la operatividad del modelo gongorino, a pesar de reconocerse que la menor capacidad creadora de los epígonos determina que el modelo sobreviva y persista pero en su versión ‘despotenciada’. Puede, sin embargo, que más allá de la insuficiencia artística de estos autores, haya otras razones por las que la propuesta de don Luis se debilite tan pronto, demostrando que «no siempre el sol las arenas dora».

En este sentido, el caso del Panegírico de Salcedo Coronel ofrece un dato realmente interesante. Los testimonios de la orfebrería salcediana de marca gongorina (y, en el fondo, claudiana)<sup>20</sup> van, a lo largo de todo el texto, del empleo *ad pedem litterae* de los cultismos léxicos o grafías

expresa o decididamente cultista. Tal vez esto ocurra en virtud de una necesidad, ya reconocida por la retórica clásica, de relajar el estilo a la hora de responder a una función informativa.

<sup>17</sup> Según las noticias recogidas en el *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España* de Alonso López de Haro (1622), consultable en la red, murió muy tarde, en 1425, a los 85 o 105 años.

<sup>18</sup> Doña Beatriz de Ribera casó con don Pedro Enríquez, señor de Tarifa, hijo segundo de don Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla. Recogemos todas las noticias del mencionado nobiliario de López de Haro.

<sup>19</sup> José Manuel Martos Carrasco, *El Panegírico al Duque de Lerma de Luis de Góngora. Estudio y edición crítica*, Tesis doctoral dirigida por José M. Micó, defendida en la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 1997, p. 98 (lo define de «marcada influencia gongorina»).

<sup>20</sup> Merced al admirable trabajo de verdadera arqueología que Mercedes Blanco y Jesús Ponce Cárdenas han realizado en la línea Claudiano-Góngora (véanse sus estudios recogidos —el segundo ya mencionado arriba— en Juan Matas Caballero, José M. Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, respectivamente pp. 11-56 y 57-103.



etimológicas, a una serie de fenómenos retóricos, cuales anáforas («Crece [...] Crece»), prosopopeyas (Parténope, el Betis) o fórmulas interrogativas («¿Qué mucho si...?»), juegos onomásticos («Alba», parejo al «Niebla» de la *Fábula*) junto con todo tipo de troquelaciones («Y al grave aplauso, con Real decoro, lenguas previene de metal sonoro») y cláusulas de sabor gongorino («las eclípticas nobles de tu esfera», «dulce concento de festivo coro»). Sin embargo, visto bien de cerca, el *placet* de Salcedo a la novedosa fórmula laudatoria del cordobés se concentra especialmente en las primeras ocho estrofas, es decir, en la porción del panegírico que antecede a la incorporación de las empresas de los representantes más destacados del linaje Enríquez y Ribera (la 'Historia'). En este apartado inicial, en efecto, el saqueo coroneliano se extiende a segmentos hasta microscópicos tanto del *PDL*, en el caso, por ejemplo, de la sexta estrofa:

Si me inspiraste alguna vez, no en vano  
(O sacro Apolo) tu furor divino  
Díctame agora aliento soberano<sup>21</sup>...

calco evidente de los célebres vv. 1-2 del *PDL*:

Si arrebatado merecí algún día,  
tu dictamen, Euterpe soberano.

como, y sobre todo, del *Polifemo*:

Segunda vez a tu prudencia fía,  
(excelso Duque) el gran Monarca Iberio  
la alta esperanza que le dio algún día  
seguridad en tu feliz imperio.  
Con fausta pompa aguarda su alegría  
Parténope en tu noble magisterio,

y al grave aplauso, con real decoro,  
lenguas previene de metal sonoro<sup>22</sup>.

cuyo parentesco con el *incipit* de la dedicatoria al Conde de Niebla es más que evidente, no sólo por el calco de la fórmula vocativa, sino también por la vinculación inmediata con el cronotopo del relato:

Estas que me dictó rimas sonoras,  
cult a sí, aunque bucólica Thalía  
(oh, excelso Conde) en las purpúreas horas,  
que es rosa la alba y rosicler el día;  
agora que de luz tu Niebla doras,  
escucha al son de la zampoña mía,  
si a los muros no te ven de Huelva,  
peinar el viento y fatigar la selva<sup>23</sup>.

En efecto, la coordenada temporal que en el modelo gongorino se articula sobre la base de un doble momento: el de la composición, que remonta a un pasado reciente (las primeras, purpúreas, horas del día en que Talía le *dictó* las rimas) y el de la declamación presente («agora...escucha»), apoyados en sendos elementos climáticos: luz auroral y niebla, en la octava de Salcedo se corresponde con una pareja parábola temporal que desde el pasado evoluciona hacia el presente («le dio...aguarda...previene»). Asimismo, por lo que también atañe a la coordenada espacial, las referencias toponomásticas Huelva-Niebla, base la segunda de una lograda *interpretatio nominis* referida al Guzmán, dejan paso en el *incipit* salcediano a una ambientación geográfica que, sin embargo, da lugar a una distinta pirieta metafórica: al no poder jugar con la identificación onomástica con el homenajeado (el de Alcalá *no es* Parténope), los versos 5-8

<sup>21</sup> García Salcedo Coronel, «Al Excel.mo Señor Don Fernando Afán de Ribera Enríquez...», ed. cit., fol. \*2r, vv. 41-43.

<sup>22</sup> García Salcedo Coronel, «Al Excel.mo Señor Don Fernando Afán de Ribera Enríquez...», en *El Polifemo comentado...*, ed. cit., fols. \*1r-1v, vv. 1-8.

<sup>23</sup> García Salcedo Coronel, *El Polifemo comentado...*, ed. cit., fol. A1r, vv. 1-8.



de la sirima forman, junto con la octava siguiente, un pequeño cuadro dramático que por un lado dinamiza el *ductus* poético de la dedicatoria, pero por otro imponen un relajamiento progresivo del estilo que, en nuestro sentir, es responsable del efecto de disolución de la carga efectista —de marca cultista— que apuntábamos arriba.

El autor alude así a la ciudad por medio de su numen epónimo, Parténope, empleada directamente como personificación alegórica de la ciudad, acompañada por su *Pathosformel*, puesto que en el texto se aclara que *ella* «con fausta pompa aguarda su alegría». El carácter performativo, plástico, dinámico, de la escena se manifiesta de forma más clara en el pasaje quínésico siguiente: Parténope se mueve, se incorpora, estira la cabeza y expone su frente para poder recibir en ella esa luz —tópico trasunto metafórico del poderoso— que lleva ansiando desde hace siglos, en tanto ocasión, para ella, de buen gobierno y, sobre todo, de rescate respeto del convulso presente en el que está sumida. El episodio de la acogida del Virrey por parte de la populosa ciudad —circunstancia que, lo repetimos, en la realidad histórica en la que se ancla el poema no se ha producido todavía, pues sólo se puede ofrecer con el filtro de la estilización mítico-legendaria de la que se alimenta la convención literaria— se enriquece con un detalle que aparenta cierto aire cronístico y que, sin embargo, no pasa, él también, del mero empleo formular de elementos codificados: «Con fausta pompa aguarda» y «con Real decoro previene al grave aplauso lenguas de metal sonoro» remiten, evidentemente, a la recreación simbólica del rico ceremonial, marcado por un suntuoso aparato escénico, que tradicionalmente presidía la augusta entrada del César de turno, ya

fuera el mismísimo emperador<sup>24</sup>, ya el rey u otras figuras vicarias, de menor calado, y sin embargo sometidas a parejo tratamiento<sup>25</sup>.

El hecho de que los versos de Salcedo hagan referencia todavía a la fase de espera de esta expectante Parténope, junto con la falta del más mínimo detalle relacionado con el desarrollo histórico-circunstancial del evento, nos confirman la temprana redacción del panegírico, con toda probabilidad, anterior a la propia salida del duque de su tierra. El segmento alegórico es demasiado estilizado y «literaturizado» para

<sup>24</sup> Baste con pensar en la famosa visita del emperador Carlos V a la ciudad de Nápoles en 1536, cuyo eco extraordinario se difundió tanto en las crónicas napolitanas, como en las comunicaciones diplomáticas y en la literatura de marca encomiástica. Por otro lado, en el espacio virreinal partenopeo se mantenía vivo, y por tanto se practicaba, el legado aragonés en materia de aparatosidad ceremonial, acrecentado, por más inri, por la tendencia humanístico-renacentista a materializar el culto de la «regalidad» en sentido clásico por medio de una abundante producción de símbolos y manufactos artísticos (estatuas, fuentes, arcos etc.) que, literalmente, le cambiaron la cara a la ciudad.

<sup>25</sup> Precisamente la llegada del tercer duque de Alcalá se convirtió desde muy pronto en material anecdótico, debido a las resistencias manifestadas por el duque de Alba, su antecesor, a la hora de dejar el cargo, lo cual demoró notablemente la toma de posesión de parte del de Ribera. La literatura encomiástica de la época recoge de forma estable el episodio; baste con remitir al ejemplo del mencionado *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*, el diálogo dedicado por C. Suárez de Figueroa al propio Fernando Afán, sobre el que véanse nuestros: Flavia Gherardi, «El Pusilipo de Cristóbal Suárez de Figueroa: de 'teatro de delicias' a 'vigilante atalaya' de la vida humana», en P. Civil, A. Gargano, M. Palumbo, E. Sánchez García (eds.), *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il Vicereame*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 343-358; y el ya mencionado Ead., «*Pusilipo* (1629): la 'palabra personalizada' de Cristóbal Suárez de Figueroa», en E. Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica nel Regno di Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 179-200.

que transparente la actualidad histórica de la segunda mitad de 1629.

Quizás merezca la pena desentrañar algún detalle más del tratamiento al que el autor muestra haber sometido la *factio personae*. Como se acaba de apuntar, Salcedo aprovecha la parte antropomorfa del compuesto híbrido (mujer-animal) que está en la base de la alegoría toponomástica<sup>26</sup>, haciendo hincapié en el movimiento que el cuerpo cumple con la cabeza para que, tendiéndose hacia adelante, la frente reciba en su superficie el rayo benéfico del nuevo astro. Ahora bien, la tradición literaria áurea que comparte con el autor el tópico de la Nápoles-Parténope<sup>27</sup> más

bien hubiera autorizado a esperarse que, a los mismos fines ‘prodigiosos’, la escena tematizara la imagen del abrazo entre los dos referentes, al estilo, por ejemplo, para no alejarnos mucho de las fuentes en las que bebe Salcedo, de la Parténope que en un famoso soneto gongorino acoge en sus brazos al conde de Villamediana, a la hora de desplazarse éste hacia Nápoles en el séquito del duque de Alba:

[...] En sus brazos Parténope festiva,  
De aplausos coronado Castilnovio,  
En clarines de pólvora os reciba<sup>28</sup>.

Versos con los que, entre otras cosas, por medio de «aplausos» y golpes de artillería (los «clarines de pólvora») se logra reproducir el mismo sonido que, en la escena salcediana, pretenden simular el aplauso y el estruendo del mucho menos «agudo» metal sonoro<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Aquí Coronel hace un uso extensivo del disfraz epónimo de la ciudad, aplicándolo a todas las provincias del virreino («de provincias y reinos coronado»), traspasando los aledaños del sólo territorio de la capital con la que, de ordinario, se hacía corresponder. En el terreno de la iconografía artística (escultorea, pictórica o incluso emblemática) no representaría ninguna novedad, pues desde principios del siglo XVI Parténope venía representándose coronada con doce torres o castillos; ahora bien, —no sabemos si es arriesgado afirmarlo, pues nos falta comprobarlo de forma fehaciente— pero nos parece que el detalle se utilice por primera vez en la historia poética del tópico. En su organización sintáctica el verso de Salcedo podría traslucir una reminiscencia de la aposición cervantina «la bella Parténope [...] de castillos y torres coronada», contenida en el capítulo III del *Viaje de Parnaso* (vv. 157-162), aunque Cervantes limita la señalación a la urbe capital, sin descuidar, huelga decirlo, el antecedente más cercano, el gongorino «Cibeles, coronada de altos muros» (*PDL*, v. 556). Por otro lado, por lo que atañe a nuestro caso, es decir, a la identificación extensiva del topónimo con una entidad política (el imperio, en este caso) y, con ello, el propio concepto de patria, este remonta sin duda al famoso pasaje de la *Eneida* virgiliana en el que se vaticina que «*En huius, nate auspiciis illa incluta Roma / imperium terris, animos aequabit Olympo / septemque una sibi muro circumdabit arces, / felix prole virum...*» (libro VI, vv. 781-784).

<sup>27</sup> Aunque es imposible dar cuenta aquí de las proporciones y los rasgos privativos del fenómeno, sí estimamos útil recordar que la producción lírica napolita-

tana, tanto en latín como en lengua vernácula, cuenta con incontables ejemplos textuales protagonizados por Parténope, en tanto alegoría geo-política o simplemente personaje con base mitológica. En la economía de la obra de los distintos autores su función puede variar de la mera y cursoria alusión o estampa mitológica, a la digresión episódica para integrar el componente maravilloso (los casos que nos están ocupando aquí) o hasta un motivo que condiciona el curso general de la acción (la ninfa objeto de deseo, o también el papel de la ‘meta’ Parténope en la Arcadia) hasta conformar el diseño de la obra entera, como en el sobresaliente caso de Pontano y su *Parthenopeus sive amores*, en el que el poeta llega a tematizar la unión conyugal entre Sebeto y Parténope.

<sup>28</sup> Luis de Góngora, «El Conde mi señor se va a Nápoles», en *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 204.

<sup>29</sup> En el extenso corpus panegírico de Salcedo Coronel se registran fácilmente unos cuantos clichés o estilemas constructivos, cuyo estudio sistemático bien podría dar cuenta del «sistema» compositivo del autor, por otro lado típico del *ars componendi* áureo, basado muy a menudo en la técnica de la conexión estilística, cuando no directamente en el procedimiento de la autoreescritura. Valga como botón de muestra la reiteración, de forma combinada, de las mismas locuciones que estamos considerando aquí, en la es-

A mayor abundamiento, no deja de llamar la atención el hecho de que precisamente el movimiento realizado por la Parténope salcediana recuerda el desarrollo de otra imagen tópica, muy privativa de la tradición que alimenta el código épico-encomiástico, a saber, la aparición de la divinidad fluvial con figuración antropomorfa que se suele presentar precisamente en el acto de incorporarse, pasando de una posición horizontal, tendida, a una vertical, para recibir a un interlocutor o ir a su encuentro, para luego tomar la palabra y pronunciar, en prescriptiva *sermocinatio*, el vaticinio a este favorable. Sin ir más lejos, en el propio panegírico salcediano, a la altura de la estrofa veintisiete, en correspondencia con otra secuencia 'prodigiosa' del poemilla, el río Betis se nos presenta en plena acción de despertar, moviendo desde el interior de su gruta —otro motivo anticuario— de cristal luciente. Tras incorporarse y franquear con su cuerpo el muro de agua transparente, levantando «la anciana frente», se dispone a pronunciar el vaticinio («así tus glorias [anuncia el narrador] pronostica afable»):

En honda gruta de cristal luziente  
el Betis reposava caudaloso,  
cuando a pesar del muro transparente  
oyó aclamar tu nombre generoso;  
al prodigio feliz la anciana frente  
levantó, y en su margen deleitoso  
descubriendo el objeto memorable,  
así sus glorias pronostica afable<sup>30</sup>.

El motivo, es bien sabido, cuenta con una larga tradición dentro del cauce en el que nos movemos<sup>31</sup>. Afortunadamente, nues-

tro pequeño enclave parteno-hispano nos permite limitar las referencias a dos ilustres ejemplos: el del río Tormes que en la Égloga II de Garcilaso vaticina el destino de Fernando Álvarez de Toledo; y la que a todos los efectos es su fuente, según lo referido por Eugenio Mele en un conocido artículo<sup>32</sup>: a saber, el pasaje contenido en el libro Tercero del *De partu virginis* (1526) de Sannazaro en el que el río Jordán preconiza el bautizo de Cristo. Matriz de ambas versiones, huelga recordarlo, es el episodio relativo al río Tíber contenido en el libro VIII de la *Eneida* virgiliana, en donde el río profetiza a un Eneas ensoñado la victoria sobre los latinos (vv. 36-65)<sup>33</sup>. Precisamente el río Tíber engrosa la serie de la variante salcediana que estamos analizando, pues reaparece poco más adelante, a la altura de la estrofa treinta y cuatro, cuando el mismo río Betis, al pronosticar el segundo cargo reservado al duque (la mencionada embajada romana), remite a una homóloga frente frondosa y «cerúlea»<sup>34</sup>:

cialmente las pp. 70-75 que tratan precisamente «la inserción de episodios maravillosos tales como prodigios o irrupción de divinidades en el «decurso» histórico», en los acontecimientos que jalonan la vida del personaje elogiado», autorizados por el mismo Menandro (p. 70).

<sup>32</sup> Eugenio Mele, «In margine alle poesie di Garcilaso», *Bulletin Hispanique*, 32, n.º 3 (1930), pp. 218-245.

<sup>33</sup> Es harto sabido que en su axiología literaria, el tema se combina con el motivo de la contemplación del objeto artístico y, por ende, con el patrón ecfrástico del discurso elogiativo. Salcedo, sin embargo, parece renunciar a esta imbricación, decantándose por una elaboración más débil del tópico y, a fin de cuentas, muy cercana al arquetipo virgiliano de la *Eneida*.

<sup>34</sup> Otra ilustre «aparición» del fragmento maravilloso contiene el breve panegírico de Gabriel del Corral estudiado por Jesús Ponce Cárdenas. Afirma el citado estudioso: «Al igual que Homero confiere la palabra al dios río Escamandro para dirigirse al heroico Aquiles en el canto XXI de la *Iliada*, como Virgilio presenta al divino Tíber profetizando a Eneas sus venideras conquistas (Aeneis, VIII, 30-65), Gabriel de Corral reserva las octavas IX-XIII de su panegírico a

trofa 42 del panegírico *España consolada*: «Cuando el Marte español dexa obediente / a noble imperio de metal sonoro / el blando lecho, y a su armada gente / se manifiesta con *Real decoro*» (p. 74).

<sup>30</sup> García Salcedo Coronel, «Al Excel.mo Señor Don Fernando Afán de Ribera Enríquez...», en *El Polifemo comentado...*, ed. cit., fols. \*\*5v, vv. 208-216.

<sup>31</sup> Baste con remitir, una vez más, al estudio de Ponce Cárdenas, «*Taceat superata vetusta*», espe-

De verdes cañas la cerúlea frente  
el victorioso Tíbre coronada,  
con afecto dispone reverente  
festiva aclamación a tu embaxada<sup>35</sup>.

En otras palabras, Salcedo Coronel, a la hora de presentar a la mítica Parténope en su actitud de incorporarse y, con la mitad humana de su cuerpo, estirarse hacia adelante para ver y ser vista, en parte está echando mano del estatuto iconológico antropomórfico relacionado con la divinidad fluvial, aunque por otro lado se distancia de la configuración más estable del mito fluvial, pues renuncia tanto a la tópica *divinatio* como a la caracterización anciana de la frente, que, además, sí aparece coronada pero no de juncos o cañas, sino, como vimos, de provincias y reinos. En este sentido, mejor podría haber acudido a la pareja transfiguración de la ciudad en el río Sebeto, no menos afortunada literariamente que su variante femenina. A pesar de haber renunciado a aprovechar textualmente cualquier detalle relacionado con la base ectomorfa del compuesto sirénico<sup>36</sup>, ya prevaleciente en época renacentista (Nápoles como sirena bicaudada) sí pue-

de que precisamente su origen ecuóreo (al fin y al cabo el mito da a Parténope como hija del río Aqueloo) haya estimulado en el autor la superposición entre los dos mitos en su tratamiento del motivo tópico. O bien, también es posible que se haya puesto en la estela de otra variante de la leyenda según la cual Afrodita, contrariada por la renuencia de las hijas de Calíope (Melpómene, Terpsícore... según la tradición de referencia) a consagrarse a la castidad, la transformó en río.

Volviendo a nuestra ponderación de las huellas gongorinas en el panegírico salcediano, se hace preciso señalar la elaboración *ex novo* de alguna *callida iunctura*, en los vv. 43-48 de la sexta octava:

Díctame agora aliento soberano,  
que al grande asunto iguale peregrino.  
Mueve propicio mi cobarde mano,  
*que el rudo plectro desigual previno*,  
dilataré con voz agradecida  
la gloria, en tantos héroes repetida.

El lector asiste ahora a una acrobática fusión de un eco garcilasiano (la «zampoña ruda» de la égloga tercera) con los gongorinos «plectros de oro», aunque con la aplicación del correctivo ariostesco, implícito en la idea del «plectro desigual», correspondiente al memorable «altri canterà con miglior plectro». Ahora bien, no parecerá del todo baladí señalar en este punto el influjo de la pluma de Ariosto sobre nuestro entramado textual, pues basta con echar la mirada hacia las demás pruebas panegíricas de don García para toparnos con otras señas manifiestas de su diálogo textual con el ferrarés<sup>37</sup>. Re-

la *sermocinatio* o discurso en estilo directo del divino Tíber, que acude ante el nuevo prefecto para rendirle pleitesía y profetizar un destino glorioso para él y para todos sus descendientes» (véase «*Apes Urbanae*: un panegírico romano de Gabriel de Corral», estudio recogido en este volumen).

<sup>35</sup> García Salcedo Coronel, «Al Excel.mo Señor Don Fernando Afán de Ribera Enríquez...», en *El Polifemo comentado...*, ed. cit., fols. \*\*\*26v, vv. 264-272.

<sup>36</sup> Es bien sabido, sin embargo, que las leyendas en las que descansa la literatura sobre el mito de la sirena remiten de forma alternada tanto a su doble natura de compuesto aéreo (la mujer medio pájaro), interna sobre todo a la estela griega, que va de Homero a Apolonio Rodio, pasando por Licofrón, como a su conformación ecuórea (la mujer pez), fruto sobre todo de las reelaboraciones medievales. Véase al respecto el iluminado tarbajo de Maurizio Bettini y Luigi Spina, *Il mito delle sirene, Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi 2007.

<sup>37</sup> Sería oportuno someter el corpus textual de las obras encomiásticas del futuro gobernador de Capua a un atento cotejo con el poema ariostesco: el rastreo podría dar resultados no menos sorprendentes que los proporcionados por el mencionado, valiosísimo,

trocediendo unas pocas páginas atrás en los *Cristales*, el mencionado panegírico al príncipe Baltasar Carlos (1646)<sup>38</sup> reserva un *incipit* de notable impacto para la memoria poética del lector:

Las victorias, los triunfos, la grandeza  
del imperio español, tu heroico aliento,  
que ha de ilustrar con soberana Alteza  
la edad futura, referir intento<sup>39</sup>...

No será difícil reconocer en estos versos las huellas de una eficaz *mise en abyme* afianzada en el arranque que marca el principio del *Orlando furioso* (I, vv. 1-2):

Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto.

trabajo de Ponce Cárdenas acerca de la relación —razana en el plagio— entre Salcedo y Marino.

<sup>38</sup> El fragmento panegírico, como anticipado, es contenido en la segunda parte de sus Rimas, que Salcedo Coronel organizó y mandó imprimir con el título de *Cristales de Helicon* (1650) veintitrés años después de la primera parte (*Rimas*, 1627), precisamente con el intento de, según su propia declaración, a instancia de muchos, «ver reducidas a un cuerpo las [fatigas estudiosas] que andan impresas o manuscritas, esparcidas sin orden». Sobre la colección, véase el reciente estudio de Pedro Ruiz Pérez («El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura», *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 239-270), en el que el estudioso, muy oportunamente, hace hincapié en el «protagonismo concedido al género panegírico», subrayando cómo, en comparación con el paradigma gongorino, la piezas ahora publicadas por Salcedo responden a una «actitud autorial y estética» distintas, puesto que «el modelo del válido y el de su círculo cultural se habían modificado notablemente desde los años de Felipe III, con una mayor teatralización de la etiqueta y entretenimiento cortesanos, en tanto se asentaba la poética cultista. Lo que para Góngora era un juego de consagración al posible mecenas de lo más novedoso de su giro poético, en Salcedo Coronel era un juego de complicidades a partir de la explotación de un estilo consagrado ya, oficializado en los salones de palacio» (p. 244).

<sup>39</sup> Salcedo Coronel, *Cristales de Helicon*, p. 89v.

por medio del cual, es archinotorio, Ariosto sintetiza el objeto, la materia de su canto, confiando la disposición de ésta a una enumeración de elementos, conceptualmente dispuestos en quiasmo y métricamente apoyados en un cómodo encabalgamiento.

Ahora bien, los elementos que conforman el *incipit* del panegírico salcediano aprovechan la misma disposición enumerativa, aunque en su caso la linealidad del *climax* ascendente (victorias, triunfos, grandeza) sustituye el cruce quiástico, combinado con una lítote o expresión atenuativa —«referir intento»— que seguramente corresponde al empleo tópico de la falsa modestia por parte del autor. En todo caso, se trata de una solución temática y estilístico-formal que nos parece mucho más cercana al modelo del ferrarés que al arquetipo virgiliano («*Arma virumque cano...*»), u otras conocidas mediaciones textuales que se ponen en la misma estela (el notorio «Canto l'arme pietose e'l capitano...» de tassiana memoria, por ejemplo) y que, cobijándose bajo la égida virgiliana, pretenden dar un sello marcadamente épico a sus acciones.

De todas formas, la propia elección del verbo «referir», como variante del más elogiosamente 'comprometido' canto, se nos antoja digna de cierta atención, no solamente porque reduce el papel del poeta al de un mero mediador de información, sino porque toma el lugar normalmente reservado, en la propia gramática y *usus scribendi* salcedianos, al más eficaz (y gongorino) «dilatarse»<sup>40</sup>, empleado para identi-

<sup>40</sup> Aunque en Góngora la voz se emplea sobre todo para referir la actividad de algún curso de agua, o también para expresar la prolongación, el detenimiento o la demora de algo, casi nunca, en todo caso, como voz metatextual relacionada con la propia escritura poética.



ficar la actividad de reportaje («Dilataré con voz agradecida / la gloria»): un verdadero principio discursivo. En sustancia, el verbo guarda una vinculación directa con la *pars* pragmatográfica del discurso de alabanza, puesto que prepara, no sin caer en una redundancia conceptual, al gran número de las empresas, tanto del protagonista como de sus antepasados, que serán objeto del canto. Precisamente en relación con este dato merece la pena ahondar en un aspecto del poema. En la estrofa quinta, todavía en plena secuencia metatextual, el autor aclara que,

Bien sé que de tus obras excelentes  
la más pura nobleza se deriva,  
el *número* propongo, no el exemplo,  
al valor que en tus méritos contemplo<sup>41</sup>.

Ahora bien, es evidente que del principio discursivo del «dilatar» las «obras» se deriva el que viene a proponerse como principio organizativo y estructural del discurso mismo, esto es, el número de obras al que remite el texto en tanto objeto de la acción del dilatar. En efecto, que la materia que ocupa la treintena de estrofas restantes se dispone sobre la base de este principio —el número— fijado al principio, queda confirmado por el hecho de que, tras reconstruir la genealogía de los Ribera-Enríquez, al tomar la palabra el Betis para pronunciar su *divinatio*, y jalonar por medio de la anáfora desiderativa «Crece...» la etopeya del futuro «esplendor de su Ribera», al llegar al vaticinio de las que en realidad son las acciones en las que ya se ha distinguido, el *ductus* del texto se articula alrededor del eje numérico «Segundo aplauso lograrás contento» (el que seguirá a su segundo cargo, la «festi-

va aclamación a tu embajada»); «Tercera vez aumentará mi llanto / por tu ausencia, estos líquidos cristales ...» (referido al tercer cargo, precisamente el que consentirá a Parténope de poseer sus «acciones inmortales»).

En cooperación con lo que acabamos de apuntar se pone la estrategia organizativa que marca las estrofas, y una semiestrofa, inmediatamente antecedentes (29-33)<sup>42</sup>, estas también internas a la *sermocinatio* del río Betis, cuyo contenido resulta jalonado por medio de la ya señalada anáfora distributiva «Crece»:

Crece dichoso, porque el mundo vea...  
Crece feliz, o victoriosa rama...  
Crece, y los rayos que aun la Invidia aclama...  
Crece, y a tu niñez modesta y grave...  
Crece, que no de sombras ocupada...  
Crece, que noble esplendor de tu Ribera...  
Crece, que ya en ti aguarda Barcelona...

Es de puro evidente que el recurso tiene su base en el v. 89 del *PDL*: «Crece, oh de Lerma tú, oh tú de España»; sin embargo, el contexto gongorino no supedita el verbo a la presión anafórica que, en cambio, ejerce con fuerza la secuencia salcediana, casi con criterio de *amplificatio*, con vistas a, evidentemente, convertir el desiderátum conceptualmente expresado en favor del *laudandus* en un instrumento que, por medio sí del procedimiento sintáctico iterativo (en parte apoyado también en el paralelismo), pero también merced a un efecto de reflejo conceptual, posibilite el crecimiento —y, junto con ello, el ensalzamiento— del propio soporte encomiástico. Crece el duque y, al mismo tiempo, crece el texto: crece, se reincide en la idea del perfeccionamiento progresivo de la

<sup>41</sup> García Salcedo Coronel, «Al Excel.mo Señor Don Fernando Afán de Ribera Enríquez...», en *El Polifemo comentado...*, ed. cit., fols. \*221v, vv. 37-39.

<sup>42</sup> Que, sin embargo, y había utilizado de forma aislada en la octava 16.



persona al tiempo que crece, se intensifican la capacidad y la calidad del elogio; crece, se prolonga la función prodigiosa del vaticinio a medida que crece y se hace más estentóreo el acento que alimenta el heroico aliento salcediano. El «número, no el ejemplo», lo vimos, desea relatar el sevillano, pues no hay que sorprenderse si a medida que va avanzando la 'oración lau-

datoria' del panegírico a Fernando Afán, se percibe una disminución progresiva de las piruetas formales que caracterizan el primer segmento del poema, si para preservar el desarrollo lineal del *cursus* narrativo, en lugar de una excesiva carga de tropos e inrustaciones estilísticas, Salcedo Coronel se abandona a un pausado «dilatar» de las glorias ajenas y de la pluma propia.

# APES URBANAE: UN PANEGÍRICO ROMANO DE GABRIEL DEL CORRAL\*

JESÚS PONCE CÁRDENAS  
*Universidad Complutense de Madrid*

La obra de Gabriel del Corral (Valladolid, 1588-Toro, 1646) abarca una rica variedad de géneros y formas, que van desde la novela cortesana hasta la poesía jocosa de academia, pasando por la escritura encomiástica, el teatro palaciego o las relaciones de acontecimientos históricos. Pese al manifiesto interés que presentan los textos de este poeta barroco, la crítica no se ha detenido en trazar debidamente su perfil biográfico y literario. Con la intención de paliar esa llamativa laguna en los estudios áureos, abordamos el análisis

del panegírico en octavas reales que el autor castellano compuso y editó en Roma en 1631. La dilucidación de dicho texto laudatorio hace necesaria una indagación previa en torno a varios elementos significativos en la trayectoria vital y literaria de un ingenio aún mal conocido<sup>1</sup>. Por ese motivo, nuestra reflexión se articulará en cuatro partes netamente diferenciadas. En primer lugar se abordará el examen de diversas claves biográficas, a la luz de nuevos datos documentales. Seguidamente se estudiará la valoración que se hace de este autor en dos famosos compendios

---

\* El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-63554-P «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Quisiera dejar aquí constancia de mi agradecimiento a los profesores Mercedes Blanco, Pedro Conde Parrado, Fabien Montcher y Ángel Rivas Albaladejo por la atenta lectura del original de este trabajo y por las preciosas sugerencias e indicaciones bibliográficas que han tenido a bien brindarme.

---

<sup>1</sup> Como presentación del poeta, novelista y dramaturgo, puede verse la entrada que redactara Cristina Castillo Martínez: «Gabriel del Corral», en AA. VV., *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2010, pp. 379-383. Debe consultarse asimismo el esbozo biográfico de John V. Falconieri, publicado en el volumen de *Obras de Gabriel del Corral*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1980, pp. 25-53. Desde este momento en las referencias a la edición cuidada por el profesor Falconieri se indicará únicamente la forma abreviada: *Obras*.

eruditos entre 1630 y 1633, coincidiendo con su estancia en Roma. El tercer apartado del estudio servirá para iluminar el entorno histórico y cultural que rodea a la figura de Taddeo Barberini, prócer al que dedica Corral su panegírico. Finalmente, se ofrece el comentario del poema a la luz de las estructuras y tópicos de este género de elogio.

# 1. CLAVES BIOGRÁFICAS DE UN INGENIO CORTESANO

Gabriel [García] del Corral fue hijo de don García del Corral e Isabel de Villalpando y recibió el bautismo en la parroquia vallisoletana de Nuestra Señora de la Antigua el 31 de marzo de 1588, lo que permite sospechar que nació pocos días antes, el 24 de marzo, festividad de San Gabriel<sup>2</sup>. A tenor de los datos que figuran en sendas ejecutorias custodiadas en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, datadas respectivamente en mayo de 1622 y el doce de noviembre de ese mismo año, del matrimonio Corral-Villalpando nacieron otros cuatro vástagos: Agustín, Dionisia, Casilda y Ana<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> El niño fue bautizado el 31 de marzo de 1588 en la parroquia de Nuestra Señora de la Antigua (Libro I de Bautizados, folio 531). Como padrino de bautismo, figura nuevamente en el mismo libro de registros en el año 1617, folios 153 y 198 vuelto (*Libro de Bautizados de la parroquia de Nuestra Señora de la Antigua*). Este dato aparece recogido por Luis de Corral en *Don Diego de Corral y Arellano y los Corrales de Valladolid. Apuntes históricos*, Madrid, Viuda e Hijos de M. Tello, 1905, p. 32, n. 2.

<sup>3</sup> Registro de Ejecutorias, Caja 2336, 8. El *Portal de Archivos Españoles en Red* identifica del modo siguiente el documento: «Ejecutoria del pleito litigado por Ignacio de Fresno, procurador del número de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, por sí y como marido y conjunta persona de Dionisia de Corral, su mujer, y como curador y administrador de los bienes y hacienda de Isabel de Villalpando, viuda de García de Corral, Gabriel de Corral y

Desde el año 1616, el nombre del autor figura en varias obras impresas, con el título de Licenciado. En esas primeras apariciones en letra de molde firma todavía sus composiciones como «Gabriel García de Corral», aunque poco después ya se decantará por la forma onomástica abreviada. Al parecer su formación como jurisperito habría tenido lugar en la Universidad de Valladolid, donde obtuvo el grado en ambos derechos<sup>4</sup>.

Gracias a la gentileza del profesor Ángel Rivas Albaladejo, podemos aportar una nueva referencia documental que da una precisa noticia de la estada romana del poeta y los cargos allí desempeñados. En un documento del Archivo Storico Capitolino, sito en la Iglesia Nueva de los Filipenses, se identifica a Corral como: «presbítero natural del arzobispado de Burgos, limosnero del excelentísimo señor Conde de Monterrey, embajador del Rey nuestro señor en esta Corte, medio Racionero en la ygta de Olmillos».

Agustín de Corral con Francisco de Cárdenas, procurador del número de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, por sí y como marido y conjunta persona de Casilda de Corral, sobre pedir Ignacio de Fresno que no tengan ningún valor ni efecto ciertas escrituras de testamento, codicilo, donaciones *causa mortis*, donaciones *inter vivos* y otras, otorgadas por Isabel de Villalpando, su suegra, en favor de los demandados, por estar incapacitada para administrar sus bienes y hacienda al haber perdido el juicio a la muerte de su marido, García de Corral». Registro de Ejecutorias, Caja 2430, 15. «Ejecutoria del pleito litigado por Juan Fernández de Arce, curador de Ana García del Corral, hija de García del Corral y de Isabel de Villalpando, vecino de Valladolid, con Agustín del Corral y demás consortes, de la misma vecindad».

<sup>4</sup> Sería interesante poseer alguna noticia sobre los posibles vínculos del autor con otras figuras bien conocidas en ese entorno académico, concretamente si estaba emparentado con el doctor Luis de Corral, catedrático de Cánones de la Universidad de Valladolid y oidor de la Real Chancillería, figura destacada en los ambientes jurídicos pincianos del siglo XVI.

Como me hace notar el citado historiador, la abreviatura «ygta» quizá deba interpretarse como iglesia colegial y podría referirse a la colegiata de Sasamón en Burgos, de la que seguramente debía de depender la iglesia de la villa de Olmillos de Sasamón.

Los buenos oficios diplomáticos desempeñados al servicio del conde del Monterrey en la corte pontificia debieron de dar pronto sus frutos, ya que el clérigo presbítero obtuvo por aquel entonces el sustancioso nombramiento de abad de la Colegiata de Toro, tras haber quedado vacante dicho puesto por la defunción de su anterior titular, don Antonio de Castro. La última referencia documental que se conserva del escritor permite situar sus últimos años en la localidad zamorana. Gracias a la misma sabemos que el óbito del poeta áulico se produjo en otoño de 1646: «Don Gabriel del Corral, abad que fue de esta Santa Iglesia [de Toro], se enterró en ella en veinte y siete de noviembre dicho año de 1646; hizo testamento ante Alonso Rodríguez Dávila, escribano de esta ciudad de Toro; testamentarios, don Juan Bravo, ídem Antonio de la Sierra, abad que al presente es» (Libro I de Difuntos de Santa María la Mayor de Toro, que da principio al año 1617, folio 77)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> El asiento de la defunción del poeta se conserva en el Archivo Histórico Diocesano de Zamora, sección Archivos Parroquiales, Colegiata de Toro, 227.2/libro 10, fol. 77 r. (2ª parte). Puede verse ahora la reproducción fotográfica del documento como Apéndice I. Quisiera dejar aquí constancia de mi gratitud para con don José Ángel Rivera de las Heras y don José Carlos de Lera Maíllo, responsables del citado archivo eclesiástico. Mi agradecimiento se hace asimismo extensivo a don Patricio de Navascués Benlloch y a don Francisco Juan Martínez Rojas por la ayuda que me han brindado para acceder a esta fuente documental. Es obligado recordar que dicha información ya la había recogido parcialmente Narciso Alonso-Cortés en su imprescindible *Miscelánea*

Junto a la escueta noticia aportada por los documentos legales, contamos con diferentes paratextos y obras de Gabriel del Corral que permiten, parcialmente, reconstruir sus andanzas. A la luz de los mismos, cabría distinguir en su trayectoria vital y literaria cinco ciclos principales, vinculados con un entorno específico: 1614-1619 Valladolid; 1622-1628 Madrid; 1629-1632 Roma; h. 1632-h. 1644 Nápoles; h. 1644-1646 Toro.

La fase inicial de la producción de Gabriel del Corral puede ubicarse en su ciudad de origen, durante el sexenio 1614-1619. Como suele ser habitual en la España de Felipe III, las primeras poesías que dio a las prensas se enmarcan en distintos festejos públicos de carácter religioso, celebrados tanto en Valladolid como en otras ciudades de Castilla. La primera huella impresa del autor se localiza en una obra cuidada por Manuel de los Ríos Hevia Cerón, las *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid con Poesías y Sermones en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús* (Valladolid, Francisco Abarca de Angulo, 1615). Se trata de un pequeño tomo en el que figuran numerosas composiciones latinas y vernáculos de nuestro autor, que aún firma como Gabriel García de Corral<sup>6</sup>.

La segunda aparición del ingenio pinciano en la palestra poética tuvo lugar durante las suntuosas fiestas organizadas en Toledo por el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, con ocasión de la

*Vallisoletana*, Valladolid, Miñón, 1955, tomo II, p. 346, n. 23 (ed. facsímil: Valladolid, Caja España-Grupo Pinciano, 1994). Una escueta semblanza del ingenio pinciano aparece en el apartado «Gabriel de Corral», como parte del estudio sobre «Los poetas vallisoletanos celebrados por Lope de Vega en el *Lauriel de Apolo*», pp. 303-351 (en especial, pp. 312-324).

<sup>6</sup> *Obras*, pp. 63-82.

traslación de la imagen de nuestra señora del Sagrario a la nueva capilla que el prelado había mandado labrar. Las solemnidades tuvieron lugar el 21 de octubre de 1616 y los festejos se prolongaron durante ocho días, con numerosas máscaras, funciones religiosas, luminarias, danzas, fuegos artificiales y, por supuesto, un reñido certamen poético. En el mismo participaron los escritores de mayor renombre en la corte, junto a autores menos conocidos: Luis de Góngora, Vicente Espinel, José de Valdivielso, Cristóbal de Mesa, Luis Tribaldos de Toledo, Cristóbal Suárez de Figueroa, Cristobalina Fernández de Alarcón, Juan de Jáuregui... El cartel de la justa se debe a fray Hortensio Félix Paravicino y en él se diferenciaban hasta diez «temas» o modalidades, tanto en lengua vernácula (octavas, canción real, romance, glosa, soneto, tercetos, jeroglífico) como en latín (epigrama latino, versos heroicos, ode). Una selección de las poesías presentadas a concurso se dio a las prensas, cuidada por Pedro de Herrera: *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario* (Madrid, Luis Sánchez, 1617). En dicho volumen figuraban dos poemas amplios en castellano y tres composiciones neolatinas (un epigrama, una oda y treinta versos heroicos) de Gabriel del Corral<sup>7</sup>.

Como era práctica habitual en el Siglo de Oro, los fuertes vínculos con los círculos letrados de su ciudad natal seguramente facilitaron que compusiera asimismo breves textos encomiásticos para los preliminares de obras como la *Amazona cristiana* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1619) de Bartolomé Segura, autor al que ensalzaría en un epigrama latino y dos décimas<sup>8</sup>.

A comienzos de la década de 1620 Corral ya estaba instalado en la corte, puesto que participó de manera muy activa en las lúdicas sesiones de la Academia de Francisco de Mendoza, secretario del conde de Monterrey<sup>9</sup>. La cronología de esta tertulia comprende, principalmente, el arco temporal 1623-1626 y en ella intervinieron autores tan conocidos como José Pellicer de Salas y Tovar, Anastasio Pantaleón de Ribera, Gabriel Bocángel, Alonso de Castillo Solórzano, Nicolás de Prada, Jacinto de Herrera, Pedro de Prada, Pedro Méndez de Loyola, Sebastián Francisco de Medrano, Gabriel de Roa, Jacinto de Herrera y José de Camerino. Estos años madrileños de Gabriel del Corral fueron sumamente fructíferos, ya que le permitieron entrar en contacto con los jóvenes literatos más conspicuos del *aula regia* y labrarse cierta fama como docto autor neolatino, traductor, novelista y poeta de festivo ingenio. Así en las composiciones preliminares del *Orfeo en lengua castellana*, publicado por Pérez de Montalbán (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1624) encontramos unos dísticos neolatinos de Corral. Un año más tarde, entre los poemas de alabanza que abren la colección de novelas *Tardes entretenidas* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1625) de Alonso Castillo Solórzano, se localiza una décima de Corral. El renombre del ingenio vallisoletano cobraría mayor

<sup>7</sup> Obras, pp. 83-91.

<sup>8</sup> Obras, pp. 29-30.

<sup>9</sup> Las actividades principales de la llamada «Academia de Madrid» se desarrollaron en un arco temporal comprendido entre la primavera de 1623 y el mes de mayo de 1626. Junto a los escritores nombrados, sabemos que frecuentaron este cenáculo algunos encumbrados magnates de la corte y otras figuras nobles: el marqués de Velada, los duques de Uceda e Híjar, don Pedro de Ávila, don Cristóbal de Gaviria, don Juan de Eraso y don Melchor del Alcázar. Remito a Jesús Ponce Cárdenas, *Estudio y edición de las fábulas mitológicas burlescas, sonetos y madrigales de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 30-66.

solidez durante esta etapa tras haber dado a las prensas su traducción de la *Prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y verso* (Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1626), la otrora celebrísima novela de John Barclay. La etapa en la corte de Madrid tocaría a su fin con la publicación de *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos* (Madrid, Imprenta del Reino, 1629).

Al incorporarse a la comitiva del conde de Monterrey en calidad de capellán y limosnero, Corral tuvo que desplazarse en primer lugar al reino de Aragón, primera etapa en el viaje de su patrón hacia Roma. Como indica Ángel Rivas Albaladejo, «a la altura del 15 agosto de 1628 Monterrey y su comitiva, en la que sin duda iba el autor vallisoletano, estaban de paso camino de Roma (partieron el 28 julio de Madrid). Está documentado que el 15 de agosto Monterrey estaba de paso en Zaragoza con absoluta certeza, pues allí firmó un documento ante un notario. Desde la capital aragonesa se desplazaron a Barcelona y allí embarcaron en las galeras de Génova para, tras un tiempo en la capital ligur, pasar a la ciudad pontificia». Ello explica que el prólogo de la *Cintia* aparezca firmado en Zaragoza el 15 de agosto de 1628.

A inicios de 1629 don Manuel de Zúñiga Acevedo y Fonseca (Villalpando, Zamora, 1588-Madrid, 1653), VI conde de Monterrey, se consolidaba, sin duda, como una de las figuras más relevantes de la política española en la Europa meridional durante la década de 1630<sup>10</sup>.

El 14 de enero de 1629 Monterrey llegaba finalmente a la ciudad eterna, al mando de una impresionante familia

constituida por unos ciento cincuenta criados de distinto rango, entre los cuales

posteriormente por su primo y cuñado, don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares. En 1603 el conde de Monterrey acompañó al condestable de Castilla a Londres, para asistir a las tratativas de paz entre España e Inglaterra. Fue nombrado caballero de Santiago en 1606. En una doble alianza dinástica, don Manuel de Zúñiga desposó a la hermana del conde duque, doña Leonor de Guzmán, mientras que el futuro valido de Felipe IV contrajo matrimonio con la hermana de Monterrey. En 1621 el prócer castellano fue nombrado embajador extraordinario en Roma: partió de la corte ese año y llegó a la ciudad eterna en marzo de 1622. Su importante cometido era realizar la embajada de obediencia de Felipe IV a Urbano VIII. En el verano de ese mismo año hizo una visita privada al reino de Nápoles. Como ha subrayado oportunamente Ángel Rivas Albaladejo, «su carrera política se consolidó con esta embajada y, sobre todo, con su nombramiento como presidente del Consejo de Italia en octubre de 1622, poco después de la muerte del anterior presidente del Consejo, su tío don Baltasar de Zúñiga». El *cursus honorum* del noble personaje se afianzó aún más, si cabe, en 1624 con el nombramiento de miembro del Consejo de Estado. Uno de sus primeros cometidos fue representar al rey ante las Cortes de Aragón, celebradas en Calatayud, en 1626. En agosto de aquel año se produjo el encuentro con el cardenal Francesco Barberini, destinado en Madrid como legado pontificio. Ya en 1628 se hizo público el nombramiento de Monterrey como embajador extraordinario ante la Santa Sede. A comienzos de 1629, el prócer llegaba a Roma, donde al poco tiempo se le confirmó como embajador ordinario. En mayo de 1629 se instaló con un servicio de doscientos criados en el palacio Monaldeschi, en la plaza de Trinità dei Monti, donde fijó su residencia durante los dos años siguientes (1629-1631). Mediante una bula concedida en 1630, el papa Urbano VIII aseguró importantes rentas eclesiásticas al embajador para la fundación del convento de las Agustinas Descalzas de Salamanca. La mediación del conde de Monterrey debió de resultar capital para que Velázquez pudiera instalarse en la Villa Medici en 1631 durante su primera estancia romana. Una carta de doña Leonor de Guzmán a su hermano el valido recoge la noticia del retrato que el artista sevillano hizo de tan poderosa dama. Durante la primavera de 1631 Monterrey viajó de Roma a Nápoles para desempeñar las funciones de virrey *ad interim*, en sustitución del duque de Alcalá (14 de mayo de 1631). Pocos meses más tarde resulta confirmado en el cargo, que mantendría hasta finales

<sup>10</sup> La exitosa carrera del noble castellano en la diplomacia internacional fue diseñada por su poderoso tío, don Baltasar de Zúñiga, y respaldada



figura el jurista y escritor vallisoletano<sup>11</sup>. El Embajador Extraordinario del rey católico y su esposa fijaron su residencia poco después en el Palazzo Monaldeschi. Desde entonces, en calidad de autor curial, Gabriel de Corral va a acometer una frenética producción literaria relacionada con la *musa efímera*. Se trata de un conjunto nutrido de textos encomiásticos vinculados a la actividad diplomática en la embajada o al elogio del linaje de su mecenas: *Epístola que refiere las Fiestas que al*

de 1637, cuando le sustituía el duque de Medina de las Torres, don Ramiro de Guzmán, esposo de Ana Carafa. En el verano de 1638 se produjo el regreso a la corte madrileña, adonde llegó cargado de numerosos y bienes e importantes regalos. Tras la caída de Olivares (1643), el conde de Monterrey logró mantenerse en los cargos de miembro del Consejo de Estado y Presidente del Consejo de Italia. El noble consejero, diplomático y mecenas falleció en 1653. Para trazar este breve perfil biográfico, me he servido de la bibliografía recogida en la nota siguiente.

<sup>11</sup> Sobre la figura del prócer, son de obligada consulta las aportaciones que ha dado a conocer Ángel Rivas Albaladejo desde el año 2009: «La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: el VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV», en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (eds.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2010, vol. I, pp. 703-749; «La embajada extraordinaria del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631). Instrumentos de delegación del poder real y líneas generales de su actuación política» en Daniel Aznar, Guillaume Hanotin y Niels F. May (coords.), *À la place du roi. Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 87-110; «Viaje, Casa, Secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631)» en Alessandra Anselmi (coord.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 310-339; «Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de Embaxatriz en Roma a Virreina de Nápoles», en Diana Carrió-Invernizzi (ed.), *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*, Madrid, U.N.E.D., 2016, pp. 289-320.

*dichoso nacimiento del príncipe de España hizo el excelentísimo conde de Monterrey y de Fuentes, embajador extraordinario* (Roma, Luis Grignano, 1629); *Epitalamio en las felices bodas de don Fernando de Guzmán y Acebedo y de doña Isabel de Zúñiga, marqueses de Monterroso* (Roma, Luys Griñani, 1630); *Panegírico al excelentísimo señor don Taddeo Barberino, príncipe de Palestrina, en el nombramiento de Prefecto de Roma* (Roma, Luis Griñani, 1631); los *Versos del Eminentísimo e Ilustrísimo cardenal Maffeo Barberino, hoy nuestro señor santísimo Urbano Papa VIII, dedicados al excelentísimo y reverendísimo señor cardenal Guido Bentivoglio* (manuscrito datado por el poeta en Roma, el 12 de mayo de 1632, en el que se incluyen varias composiciones de elogio al pontífice y a varios miembros de su familia)<sup>12</sup>.

Pese a que en ninguno de los anteriores estudios sobre la trayectoria de Corral se ha tenido en cuenta este dato, conviene ahora llamar la atención sobre la prolongación de su estancia en Italia, a zaga de sus poderosos protectores. Como es bien sabido, tras culminar sus funciones en la embajada romana, durante la primavera de 1631 el conde de Monterrey se desplazó a Nápoles con todo su séquito para desempeñar las funciones de virrey y se mantuvo en el cargo hasta 1637. En una fecha indeterminada, entre 1631 y 1632, Gabriel del Corral siguió al prócer hasta la ciudad partenopea, donde habría de fijar su residencia durante los años sucesivos<sup>13</sup>. Este

<sup>12</sup> Los textos se localizan, respectivamente, en *Obras*, pp. 101-112 (epístola), 92-96 (epitalamio), 97-100 (panegírico), 228-411 (traducción de los *Poemata* de Urbano VIII; versión parcial precedente, datada en torno a 1626, en pp. 184-227).

<sup>13</sup> Para reconstruir los ambientes letrados en los que se movería Corral desde entonces, puede consultarse el enriquecedor panorama trazado por

hecho explica la composición en la capital del virreinato de varias obras de distinto calado: la égloga *Parténope* (sobre la celeberrima erupción del Vesubio<sup>14</sup>) que acompaña al ciclo de poemas laudatorios a Urbano VIII y los cardenales Barberini (hacia comienzos de 1632); la *Relación de las victorias que las armas de su majestad católica han tenido, desde mayo hasta junio de este año de 1638 en Alemania, en Milán y otras partes* (Nápoles, Roberto Molo, 1638); el *Cielo cifrado que la excelentísima señora princesa de Astillano ilustró, celebrando los años de su alteza la serenísima infanta de Castilla* (Nápoles, Roberto Molo, 1639). El prestigio del que debía de gozar Gabriel del Corral entre los círculos letrados de la corte virreinal podría explicar asimismo su presencia reiterada en algunos preliminares de obras impresas en Nápoles por aquellas fechas. En efecto, el abad de Toro contribuyó con una décima al volumen de *La Oronta* (Nápoles, Egidio Longo, 1640), del poeta mallorquín Antonio Gual. Ese mismo

año también había de publicar un madrigal elogioso entre los paratextos de la obra de Nicolás Doizi de Velasco, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* (Nápoles, Egidio Longo, 1640).

La noticia que brindan los paratextos de algunas obras no dejan lugar a duda. Tras la llegada de don Ramiro Núñez de Guzmán como nuevo virrey a Nápoles, Corral debió de conservar sus funciones en la corte partenopea, puesto que en la *Relación de las Victorias* impresa en 1638 se declara «Capellán del Excelentísimo señor duque de Medina de las Torres y abad de la Colegial de la ciudad de Toro»<sup>15</sup>. De manera aún más significativa, la dedicatoria del *Cielo cifrado* a doña Anna Carafa, princesa de Stigliano y virreina consorte, da cumplido aviso de la prolongada estancia del poeta en la ciudad partenopea, ya que aparece firmada en «Nápoles y Palacio, 7 de marzo de 1639» con el cargo de «capellán de sus excelencias». Desconocemos cuándo se produjo el regreso del poeta a España, aunque quizá no sea en exceso aventurado suponer que el retorno tuvo lugar en torno a 1644, tras producirse el cambio de virrey en la corte napolitana.

La última obra conocida del ingenio pinciano es una extensa tirada de dísticos que conforman la *Epístola de don Gabriel de Corral, abad de la iglesia colegial de Toro, a don Luis de Ulloa y Pereira, estando don Luis en Madrid*. El famoso poeta zamorano, autor de *La Raquel*, enviaría

Marco Santoro: «Editoria e Spagna a Napoli nel Seicento», en Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 103-117. Igualmente valiosas resultan las páginas de Encarnación Sánchez García, «Imprenta castellana en Nápoles (siglo XVII)», *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea, 2007, pp. 63-76.

<sup>14</sup> Sobre el impacto literario de la catástrofe natural, es obligado remitir al estudio de Laura Rodríguez Fernández, «La erupción del Vesubio de 1631 en la imprenta napolitana en lengua castellana: *Los incendios de la montaña de Soma* (Nápoles, Egidio Longo, 1632)», en Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 223-239. De la misma estudiosa, ha de consultarse: *El Vesubio en llamas. Un texto napolitano en español sobre la erupción de 1631*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2014.

<sup>15</sup> *Obras*, p. 113. En torno al contexto cultural del virreinato bajo el mando del duque de Medina de las Torres, aporta valiosa información la tesis doctoral de Filomena Viceconte, *Il duca de Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo artistico e decadenza della monarchia*, Napoli-Barcelona, Università Federico II-Universitat de Barcelona, 2012.

al poco tiempo su respuesta a Toro, en jugetones versos de arte menor<sup>16</sup>. Toda vez que en la primera misiva poética Corral arremete contra la *Nenia. Poema acróstico a la clarísima reina de España Isabel de Borbón*, una conocida composición funeral de Manuel de Faria y Sousa impresa a finales de 1644, parece indudable que la carta en pareados endecasílabos debe datarse hacia finales de aquel mismo año o, todo lo más, a comienzos de 1645. La fecha *ad quem* de la epístola la proporciona el propio Ulloa, que recoge la siguiente información como nota aclaratoria al publicar sus poemas: «Muere Gabriel de Corral en Toro el 21 de noviembre de 1646»<sup>17</sup>. Tales datos invitan a pensar que el autor de la *Cintia de Aranjuez* había regresado de Nápoles quizá en torno a 1643 o 1644, coincidiendo con el final del virreinato del duque de Medina de las Torres. El contraste entre el esplendor y el fasto de las grandes urbes italianas en las que había residido Corral y la austera villa castellana donde habría de culminar sus días aparece significativamente esbozado en la carta de Ulloa y Pereira. Jugando alusivamente con la celeberrima tortura de la fiera de metal ideada por Fálaris de Agrigento y el topónimo zamorano (toro / Toro), Ulloa menciona en sus octosílabos la «reclusión» del abad en la colegiata zamorana y la opone a los dorados años que transcurrió entre Roma y Nápoles:

«Y que sin haber obrado / en la invención insolente / de aquel toro de metal, / os encerrasen en ese [otro Toro], / después de haber en España / con resplandores lucientes / redimido de las sombras / las perfecciones de *Argenis*; / después de haber en Italia / fatigado los pinceles / en copiarlos, por famoso, / los Papas y los Virreyes»<sup>18</sup>.

## 2. UN POETA ENTRE LAS DOS HESPERIAS: DEL LAUREL DE APOLO A LAS APES URBANAE

Superados los años de incipiente carrera literaria en Madrid, que coinciden justo con el comienzo del reinado de Felipe IV, el desplazamiento de Gabriel del Corral a Italia y su conocimiento directo de los entresijos de la corte pontificia van a signar de manera indeleble su producción<sup>19</sup>. Como acaba de apuntarse, la estadía italiana de Gabriel del Corral inicialmente se vincula a la protección del poderoso cuñado de Olivares, el prócer don Manuel de Zúñiga Acevedo y Fonseca. El interés del magnate por las letras y las bellas artes se puede reconocer en las diversas labores de mecenazgo que ejerció durante décadas<sup>20</sup>. Junto a Gabriel del Corral, al ser-

<sup>18</sup> *Obras*, p. 52.

<sup>19</sup> José Simón Díaz localiza todavía en 1632 en Roma a Gabriel del Corral como «criado» del conde de Monterrey: *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, Madrid, CSIC, 1983, p. 30.

<sup>20</sup> Katrin Zimmermann, «El viceré VI conte di Monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631-1637)», en José Luis Colomer (ed.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 277-292. Mercedes Simal López, «Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo y fortuna de sus colecciones a su regreso a España», *Dimori signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Napoli, Arte'M, 2013, pp. 345-365.

<sup>16</sup> *Obras*, pp. 47-53. Los dos poemas fueron recogidos en las *Obras de don Luis de Ulloa Pereira. Prosas y versos*, Madrid, por Francisco Sanz en la Imprenta del Reino, 1674, pp. 155-162.

<sup>17</sup> En líneas generales, se podría sostener que la información aportada por Luis de Ulloa y Pereira en este punto resulta bastante precisa, ya que no son muchos los días de diferencia que plantea su datación del óbito con respecto a la fecha de la inhumación que se custodia en el *Libro de difuntos de Santa María la Mayor de Toro*: 21 de noviembre de 1646 / 27 de noviembre de 1646.

vicio del conde de Monterrey figuraron varios poetas de cierto renombre, como un conocido discípulo de Bartolomé Leonardo de Argensola, el canónigo aragonés Martín Miguel Navarro (Tarazona, 6 de octubre de 1600-Tarazona, 26 de julio de 1644), que ejerció las labores de secretario de cifra del embajador en Roma y Nápoles hasta 1636<sup>21</sup>. Otro vate que gozó de la protección del conde de Monterrey fue Juan Silvestre Gómez, quien habría de describir la famosa galería decorada con las obras de arte y el jardín en un amplio poema: el *Jardín florido del Excelentísimo Señor conde de Monterrey y de Fuentes*<sup>22</sup>. No podemos extendernos aquí en el examen de la notoria presencia de poetas y pintores españoles en la órbita de la embajada de Roma durante la tercera década del siglo XVII, aunque al menos es obligado ponderar el rico panorama estético e intelectual que pudo conocer de primera mano Corral durante aquellos años. En los medios académicos romanos debió de trabar conocimiento con poetas como el

materano Tommaso Stigliani o Pier Francesco Paoli da Pesaro, pues ambos consagraron un soneto y dos madrigales laudatorios a la traducción de los *Poemata* de Urbano VIII<sup>23</sup>.

Por cuanto ahora nos atañe, cabe subrayar cómo la estancia romana de Gabriel del Corral dejó una interesante huella en dos compendios de similar relevancia, tanto en España como en Italia. En primer lugar ha de citarse el breve elogio que Lope de Vega brindaba al escritor en dos pasajes del *Laurel de Apolo* (Madrid, Juan González, 1630)<sup>24</sup>. El exhaustivo catálogo de autores y obras áureo-seculares ofrece sendas referencias a Corral desde el marco de la silva III (vv. 324-328) y la silva VIII (vv. 278-283). Allí pueden leerse las siguientes alabanzas entonadas por el Fénix:

Don Gabriel de Corral, cuya famosa  
Cintia al laurel aspira,  
desde Italia suspira  
y, valido de dama tan hermosa,  
verde laurel procura  
como por su valor, por su hermosura [...].

<sup>21</sup> Véase el estudio preliminar y la antología cuidada por José Manuel Blecua, «Poesías de Martín Miguel Navarro», *Archivo de Filología Aragonesa*, I (1945), pp. 217-317.

<sup>22</sup> De las ciento veintisiete estancias que integran el poema laudatorio, un amplio fragmento se reserva significativamente para el encomio del linaje del prócer (octavas LXXIX-CXXVII). La información aparece recogida en el citado estudio de Zimmermann, p. 241, n. 49, así como en el trabajo de Mercedes Simal, p. 362, n. 51. Como me recuerda, oportunamente, Ángel Rivas Albaladejo, la trascendencia de la colección de pinturas y de este poema descriptivo fue señalada anteriormente por Miguel Morán y Fernando Checa en su importante monografía sobre *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 288-289. El profesor Rivas Albaladejo y yo hemos preparado un amplio estudio conjunto del patronazgo literario del conde de Monterrey y un análisis detallado de este ambicioso poema descriptivo (con edición crítica y anotada del poema): *El jardín del conde de Monterrey. Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Delirio, 2017.

<sup>23</sup> José Luis Colomer, «Luoghi e attori della 'pietas hispanica' a Roma all'epoca di Borromini», en C. L. Frommel y E. Sladek (eds.), *Francesco Borromini. Atti del Convegno Internazionale*, Roma, 2000, pp. 346-357. Thomas James Dandeleit, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, 2002. Del mismo estudioso, *Spain in Italy: Politics, Society and Religion (1500-1700)*, Leyden-Boston, Brill, 2007.

<sup>24</sup> *Laurel de Apolo* (ed. Antonio Carreño), Madrid, Cátedra, 2007, pp. 252 y 403. Los preliminares del apabullante catálogo de poetas que Lope abordara en pleno ciclo de *senectute* permiten afinar la cronología de esta obra, ya que Juan de Jáuregui firmaba la aprobación del volumen «en Madrid, 22 de noviembre de 1629» y el secretario real Juan Lasso de la Vega signaba a su vez la suma de privilegio el 26 de diciembre de 1629. Varias semanas después, el propio Lope rubricaba la dedicatoria *Al excelentísimo señor don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla* «De Madrid, último de enero de 1630».

Don Gabriel de Corral, en quien hallaron dulzura, prontitud, gracia, agudeza, lustre para igualar a su nobleza, por español Propercio le aclamaron: Musas, dadle el laurel, que no ha nacido ingenio en nuestra patria más florido.

Pese al carácter algo genérico de ambos encomios, creo que puede espigarse entre los dos pasajes lopescos algún dato de interés. En primer lugar, el dramaturgo está al tanto de que a la altura de 1629 Gabriel del Corral reside en la capital de los estados pontificios, al servicio del conde de Monterrey en la embajada: «don Gabriel de Corral [...] desde Italia suspira». Por otro lado, el carácter culto y exquisito de algunos poemas del ingenio pinciano, su fácil vena como poeta neolatino y el título de su novela en clave (*Cintia de Aranjuez*) permiten identificar al autor, con un sintagma ambivalente y estupenda hipérbole, como un «español Propercio».

Al igual que la sintética alabanza del dramaturgo madrileño, presenta sumo interés la entrada que Leone Allacci (Quíos, 1586-Roma, 1669) recogía poco después entre las páginas del volumen *Apes Urbanae* (Roma, Luigi Grignano, 1633), donde pasa revista a los hombres de letras residentes en la Roma de Urbano VIII entre 1630 y 1632<sup>25</sup>. Allí se da curiosa noticia de varias obras del docto clérigo, tanto impresas como inéditas:

*Gabriel de Corral, Vallisoletanus, in utroque iure laureatus, edidit:*

1. *Argenidem Ioannis Barclaii, sermone hispanico. Madriti, Apud Ioannem Gonzalez, 1628. In 4.*

2. *Librum prosa versuque compositum, quem Cynthiam voluit appellare. Madriti 1627. In 8.*

3. *Carmen in Romanam Praefecturam Principis Thaddaei Barberini. Romae 1631. In 8.*

*Absoluit propediem edenda:*

[4.] *Opera Poëtica S. D. N. Urbani Papa VIII. Cultiori Hispanorum lingua vario carminum genere. Necnon,*

[5.] *Lucubrationes et Interpretationes in Martialis Epigrammata.*

*Aliaque meditatur, quae ultimam limam expectant*<sup>26</sup>.

Allacci se hace eco en este listado tanto de obras ya publicadas en España (la traducción de la *Argenis*, el prosímetro novelesco de la *Cintia de Aranjuez*) como de títulos de reciente aparición que Corral acababa de dar a las prensas en Italia (el *Panegírico a Taddeo Barberini*)<sup>27</sup>. Significativamente, se cita como una obra ya culminada la versión castellana de los *Poemata* de Urbano VIII, notable traducción que no llegaría a ver la imprenta y que hoy se conserva manuscrita en el Fondo Barberini de la Biblioteca Vaticana<sup>28</sup>. Tampoco parece

<sup>25</sup> Sobre algunos curiosos avatares de esta admirable panorámica intelectual de Roma en la década de 1630, véase Thomas Cerbu y Michel-Pierre Lerner, «La disgrâce de Galilée dans les *Apes Urbanae*: sur la fabrique du texte de Leone Allacci», *Nuncius. Annali di Storia della Scienza*, XV (2000), pp. 589-610. Puede consultarse igualmente la indagación específica de Michel-Pierre Lerner, «Le panégyrique différé ou les ailes de la notice 'Thomas Campanella' des *Apes Urbanae*», *Bruniana & Campanelliana*, 7, 2 (2001), pp. 413-451.

<sup>26</sup> *Apes Urbanae sive De Viris Illustribus qui ab anno MDCXXX per totum MDCXXXII Romae adfuerunt ac Typis aliquid evulgarunt*, Romae, Excudebat Ludovicus Grignanus, MDCXXXIII, pp. 113-114. La licencia de impresión se firma en Roma el 13 de febrero de 1633.

<sup>27</sup> A raíz del estudio de la figura del historiador y jurisperito luso Vicente Nogueira, residente asimismo en Roma durante el pontificado de Urbano VIII, Fabien Montcher ha constatado la destacable importancia de los autores españoles y portugueses en el amplio compendio de Leone Allacci.

<sup>28</sup> Como oportunamente me hace notar Fabien Montcher, la crítica estima que algunas entradas de las *Apes Urbanae* se limitaron a reproducir la



baladí la mención de otro texto muy relacionado con los gustos de la erudición barroca hispana, según leemos en la interesante referencia a un comentario a los epigramas del bilbilitano Marco Valerio Marcial (*Lucubrationes et Interpretationes in Martialis Epigrammata*). De forma imprecisa, el erudito teólogo se hace eco finalmente de varios textos *in fieri*, a los que alude como «otras obras que está ahora componiendo y aguardan la última lima».

Aunque no posea la misma relevancia que los testimonios de Lope de Vega o de Leone Allacci, no estará de más recordar otra breve noticia que se hace eco de algunos pinitos de Corral como dramaturgo. Se halla ésta en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente*, recogida en la miscelánea *Para todos* (Madrid, Alonso Pérez, 1635), de Juan Pérez de Montalbán. En apenas dos líneas el malogrado discípulo de Lope menciona la residencia del autor vallisoletano en la ciudad pontificia, citando a su patrón y ponderando la fácil vena del incipiente comediógrafo: «Don Gabriel de Corral, que hoy está en Roma al servicio del conde de Monterrey, las escribe como quien quiere probar la pluma en lo menos, excelentísimamente»<sup>29</sup>.

información que los propios autores —interesados en publicitarse— hicieron llegar a Allacci durante el proceso de compilación de datos. Por otro lado, el aspecto «censorio» que refleja el volumen del erudito teólogo al servicio de los Barberini tampoco ha de pasarse por alto, ya que se sometieron a estricta revisión las referencias a determinados autores y eventos. Según anota bellamente el profesor Montcher, «la sombra de Galileo no iba a tardar en pesar mucho sobre los asuntos literarios y políticos en Roma».

<sup>29</sup> *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos*, Pamplona, 1702, p. 544.

### 3. LA APOTEOSIS DE TADDEO BARBERINI: EL CONTEXTO DINÁSTICO DE LAS *LAUDES ROMANAE*

Entre 1629 y 1632, el cultivo de la poesía encomiástica por parte de Gabriel del Corral aparece ligado al ámbito cancilleresco que circunda al conde de Monterrey, así como al entorno literario y familiar del papa Urbano VIII. Las *laudes romanae* que acometía el capellán y limosnero del embajador español ante la Santa Sede pueden rastrearse tempranamente, desde la misma relación en verso de los festejos que conmemoraron en la ciudad eterna el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos (1629), donde Corral cita en destacado lugar a doña Anna Colonna, esposa de Taddeo Barberini, sobrino del Papa. Justo es apuntar que el cortejo del pontífice poeta había comenzado algo antes, en 1626, con una composición neolatina en doce dísticos elegíacos: «*Urbanus sublimior otia curis / iungere cui blandis officiosa licet [...] / Sic ergo nostrum Dominum te numinis instar, / carminibus colimus munerebusque tuis*»<sup>30</sup>. Además de otras poesías de elogio consagradas de forma directa o indirecta al propio Urbano VIII, resulta de obligada memoria el singular políptico integrado por cuatro sonetos de encomio que dedicó a otros tantos familiares directos del Papa: el cardenal Francesco Barberini; Antonio Marcello Barberini, cardenal de Sant'Onofre; Antonio Barberini el Joven, cardenal legado para la Paz de Piamonte y el pequeño Maffeo Barberini el Joven, hijo del príncipe de Palestrina<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> *Obras*, p. 185.

<sup>31</sup> Un comentario de estas cuatro composiciones encomiásticas se localiza en Jesús Ponce Cárdenas, «Dintornos de un panegírico romano: los elogios a la Casa Barberini de Gabriel del Corral», en Béatrice Pérez (ed.), *Homenaje a Araceli Guillaume Alonso*, París, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2017.



El variado conjunto de versos encomiásticos que Gabriel del Corral redactara para ensalzar la virtud y los méritos del sumo pontífice y de buena parte de su linaje constituye un interesante documento poético inserto en un marco bastante complejo para la diplomacia española de la época, habida cuenta de las conocidas simpatías filo-francesas de Urbano VIII y su familia<sup>32</sup>. Por sus elevadas aspiraciones,

En general, sobre el patronazgo literario y artístico ejercido por el Pontífice Urbano VIII, véase la magnífica valoración global de Marc Fumaroli, «Le 'siècle' d'Urbain VIII», en Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze y Francesco Solinas (eds.), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca Editori D'Arte, 2007, pp. 1-14. Para el aspecto concreto de las representaciones teatrales y la música en la corte papal, es imprescindible la consulta de la monografía de Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven-London, Yale University Press, 1994.

<sup>32</sup> Según la valoración de Thomas J. Dandele, «lo más desafortunado para los españoles fue la doble pérdida de este pontífice amigo [Gregorio XV] y de su rey, Felipe III, en un período de dos años. El siguiente papa, Urbano VIII (1623-1644), sería decididamente pro francés. A lo largo de los veinte años de su pontificado debilitó gran parte del poder que los españoles habían conseguido en Roma. Sumados al hecho de tener un rey joven e inexperto, a los problemas financieros y militares del imperio hispánico y al creciente poder de Francia, los esfuerzos de Urbano VIII y, principalmente, de los cardenales Barberini para debilitar la influencia y la presencia españolas en Roma marcaron el fin de la era de la supremacía española» (*La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 138). Con necesaria prudencia, el historiador Fabien Montcher me hace notar cómo «si bien se dice habitualmente que los Barberini fueron siempre pro-franceses, cabe apuntar la posibilidad de que tuvieran a bien generar o recibir poemas encomiásticos como los de Gabriel del Corral». Dicha estrategia iría «en pos de potenciar su reputación de gobernantes y pastores 'neutros'. Al fin y al cabo la idea de neutralidad fue muy importante para el propio Urbano VIII así como para la política de familia desarrollada por los Barberini». Tal idea aparecía ya esbozada en el estudio de Quintín Aldea Vaquero S. J., «La neutralidad de Urbano VIII en los años decisivos de la Guerra

el *Panegirico a Taddeo Barberini* debería considerarse una pieza esencial en ese curioso entramado político y poético. Para comprender mejor su alcance e intencionalidad conviene detenerse un tanto en la figura juvenil del *laudandus*, el flamante príncipe de Palestrina<sup>33</sup>.

Taddeo Barberini (Florencia, 16 noviembre 1603-París, 14 noviembre 1647) fue el hijo segundogénito de Costanza Magalotti y Carlo Barberini, duque de Monterotondo, general de los ejércitos pontificios, hermano de Urbano VIII. Del matrimonio de los duques de Monterotondo nacieron otros dos vástagos, Francesco y Antonio, destinados a la carrera eclesiástica, en la que ambos obtuvieron el capelo cardenalicio.

Tras la coronación del Papa en septiembre de 1623, la fulgurante ascensión de su sobrino comenzó a urdirse, fundada sobre los cimientos de una conveniente alianza dinástica. Así el 24 de noviembre de 1627 Taddeo contrajo matrimonio con Anna Colonna, hija del condestable Filippo Colonna y Lucrezia Tomacelli. Las suntuosas nupcias se celebraron en Castel Gandolfo, oficiadas por el propio Urbano VIII. Buena parte del Parnaso romano se movilizó entonces para componer versos epitalámicos en honor de la feliz pareja: Francesco Bracciolini, Pier Francesco Paoli da Pesaro, Giulio Rospigliosi, Flavio Fieschi, Lorenzo Azzolini, Giovanni Ciampoli, Nicolò Strozzi, Girolamo Tortoletti (que rotula curiosamente su poema como *Panegirico Nuttiale*), el marqués Sforza Pallavicino, Giovan

de los Treinta Años (1628-1632)», *Hispania Sacra*, 21 (1968), pp. 155-178.

<sup>33</sup> En las siguientes líneas se trazará una rápida semblanza del sobrino del Pontífice a partir de los datos que figuran en la entrada recogida en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1964, pp. 180-182.

Stefano Marini... Según era costumbre, todas aquellas composiciones fueron recogidas en un elegante tomo celebrativo de *Componimenti poetici di vari autori nelle nozze delli eccellentissimi D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna* (Roma, Stampa Camerale, 1629).

A pesar de los modestos orígenes florentinos de los Barberini, el vínculo matrimonial del joven Taddeo con uno de los linajes romanos de mayor abolengo no sólo le aseguraba riqueza y apoyos políticos, sino que legitimaba de algún modo su integración en el círculo más selecto de la nobleza itálica. Por si ello fuera poco, desde el punto de vista financiero, los Colonna se comprometieron a dotar a la esposa con una suma considerable para la época, que ascendía a 180.000 escudos<sup>34</sup>. Después de varios años de tratativas, que se dilataron de 1627 a 1630, el duque de Monterotondo adquirió para su heredero los derechos sobre el feudo de Palestrina, tras un acuerdo firmado con Francesco Colonna, lo que confirió al joven esposo y su consorte el título de príncipes<sup>35</sup>. De la prolífica unión de Taddeo Barberini y Anna Colonna nacieron cinco hijos: Camilla (fallecida con apenas dos años, en 1631), Lucrezia (que en 1654 se convirtió en la tercera esposa de Francesco I, duque de Módena), Carlo (que obtuvo el capelo cardenalicio en 1653), el ya citado Maffeo (19

agosto 1631- 28 noviembre 1685, heredero del título de Príncipe de Palestrina, Gonfaloniere de la Iglesia) y Niccolò (que fue fraile carmelitano). Merced a la protección de su tío, los dominios de Taddeo Barberini fueron ampliándose durante los años sucesivos, ya que en 1634 compró a la familia Sforza el feudo de Valmontone y una década después, en julio de 1644, adquirió los dominios de Monte Libretti, antaño pertenecientes a los Orsini.

Tras el óbito de su padre (26 febrero 1630), Taddeo Barberini le sucedió en todos sus cargos: General de la Iglesia, Gobernador de Borgo y Alcaide de Castel Sant'Angelo. Con apenas veintiséis años, se convertía así en el hombre fuerte del ramo seglar de la familia. Las prebendas siguieron lloviendo sobre este sobrino dilecto del pontífice, ya que a la muerte de Francesco Maria della Rovere (28 abril 1631), Urbano VIII tomó una decisión que sorprendió grandemente en los círculos cortesanos y diplomáticos: nombrar a su sobrino Prefecto de Roma, un cargo de naturaleza honorífica que por tradición secular recaía en los próceres de la familia Della Rovere. Con ocasión de tan destacado suceso la ciudad eterna se dispuso a conmemorar con gran fasto el acontecimiento político<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Se custodia en el Archivo Barberini la *Relazione sopra la dote et heredità dell'Eccellentissima Signora Anna Colonna Barberini*, de cuyos datos se hacen eco Irene Fossi y Maria Antonietta Visceglia en un importante trabajo sobre «Marriage and Politics at the Papal Court in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en Trevor Dean y K. J. P. Lowe (eds.), *Marriage in Italy (1300-1650)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 197-224 (p. 222).

<sup>35</sup> Caroline Castiglione, «The Barberini Buy a Piece of Paradise While They Descend into Hell», *Patrons and Adversaries. Nobles and Villagers in Italian Politics (1640-1760)*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, pp. 17-40 (en especial, pp. 24-25).

<sup>36</sup> Algunas facciones disidentes no vieron con buenos ojos que el Pontífice privara de esa prebenda al antiguo linaje Della Rovere, según testimonios de la época. De ello se hace eco Rietbergen en una importante monografía: «Gigli could and did give ample coverage to the sumptuous cavalcades that in 1631 were staged to celebrate Taddeo Barberini's nomination to the venerable office of Prefect of Rome, on the death of the hereditary Prefect, the last duke of Urbino. However, he also positively jumped at the opportunity to indicate that many people felt disgusted by the papal decision, and, consequently, failed to show up at the festivities. Indeed, he recounts with evident glee the ceremonial struggles that ensued between the foreign ambassadors, who refused to let the newfangled Prefect take precedence» (P. J. A. N. Rietbergen, *Power and Religion in Baroque Rome: Barberini Cultural Policies*, Leyden,



Las solemnidades de la toma de posesión se iniciaron el 1 de agosto de 1631 con la celebración de una Entrada Solemne en Roma por la Puerta del Popolo. El momento culminante de los rituales tuvo lugar el 5 del mismo mes en la capilla del Quirinal con la solemne imposición de los atributos de la dignidad prefecticia a Taddeo Barberini por el Pontífice mismo. El valor simbólico que los Barberini quisieron conceder a la toma de posesión del príncipe de Palestrina como Prefecto de la Urbe puede intuirse gracias a la apreciable serie de proyecciones artísticas y textuales que tuvo este acontecimiento, eternizado por pintores de la talla de Giovanni Ferri, Agostino Tassi o Andrea Sacchi.

En efecto, se atribuye al artista sienés Giovanni Ferri la autoría del *Cortejo del prefecto de Roma, Taddeo Barberini, en el rione Ponte* (óleo sobre lienzo, Palazzo Braschi, óleo sobre lienzo)

La pintura conmemorativa representa el avance del solemne cortejo por via dei Banchi, en el rione Ponte. La escena se en-

marca entre la masa del palacio de la Zecca (izquierda) y la fachada del palacio Altoviti (derecha). Al fondo se adivina el perfil de Castel Sant'Angelo. Al lado izquierdo puede reconocerse al nuevo Prefecto montado a caballo, a cuyo lado cabalgan el gobernador de Roma y Filippo Colonna, condestable de la ciudad eterna y suegro de Taddeo Barberini. Delante de ellos se aprecia el grupo de los Conservadores, mientras que en primer plano figuran la Guardia Suiza y los fieles de Vitorchiano. Prosigue el Gonfaloniere con el estandarte del Senado y el Pueblo Romano, mientras que a mano derecha puede divisarse el grupo constituido por los senadores, vestidos de oscuro y precedidos por cuatro trompeteros a caballo.

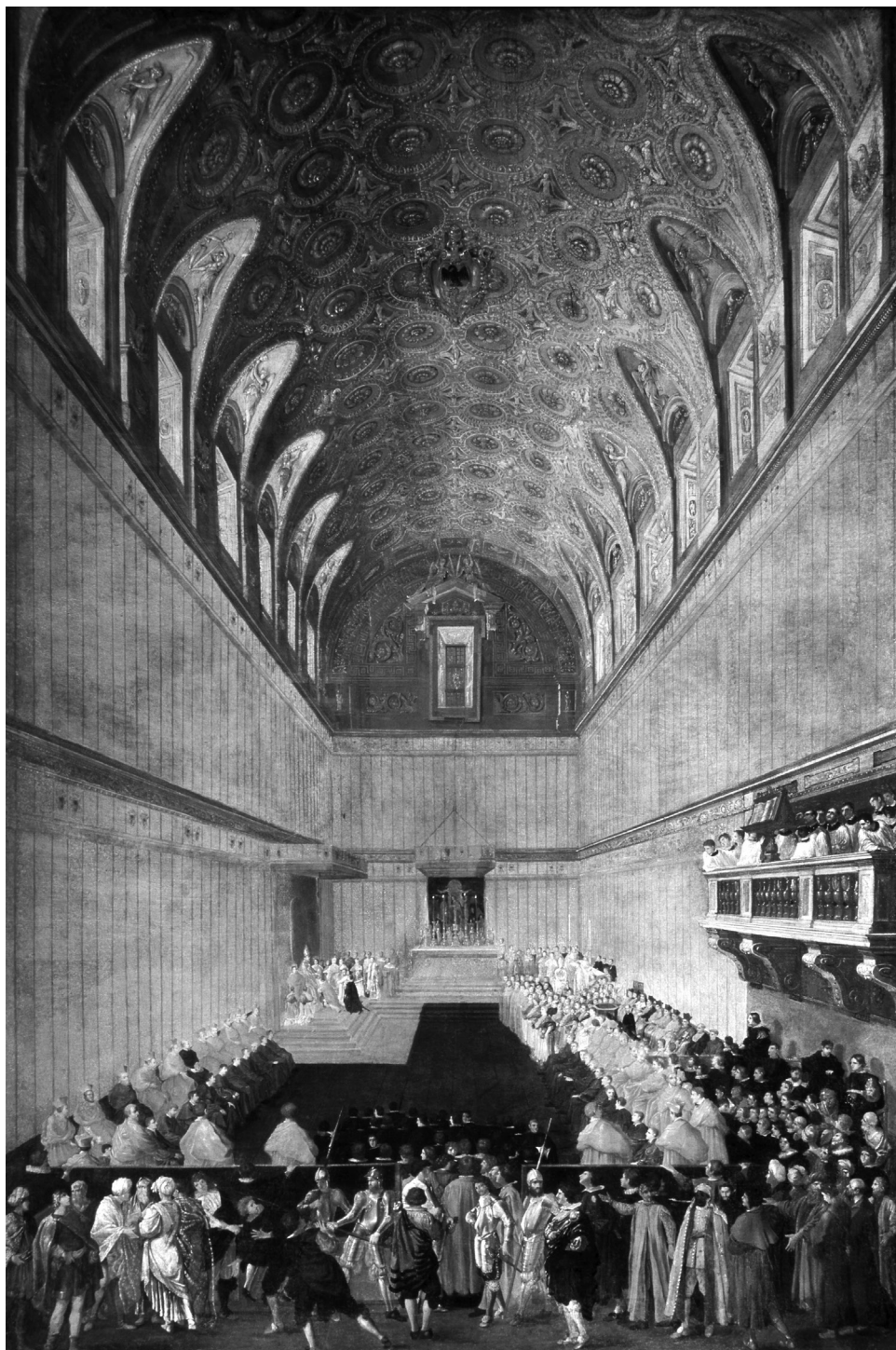
Otro destacado testimonio artístico ofrece un cuadro de Agostino Tassi: *Investidura de Taddeo Barberini como prefecto de Roma en la capilla paulina del Quirinale* (Museo de Roma, óleo sobre lienzo, 443 x 175 cm, 1631-1632).

La perspectiva central de la espléndida capilla erigida en 1617 sirve de marco solemne al acontecimiento, en el que aparecen representados los miembros más ilustres de la corte pontificia.

La última imagen que hemos de contemplar es el soberbio retrato de *Taddeo Barberini ataviado con el uniforme de Prefecto de Roma* (Direzione Generale di Roma, óleo sobre lienzo, 250 x 150 cm), de Andrea Sacchi.

Brill, 2006, p. 50). Una de las dos decisiones más controvertidas del pontífice en el contexto romano afecta directamente al ceremonial de corte en torno al príncipe de Palestrina. Como señala el propio Rietbergen, además de la decisión de equiparar en rango a todos los preladados del Colegio Cardenalicio a los príncipes de sangre, «still more problematic was the decision to raise the Prefect of Rome—Taddeo Barberini—to a position in which he, too, preceded all ambassadors, following immediately after the cardinals. He even was given a headdress resembling an ancient mitre» (*ibidem*, p. 191).







La solemne efigie responde plenamente a los atributos del retrato áulico o retrato de aparato. El sobrino del pontífice luce con orgullo los suntuosos ropajes de su nuevo cargo: el pesado manto de púrpura con bordaduras de oro adquiere airoso volumen sobre el costado del prócer. El efecto de tridimensionalidad se acentúa con la grácil curva que traza con sutil movimiento la pierna izquierda. La pompa y solemnidad de las vestiduras se confió a un artista de la talla de Pietro da Crotona.

El nombramiento de Taddeo Barberini como *Praefectus Urbis* no sólo tuvo proyección en las artes visuales —los lienzos de Ferri, Tassi o Sacchi— sino que también inspiró varios textos impresos y manuscritos de cierto relieve. Destaca, en primer término, el notable volumen de Felice Contelori titulado *De Praefecto Urbis Liber*, que vio la luz en Roma durante el otoño de 1631<sup>37</sup>. En este trabajo de erudición anticuaria, dedicado al poderoso sobrino del papa, Contelori —entonces responsable de la ordenación de los fondos de la Biblioteca Barberini— examinaba desde todos los ángulos posibles el antiguo cargo latino. A lo largo de seis capítulos dilucida así el origen y antigüedad de la prefectura de Roma, el ceremonial de la investidura, las funciones que son propias del cargo de prefecto, los poderes y jurisdicciones que comprende la prefectura urbana, las prerrogativas que conlleva el nombramiento y, finalmente, la amplia serie de personajes que han ostentado dicho cargo desde la fundación de Roma hasta el siglo XVII. El tomo estaba ricamente adornado con grabados de cierta calidad.

Junto al libro de Contelori, que puede relacionarse en sentido amplio con el orbe de la historiografía, podemos situar algunas piezas encomiásticas. Además del *Panegírico a Taddeo Barberini* de Gabriel del Corral, desde el campo de la lírica laudatoria Francesco Battaglini (Rimini, 1610-Roma, 1632), joven poeta perteneciente a una noble familia emiliana, compuso una *Ode nell'esaltazione di D. Taddeo Barberini alla Prefettura di Roma* (cuyo *incipit* reza «Sempre canuto e bianco»).

#### 4. EL PANEGÍRICO A TADDEO BARBERINI: GÉNERO Y ESTILO

De forma sintética, en las catorce octavas reales que integran este breve panegírico se sigue de cerca la codificación retórica del antiguo *basilikòs logos*, designado asimismo como *discurso regio* o *discurso imperial*. Según estableciera Menandro el Rétor en un conocido manual de oratoria epidíctica:

El discurso imperial es un encomio al emperador. Así que contendrá una amplificación convencional de las buenas cualidades que son propias de un emperador y nada admite ambiguo ni discutible, por ser ilustre la persona en grado sumo, sino que harás la elaboración basándote en lo que se reconoce comúnmente como bueno<sup>38</sup>.

Bajo la guía de esta norma esencial, la estructura del *Panegírico a Taddeo Barberini* no presenta grandes complejidades. En el poema pueden distinguirse cuatro partes de extensión desigual: 1- Proemio (vv. 1-8),

<sup>37</sup> Hoy el interesantísimo tratado de tema anticuario puede consultarse digitalizado en la red: [https://ia800401.us.archive.org/25/items/bub\\_gb\\_Qm8r-x77sfMC/bub\\_gb\\_Qm8r-x77sfMC.pdf](https://ia800401.us.archive.org/25/items/bub_gb_Qm8r-x77sfMC/bub_gb_Qm8r-x77sfMC.pdf)

<sup>38</sup> *Dos tratados de retórica epidíctica* (trad. Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón), Madrid, Gredos, 1996, p. 149. Desde este momento las citas de esta obra se harán bajo la forma abreviada *Tratados*.



2- Explicitación de la causa del elogio: concesión de la prefectura romana (vv. 9-16), 3- Encomio de las virtudes imperiales que ornán al prócer (vv. 17-48), 4- Aparición del Tíber, deidad fluvial, acompañada de una extensa *sermocinatio* del numen (49-112). En el amplio fragmento final puesto en boca del dios-río se aprecian asimismo tres sub-secciones: a- elogio directo del *laudandus* (vv. 57-80), b- alabanza de su esposa (vv. 81-84), c- encomio de la descendencia de ambos, destinada a las mayores glorias (vv. 85-104).

Si examinamos con alguna detención la estancia que sirve de proemio al canto laudatorio, podemos identificar en ella la presencia de algunos lugares comunes apuntados por Menandro, que aconsejaba basar este tipo de introducciones poéticas en un tipo de *amplificatio* que atribuya «grandeza al tema, diciendo que es difícil de abordar» y que el encomiasta se ha «lanzado a un combate no fácil de llevar a buen término con la palabra»<sup>39</sup>. Además el rétor de Laodicea aconseja mencionar lo justo que resulta «habiendo disfrutado de tantos beneficios por parte de los emperadores [...], devolverles el tributo apropiado y a ellos debido». La primera octava del poema reza así:

Conozco humilde, oh príncipe triunfante,  
que no caben tus glorias en mi acento,  
pues los rayos recelo en tu semblante  
si al honor me persuado del intento,  
ni del premio (aunque grande, no bastante)  
se aprecia tu mayor merecimiento.  
¡Oh, tú, del cielo el único cuidado,  
a la corona, al cetro destinado!

A través de una pequeña cadena verbal («conozco», «recelo», «me persuado»), el

locutor poético deja entrever su miedo ante la imponente labor que se dispone a acometer, según los usos propios de la *trepidatio*. El predicativo *humilde*, situado significativamente en el arranque mismo de la composición, enfatiza la tópica de la *humilitas*, encaminada a captar la benevolencia del destinatario. Como es uso habitual en los proemios antiguos, se recalca la idea de que la abundancia de hazañas y virtudes del *laudandus* rebasa las capacidades del encomiasta como cantor inspirado. De hecho, pueden encontrarse fórmulas similares desde el *incipit* del *Panegírico a Mesala*, destacada pieza del *corpus tibullianum* (vv. 1-8), así como en los panegíricos de Claudiano, principal modelo del género durante el Barroco.

De manera sutil, en el apóstrofe «*Oh príncipe triunfante*» del verso primero, se diría que el poeta pretende insinuar una idea en la mente de los receptores: la asimilación simbólica del acontecimiento coevo a los antiguos usos de la Roma imperial. Probablemente, el adjetivo «triumfante» permitiría identificar la solemne procesión de la capital pontificia con el cuadro ideal del antiguo *Triumphus* clásico, en este caso motivado no por una victoria en una campaña militar, sino por la celebración pública de un nombramiento de alto rango<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> *Tratados*, pp. 149-150. Seguidamente espigo otra cita de la p. 150.

<sup>40</sup> La solemne procesión —o *pompa*, en latinismo muy del gusto gongorino— iba encabezada por los senadores, detrás de los cuales se exhibía el botín arrebatado al enemigo junto a las reproducciones de batallas y las ciudades tomadas. Seguidamente se hacía desfilar varios toros blancos, destinados al sacrificio, junto a las hileras de prisioneros. Remataba el cortejo el propio general victorioso, coronado de olivo, con las facciones teñidas de minio y ataviado de púrpura, sobre un carro dorado. Tras él desfilaban los legionarios romanos, ornados con coronas de laurel. El itinerario del triunfo por la ciudad eterna era siempre el mismo: partía desde el Campo de Marte, pasaba por la *Porta Triumphalis*, el *Velabrum*, el Foro Boario, el Circo Máximo y se

Dicha idea parece reforzarse a lo largo de la entera composición mediante giros como: «A Roma diré yo cuánto interesa / en la pompa que ofrece a tu decoro» (vv. 11-12), «En aplauso triunfal mira crecidas / las pompas de sus Césares pasados» (vv. 17-18), «Frecuente escucho el nombre de Tadeo / en el común aplauso» (vv. 65-66), «De tu trofeo / quiero añadirme al séquito lozano» (vv. 69-70), «que gallardo se mezcla a las hileras» (v. 110).

La segunda estancia establece el marco conceptual del elogio, ubicándolo en el entorno de la ciudad de Roma y en la concesión del cargo honorífico al sobrino del papa.

A Roma (aunque ella misma lo confiesa,  
pues que te llama su mayor tesoro),  
a Roma diré yo cuánto interesa  
en la pompa que ofrece a tu decoro.  
Hoy no sólo su antigua gloria cesa,  
mas por ti goza nuevos siglos de oro,  
cuando del Santo Atlante firme Alcides,  
con hombro fiel, Prefecto la presides.

La octava se abre con un recurso de antiguo abolengo y amplia fortuna en los panegíricos antiguos: la *fictio personae* o personificación alegórica. La *geminatio* en disposición anafórica («A Roma [...], / a Roma») sirve para dibujar —como en escorzo— la figura soberbia de la *dea Roma*, convertida así en privilegiada destinataria del discurso. A partir del verso décimo tercero comparece la tópica del sobrepujamiento («Hoy [la] antigua gloria [de Roma] cesa»), disponiendo en paralelo el brillo de las antiguas honras imperiales con las nuevas celebraciones del

Papado. Desde la época tardía el mismo tipo de referencia se localiza en los modelos clásicos, como testimonia la obra de Claudiano, donde pueden espigarse fórmulas de similar tenor («*Taceat superata Vetustas*» / ‘que calle, vencida, la Antigüedad’). La vigencia de esa tópica en la poesía laudatoria de la España barroca puede ilustrarse con los versos iniciales de un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola encaminado *Al conde de Lemos, virrey de Nápoles* (h. 1611-1612): «*Calle sus triunfos la romana Historia, / Castro, pues con pacíficas acciones / su político estado le compones, / sin que el furor preceda a la victoria*»<sup>41</sup>.

La estrofa presenta otro detalle de interés, a partir del uso de una simbología mítica de origen latino, habitual en España para referirse al valimiento. En efecto, la imagen de la pareja que integran Atlas y Hércules alternando sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste Corral la aplica al pontífice Urbano VIII (designado mediante la perífrasis «Santo Atlante», v. 15) y a Taddeo Barberini (identificado consecuentemente como «firme Alcides», v. 15), pues el joven prefecto ayuda a su tío a sobrellevar la tarea inmane del gobierno<sup>42</sup>. Es obligado recordar cómo la

<sup>41</sup> Ha estudiado dicha composición María D’Agostino en «*La cerviz de Atlante*. El conde de Lemos en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola», en Encarnación Sánchez García, *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 137-154 (pp. 145-146).

<sup>42</sup> Cabe apuntar cómo durante la estadía romana Gabriel del Corral usó esa misma imagen en varias composiciones de elogio. Desde 1629 la encontramos en los versos iniciales de la *Epístola que refiere las fiestas que al dichoso nacimiento del Príncipe de España hizo el excelentísimo conde de Monterrey*: «Y al abrir la nema el conde / de Monterrey (fiel Atlante / en cuyos valientes hombros / estriba peso tan grave) / varios instrumentos dieron / al viento

encaminaba a la Vía Sacra. Cuando la procesión alcanzaba la escalinata del templo de Júpiter Óptimo Máximo en el Capitolio se ofrecía solemnemente a los dioses los laureles de la victoria y se sacrificaban varios toros blancos.

estampa del gigantesco personaje cargando con la mole del universo y la ayuda que recibió del robusto hijo de Júpiter referida a la toma de poder se remonta hasta los poemas tardo-antiguos de Claudiano (*Panegírico al tercer consulado de Honorio*, vv. 105-110)<sup>43</sup> y de Sidonio Apolinario (*Panegírico de Avito*, vv. 576-584)<sup>44</sup>. Probablemente fue Góngora quien puso nuevamente en circulación entre los poetas cortesanos del Barroco esa equiparación mítica, ya que bajo forma de símil, la recogió en 1617 en las octavas del *Panegírico al duque de Lerma*. Así identificaba el racionero al joven Felipe III compartiendo sus tareas con don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (estancia XXXII): «Su hombro ilustra luego suficiente / el peso de ambos mundos soberano, / cual la estrellada máquina luciente / doctas fuerzas de monte hoy africano: / ministro escogió tal, a quien valiente / absuelto de sus vínculos en vano / el inmenso hará, el celestial orbe / que opreso gima, que la espalda corve»<sup>45</sup>.

En tono majestuoso, el encomiasta recoge en el verso décimo cuarto («*Por ti goza nuevos siglos de oro*») un tónico laudatorio muy común desde la

cuarta bucólica de Virgilio: la promesa del advenimiento de una nueva *Aurea Aetas* gracias a la acción de un gobernante providencial. De hecho, el propio Corral en la égloga *Parténope*, datada en Roma en mayo de 1632, atribuiría la llegada de esa nueva edad de oro no al Prefecto, sino al Sumo Pontífice: «A la memoria del divino Urbano, / del Tíbre mayoral, el venerado / árbitro de la tierra, el dios humano, / porque *doró su siglo*, porque ha dado / nuevo lustre a las ciencias abatidas, / de quien fue amparo y defensor sagrado»<sup>46</sup>.

Una vez elaborado el proemio y aclarado el contexto del encomio, el escritor deberá afrontar un lance difícil, ya que la preceptiva del *basilikòs lógos* aconseja abordar en este punto el apartado dedicado a la patria y la familia. En el marco de las catorce estrofas del *Panegírico* nada se dice sobre la antigüedad e importancia de la Casa Barberini, ya que esta no pertenecía a los linajes más poderosos y antiguos de Toscana. Significativamente, Gabriel del Corral también omite toda mención al origen florentino de Taddeo, ya que podría socavar de alguna manera sus pretensiones de encabezar la nobleza romana, gracias a su alianza matrimonial y al poder que le había conferido el Papa. Por si esto fuera poco, las dificultades que debía salvar el encomiasta no acababan aquí, ya que el apartado central del elogio de un gobernante se reserva para la pragmatografía, es decir, la descripción de las acciones gloriosas llevadas a término por el *laudandus* tanto en la paz como en la guerra. En definitiva, la configuración del encomio chocaba aquí estrepitosamente con la realidad. La verdad histórica no permitía falsear los

voces süaves» (*Obras*, p. 102). Se localiza asimismo en otra pieza del ciclo laudatorio a los familiares del pontífice, datada en 1632 (*Al excelentísimo señor don Taddeo Barberini, [hijo] primogénito [del] príncipe de Palestrina, prefecto de Roma, estando en sus primeros años enfermo*): «Tú, que delicia singular del suelo, / como *novel Alcides* brevemente / el *Non plus ultra* añadirás valiente / a las nobles columnas de tu abuelo» (*Obras*, p. 442).

<sup>43</sup> Claudien, *Oeuvres. Poèmes politiques* (ed. Jean-Louis Charlet), Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 41.

<sup>44</sup> Sidoine Apollinaire, *Poèmes* (ed. André Loyen), Paris, Les Belles Lettres, 2008, pp. 76-77. Puede consultarse asimismo la edición más reciente de Jesús Hernández Lobato: *Poemas*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 406-407.

<sup>45</sup> Luis de Góngora, *Obras completas* (ed. Antonio Carreira), Madrid, Biblioteca Castro, 2000, t. I, p. 486.

<sup>46</sup> *Obras*, p. 435.

hechos recientes: en febrero de 1630, con apenas veintiséis años, Taddeo Barberini había heredado de su padre el cargo de general de los ejércitos pontificios, pero jamás había encabezado una campaña militar victoriosa. Ciertamente es que, desde el plano político, su posición en la corte papal se había reforzado grandemente en agosto de 1631 con el nombramiento de Prefecto de Roma, mas en este punto su hoja de servicios estaba igualmente en blanco, ya que tampoco había encabezado ninguna actividad como gobernante o como legislador<sup>47</sup>.

Obligado a sortear la insidiosa sirte que plantean las acciones inexistentes de un prócer sin méritos especiales, el poeta vallisoleitano se centrará en amplificar la sección de las virtudes imperiales: justicia, templanza, sabiduría y sentido humanitario (filantropía). Para ello recurrirá «a la comparación más completa, confrontando su principado con los principados anteriores, sin rebajar aquellos, sino admirándolos y concediendo a la vez la perfección al actual»<sup>48</sup>. Por ende, a lo largo de cuatro estancias (III-VI) Corral aplica la técnica oratoria del sobrepujamiento a los *exempla* de Numa, Julio César, Tito y Trajano:

En aplauso triunfal mira crecidas  
las pompas de su Césares pasados,  
que en tus glorias, Tadeo, esclarecidas  
no sé si están vencidos o cifrados. 20  
Las virtudes que en todos repartidas  
del Mundo los hicieron venerados  
unidas, culto, adoración merecen,  
ansí en ti más heroicas resplandecen.

Cuando des ley al pueblo, gobernado 25  
afablemente por prudencia tanta,  
al sabio Numa excederás, dictado  
de más que la de Egeria Deidad santa.  
Como otro Julio, de tu brazo armado  
apelarán los hombres a tu planta 30  
y en un yugo, sin que haya quien lo estorbe,  
las cuatro frentes atarás del orbe.

A Trajano ventajas infinito  
ya en la sinceridad, ya en la justicia.  
La alma ciudad, con más razón que a Tito, 35  
te llama de los hombres la delicia.  
Cuanto ejemplar la antigua Historia ha escrito  
en orden a la paz o a la milicia,  
todo no sólo en ti se representa,  
mas en exceso pródigo se aumenta. 40

Parecen tus virtudes generosas  
(tan desusadas son e inaccesibles)  
en su misma presencia más dudosas,  
y en su notoriedad más imposibles. 45  
Si en tus dorados años tan hermosas  
flores ostentas, frescas y apacibles,  
¿qué frutos de tan fértil primavera  
el cano otoño de tu edad espera?

Según apreciamos en estas estrofas, la identificación de Taddeo Barberini como *optimus princeps* se construye simbólicamente sobre la superación de los mejores decaídos de la Antigua Roma. Si el legendario rey Numa encarna la sabiduría como legislador y la naturaleza piadosa, Julio César sirve como ejemplo de general victorioso y audaz conquis-

<sup>47</sup> En definitiva, podría sostenerse que el único mérito objetivo del *laudandus* era su pertenencia a la familia del pontífice. No deja de resultar llamativo que esa misma dificultad a la hora de abordar el elogio de alguien joven sin méritos concretos, salvo su linaje, se cumpla ejemplarmente en el texto que fundó este género de encomio: el *Panegírico de Olibrio y Probino* de Claudiano. Como ha dicho Jean-Louis Charlet, se trata del primer «panégyrique en hexamètres» encargado por la *gens Anicia* para «célébrer le consulat de deux jeunes gens qui n'avaient pour tout mérite que leur famille». Tomo la cita de la introducción al volumen de los *Poèmes politiques. Première Partie*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. IX.

<sup>48</sup> *Tratados*, p. 161.

<sup>49</sup> En el amplio panegírico titulado *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele, duca di Savoia* (1608), Giovan Battista Marino recurría asimismo al

tador<sup>49</sup>. Junto a ellos, Trajano constituye el modelo de justicia y veracidad, en tanto que la filantropía y la templanza son la gala del emperador Tito. Las diversas virtudes de estas cuatro figuras de la historia romana conforman una suerte de espejo de príncipes, un paradigma de buen gobierno destinado a realizarse bajo el mando del sobrino del Papa. Como es habitual en este género de elogio, «l'insertion d'éléments historiques permet d'élever à un degré presque épique certaines situations, et donc d'ennobler la structure panégyrique»<sup>50</sup>.

Dado que la inexistencia de acciones gloriosas por parte de Taddeo Barberini impedía el desarrollo del principal

núcleo narrativo del *Panegírico*, con astuta finta Gabriel del Corral se decantará por ampliar la sección del elogio vinculada a lo mítico o fabuloso. De hecho, Menandro el Rétor ya había contemplado el posible desarrollo de un pasaje de ese tenor, tras la descripción de los combates que había librado el *princeps* y las conquistas que había realizado. Como se lee en su manual:

Entonces tendrás ocasión de relajar el estilo (eso es una innovación que hemos aprendido de los autores más recientes) y de dar voz, como en el drama, a una región [personificada] o a un río [como deidad fluvial]. A un río, como el poeta [Homero]: «*mucho, Aquiles, dominas, mas mucha injusticia perpetras*». Y a una región de la misma manera, si decimos que ella reprocha la audacia de los que se atrevieron a resistir y que se siente agobiada por los cuerpos de los caídos. Por ejemplo, a mi parecer, si fuera poético el Istro como el río aquel, el poético Escamandro, diría: «*Vete lejos de mí y siembra de horror la llanura, / que llenas ya de cuerpos están mis ondas amables, / ni tengo por donde pueda verte mi corriente*». Y cosas por el estilo<sup>51</sup>.

Al igual que Homero confiere la palabra al dios río Escamandro para dirigirse al heroico Aquiles en el canto XXI de la *Iliada*, como Virgilio presenta al divino Tíber profetizando a Eneas sus venideras conquistas (*Aeneis*, VIII, 30-65), Gabriel del Corral reserva las octavas IX-XIII de su panegírico a la *sermocinatio* o discurso en estilo directo del divino Tíber, que acude ante el nuevo prefecto para rendirle pleitesía y profetizar un destino glorioso para él y para todos sus descendientes.

paralelo entre el prócer de la Italia septentrional y el legendario monarca de Roma (sextina CLVI, vv. 5-6): «Onde in terra risorto oltra il costume / novo Numa ne sembra e novo nume». Cito el texto del *cavalier* por la moderna edición crítica, cuidada por Giuseppe Alonzo: *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Roma, Aracne, 2011, p. 99. Como indica Alonzo, «Numa Pompilio, il secondo re di Roma, [può essere considerato il] simbolo tradizionale del buon governo pacifico e armonico (ad esempio, fondò le basi delle istituzioni romane repubblicane, alleviò la schiavitù, armonizzò i culti religiosi in conflitto)» (ed. cit., p. 141, glosas a la estrofa 156). Por otro lado, entre las *Notas al Panegírico del señor marqués de Montalbán*, ejemplo conspicuo de auto-comentario, impreso en Granada en 1651 por Francisco de Trillo y Figueroa, al abordar los *exempla* clásicos que ha de seguir el *laudandus*, se identifican los valores que encarnan ambas figuras romanas: «O bien sea valeroso y elocuente como César, o pacífico y prudente como Numa, acero vista (por el uno) o su dosel y persona adorne y defienda (por el otro)». Tomo la cita de las *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa* (ed. Antonio Gallego Morell), Madrid, C.S.I.C., 1951, p. 367.

<sup>50</sup> Chiara O. Tommasi Moreschini, «L'utilisation du passé pour célébrer le présent. Esquisses d'histoire romaine chez Sidoine Apollinaire», en Aurélie Delattre y Adeline Lionetto (eds.), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 185-201 (la cita en p. 197).

<sup>51</sup> *Tratados*, pp. 157-158.



El uso de una escena propia del entorno épico en el marco laudatorio del *basilikòs lógos* se localiza ya en los antiguos modelos, como el *Panegírico al consulado de los hermanos Olibrio y Probrino*. En el cierre de dicho poema, Claudiano refiere los presagios favorables que Júpiter hizo ver en la bóveda celeste. El *laudator* relata a continuación cómo, atraído por los sonidos que resuenan en el cielo, el dios Tíber hace acto de presencia. La deidad fluvial pronunciará entonces un breve parlamento en loor de los nuevos cónsules y a continuación encargará a las ninfas la preparación de un suntuoso festín para celebrar tan fasto suceso<sup>52</sup>. Es probable que

<sup>52</sup> *Panegírico al consulado de los hermanos Olibrio y Probrino*, vv. 205-225: «*Ut sceptrum gessere manu membrisque rigentes / aptaverunt togas, signum dat summus hiulca / nube Pater gratamque facem per inane rotantes / prospera vibrati tonuerunt omnia nimbi. / Accepit sonitus curvis Tiberinus in antris, / ima valle sedens. Adrectis auribus haesit, / unde repentinus caeli fragor. Ilicet herbis / pallentes thalamos et structa cubilia musco / deserit ac Nymphis urnam commendat erilem. / Illi glauca nitent hirsuto lumina vultu / caeruleis infecta notis, reddentia patrem / Oceanum; crispo densantur gramine colla; / vertice luxuriat toto crinalis harundo, / quam neque fas Zephyris frangi nec sole perustam / aestivo candore mori, sed vivida frondet / aequaeuum complexa caput. Taurina levantur / cornua temporibus raucos sudantia rivos; / destillant per pectus aquae; frons hispida manat / imbribus; in liquidis fontes se barba repectit. / Palla graves umeros velat, quam neverat uxor / Ilia percurrans vitreas sub gurgite telas*» ('Cuando llevaron en sus manos el cetro y adaptaron a su cuerpo las rígidas togas, el Padre supremo da una señal con las nubes hendidas y los cielos sacudidos, haciendo rodar por el vacío un agradable destello, tronaron presagios favorables. Escuchó el Tíber el ruido en su tortuosa cueva, sentado en su profundo valle. Se mantuvo quieto, con los oídos aguzados, preguntándose de dónde venía aquel repentino estrépito celestial. Al instante deja su lecho de hierbas que se marchitan y el aposento de musgo y confía a las ninfas la urna que le pertenece. Brillan en su erizado rostro los glaucos ojos, salpicados de azuladas manchas que recuerdan a su padre, el Océano. Un collar de rizado césped cubre su cuello. Por toda la cabeza luce frondosa una corona de

Gabriel del Corral no recordara tan sólo este dechado tardo-antiguo a la hora de componer el elogio al sobrino del pontífice, sino que tuviera bien presente asimismo otro poema encomiástico muy apreciado en la Roma barroca: *Il Tebro festante. Panegirico del signor Giovan Battista Marino a Papa Leone Undecimo*. Como bien se recordará, las octavas laudatorias del *cavalier* Marino fueron redactadas en abril de 1605 para conmemorar la subida al trono pontificio del cardenal Alessandro de' Medici, asumiendo el nombre de León XI<sup>53</sup>. Al igual que hemos observado en el texto de Gabriel del Corral, de las treinta estancias que integran el *Panegírico al Papa León XI*, buena parte de las mismas se configuran como una *sermocinatio* del dios Tíber (octavas VI-XXIII). Como era esperable, el hipotexto clásico

juncos, que ni a los Zéfitos les es posible quebrar, ni puede agostarse abrasada por los calores del sol veraniego, sino que vívida de fronda ciñe su cabeza. De sus sienes surgen dos cuernos de toro de los que se vierten roncós arroyos; gotea el agua a través de su pecho; su hispida frente mana de lluvias; su barba se peina con manantiales que fluyen a través de la misma. Cubre sus pesados hombros el manto que hilara su esposa Ilia, tejiendo las cristalinas telas bajo la corriente'). Leo de la versión de Miguel Castillo Bejarano, aunque introduzco algunos cambios leves en la traducción: *Poemas*, Madrid, Gredos, 1993, t. I, pp. 132-134.

<sup>53</sup> Sobre esta composición panegírica, es de obligada consulta el artículo de Emilio Russo, «Per *Il Tebro festante* del Marino», *L'Ellisse*, V (2010), pp. 121-143. El poema en elogio del Sumo Pontífice y de la Casa de los Médicis se conserva en un importante manuscrito de la Biblioteca Vaticana (Barb. Lat. 3978). En tal estadio de redacción contiene treinta octavas reales. Frente a la versión conservada por el códice, desde la *editio princeps* de 1608, las copias impresas se limitan a veintiocho estrofas. Para hacerse una idea sobre la circulación del elogio papal en volúmenes impresos, desde la edición príncipe se sucedieron hasta nueve ediciones en apenas dos décadas: 1608, 1610, 1614, 1615, 1616, 1619, 1624, 1628. El texto del *Tebro festante* puede leerse, magníficamente anotado, entre las pp. 128-143 del mencionado estudio.



modelado aquí por el *cavalier* viene a coincidir exactamente con el del ingenio pinciano, pues —tal como ha evidenciado Emilio Russo en la moderna edición del poema— «l'apparizione del Tebro viene dal Marino costruita su memorie classiche: anzi tutto Virgilio (*Aen.* VIII, 31-65) ma anche Claudiano (*Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus*, vv. 209-220)»<sup>54</sup>. Por otro lado, no estará de más recordar cómo el profundo interés de Giovan Battista Marino por los variados modelos encomiásticos del vate alejandrino, considerado *inuen-tor* del género, iba a alcanzar su ápice en 1608 con la publicación del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*. *Panegirico*, donde el mosaico laudatorio se construye mayoritariamente sobre la combinación de teselas claudianeas<sup>55</sup>.

Si pasamos del ámbito de la tradición clásica y el entorno de la moderna poesía italiana al campo más cercano de los encomios españoles, conviene subrayar que el citado fragmento claudiano fue también objeto de una lograda imitación por parte de Góngora. En este caso, el racionero cordobés sometería la escena de la aparición de la deidad fluvial a un proceso de *minutio*, prescindiendo de numerosos elementos de valor descriptivo e introduciendo significativos cambios. La irrupción del *elemento maravilloso* se

localiza entre las estancias XII y XIV del elogio del privado de Felipe III, aunque la escena del vaticinio no se pondrá en boca del dios río Betis, sino que la predicción la va a proferir una napea<sup>56</sup>. Al igual que Corral, varios seguidores del estilo gongorino se valieron de la escena épica de la revelación oracular de una divinidad acuática en sus composiciones laudatorias de mayor vuelo, como el caballero don García de Salcedo Coronel, que introdujo una amplia profecía del Betis en el *Panegirico al duque de Alcalá*<sup>57</sup>.

En el marco de la *sermocinatio* del dios Tíber se reserva un lugar de excepción para el encomio de la princesa Anna Colonna y dos de sus vástagos: la malograda primogénita Camilla (que murió en

<sup>54</sup> Art. cit., p. 130, n. V.

<sup>55</sup> Tal práctica imitativa ha sido objeto de un excelente estudio de Marco Corradini, «Forme dell'intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*», en Emilio Russo (ed.), *Marino e il Barocco. Da Napoli a Parigi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 57-100. Para una valoración global del conjunto de panegíricos en verso redactados por Giovan Battista Marino, remito a los capítulos III («Da Roma a Ravenna. La produzione encomiastica», pp. 69-86) y VI («La corte francese e la Galleria», pp. 149-196) de la espléndida monografía de Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

<sup>56</sup> «Napea en tanto a descubrir comienza / bien peinado cabello, mal enjuto, / siendo al Betis un rayo de su trenza / lo que es al Tajo su mayor tributo; / salió al fin y hurtando con vergüenza / sus bellos miembros a silvano astuto, / que infamar le vio un álamo prolijo, / esto en sonantes nácares predijo: / —«Crece, oh de Lerma tú, oh tú de España/ bien nacido esplendor, firme columna, / que al bien creces común, si no me engaña / el oráculo ya de tu fortuna; / Cloto el vital estambre de luz baña / al que Mercurio le previene cuna, / al santo rey que a tu consejo cano / los años deberá de Octaviano». / Siguió a la voz (mas sin dejar rompido / a Juno el dulce transparente seno) / aplauso celestial, que fue al oído / trompa luciente, armonioso trueno. / A mayoral en esto promovido / su pastor sacro, el margen pisó ameno / en que de velas coronado el Betis / los primeros abrazos le da a Tetis». Tomo la cita de la edición de las *Obras completas* (ed. A. Carreira), Madrid, Biblioteca Castro, 2000, vol. I, pp. 481-482 (introduzco leves cambios en la puntuación).

<sup>57</sup> Sobre este poema del famoso comentarista gongorino, véase el estudio de Flavia Gherardi, «La fama que en ti advierto sucesiva. Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del *Panegirico al duque de Alcalá* de Salcedo Coronel», en José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-201. La citada profesora de la Universidad de Nápoles amplía la información en el trabajo recogido en este volumen.

1631, poco antes de cumplir dos años) y el neonato heredero de los Barberini-Colonna, Maffeo, nacido poco antes de que el poeta acometiera la redacción del panegírico, el 19 de agosto de ese mismo año. Así se refiere Corral a la noble dama y sus dos hijos, elogiados en las octavas XI-XII de su poema:

A tu esposa (en blasón de su ascendencia)  
firmísimas columnas se aperciben,  
a donde la Hermosura y la Prudencia,  
con letras de oro el '*Non plus ultra*' escriben.  
¡Oh cuánta y cuán gloriosa descendencia  
te dará! Ya parece que reviven  
aquellas felicísimas Colunas,  
trágico asombro de otomanas lunas.

Segunda vez la asistirá Lucina  
en oficio fecundo, en otro infante  
a quien da la deidad de Palestrina  
suerte a ninguna humana semejante.  
Al Mundo le dará la luz divina  
de su mártir Agápito<sup>58</sup> triunfante.  
Ya en tierna frente tus grandezas leo:  
tú el más hermoso, tú serás Mafeo.

La preceptiva oratoria en torno al *basilikòs lógos* contemplaba la posibilidad de reservar una parte del elogio a la consorte del *princeps* («si la emperatriz gozara de la mayor dignidad y estima, dirás algo a propósito también en ese punto») así como a la perpetuación de la dinastía gracias a la fecundidad del matrimonio («parece acompañar en todo [...] a nuestro emperador la espléndida fortuna pues triunfa en cada empresa [y] se le ha concedido como don el nacimiento de hijos»)<sup>59</sup>. A través de la figura de Anna Colonna, el poeta aprovecha la oportuni-

dad de ensalzar el poder y la gloria militar de este antiguo linaje romano<sup>60</sup>. Así apela al recuerdo de su héroe más reciente, el abuelo paterno de la princesa de Palestrina, don Marco Antonio Colonna (1535-1584), príncipe de Paliano y general de los ejércitos pontificios, considerado uno de los principales artífices de la victoria de Lepanto. Profetizando las futuras glorias militares de los vástagos de la unión Barberini-Colonna, el dios río afirma ver nuevas victorias sobre la armada turca (vv. 86-88, «Ya parece que reviven / aquellas felicísimas Colunas, / trágico asombro de otomanas lunas»).

El elogio del niño Maffeo Barberini-Colonna se erige sobre la benéfica alianza de rasgos clásicos y cristianos, ya que al tierno infante le concederá innumerables dones la diosa Fortuna (cuyo templo más famoso en la Antigüedad se ubicaba precisamente en la antigua Preneste, es decir, en la moderna Palestrina) y le inspirará fe y ardor guerrero San Agapito, noble mártir de la *gens Anicia*, que fue decapitado bajo el imperio de Aureliano. Como bien sabía el poeta vallisoleitano, en la Basílica Catedral de Palestrina se custodiaban los restos del santo, venerado como patrón de dicha localidad del Lacio. La *laudatio* del pequeñuelo incorpora, además, una pequeña tesela clásica,

<sup>58</sup> Como oportunamente me hace notar Pedro Conde Parrado, creo que el nombre del santo debe acentuarse al modo italiano, como proparoxítono, ya que —más allá del ribete culto que asume— así queda reforzada la cadencia métrica del endecasílabo.

<sup>59</sup> *Tratados*, pp. 160-161.

<sup>60</sup> Sobre la figura de la princesa de Palestrina, remito al capítulo primero («Practicing Motherhood when the Definition of Family is Ambiguous. Anna Colonna and the Barberini Dynasty, 1627-1647») del reciente trabajo de Caroline Castiglione, *Accounting for Affection. Motherhood, Families and Politics in Early Modern Rome*, London-New York, Palgrave-MacMillan, 2015. Para una cronología algo anterior, los vínculos de la familia Colonna con los círculos de poder hispanos y con el entorno literario castellano ha sido objeto de un magnífico estudio de Patricia Marín Cepeda: *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015.

ya que como cierre de la duodécima estancia Corral engasta la evidente escritura, levemente amplificadas, de un pasaje de alta temperatura emotiva procedente de la *Eneida* (VI, 883): «*Tu Marcellus eris*» ('Tú serás Marcelo') > «Tú el más hermoso, tú serás Maffeo». Resulta curiosa la radical transformación que el fragmento virgiliano experimenta al incorporarse a este contexto panegírico, pues aquello que podía considerarse un vaticinio luctuoso en la modélica epopeya (la temprana e inesperada defunción del joven Marco Claudio Marcelo, heredero del principado, en tanto sobrino carnal de Augusto) se convierte en la octava de Gabriel del Corral en un feliz vaticinio. Parece lícito pensar que el enlace ingenioso entre ambos pasajes se basa en la similitud fónica de los dos antropónimos (la *annominatio* 'Marcelo / Maffeo').

Siguiendo una suerte de estructura circular, al igual que al inicio del poema (vv. 7-8 «¡Oh tú, del cielo el único cuidado, / a la corona, al cetro destinado!»), encontramos en la estancia XIII los dos símbolos del poder regio, destinados a perpetuarse en el linaje Barberini-Colonna:

Cuando el mundo los cielos soberanos  
pueblen de Barberinos y Colonas,  
cetros no faltarán a tantas manos,  
ni a tantas sienas faltarán coronas.  
Ocuparán los Césares Cristianos  
cuanto espacio ciñeron cinco zonas  
y el mundo, en fiel unión, sin rito extraño,  
será todo un pastor, todo un rebaño.

Los estrechísimos lazos familiares de Taddeo Barberini con el Papa así como el renombre de la *virtus* militar de los Colonna posibilita la incorporación de otra predicción venturosa en este vaticinio del Tíber (vv. 97-104). Así en el remate sentencioso de la penúltima octava («será

todo un pastor, todo un rebaño») no resulta difícil identificar la traducción de un pasaje bien conocido del Evangelio según San Juan (10, 16): «*Fiet unum ovile et unus pastor*»<sup>61</sup>. De hecho entre los poetas españoles, ya habían evocado el mismo fragmento neo-testamentario figuras tan diversas como Hernando de Acuña, Cristóbal de Mesa o el propio Góngora<sup>62</sup>.

No podemos cerrar el comentario del *Panegírico a Taddeo Barberini* sin haber anotado brevemente la importancia que asume en sus endecasílabos el magisterio del estilo gongorino. Incluso en una lectura superficial, cualquier receptor atento podía percibir cómo los rasgos de la es-

<sup>61</sup> «*Et alias oves habeo, quae non sunt ex hoc ovili: et illas oportet me adducere, et vocem meam audient, et fiet unum ovile et unus pastor*». *Biblia Vulgata*, p. 1053.

<sup>62</sup> A ese respecto, tampoco debe olvidarse que el vaticinio evangélico ya fue engastado en un *tricolon* como cierre del soneto de Acuña consagrado a Carlos V: «*un monarca, un imperio y una espada*» (Gregorio Torres Nebrera publica el soneto *Al rey nuestro señor* con un amplio comentario en su *Antología Lírica Renacentista*, I, pp. 191-194). Desde el Quinientos, podría acaso postularse la existencia de una tradición hispana del elogio en torno al uso de dicha aseveración profética, ya que en un soneto laudatorio encaminado al conde de Niebla (su *incipit* reza «Ya, claro conde, el gran padre Oceano»), Cristóbal de Mesa empleaba —hacia 1602-1603— otra reescritura del mismo pasaje bíblico: «La alta esperanza, el sacro vaticinio / que en el húmido reino dio Proteo/ y en trípodes y oráculos Apolo, / dan a España por ti mayor dominio / que el de Roma antiguo Coliseo: / sólo un rey, sólo un cetro, un pastor sólo» (*Valle de Lágrimas y Diversas Rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607, fols. 105v-106r. Manejo el ejemplar B.N.M. R-7831). Por otra parte, en un célebre soneto gongorino —dedicado al cardenal infante y datado en 1620— podemos leer: «Purpúreo creced, rayo luciente / del Sol de las Españas, que en dorado / ya trono el Tíber os verá sagrado / leyes dar algún día a su corriente. / De coronas entonces vos la frente, / vuestro padre de orbes coronado, / *deba el mundo un redil, deba un cayado*, / a vuestras llaves, a su espada ardiente» (*Sonetos* (ed. Biruté Cipliauskaitė), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p. 193).

cuela culta barroca afloran por doquier en las octavas laudatorias. En primer lugar, probablemente deba atribuirse al influjo del autor del *Polifemo* el inequívoco gusto de Corral por los cierres bimembres de estrofa: «a la corona, al cetro destinado» (v. 8), «con hombro fiel, prefecto la presides» (v. 16), «deidad duda y fatídico pregunta» (v. 56), «trágico asombro de otomanas lunas» (v. 88), «tú el más hermoso, tú serás Mafeo» (v. 96), «será todo un pastor, todo un rebaño» (v. 104). Quizá sea lícito sospechar que el doble modelo del epilio mitológico y del panegírico al privado de Felipe III resultó trascendental en este detalle en particular.

Por otro lado, estimamos igualmente dignos de nota ciertos usos del hipérbaton, con muestras de raigambre gongorina tan características como «Los que tu ausencia a Roma costó enojos» (< ‘los enojos que tu ausencia costó a Roma’, v. 49) o «El Tíbre anciano sobre rizos rojos / ambicioso tu rostro ver porfía» (< ‘El anciano Tíber porfía ambicioso [por] ver tu rostro sobre rizos rojos’, vv. 53-54). Además de en esas volutas sintácticas, la huella de los grandes poemas del racionero se evidencian asimismo en el recurso al plano mitológico, que identificamos a través de figuras del tenor del oxímoron («Jove sin rayos» v. 60) o la perífrasis («Santo Atlante», «firme Alcides», v. 15; «la deidad de Palestrina» v. 91). Desde el mero plano léxico podría igualmente llamarse la atención sobre la presencia de algunos latinismos: *pompa* (‘procesión suntuosa’, ‘cortejo solemne’), *incluye* (‘encierra’), *quieta* (‘sosegada’, ‘pacífica’)... En suma, si la *inuentio* y la *dispositio* del *Panegírico a Taddeo Barberini* se configuran sobre los parámetros oratorios del *basilikòs lógos*, es lícito igualmente afirmar que la *elocutio* se moldea según las formas gongorinas.

## 5. DE POÉTICA Y POLÍTICA

Pese a ser acaso el más breve de los panegíricos del Barroco hispano, el elogio de Taddeo Barberini no carece de cierta enjundia desde el plano histórico y cultural. A lo largo de las páginas precedentes hemos tenido ocasión de apreciar cómo en el texto se actualizan ejemplarmente diversos consejos de la preceptiva del discurso imperial, modulada ahora sobre estilemas gongorinos. Por consiguiente, podría sostenerse con algún fundamento que, desde la ladera literaria, este poema encomiástico no presenta ningún escollo interpretativo. Ahora bien, llegado el momento de esbozar unas breves conclusiones, quizá deba subrayarse el hecho de que en tales octavas se produjo una sutil convergencia entre poética y política.

La redacción de un panegírico castellano en honor del sobrino del Sumo Pontífice en 1631 parecería responder a una intencionalidad clara: congraciarse con la Casa Barberini, tradicionalmente inclinada a favorecer las ambiciones expansionistas de Francia en detrimento de los intereses de la corona española en Italia<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> De manera brillante resumía esta compleja cuestión José Luis Colomer, matizando tales relaciones con el ejemplo concreto de la figura del cardenal Francesco: «In passato nunzio a Parigi, giunto al soglio pontificio con i voti del partito francese, il papa poeta non aveva dissimulato le sue simpatie al momento di mediare tra le due potenze cattoliche. Ancor meno i suoi nipoti cardinali: Antonio era stato chiaramente a capo della fazione francofila del collegio cardinalizio e protettore ufficiale della corona francese a partire dal 1637, mentre Francesco non esercitò mai con soddisfazione di Filippo IV i suoi titoli di protettore di Aragona e Portogallo, e confermò le preferenze già dimostrate nell’attirare artisti e letterati francesi alla sua corte quando nel 1646 fuggì da Roma a Parigi con i suoi fratelli, scappando dalla persecuzione di Innocenzo X contro la sua famiglia. Non finirono allora, nonostante ciò, le relazioni dei Barberini con la Spagna, nè è possibile ridurre la loro storia a una pura

Como es notorio, el poema se concibió en un entorno bien propicio a ese tipo de maniobras: la embajada del rey católico ante la Santa Sede. Por ello, recurriendo al léxico forense, acaso no sea descabellado sospechar que si bien el presbítero Gabriel del Corral fue el autor material de la composición laudatoria, cabría atribuir al conde de Monterrey —al menos parcialmente— la autoría intelectual (o económica) del elogio. No parece plausible que el capellán y limosnero de la embajada española hubiera decidido por mero impulso personal acometer la redacción de un texto de cierto calado político, sin contar previamente con la aprobación o el impulso de su poderoso patrón<sup>64</sup>. De hecho, aunque no se ha exhumado todavía ningún documento que lo pruebe, se antoja más probable que el coste de la impresión del opúsculo recayera en los gastos de la cancillería o directamente en

los fondos de la casa del prócer, dados los magros emolumentos del clérigo poeta.

El pequeño caudal de datos documentales así como el importante testimonio de diversos paratextos y obras, tanto impresas como manuscritas, acreditan la destacable trayectoria de Gabriel del Corral como ocasional poeta neolatino, como intelectual formado como jurisperito e interesado por diversos aspectos de la literatura clásica, en suma, como un escritor áulico perfectamente integrado durante varias décadas en la órbita cultural de varios centros de poder de la Europa barroca (Madrid, Roma, Nápoles). Sin duda, desde el contexto de la poesía de elogio vinculada al entorno de las embajadas, el *Panegírico a Taddeo Barberini* de Gabriel del Corral constituye un magnífico ejemplo de la confluencia de los caminos de la Historia, la Poesía y la Oratoria en la Europa del siglo XVII.

inimicizia, come succede forse con troppa frequenza nei dizionari biografici e, in generale, negli studi sul Seicento romano. Come vedremo in seguito, gli sforzi tenaci del cardinal Francesco per riconciliarsi con Filippo IV trovarono soddisfazione durante gli ultimi anni del suo regno, tra il 1659 e il 1665 ». Véase el importante artículo «Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV», en Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze y Francesco Solinas (eds.), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca Editori D'Arte, 2007, pp. 95-110 (la cita en p. 95).

<sup>64</sup> Con suma gentileza, en torno a la cronología exacta del *Panegírico a Taddeo Barberini*, Ángel Rivas Albaladejo me hace notar que el conde de Monterrey «salió de Roma para Nápoles en abril de 1631. El día 17 de abril ya estaba en la capi-

tal partenopea y el 14 de mayo entró oficialmente en la ciudad». Dado que Francesco Maria della Rovere falleció el 28 de abril y tal óbito dejó vacante el cargo de Prefecto de la Ciudad de Roma, habría que suponer que Monterrey impulsó la redacción del encomio al sobrino del Papa ya desde su nuevo destino napolitano. El texto debió de redactarse seguramente tras los festejos de la toma de posesión (primera semana de agosto de 1631). Por motivos que hoy desconocemos, Gabriel del Corral permaneció algo más de tiempo en la sede romana de la embajada, cuyo funcionamiento en el *interim* había quedado bajo supervisión del cardenal Borja hasta la llegada del nuevo embajador oficial. Posteriormente el escritor vallisoletano también se desplazaría a la capital de Campania, para desempeñar las funciones de capellán del conde de Monterrey.









# ESPAÑA CONSOLADA Y TRIUNFANTE: GARCÍA DE SALCEDO CORONEL Y EL PANEGÍRICO AL INFANTE CARDENAL\*

AUDE PLAGNARD

*Université Paul Valéry (Montpellier III)*

Don Juan de Austria; don Fernando, Cardenal Infante: los reinados de Felipe II y Felipe IV presenciaron, al lado de las figuras regias, otras, secundarias, pero fascinantes, de hermanos y hombres de acción cuyas hazañas militares encendieron la imaginación de sus contemporáneos. Si don Juan de Austria pasó a la posteridad como el héroe de Lepanto, al Cardenal Infante don Fernando (1609-1641), hijo de Felipe III y hermano de Felipe IV se le recuerda como el vencedor de Nördlingen, immortalizado como tal en numero-

sos retratos ecuestres. Al final del decenio de 1630, la exitosa campaña que llevó a cabo contra los franceses en Flandes marcó la cumbre de su gloria y el florecimiento de obras dedicadas a quien, pocos años antes, era todavía cardenal primado de Toledo y parecía deber prosperar en la carrera eclesiástica. Además de los pliegos sueltos que refirieron enseguida el acontecimiento y sus circunstancias<sup>1</sup> y

---

Coronel y en la redacción del estudio, agradezco su apoyo y sus atentas correcciones.

<sup>1</sup> La Biblioteca Nacional de España conserva una interesante colección de tales relaciones en pliegos. Véase el ejemplar R/12212 y los registros correspondientes a las signaturas R/12212 (1) a (50). El volumen reúne textos impresos entre 1638 a 1640. Sagrario López Poza ha propuesto un interesante relato de las campañas del Cardenal Infante a partir de un amplio material de relaciones (más de cuatro decenas), prueba de la amplitud de este material que desgraciadamente no viene siempre citado ni identificado en el artículo («Relaciones impresas (años

---

\* Mercedes Blanco y Jesús Ponce Cárdenas, de cuya mano descubrí tanto la poesía de Luis de Góngora como el género panegírico, han sido las guías de estas páginas. Les agradezco no sólo su atenta lectura, sino también los consejos y sugerencias que han tenido a bien proporcionarme, gracias a los cuales este capítulo ha ido tomando forma. A Joseph Roussiès, compañero en la lectura de Salcedo

de las crónicas sobre la campaña flamenca que no tardarían en ser publicadas<sup>2</sup>, también conservamos panegíricos al héroe de Nördlingen. En la corte, se publicó un *Panegyrico o oracion laudatoria de los hechos y vitoriosos progressos de su Alteza el Señor Infante Don Fernando de Austria, por Don Pedro González de Salcedo y Butron*, texto en prosa que salió de las prensas de la viuda de Alonso Martín en 1636<sup>3</sup>. El mismo año, un poema sobre el

1632-1642) sobre el Cardenal Infante don Fernando de Austria», en *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna* («Studia áurea monográfica», núm. 6), coord. Jorge García López y Sònia Boadas Cabarrocas, 2015, pp. 141-161.

<sup>2</sup> Entre estas crónicas, destaca el *Viage sucessos y guerras del Infante Cardenal Don Fernando de Austria: desde doze de Abril de mil seiscientos y treinta y dos... hasta veinte y vno de setiembre de mil y seiscientos y treinta y seis*, del historiador Aedo y Gallart Diego (En Amberes, en casa de Iuan Cnobbart, 1635), todavía usado como una fuente histórica importante y al que nos referiremos a continuación (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000088748&page=1>). Pruebas del éxito de esta crónica son su traducción al francés el mismo año de 1635 por el mismo editor: *Le voyage du prince don Fernande infant d'Espagne, cardinal: depuis le donzième d'Avril de l'an 1632... jusques... le quatrieme... de Novembre de l'an 1634*, trad. Jules Chifflet, Avers, chez Iean Cnobbaert, 1635, y su reedición en 1637 en la corte (En Madrid, En la imprenta del Reyno, a costa de Lorenzo Sanchez, 1637). Puede consultarse la edición digitalizada en la siguiente dirección web: [https://books.google.es/books?id=dsM78hCwM9IC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&cf=false](https://books.google.es/books?id=dsM78hCwM9IC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&cf=false)). Sobre esta relación, véase el citado artículo de Sagrario López Poza, pp. 153-156.

<sup>3</sup> El mismo texto fue publicado el mismo año, por el mismo impresor, bajo el título *El felicissimo nacimiento, y hazañosas proezas de nuestro Serenissimo Infante de España don Fernando de Austria. Por don Pedro Gonzalez de Salzedo y Bruton, su edad veinte y dos años, y con una dedicatoria a «don Antonio de Robles y Guzmán, gentilhombre de la casa de su Majestad, y de su Junta de aposento» en vez de la dedicatoria al Cardenal Infante. Tres años más tarde, en México, el doctor Juan Rodríguez de León publicaba una serie de poesías de circunstancia en las que el «Panegyrico augusto, castellano latino al*

mismo asunto, enigmáticamente titulado *España consolada*, se publicaba en Sevilla, firmado por el noble militar y famoso erudito gongorista don García de Salcedo Coronel (ca. 1592-1661)<sup>4</sup>.

Esta última composición laudatoria no destaca sólo por el calibre de su autor, sino también por participar de un proyecto poético y cortesano ambicioso: pronto formaría un díptico con una segunda parte titulada *España triunfante*, recogido en el segundo volumen de rimas del poeta, los *Cristales de Helicon* publicados en 1649<sup>5</sup>. El que Salcedo Co-

Serenissimo... Don Fernando de Austria» colindaba con elegías a la muerte de los difuntos reyes Felipe III y Margarita de Austria, y con alegres composiciones sobre la boda de Felipe IV y el nacimiento del heredero Baltasar Carlos (en México, por Bernardo Calderon, 1639).

<sup>4</sup> Para una breve bio-bibliografía de este poeta, mayorazgo del linaje de Coronel-Salcedo y también militar, véase José María Rico García, «Biografía de García de Salcedo Coronel», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. XLV, 2013, pp. 421-422. Un estudio de Jesús Ponce Cárdenas acaba de completarse con detallada y valiosísima información archivística el conocimiento de la biografía de García de Salcedo Coronel, en especial para el período de su estancia napolitana. En adelante nos referimos a este estudio en cuanto a los datos biográficos pertinentes para la contextualización de los dos panegíricos a don Fernando de Austria: Jesús Ponce Cárdenas, «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegyrico spagnolo», *Critica Letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62. Véase también la tesis doctoral todavía inédita de Pedro Iván García Jiménez, *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, dirigida por Juan Montero Delgado y defendida en la Universidad de Sevilla el 21 de febrero de 2014.

<sup>5</sup> El primer análisis del corpus panegírico de Salcedo Coronel en el contexto de los poetas de signo culto es el ofrecido por Jesús Ponce Cárdenas en «El Panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», en «Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro», Mercedes Blanco (ed.), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, pp. 75-93 (pp. 79-82). El profesor complutense ha identificado otros encomios

ronel, caballerizo del Cardenal Infante, le dedicara un panegírico después de su gran victoria no causa mayor sorpresa. Más llamativa es la duplicación del elogio en dos unidades narrativas sucesivas, concebidas probablemente una después de otra aunque estrechamente vinculadas. En la *España consolada*, vemos como la aparición del fantasma del difunto Felipe III y la profecía de la futura victoria del Cardenal Infante en la batalla de Nördlingen devuelve la esperanza a la alegoría de una España desconsolada por la pérdida de su soberano. En la *España triunfante*, los franceses, movidos por los demonios, vuelven a tomar las armas contra las tropas de don Fernando y comenten actos bárbaros contra las poblaciones flamencas. El joven militar, al frente de sus hombres, les hace frente y les obliga a retroceder a través de Picardía, casi hasta París.

En las páginas siguientes, intentaremos describir las varias herramientas del elogio de Fernando de Austria que singularizan este díptico panegírico. Partiendo de una contextualización en la carrera cortesana de Salcedo Coronel y en su práctica del género panegírico (I), mostraremos cómo el interés de ambos poemas estriba, en primer lugar, en su adecuación con las pautas heroicas de los elogios que en los mismos años se dedicaron a ensalzar los méritos militares del Cardenal Infante, tanto en las artes plásticas como en las crónicas (II). La presentación del Cardenal Infante como héroe dentro del poema se debe tanto al uso de estilemas característicos de la épica, como a la imitación de modelos panegíricos contemporáneos y antiguos. Reivindica también

el modelo de Góngora panegirista (III), y construye su dispositivo narrativo a partir de la imitación compuesta de Claudiano y Virgilio, dos autores que ya habían sido fuentes destacadas del autor del *Panegírico al duque de Lerma* (IV, V).

I. «PANEGÍRICO AL SERENÍSIMO INFANTE CARDENAL POR DON GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, SU CABALLERIZO»

Desde 1624, cuando publicó su fábula mitológica la *Ariadna*, García de Salcedo Coronel, se presentó como caballerizo de don Fernando de Austria<sup>6</sup>. La mención de este cargo honorífico vuelve a aparecer en la primera versión de la *España consolada*, titulada «Panegírico al Serenísimo Infante Cardenal por don García de Salcedo Coronel, su Cavallerizo». Se completa también con un nuevo cargo adquirido entre tanto por el poeta y militar: el de «Capitán de la Guardia del Excelentísimo Señor don Fernando Afán Enríquez de Ribera, Virrey de Nápoles, Gobernador y Capitán general del reino de Sicilia»<sup>7</sup>. En 1636, Salcedo llevaba siete años al servicio del noble sevillano, tercer duque de Alcalá de los Gazules, con quien mantenía una relación de servicio tanto por las armas como por las letras. En 1629, cuando Enríquez de Ribera acababa de recibir del rey el cargo de virrey de Nápoles, Salcedo le había dedicado su *Polifemo de don Luís de Góngora comentado*, encabezado por el panegírico del mismo duque<sup>8</sup>. Con él

amplios de signo gongorino en trabajos posteriores: «Entre la Historia y la Epopeya: el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra», *Creneida*, 4 (2016), pp. 312-370.

<sup>6</sup> La etiqueta se repite en las *Rimas* de 1627 (s. l., s. n.; probablemente Madrid, Juan Delgado) y en el *Polifemo comentado* de 1629 (En Madrid, por Iuan González).

<sup>7</sup> Conservo aquí las mayúsculas tal y como aparecen en la portada del impreso.

<sup>8</sup> «Al Excele[entí]mo señor Don Fernando Afán de Ribera Enríquez [...]. Panegyrico. Por Don Gar-

pasó a Italia y permaneció a su servicio durante siete años<sup>9</sup>. En 1636, de vuelta a España después de recorrer Nápoles, Sicilia y posiblemente Milán, procuró asentar su posición en la corte y tramitó, entre 1638 y 1641, el hábito de caballero de la orden de Santiago<sup>10</sup>. La redacción de los panegíricos al Cardenal Infante, dirigidos tanto al héroe militar cuanto a la corte de Madrid y a varios allegados del rey, quizás preparó esta empresa. En efecto, el panegírico a don Fernando llevaba una dedicatoria a Luis Méndez de Haro y Guzmán —VI marqués del

Carpio, I Duque de Montoro y II Conde-Duque de Olivares, sobrino del valido de Felipe IV— «para que a su sombra llegue seguro a las manos de tan alto príncipe» (fol. A 2v<sup>o</sup>). Con quien sucedería en breve a su tío en cuanto Alcides de la monarquía, el poeta parecía tener trato asiduo pues, en la misma dedicatoria, recuerda el «amparo» que le «asegur[ab]an cada día más [...] los favores que recib[ía] de su mano» (A 2r<sup>o</sup>). Teniendo en cuenta que la *Ariadna* había sido dirigida al mismo Conde-Duque, que las *Rimas* de 1627 incluían un panegírico del ministro<sup>11</sup>, y que el comentario de las *Obras de Góngora* iría dirigido unos años más tarde a Luis Méndez de Haro (1644), todo invita a pensar que el panegírico a don Fernando también procuraba el amparo del valido. Jesús Ponce Cárdenas supone que la proximidad entre don García y Olivares se forjó desde los círculos de poetas sevillanos a raíz de la estancia del Conde-Duque en esa ciudad a principios de los años 1620, en una época en que este emprendía una labor de mecenas que llevaría pareja con su carrera política<sup>12</sup>. Indicio de esta conexión entre autores de la facción del valido es que García de Salcedo Coronel figure en el paratexto de las *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro* del poeta portugués Manuel de Gallegos (En Madrid, por María Quiñones, 1637). El costosísimo proyecto del Conde-Duque —muy criticado por todos, en especial por los súbditos portugueses<sup>13</sup>, en una época

cia de Salcedo Coronel, Cavallerizo del serenissimo Infante Cardenal», en *El Polifemo de don Luis de Gongora comentado* (En Madrid Por Juan Gonçalez. Año 1629), fols. ¶¶r-¶¶¶3v.

<sup>9</sup> Véase el *Epithalamio en las bodas de los excelentes señores don Luis de Aragón y Moncada y doña María Enríquez de Ribera, príncipes de Paternò*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1630, encontrado por Encarnación Sánchez García, y comentado en su artículo «Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el Epitalamio de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada», en *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco*, edición de Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironte Editore, 2013, pp. 241-272 y citado en Jesús Ponce Cárdenas, 2015, p. 7. Sobre las relaciones de Salcedo Coronel con la familia Afán de Ribera Enríquez, además del clásico Joaquín González Moreno, *Don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637). Estudio biográfico*, Sevilla, 1969, en especial las pp. 172-174, véase Jesús Ponce Cárdenas, 2017, pp. 7-8, donde encontramos detallada noticia de las composiciones dedicadas a don Fernando y a su familia, bien como un comentario del poema de don Fernando, la *Fábula de Mirra*, cuya edición cuidó el mismo Salcedo. Sobre la estancia italiana de Salcedo, *Ibidem*, pp. 6-8.

<sup>10</sup> Archivo Histórico Nacional, OM-CABALLEROS\_SANTIAGO, Exp. 7458 y LUQUE, C. 883, D. 60-61 (Real cédula de Felipe [IV] dirigida a Juan de Chaves, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Guerra, para que García de Salcedo Coronel, sea nombrado caballero de la misma orden.). Los primeros elementos de investigación histórica sobre la tramitación del hábito de Santiago por Salcedo se dan en Jesús Ponce Cárdenas, 2017, pp. 8-9.

<sup>11</sup> García de Salcedo Coronel, «El Retrato del Excelentísimo Señor D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, Comendador mayor de Alcántara del Consejo de Estado y Guerra, Cavallerizo mayor del Rey nuestro Señor», *Rimas*, fols. 105v<sup>o</sup>-114v<sup>o</sup>.

<sup>12</sup> Véase el detallado análisis de Jesús Ponce Cárdenas, 2017, pp. 3-6 y la bibliografía por él citada.

<sup>13</sup> Jean-Frédéric Schaub, *Le Portugal au temps du comte-duc d'Olivares (1621-1640): le conflit de juridictions comme exercice de la politique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 67-69.

en la que el válido ya no contaba con muchos partidarios— fue apoyado, a través de poemas liminares en elogio del autor, por el mismo García de Salcedo Coronel (caballero del Infante), por Gabriel de Bocángel y Unzueta (su bibliotecario) y por Alonso Carillo Lasso (su mayordomo).

Esta primera edición de la *España consolada*, conservada sin licencias ni privilegios, formaba sin embargo un bello *in quarto*, de cuidada edición e impresión, casi sin errores, con una tipografía en cursivas elegantes y claras. El texto del panegírico que ofrece la princeps apenas fue modificado al ser recogido trece años más tarde en los *Cristales de Helicon* en 1649 junto con la segunda parte del díptico, la *España triunfante*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Errores o erratas se pueden considerar las grafías «riquiza» por «riqueza» (XXVII, 2) y «previne» por «previene» (II, 2). Dos enmiendas, atribuibles al autor, aparecen en el texto de 1649: en la octava XL, v. 2, se sustituye la denominación más general de las «fuertes huestes» de don Fernando por otra, más laudativa, «su invicta gente»; para evitar la repetición, la expresión «invicta gente» que aparecía en dos octavas más abajo (XLII, 3) se sustituye por «armada gente». Otras dos enmiendas podrían acreditar la existencia de un arquetipo (posiblemente un manuscrito autógrafo) que enlazara la versión de 1636 con la de 1649 y diera lugar a discretas variantes. La proximidad gráfica entre las dos palabras (le/b; d/t) podría resultar de dos interpretaciones distintas de una palabra poco legible en el arquetipo. En la octava LIX, la ciudad vencida de Nördlingen acredita «su instable ser» al rendirse a don Fernando en 1636; en 1649, «su instable fe». La segunda versión, más explícita que la primera, puede ser interpretada bien como una enmienda del poeta, bien como un error en la primera versión. En la octava LX y última de 1649, España, «en tan dichoso anuncio asegurada / su ejecución espera confiada», corrección del «confiado», en masculino, de 1636, que puede atribuirse tanto al poeta como al impresor. Otra variante, en la octava XXXVIII, v. 4, es probablemente un error de copia: el pueblo «no ingrato a la lealtad que adora» en 1636 deviene «no ingrato a la beldad que adora» en 1649. El resto de variantes que se pueden observar son tan sólo asuntos de grafías, acentos y puntuación. Así, 1636 grafía «I» en cabeza

Por aquellas fechas, Salcedo Coronel había consolidado su posición en la corte y en el campo de las letras después de dar a la imprenta dos nuevos volúmenes de comentarios de la obra de don Luis: las *Soledades* publicadas en 1636 y las monumentales *Obras de don Luis de Góngora*, en dos volúmenes (en Madrid, Diego de la Carrera, a costa de Pedro Laso, 1644 y 1648 respectivamente). Una señal del interés suscitado por los *Cristales de Helicon* y del crédito del que gozaba el autor se encuentra en los textos liminares firmados por el influente y controvertido José Pellicer de Salas y Tovar, Cronista Mayor de Felipe IV desde 1640 y, él también, prolijo comentador de la poesía de Góngora<sup>15</sup>. En su censura a la obra, recor-

de verso, 1649 «Y»; 1636 «osadia», «osadamente», «osados», 1649 «ossadia», «ossadamente», «ossado»; 1636 «desseado», «desseara», «desseo», 1649 «deseado», «deseara», «deseo»; 1636 «sossiego», 1649 «sosiego»; 1636 «queja(s)», «quejoso», «dejando», «forjò», «dejará», 1649 «quexa(s)», «quexoso», «dexando», «forxò», «dexará»; 1636 «lisongead», «linsongera», «lisongean», 1649 «lisonjeado», «lisonjera», «lisonjean»; 1636 «aire», «cuidadosa», 1649 «ayre», «cuydadosa»; 1636 «devida», «deve», 1649 «debida», «debe»; 1636 «deba», «buelo», 1649 «deva», «vuelo»; 1636 «yace», «proceloso», 1649 «yaze», «prozeloso»; 1636 «infelize», 1649 «infelice»; 1636 «heroico», 1649 «heroyco»; 1636 «Tyra-no», 1649 «Tirano»; 1636 «obscuro», 1649 «escuro»; 1636 «Ocidente», 1649 «Occidente»; 1636 «sumo», 1649 «summo»; 1636 «estremo», 1649 «extremo»; 1636 «deciende», 1649 «desciende». La edición de 1649 multiplica las mayúsculas para los términos abstractos o alegóricos, mientras que la de 1636 presentaba en pequeñas capitales los nombres propios.

<sup>15</sup> La obra de comentarista de José de Pellicer está en curso de edición, a cargo de Melchora Romano y Patricia Festini, y de Jaime Galbarro, en el marco del proyecto de edición de la polémica gongorina coordinado por Mercedes Blanco (Labex OBVIL, Paris-Sorbonne). Las relaciones de Pellicer y de Salcedo no fueron siempre tan buenas como aparentan ser en esta publicación y en varias ocasiones se enfrentaron por vía de sus comentarios a la obra de Góngora. Mercedes Blanco, en un capítulo de este mismo volumen («El *Circo español*: canto del cisne



daba «la gran opinión de su Artífice», que suscitó en él «el deseo de Meditar sus bien doctas fatigas». También ensalza a quien «con Estilo Puro, Decente y Casto envuelve los Conceptos sin apartarse de la Enseñanza pública» y cumple además con «el Decoro de nuestra Nación y el Realce de la Lengua Castellana», concluyendo que tiene entre manos «pública Luz de la Poesía Española». Estos elogios no pasan de discretas pinceladas si las comparamos con el largo prólogo de Pellicer al lector, que no dista mucho de un panegírico en prosa. Allí ensalza el cronista tanto al poeta como al noble, desarrollando una larga genealogía de la familia Coronel en Aragón y de la familia de su esposa doña Elvira de Benavides y Mendoza.

El tono enfático de Pellicer —manifiesto, entre otras cosas, en el repetido uso de las mayúsculas en las citas precedentes— corre parejo con la proliferación de la modalidad panegírica en los *Cristales de Helicon*. Además de las 46 octavas del «Circo español, panegírico al excelentísimo Señor don Luis Fernández de Córdoba y Figueroa<sup>16</sup>», dedicatorio de la obra, el volumen reúne otros cuatro panegíricos del poeta. Estos aparecen después de 54 sonetos, 9 canciones, 2 silvas,

4 epístolas y 3 elegías, e inmediatamente después de un «Genetliaco» «en los años del serenísimo príncipe de España nuestro señor» (el príncipe Baltasar Carlos) que introduce el *basilikós lógos* y las composiciones en octavas reales en estas rimas. Concluyen esta serie de cuatro el «Panegírico al Señor D. Fernando Afán de Ribera Enríquez, Duque de Alcalá, Virrey de Nápoles» (83v°89r°), mecenas de Salcedo, y un Panegírico al «príncipe glorioso Baltasar Carlos», interrumpido por la muerte de este en la octava 17 (89v°92r°). Dentro de esta serie, la *España Consolada* y la *España triunfante* cuentan la victoria de Nördlingen en 1634 y los sucesivos triunfos del Cardenal Infante en Flandes a lo largo del año 1635.

No encontré rastro de una publicación previa de esta segunda parte del díptico. Sin embargo, varios indicios apuntan a que fue publicado varios años antes. En efecto, en el comentario al *Panegírico al duque de Lerma*, incluido en el segundo tomo de las *Obras* de 1648, aparecían dos menciones a la *España triunfante* como a una obra que los lectores debían de conocer y podían consultar<sup>17</sup>. No se puede descartar la hipótesis de que circulara manuscrita. Aunque no encontré ningún dato bibliográfico para comprobarlo, también parece muy probable que esta segunda parte se compusiera antes de la prematura muerte de don Fernando en 1641<sup>18</sup>. Recordemos,

de un panegirista gongorino») vuelve en detalle sobre los motivos que les acercaron para esta publicación y propone como hipótesis que tuvo que ver con la dedicatoria del volumen al joven marqués de Priego y duque de Feria, (véase la sección «Buenos oficios en torno a un héroe en profecía»). Mis más sinceros agradecimientos a Mercedes Blanco por dejarme leer su contribución.

<sup>16</sup> En la edición de 1649, el «Circo» ocupa los cuadernos con signatura §§§§ y §§§§§, antes del primer folio numerado. A este poema dedica Mercedes Blanco capítulo citado en la nota anterior, decisivo por la intelección tanto de este panegírico como de la situación y estado de ánimo en los que se encontraba Salcedo Coronel al final de su carrera poética, cuando publicó los *Cristales de Helicon*.

<sup>17</sup> Véase la sección siguiente de este artículo.

<sup>18</sup> Sobre la solitaria muerte del Cardenal Infante en Flandes, su legado y sus exequias, véanse los trabajos de Bernardo García García, «El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645)», en *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, CEEH, 2003, pp. 135-159; y Juan Ignacio López Márquez, «Las exequias por el Cardenal Infante en la catedral de Toledo: la fiesta luctuosa», en *La Fiesta en el mundo hispánico*, Univ. de Castilla La Mancha, 2004, pp. 371-395.

en efecto, que el *Panegírico al infante Baltasar Carlos* fue interrumpido por la muerte del heredero, sin duda tanto por respetar el duelo de los monarcas cuanto por carecer ya de motivación cortesana. Razonando desde estas coordenadas, sería insólito que Salcedo hubiera proseguido su panegírico después de la muerte del Cardenal Infante.

## II. EL HÉROE DE NÖRDLINGEN: DON FERNANDO, HÉROE GRÁFICO

Fernando de Austria cuenta entre los héroes que más se prestaron a representaciones iconográficas en la España del siglo XVII. Significativamente, el trabajo más reciente a él dedicado es una *Biografía en siete retratos* en la que podemos apreciar en imágenes la variedad de figuras que llegó a encarnar el «Cardenal Infante», primero prometido a la carrera eclesiástica y luego propulsado a los campos de batalla y a la esfera política por Felipe IV<sup>19</sup>. Si el «Cardenalillo» pudo impresionar por su juventud<sup>20</sup>; si el aura del gobernante entrando en la ciudad de Amberes, el 17 de abril de 1635, inspiró a Rubens el majestuoso diseño de los arcos efímeros decorados por los pintores

de su taller en Amberes<sup>21</sup>, la silueta del militar en el campo de batalla era, sin duda, la que más se prestaba a elogiar al hijo de Felipe III. En efecto, numerosos grabados nos enseñan a don Fernando de militar, y no son pocos los que apelan a la variante del retrato ecuestre<sup>22</sup>, sin contar con aquellos que se perdieron o nunca fueron localizados con precisión<sup>23</sup>. El retrato ecuestre que le hizo Rubens en figura de vencedor de la batalla de Nördlingen (ca. 1634-35) es el más conocido de esta serie<sup>24</sup>. Allí, el elogio al

<sup>21</sup> Véase Jean Gaspard Gevaerts, *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card. Belgarum et Burgundiorum gubernatoris... a S.P.Q. Antwerp. decreta et adornata, cum mox à nobilissimâ ad Norlingam partâ Victoria Antuerpiam auspiciatissimo aduentu suo bearet XV Kal. Maii, ann. MDCXXXV*, Antverpiae, veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden, 1641 (ER/3347, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051898>).

<sup>22</sup> Véanse las ilustraciones sueltas del mismo impreso de Jean Gaspard Gevaerts (en especial, INVENT/15060, Estampa 8 (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000172066&page=1>); el retrato del Infante Cardenal por Anton vander Does a partir del cuadro de Rubens (BNE, IH/728/34 G, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000025106&page=1>), o el de Marinus Ignatius Cornelis (BNE, 2/14018, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000034925&page=1>).

<sup>23</sup> Véase el detallado análisis de Enrique García-Herraiz que, a partir del estudio de un *Retrato ecuestre del Cardenal Infante don Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen*, recién encontrado en una colección particular madrileña, y cotejando la correspondencia de Rubens, de Felipe IV y del Cardenal Infante, da constancia de varios retratos ecuestres pintados a lo largo del decenio de 1630. Enrique García-Herraiz, «Un nuevo retrato del Cardenal Infante don Fernando, conmemorando la victoria de Nördlingen (1634)», *Archivo español de arte*, LXXXIII, núm. 330, junio 2010, pp. 159-172, aquí pp. 162-164.

<sup>24</sup> Pedro Pablo Rubens, «El cardenal-infante Fernando de Austria, en la batalla de Nördlingen», 1634-1635, óleo sobre lienzo, 337,5 x 261 cm, Museo del Prado (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-infante-fernando-de-austria-en-la/12b22e77-77f2-486c-84a3-692647f6b135>).

<sup>19</sup> Luis Reyes Blanc, *El Cardenal Infante. Biografía en siete retratos*, Madrid, Endymion, 2012.

<sup>20</sup> Así llama Luis Reyes Blanc al Cardenal Infante en el poco conocido retrato que le sacó Bartolomé González a los doce años (Palacio de Viana, Córdoba, 1621). *Ibid.*, p. 33. Mucho más famoso es el retrato de Don Fernando de Austria vestido de cardenal pintado por Gaspar de Crayer en 1639 y conservado en el Palacio de Fuensalida de Toledo. De un seguidor del maestro flamenco, véase también este pequeño retrato, atribuido a un seguidor de Gaspar de Crayer, sin fecha y puesto a la venta por Christie's: [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5287849](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5287849), consultado el 25 de octubre de 2016.

joven príncipe y militar moviliza varios dispositivos simbólicos. En primer plano, un retrato ecuestre del Cardenal Infante lo muestra en el campo de batalla, vestido de su armadura y de la cinta roja del capitán, a semejanza del retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Velázquez por los mismos años, donde encontramos la misma composición del jinete con cinta y bastón de mando montado en un caballo en corbeta<sup>25</sup>. Mediante esta escenificación caballerisca, el Cardenal Infante se beneficiaba pues de la misma representación majestuosa que su hermano el rey, ambas inspiradas en los modelos ecuestres que abundaban, por ejemplo, en la estatuaría italiana.

Otro dispositivo de la representación encomiástica se encuentra en la relación entre el retrato ecuestre de primer plano y los combates que aparecen en el fondo de la composición, cuidadosamente colocados entre las piernas del caballo, como si su jinete les amparara y superara al mismo tiempo. Se trata, evidentemente, de la batalla de Nördlingen donde el Infante —camino de Flandes donde debía sustituir a su difunta tía, la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos— acababa de triunfar, el 6 de septiembre de 1635. Parte del elogio se asienta pues en la visibilidad dada a la hazaña militar del héroe, objeto de una detallada narración.

Finalmente, en la parte superior del cuadro, aparece una justificación trascendental de la victoria con la bajada del cielo del águila de los Habsburgos, acompañado por la alegoría de la Victoria. Ambas, en un mismo movimiento paralelo a la línea trazada por la cabeza del caballo,

acompañan la dinámica del caballero y de la composición.

En las páginas que siguen, comprobaremos que para elogiar al Cardenal Infante, Salcedo Coronel siguió estos tres dispositivos del elogio magistralmente ejemplificados bajo el pincel del maestro flamenco: el retrato heroico, su trasfondo histórico y la motivaciones trascendental de las victorias del Cardenal Infante con dos episodios mitológicos imitados de fuentes latinas.

### *El retrato ecuestre del Cardenal Infante*

El retrato ecuestre era un motivo encomiástico que Salcedo Coronel tomó prestado tanto de la pintura como de la tradición panegírica. El llamativo retrato ecuestre del héroe, en el centro de la *España consolada*, justo antes de empezar el relato de la batalla de Nördlingen, nos pinta a don Fernando en armas y a caballo:

De limpio acero, que vistosamente  
artificioso confundía el oro,  
adorna el pecho, y la gloriosa espada  
ciñe, temida aun antes que manchada.  
Oprime su cabeza generosa  
luciente yelmo, que extranjera mano  
forjó, si ya fatiga cuidadosa  
no fue del grande Artífice Vulcano,  
en cuyo extremo yerra procelosa  
tempestad, que provoca el viento vano,  
imitando marítimas espumas  
las crespas ondas de rizadas plumas.  
Purpúreo manto, que en estrecho nudo  
reduce al hombro, inestimable pende,  
y por la armada espalda cuanto pudo  
el cendal preciosísimo descende,  
donde altos hechos el acero agudo  
con tan curiosa propiedad extiende,  
que la atención más libre vio engañaba,  
vibrar los fresnos y blandir la espada.  
Con la diestra mano el movimiento rige  
de un airoso bridón, que agradecido  
al dueño ilustre, por besar se aflige

<sup>25</sup> Diego de Velázquez, «Felipe IV, a caballo», ca. 1635, óleo sobre lienzo, 303 x 317 cm, Museo del Prado (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-a-caballo/6fc-1d82d-d984-41b3-b227-af833cfd1240>).

la rienda, que le templa embravecido.  
Tan fácil a su imperio se corrige  
que alguna vez anticipó advertido  
la obediencia a sus Leyes, porque deba  
ejemplo a un bruto, el que impedir las prueba.  
Al ostentar el Héroe generoso,  
siguió de muchos mal distinto acento,  
cual en estrecho suelen proceloso  
formar las ondas que provoca el viento;  
gime ofendido el aire al son quejoso,  
y oprimida la tierra al peso grave  
en sí misma parece que no cabe.

(*Consolada*, 42-46)

La salida de don Fernando al alba ante sus tropas, el mismo día de la batalla, proporciona ocasión al panegirista para vestir de militar a su héroe, quien ciñe coraza, espada y yelmo<sup>26</sup>. Si el yelmo marcial excede la imagen habitual de un don Fernando caracoleando a caballo con un elegante sombrero negro<sup>27</sup>, el purpúreo manto no deja de recordar la cinta del retrato y el lujo de la vestimenta que suele lucir el infante en sus retratos.

<sup>26</sup> Volveremos a continuación sobre el origen divino de estas armas, forjadas por Vulcano.

<sup>27</sup> Don Fernando ostenta sombrero en todos los grabados que pude consultar y le representan a caballo en el campo de batalla. Es el caso, en especial, en la escena que el mismo Rubens dibujó para el arco triunfal de don Fernando en ocasión de su entrada en Amberes después de la batalla de Nördlingen. En la parte central del arco, reproducida en un grabado de plena página en la relación de Jean Gaspard Gevaerts, don Fernando a caballo galopa hacia el campo de batalla del que se elevan espesas columnas de humo. De la mano derecha lleva las riendas del caballo mientras que alza en la derecha su bastón de mando. Véase Jean Gaspard Gevaerts, *Pompa introitus honoris Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card. Belgarum et Burgundiorum gubernatoris... a S.P.Q. Antwerp. decreta et adornata, cum mox à nobilissimâ ad Norlingam partâ Victoria Antuerpiam auspiciatissimo aduentu suo bearet XV Kal. Maii, ann. MDCXXXV*, Antverpie, veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden, 1641. Las estampas de Theodor van Thulden están numeradas 99 y 99 B y se encuentran entre las pp. 98 y 99.

Sobre todo, la maestría con la que maneja su caballo, se corresponde muy exactamente con la soltura del héroe retratado, de la misma forma que el protagonismo conferido al «airoso bridón» también recuerda la importancia del animal en la pintura. La pintura del caballo sometido a la grandeza de su jinete era, por otro lado, un elemento decisivo del retrato del conde de Niebla a caballo, de cazador, tal y como aparece al final de la *Segunda Soledad* de Góngora:

En sangre claro y en persona augusto,  
si en miembros no robusto,  
príncipe les sucede, abreviada  
en modestia civil real grandeza.  
La espumosa del Betis ligereza  
bebió no sólo, mas la desatada  
majestad en sus ondas el luciente  
caballo, que colérico mordía  
el oro que süave lo enfrenaba,  
arrogante, y no ya por las, que daba,  
estrellas, su cerúlea piel al día,  
sino por lo que siente  
de esclarecido, y aun de soberano,  
en la rienda que besa la alta mano  
de cetro digna<sup>28</sup>. (vv. 809-823)

Bajo la pluma de Góngora, la descripción del caballo es parte esencial del retrato: se refiere sucesivamente a su porte ligero y majestuoso a la vez, como las aguas del río Betis, el ímpetu con el que tira de su freno, su pelaje bicolor y el homenaje que rinde al ilustre caballero. Este último aspecto es el que retoma y amplifica Salcedo, adaptando la imagen de la «rienda que besa la mano» regia del jinete, para pintar al caballo que se aflige por besar la rienda de su dueño. El dominio de este sobre aquel es tal, según el poeta, que el animal se anticipó varias veces

<sup>28</sup> Luis de Góngora, edición citada: obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora\_obra-poetica/poem264C

a sus órdenes, rebajando así a quienes se opusieron a las «leyes» de don Fernando a seres animales. Al comentar estos versos de Góngora, Salcedo ya se había mostrado especialmente atento a la imagen de la «alta mano / de cetro digna», trayendo a colación otros versos de Giambattista Marino en su *Ritratto Panegirico* al duque de Saboya<sup>29</sup>:

*E'l buon corsiero intorno  
Misurando il gran piano a salto a salto,  
Sotto la mano, att'a dar legge al mondo  
ambizioso insuperbia del pondo* (oct. 83, vv. 5-8)<sup>30</sup>.

Esta pudo ser otra de las fuentes del panegirista español, puesto que la mano «apta a dar leyes al mundo / ambicioso» en el poeta de Marino se asemeja al «imperio» que Salcedo presta al Cardenal Infante.

El carácter ecuestre de la representación era pues un elemento decisivo del elogio formulado por Salcedo, en referencia tanto a la tradición del panegirico poético como a la tradición pictórica del retrato ecuestre. La doble fuente gongorino-mariniana de estas octavas nos pone por otra parte sobre una primera pista interpretativa que no puede sorpren-

der: este panegirico al Cardenal Infante emula la tradición panegirica que, en la España del XVII, tiene su origen en el *Panegirico al duque de Lerma* de Luis de Góngora.

### III. SALCEDO IMITADOR DE GÓNGORA

García de Salcedo Coronel destaca por la amplitud y magnitud de los comentarios eruditos que dedicó a la obra de don Luis (124 folios el *Polifemo*, 230 para las *Soledades*, 802 y 610 páginas en los dos tomos de las *Obras*, es decir, más de dos mil páginas en total...)<sup>31</sup>. Entre los demás actores de la polémica, Salcedo destaca por la distancia crítica que manifestó con respecto a la obra del maestro al que sin duda admiraba: algunas censuras de los versos de don Luis, sus reservas en cuanto a elogios excesivos de otros comentaristas y su tendencia a comparar sus obras con las del poeta le fueron reprochadas<sup>32</sup>. Así es cómo el mismo Salcedo apuntó por lo menos tres coincidencias entre el *Panegirico al duque de Lerma* y los panegiricos al Cardenal Infante, en lugares tan estratégicos como la invocación y la dedicatoria.

<sup>29</sup> García de Salcedo Coronel, *Soledades de D. Luis de Góngora*, op. cit., 296v°.

<sup>30</sup> Salcedo Coronel pudo citar estos versos de una de las ediciones venecianas de Giovan Battista Ciotti publicadas en 1616, 1619 y 1628. Sólo pude consultar la última de las tres: *Il ritratto Del Serenissimo Don Carlo Emanuele, Duca di Savoia. Panegirico del Cavalier Marino. Al Figino*, In Venetia, MDCXXVIII [1628]. Per il Ciotti, donde la cita aparece en la p. 52. De hecho, el profundo interés de Salcedo Coronel por las sextinas encomiásticas que consagró Marino al duque de Saboya se evidencia en la demorada imitación del *Ritratto panegirico* que llevó a cabo en el *Retrato del conde duque de Olivares*. El estudio detenido del hipotexto marinista reconocible en el panegirico de Salcedo al valido de Felipe IV se encuentra en Ponce Cárdenas, 2017.

<sup>31</sup> La bibliografía clásica sobre la obra de Salcedo Coronel como comentarista de Góngora en la polémica gongorina ha sido recogida por Edward M. Wilson en su artículo sobre «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del s. XVII», *Revista de Filología española*, t. XLIV, núm. 1-2, enero-junio 1961, pp. 1-27, aquí p. 1, n. 1-3.

<sup>32</sup> Francisco de Ustarroz formuló semejantes críticas en la lista de varones doctos que han elogiado a Góngora publicada en su *Defensa de la patria del invencible mártir S. Laureço* publicada en Zaragoza en 1638. Cita y analiza esta crítica Eunice Joiner Gates en «Los comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Ustarroz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 63-94, pp. 217-228, p. 218. En la página siguiente, también cita la respuesta de Salcedo a esta acusación en el *Segundo tomo de las Obras de Don Luis comentadas*, 1645, fols. 26-28.



En la primera octava de su poema, Salcedo Coronel «[siguió] el mismo pensamiento» (II, pp. 278-279) de Góngora cuando este rendía homenaje a la musa Euterpe:

Si arrebatado merecí algún día  
tu dictamen, Euterpe, soberano,  
bese el corvo marfil hoy desta mía  
sonante lira tu divina mano [...]. (I, vv. 1-4<sup>33</sup>)

Para invocar a Apolo, Salcedo reutiliza la expresión de «corvo marfil» y la imagen del dios tañendo la lira del poeta:

Mueve segunda vez agradecido  
(oh sacro Apolo) mi cobarde mano,  
o el marfil corvo de tu diestra herido  
harmonioso rompa el aire vano.

(*Triunfante*, 1, vv. 1-4; vol. 2, p. 278-279)

El inicio de esta segunda parte del panegírico al Cardenal Infante se anuncia pues bajo los auspicios del modelo gongorino. Ahora bien, según el mismo comentarista, la dedicatoria de la *España triunfante* también está en deuda con Góngora y su silva segunda «En la creación del cardenal don Enrique de Guzmán», texto encomiástico dedicado a un sobrino del Conde Duque, cuya redacción fue interrumpida por la muerte de Góngora en 1626<sup>34</sup>. Allí don Luis asociaba las dos figuras del pontífice y del rey con la de un joven cardenal:

¡Oh, quiera Dios unir en liga estrecha  
estos dos de la Iglesia tutelares  
y al joven cristianísimo con ellos! (vv. 34-36)

Semejante «depreca[r] al cielo la unión del Sumo Pontífice con nuestro Católico Rey» inspiró a Salcedo Coronel su alabanza a Felipe IV, dedicatario de la segunda parte del panegírico:

Oh Tú, de cuyo celo vigilante  
la religión asegurada pende,  
ilustre Alcides, que al sagrado Atlante,  
el peso alivias que tu amor defiende<sup>35</sup>.

(*Triunfante*, 3, vv. 1-4; vol. I, p. 201)

Siguiendo una metáfora mitológica común en la época para describir la relación entre el emperador y el príncipe (en el caso de Carlos V y Felipe II) o del rey y de su valido (para Felipe IV y Olivares), el rey de España es el Alcides capaz de aliviar las cargas que pesan sobre el Papa («sagrado Atlante»), a quien sirve y defiende con amor<sup>36</sup>.

Otra comparación entre el panegírico y la obra de Góngora surge porque la silva en cuestión va dirigida a su dedicatario y se abre con un apóstrofe al «Generoso mancebo, / purpúreo en la edad más que en el vestido» (vv. 1-2). El comentario de Salcedo aclara el matiz introducido por Góngora sobre el referente al que se ha de aplicar el color rojo. Citando a Valerio Flaco y a Claudiano, recuerda que este color se suele aplicar a la juventud y no remite sólo a la dignidad cardenalicia. En virtud de esta doble simbología aplicó el adjetivo purpúreo

<sup>33</sup> «Panegírico al duque de Lerma», en Luis de Góngora, *Poesía. [Edición en línea revisada de los Poemas en las Obras completas (Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000, vol. 1)]*, Antonio Carreira (ed.), proyecto de edición digital y estudio de la polémica gongorina, dir. Mercedes Blanco, Université Paris-Sorbonne-Labex OBVIL, 2016, [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica/poem313](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/poem313). En adelante, se citará la poesía de Góngora a través de esta edición.

<sup>34</sup> Véase la edición digital citada: [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica/poem416](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/poem416).

<sup>35</sup> Para el comentario de esta octava, véase la nota 38.

<sup>36</sup> Las expresiones seleccionadas y evidenciadas por Salcedo en la poesía de Góngora son una muestra de unas cuantas *iuncturae* seleccionadas por sus imitadores para la práctica del género panegírico. Para ponerlas en perspectiva entre las locuciones o expresiones destacadas por los imitadores del panegírico de don Luis, véase Ponce Cárdenas, 2012, pp. 75-78.



al Cardenal Infante en la dedicatoria de su *España consolada*, que le va dirigida:

Admite generoso mi osadía,  
que desigual previene tu alabanza,  
purpúreo joven, cuando no por mía,  
por el glorioso fin de su esperanza.

(*Consolada*, 2, vv. 1-4)

Esta genealogía gongorina, establecida por el mismo comentarista, da pie a dos lecturas de la obra de Salcedo Coronel. Por una parte, justifica un atento análisis de la imitación de don Luis por Salcedo Coronel —manifiesta de por sí en el uso de la octava para una composición panegírica<sup>37</sup>— que la crítica ya ha emprendido en parte para otros panegíricos del poeta<sup>38</sup>. En los versos que acabamos de citar, por ejemplo, se encuentra un discreto homenaje a la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Las cuatro octavas que constituyen la invocación lanzada por el cíclope a la ninfa Galatea, en el momento de entonar su canto de alabanza a la misma, concluyen así:

Sorda hija del mar, cuyas orejas  
a mis gemidos son rocas al viento:  
o dormida te hurten a mis quejas  
purpúreos troncos de corales ciento,  
o al disonante número de almejas  
(marino, si agradable no, instrumento)  
coros tejiendo estés, escucha un día  
mi voz, por dulce cuando no, por mía. (oct. 48)

<sup>37</sup> Esta «modalidad amplia» del panegírico, en palabras de Jesús Ponce Cárdenas, sigue del modelo del *Panegírico al duque de Lerma* («El Panegírico al duque de Lerma: transcendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», «Tres momentos de cambio de la creación literaria del Siglo de Oro», dossier monográfico dirigido por Mercedes Blanco y publicado en los *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 421 (2012), p. 89).

<sup>38</sup> Jesús Ponce Cárdenas, *ibidem*, pp. 80-82, ha propuesto un repaso de algunos ecos del estilo gongorino en los panegíricos de Salcedo Coronel donde se estudian también la *España consolada* y la *España triunfante*. Véase también Flavia Gherardi, «La fama que en ti advierto sucesiva. Estética laudatoria

Salcedo Coronel coincide aquí con Góngora en el uso del rimema «ía» (pasado del dístico final a los versos pares de la octava) y cita literalmente la secuencia «cuando no por mía», aunque la someta a una sintaxis que cambia del todo el sentido original: Galatea tiene que escuchar la voz no por su dulzura, sino por la identidad de quien la entona; al contrario, don Fernando no ha de prestar atención a la osadía del poeta por sí mismo, sino por la gloria que se podrá sacar de la alabanza al joven héroe<sup>39</sup>.

Por otro lado, interesa constatar que los tres lugares gongorinos apuntados por el imitador aparecen en momentos estratégicos del texto: la *invocatio* y la *dedicatoria*, dos momentos estructurantes en el género heroico y que eran también imprescindibles en el panegírico. De don Luis, Salcedo imita pues —y llama la atención hacia ello— la postura de poeta cortesano dedicado a la alabanza de una ilustre familia, como si el modelo gongorino hubiera fundado una postura ya bien definida en la relación entre poetas y nobles dedicatarios<sup>40</sup>.

en la órbita virreinal: el caso del *Panegírico al Duque de Alcalá* de Salcedo Coronel», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, eds., Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-202, aquí pp. 199-200.

<sup>39</sup> Debo el comentario de este aspecto de la imitación gongorina en Salcedo a la perspicacia de Jesús Ponce Cárdenas.

<sup>40</sup> Pedro Ruiz parece sostener esta misma hipótesis a partir del análisis de la dedicatoria de los *Cristales de Helicon* al duque de Feria («El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura», *Studia aurea*, 10, 2016, pp. 339-370, pp. 244-246). Sobre la relación de Góngora con sus aristocráticos mecenas, véanse los trabajos de Jesús Ponce, en especial «Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146.

Es muy llamativo también que Salcedo reivindique el hipotexto gongorino en los fragmentos en que la expresión lírica se tiñe de acentos más elevados que la encaminan al tono heroico. Es evidente en el caso de las dos dedicatorias a don Fernando en la *España consolada* y a Felipe IV en la *España triunfante* —más todavía en este último caso por el recurso a una metáfora política—. La mezcla entre enunciación lírica y épica también está en juego a propósito de la lira gongorina que el poeta ostenta al principio de la *España triunfante*<sup>41</sup>:

Alterne con el bélico instrumento,  
que en ambos Orbes su furor derrama,  
mi plectro dulce el repetido acento,  
que sus victorias numeroso aclama.  
Los modos se confundan, no el intento  
con que publique su valor la Fama,  
siendo ecos blandos del metal sonoro  
las consonancias de las cuerdas de oro.

(*Triunfante*, 2)

Aunque la *España consolada* y la *España triunfante* no siguen la estructura del *Panegírico al duque de Lerma*, la clave de lectura gongorina no se puede desvincular de la narración heroica utilizada por Salcedo para elogiar la figura del joven militar y para enlazar las dos partes de su díptico. La representación heroica se apoya en efecto en una narración histórica precisa, característica de las crónicas y de parte de la producción épica española desde el siglo XVI.

#### IV. LA PUNTUALIDAD HISTÓRICA DE LA CRÓNICA GUERRERA

Si el panegírico saca su «verdad» de la Historia, como bien recordaba José

de Pellicer<sup>42</sup>, esta verdad, en el caso del Cardenal Infante y como en sus cuadros ecuestres, no estribaba tanto en una serie de datos biográficos ni en la genealogía del héroe, cuanto en las mismas campañas militares donde había ganado su fama. Por este motivo, el considerable arsenal poético-mitológico de Salcedo no ocupa la totalidad de los dos poemas. Al contrario, está concebido para desembocar en dos largas relaciones de la victoria del Cardenal Infante, primero en Nördlingen (*Consolada*, 47-59) y luego en Picardía (*Triunfante*, 42-67)<sup>43</sup>. Ambos relatos refieren acontecimientos históricos muy concretos, identificables mediante el cotejo del poema con la más conocida de las crónicas sobre la campaña de don Fernando: el ya citado *Viage sucessos y guerras del Infante Cardenal Don Fernando de Austria: desde doze de Abril de mil seiscientos y treinta y dos hasta veinte y vno de setiembre de mil y seiscientos y treinta y seis* publicada el año después de la *España Consolada*. Si la posterioridad de la publicación no permite dudar de que esta crónica de Aedo y Gallart haya sido la fuente de Salcedo, la comparación de ambos textos es sumamente útil para

<sup>42</sup> José de Pellicer de Ossau y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Gongora y Argote, Píndaro andaluz, príncipe de los poetas líricos de España*, [Madrid], en la imprenta del reino, 1630, col. 615, citado y analizado por Ponce Cárdenas, 2012, p. 73.

<sup>43</sup> Sobre las campañas del Cardenal Infante en Flándes, véase en especial J. Israel, «Olivares, the Cardinal-Infante and Spain's Strategy in the Low Countries (1635-1643): the road to Rocroi», en *Spain, Europe and the Atlantic World. Essays in honour of John H. Elliott*, ed. de Richard Kagan y Geoffroy Parker, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 267-295; y A. Esteban Estríngan, «El gobierno de príncipes en los Países Bajos Católicos. La sucesión del Cardenal Infante al frente de las provincias obedientes 1641-1644», *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, vol. 7, 2001, pp. 167-222.

<sup>41</sup> Véase abajo la nota 36.

elucidar y analizar el contenido histórico aludido en los dos panegíricos.

La narración histórico-militar es relativamente sencilla en la *España consolada*. Empieza cuando el monarca Felipe IV acepta ver «El nuevo Marte castigar osado / sangrientas iras de un rebelde estado», Flandes. A partir de ese momento, se dedican cinco octavas al resumen del viaje del Cardenal Infante hacia los países del norte de Europa. Al viaje en barco de Barcelona a Génova («surcará altivo procelosos mares», 35, v. 4) sigue el recibimiento triunfal en Liguria y en Milán (ambos topónimos están citados en la octava 36). Después de ejercer allí con éxito el gobierno (37), don Fernando deja, muy a pesar de la población, el norte de Italia (38). Para el resto del viaje, Salcedo Coronel tan sólo distingue la etapa de Kufstein («Kofstain», 39, v. 2), donde el Cardenal Infante hizo un repaso de sus tropas que el poeta sitúa en la noche anterior al día de la batalla —se trata evidentemente de un atajo ya que las dos ciudades de Kufstein y Nördlingen distan de más de doscientos kilómetros<sup>44</sup>. El cronista Aedo y Gallart indica la fecha del 17 de agosto para el repaso de las tropas en Kufstein y refiere con detalle las etapas siguientes del viaje hasta la llegada a Nördlingen el 5 de septiembre<sup>45</sup>. En el poema, al contrario, ambos episodios se suceden como de la noche a la mañana, y sólo media entre ellos el retrato de don Fernando vistiéndose al alba (41-46).

La misma operación de condensación temporal se observa en el relato de la batalla. Salcedo Coronel nos la pinta como si hubiese durado un día, iniciado por la salida de un sol marcial,

Los resplandores, que duplica al día  
el limpio acero que su luz inflama,  
nubes eclipsan, que el furor envía  
de ardiente plomo, que irritó la llama (47, vv. 1-4),

cuando en realidad la batalla se extendió durante dos días, los cinco y seis de septiembre. De la misma manera, el avance de las tropas españolas hasta Nördlingen se describe en la octava 48, y es inmediatamente contrastado, en la octava siguiente, por un cuadro del enemigo «imprudente / y receloso» (vv. 3-4) encerrado en la ciudad asediada. La Fama enlaza esta presentación de los dos campos en presencia: «el castigo / anuncia variamente al enemigo» (48, vv. 7-8), quien, ante la noticia, «el estrago / cobarde teme de su fin presago [*sic.*]» (49, vv. 7-8).

A pesar de estas aproximaciones, destinadas a dramatizar el final del poema en etapas contrastadas y fácilmente identificables, reconocemos a continuación varias etapas del acercamiento al ejército enemigo también referidas en la crónica de Aedo y Gallart. En la octava cincuenta Salcedo Coronel recuerda la reunión de los ejércitos del «presuroso Fernando» (v. 3) y del «César», el emperador Fernando III, que tuvo lugar el 2 de septiembre cerca de Donavert y que Aedo y Gallart pinta como el encuentro de dos Fernandos fraternalmente unidos<sup>46</sup>. La batalla

<sup>44</sup> Diego de Aedo y Gallart, 1637, pp. 93 y 107.

<sup>45</sup> Todas las fechas están indicadas en el calendario gregoriano.

<sup>46</sup> «A cosa de cien pasos, así como se columbraron los dos Fernandos, se apearon a la par, y con el amor que pedía tan estrecho parentesco se abrazaron, intervinendo las cortesías y agasajos que era razón», p. 102. Un poco más abajo en la misma página, en un resumen marginal, leemos «comen juntos los dos Fernandos». La representación de los dos primos homónimos es frecuente en la iconografía de Nördlingen: aparecían caracoleando juntos en otro de los arcos de la entrada triunfal de Gante de Guillaume van der Beke (BNE, ER/2853, ilustración 4 para el arco en su conjunto, ilustración 6 para este cuadro concreto, reproducido también en la décima lámina de la colección de grabados en blanco y negro BNE, ER/2842).

empieza, en la octava 51, con el ataque al «enemigo muro» que ampara a los soldados en la ciudad de Nördlingen; el mismo acontecimiento que en la crónica de Aedo y Gallart marcaba el inicio de los combates<sup>47</sup>. En cambio, Salcedo no parece propenso a reconocer la superioridad numérica de los ejércitos imperiales, pues pinta al «numeroso ejército» del «Tirano» francés mientras que Aedo y Gallart muestra claramente, en un cuadro detallado y con cifras, la desproporción numérica entre los dos bandos<sup>48</sup>.

El final del relato de la batalla —donde presenciamos el combate propiamente dicho— abandona del todo la puntualidad cronística para enlazar una serie de tópicos épicos. La presencia del «Sangriento Marte» (52, v. 5), alegoría mitológica del ardor guerrero, marca el principio de los combates. Estos no se describen sino por tópicos: la confusión de los combates, la igualdad en porfía y en posición de los dos bandos, la pintura de los cadáveres confusamente amontonados en el suelo (oct. 53), la sangre que se derrama e invade el campo de batalla, los caballos sueltos por los campos y la pérdida de cualquier forma de solidaridad amistosa entre los soldados derrotados<sup>49</sup>.

Esta evocación de los horrores de la guerra se interrumpe con la salida del «gran Fernando», momento solemne para el que

la voz de Felipe III reformula el apóstrofe a España («Atenta mira, oh venturosa España, / El hijo ilustre que fiel veneras», 56, vv. 1-2). La descripción de Fernando combatiendo basta, al parecer, para significar la victoria. El texto se concluye con un retrato del enemigo vencido, «prostrado», quien entrega la ciudad, y de la piedad que le muestra don Fernando<sup>50</sup>. Esta conclusión permite, en última instancia, completar la pintura de las cualidades de gobernante de don Fernando. Es también decisiva para enlazar con la *España triunfante* en la medida en que construye la legitimidad de la victoria de don Fernando y desautoriza, al contrario, la rebelión por venir del francés.

Mucho mayor es el contenido cronístico de la *España triunfante*. Allí no asistimos a una sola batalla, sino a la progresión de don Fernando y sus tropas a través de Picardía. Según la crónica de Aedo y Gallart, estos acontecimientos se corresponden con las operaciones militares que se sucedieron entre mayo y agosto de 1635, contadas en el decimonoeno y último capítulo de la crónica<sup>51</sup> y en un suplemento titulado «Sucesos de la entrada y progresos del señor Infante en Francia, por la Provincia de Picardía, en tres de Julio, hasta veinte de Agosto de 1635» (pp. 195-210). El sentido de esta selección es bastante claro: se trata de mostrar el éxito del contrataque del Cardenal Infante ante las provocaciones francesas. Los últimos versos del relato —«miró sus muros / París de ajenas armas no seguros» (67, vv. 7-8)— muestran de hecho al ene-

<sup>47</sup> «A tres [sic.] en amaneciendo se comenzó a batir la ciudad con cuatro medios cañones, y ocho culebrinas, por tres partes, dos a la brecha y una a las defensas», p. 103.

<sup>48</sup> «La ejecución que el cielo ha estatuido / a su infidelidad, con suerte dura, / impedir solicita, bien que en vano, / con numeroso ejército el Tirano», 51, vv. 5-8. Compárese con Diego de Aedo y Gallart, 1637, p. 116.

<sup>49</sup> El motivo, frecuente en la épica militar, se encuentra en especial en el canto VII, oct. 52 de la primera parte de la *Araucana* de Alonso de Ercilla.

<sup>50</sup> La escena es frecuente en los grabados de la época. Véase el mismo libro de Guillaume van der Beke (citado en la nota 53), donde los dos protagonistas tienen la misma pose y expresión facial que en el conocido cuadro de «Las lanzas» de Velázquez.

<sup>51</sup> «De los demás sucesos que ha tenido en Flandes el señor Infante Cardenal el año de mil y seiscientos y treinta y cinco», pp. 179-194.

migo amenazado hasta el corazón de su territorio.

El episodio se articula en tres etapas muy esquemáticas: después de despertar del infernal sueño, el francés toma la localidad de Tirlemont («Tillimon» 42, v. 6), masacra a sus habitantes y comete un sacrilegio al dar de comer sagradas hostias al ganado (42-46); ante tal ofensa, don Fernando, apoyado por la justicia divina, delibera salir en contra del francés (47-54); el episodio termina con la progresión de don Fernando por el territorio francés, marcada por la sucesión de los topónimos. Más que una campaña militar, es una derrota del enemigo y una marcha triunfal del Cardenal Infante, aclamado por las poblaciones locales a lo largo de su avance (54-67). Cada una de estas etapas refiere un episodio militar documentado en la crónica de Aedo y Gallart.

Según el cronista, el rey de Francia declaró la guerra a don Fernando de Austria mediante el envío de un heraldo a la corte de Bruselas, el 19 de mayo de 1635. Con la intención de cortar las espaldas al ejército español acampado en Lovaina, los franceses hasta Tirlemont (actual Tienen). Los burgueses de la ciudad la entregaron sin mucha resistencia, dada la desproporción de las fuerzas, pero no por eso se beneficiaron de la clemencia del francés. La crónica española refiere claramente, aunque en términos muy abstractos, los actos bárbaros a los que fue sometida la población: «Metieron a saco la villa, ejecutando en ella todos los actos de barbaridad que hasta ahora se hayan escrito en las historias, añadiendo otros muchos, que nunca se han oído» (p. 186). Poco después, Aedo y Gallart vuelve a aludir a este episodio concreto, que marca un antes y un después en la percepción del enemigo: «[...] desde

que, sacrílegos en Terlimont, los temió el mundo, instrumentos de la ira de Dios, los desprecia hoy vil objeto de su indignación» (p. 196).

En un estilo más propiamente épico, Salcedo Coronel pinta esta escena de masacre, reactivando el topos de la matanza indiscriminada entre los sexos y las edades de las víctimas<sup>52</sup>, atribuida a una «fiera», metonimia y personificación del ejército enemigo:

Crüel en tanto la irritada fiera  
discurre por sus calles arrogante,  
ejecutando con rigor injusto  
en ambos sexos su mortal disgusto.  
No perdona su diestra escandalosa  
del tierno infante la inocente vida,  
ni menos ciega revocó piadosa  
en adulta beldad trágica herida.  
Rompe el aire la queja dolorosa  
en mil voces del pueblo repetida,  
y al mal tributa en formidable estrago  
de humana sangre cada vida un lago. (43, vv. 5-44)

A continuación, el sacrilegio ejercido contra la sagrada forma viene a redoblar la infracción del francés contra el derecho de la guerra con un «agravio» al Dios católico que don Fernando tendrá que remediar. Es de notar la acusación de herejía lanzada aquí al ejército francés.

De hecho, el argumento religioso está muy presente en el fragmento deliberativo que se extiende entre la salida de don Fernando al campo de batalla (47-49) y la puesta en marcha del ejército imperial

<sup>52</sup> Lucano, *Farsalia*, II, vv. 105-7: «*Non senis extremum piguit vergentibus annis / praecepitasse diem, nec primo in limine vitae / infantis nascencia rumpere fata*» ('A nadie le protegió su edad: no hubo sonrojo en anticipar el último día de vida del anciano en el declinar de los años, ni en quebrar, en el umbral mismo de su existencia, los destinos en ciernes de una infeliz criatura', Lucano, *Farsalia*, ed. de Antonio Holgado Redondo, Madrid, Editorial Gredos, 1984, p. 112).

hacia Francia (54). Estas cuatro octavas ponderan la legitimidad del contrataque español aduciendo la fidelidad al imperio católico que don Fernando ha de defender y la necesidad de restablecer «la verdad [verdad teológica] que profana el enemigo» (50, v. 8). Salcedo Coronel añade, a lo largo de las mismas octavas, que el Cardenal Infante no actúa ni por ambición (50, v. 1), ni por «dilatir [...] / su propia fama» (52, vv. 3-4), sino como cualquier hombre al «ver injuriada la Deidad que adora» (53, v. 8). Esta larga justificación, enunciada desde el punto de vista de don Fernando («Solo aspira su altivo pensamiento / al fin dichoso...», 52, vv. 1-2), no deja de recordar el «Manifiesto del serenísimo Infante Cardenal, publicado en Mons en el País de Henao a los cinco de Julio de mil y seiscientos y treinta y seis», reproducido por Aedo y Gallart<sup>53</sup>. Allí don Fernando, en primera persona, exponía los motivos que justificaban la entrada de su ejército en territorio francés: la ruptura de los tratados establecidos (en especial el de Ratisbona) por el francés y la crueldad que había ejercido sobre las poblaciones del Imperio y de los Países Bajos españoles.

El tres de julio entró don Fernando en Francia<sup>54</sup>. Salcedo Coronel no cuenta el detalle de los combates, pero sí refiere con exactitud una lista de topónimos que siguen el orden de su aparición en la crónica de Aedo y Gallart y trazan una línea hacia París. La campaña empieza en La Capelle, situada unos sesenta kilómetros al sur de la ciudad de Mons, de donde don Fernando había publicado el manifiesto de declaración de guerra<sup>55</sup>.

En tres octavas que no tienen correspondiente en la crónica (56-58), Salcedo pinta la rendición de la ciudad y la felicidad del pueblo liberado del yugo francés, quien dedica al vencedor «alegres himnos» (57, v. 1). Las etapas siguientes son el Vemins<sup>56</sup>, el castillo de Buchan y Iatelet, donde Salcedo destaca las hazañas del conde de Fuentes<sup>57</sup>; Amiens y luego Brey que contemplan, rendidas, sus campos desolados por los combates (62-63)<sup>58</sup>.

A continuación la llegada de las tropas españolas a orillas del Soma (Somme) sirve de pretexto para ofrecer una figura fluvial divina, personificación del río, que pretende, en vano, impedirles el paso:

Al Militar estruendo alzó la frente  
el Soma, de corales impedida,  
y, temeroso, la invencible gente  
miró en su fértil margen extendida.  
Solícito detuvo su corriente,  
acumulando (porque el paso impida  
a las escuadras del Cristiano Numa)  
undosos montes de rizada espuma. (64)

Reconocemos aquí, en clave poética, la travesía del Soma en la que los españoles tuvieron que atravesar el río en dos etapas, tomando pie en un islote en medio de las ondas y bajo el fuego francés<sup>59</sup>. El paso del Soma permite una aceleración del relato y un cambio de perspectiva, puesto que a partir de este punto «huye el Francés» (66, v. 1), seguido por don Fernando triunfante. El poeta refiere todavía la inú-

<sup>53</sup> Diego de Aedo y Gallart, 1637, pp. 197-200.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 200. Es la primera etapa de la campaña.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 201, §1.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 201, §2.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 202, §1 y 2.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 203, §2. La presencia de divinidades fluviales es una constante en la tradición panegírica desde la Antigüedad tardía. Véase al respecto, en este mismo volumen, el capítulo de Jesús Ponce Cárdenas sobre el *Panegírico a Taddeo Barberini* de Gabriel de Corral.



til destrucción de los puentes de los ríos Aisne y Oise por los franceses (66, v. 4)<sup>60</sup>, la progresión por Roye (66, v. 7), Villers-sur-Ancre («Ancré», 67, v. 3) y finalmente Corbie («Corbié», 67, v. 7), que les abre el camino a París<sup>61</sup>, donde concluye el relato militar.

### *Adornos heroicos del relato militar*

Si el relato de Salcedo sigue, a grandes rasgos, los episodios históricos, los refiere en un tono heroico cuyos usos estilísticos conectan este panegírico con la épica —como en el caso de la personificación del río Soma que acabamos de presenciar.

Lo más destacable es, sin duda, el empleo frecuente de las comparaciones heroicas u homéricas, características del género épico y usadas también en las narraciones históricas para elevar el estilo cronístico. Las tres primeras comparaciones de la *España Consolada*, conforme con el tema luctuoso del poema, remiten a situaciones de duelo: España de luto es comparada de entrada con el «suave Ruiseñor» que llora a sus tiernos polluelos (8); luego, rompe a llorar desconsoladamente ante el fantasma de Felipe III, como la «piadosa madre» ante los «trágicos despojos de su hijo muerto» (15, vv. 5-8) y derrama lágrimas tan abundantes como «rápida corriente» (17, vv. 1-4). La salida al escenario de don Fernando altera inmediatamente el tono de las comparaciones que movilizan entonces el bestiario épico más tradicional a través del león<sup>62</sup> y del águila de los Habsburgos —cuando don Fernando se dispone a

atacar al enemigo (*Triunfante*, 48)—. Finalmente, otro arsenal de comparaciones enfatiza las características infernales de los personajes divinos que aparecen al inicio de la *España triunfante*: las «sulfúreas llamas» salen de la boca de Plutón como vientos desencadenados encima del mar (16, vv. 5-8); la fiera del enemigo no tiene parangón ni en «las arenas de la Libia ardiente», ni su veneno es comparable con el que la Parca pueda encontrar en lívida serpiente (26); finalmente el enemigo francés, alterado por la furia Megera, parece un nuevo Sísifo al despertar de su infernal sueño (32, vv. 5-8). Reconocemos en este triple empleo de la comparación heroica no sólo las etapas de la narración (duelo-consuelo; rebeldía-triunfo), sino también la tendencia del género épico a enfatizar, a través de las herramientas metatextuales que son las comparaciones, los obstáculos o las tensiones que atraviesan el relato<sup>63</sup>. En este caso, es llamativo que de ocho comparaciones, tres sirvan para pintar el duelo de España, otras tres para enfatizar la infernal rebeldía del francés y tan sólo dos para ilustrar el valor de don Fernando.

De la misma manera, los epítetos heroicos aplicados al héroe don Fernando a lo largo de los dos panegíricos dejan ob-

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 204, §3.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 205-207.

<sup>62</sup> Véase el análisis de este símil de origen gongorino en la sección IV.

<sup>63</sup> Sigo aquí a Florence Goyet, quien ha mostrado que las comparaciones, en la épica, son una de las herramientas más poderosas para reflexionar sobre las situaciones de crisis (Florence Goyet, *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière «Iliade», «Chanson de Roland», «Hôgen» et «Heiji monogatari»*, Paris, H. Champion, 2006). Propuse aplicar esta herramienta interpretativa a la épica española a través del ejemplo de la primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569), véase Aude Plagnard, «La fable historiographique dans la Première partie de l'*Araucana* d'Alonso de Ercilla, 1569», *L'Âge d'or*, «L'Histoire et ses récits entre images, fictions et paratextes». Dossier «Au cœur des savoirs: dialogue entre histoire et fiction dans le monde hispanique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», coord. Marie-Blanche Requejo y Fabrice Quéro, núm. 8, 2015.

servar una progresión desde la juventud de la figura del héroe hasta la afirmación de su nombre propio, que domina al principio y sobre todo al final de la *España triunfante*<sup>64</sup>. Todos son de tono heroico, desde la característica de *invicto* y *victorioso* hasta la metáfora del Marte español, que nos proyecta a su vez en el tópico del amparo de los españoles por los dioses del Olimpo. De hecho, la asociación del héroe a la figura divina de Marte corre pareja con la breve alusión a las armas divinas del Cardenal Infante que Salcedo Coronel atribuye a Vulcano, en el retrato que citábamos antes (oct. 43). Esta clara alusión al mito antiguo de las armas de Eneas, varias veces reactivado en la épica áurea<sup>65</sup>, nos pone sobre otra pista interpretativa esencial para entender tanto la estructura de los textos cuanto la construcción de la alabanza don Fernando: la imitación de los poemas de Claudiano y Virgilio, leídos por Salcedo en clave heroico-encomiástica.

#### V. EL DÍPTICO NARRATIVO DE LA ESPAÑA CONSOLADA, ESPAÑA TRIUNFANTE

Los motivos característicos del género panegírico, como son el repaso de la infancia del héroe, o de su ilustre genealogía no están ausentes de los poemas de Salcedo a don Fernando; sin embargo, no conforman su estructura. Al contrario, las

dos partes del díptico se construyen en torno a dos motivos sacados de la poesía narrativa antigua: en la *España consolada* el sueño profético en el que aparece un anciano para revelar el futuro glorioso de sus descendientes; en la *España triunfante*, la intervención de las divinidades infernales para mover el enemigo a la batalla. En ambos casos, los panegíricos de Claudiano y la *Eneida* de Virgilio son los modelos principales de Salcedo Coronel.

#### *Fernando de Austria: Ascanio y Honorio de España*

Aunque el sujeto anunciado de la *España consolada* es el Cardenal Infante, «Héroe invicto» (1, v. 5), «Purpúreo joven» (2, v. 3) favorecido por su hermano el rey, don Fernando no aparece en el poema sino en la octava 24. Para introducirlo, Salcedo Coronel desarrolla una compleja estrategia de alabanza que tiene por meta situar al joven militar dentro de una genealogía regia. Como se había hecho para don Juan de Austria (aunque sin necesidad de remediar la ilegitimidad del nacimiento en el caso de don Fernando), los contemporáneos no desaprovecharon el potencial panegírico que representaba la filiación habsbúrgica. Buena muestra de ello es el dibujo preparado en uno de los arcos triunfales que la ciudad de Gante erigió para la entrada del Cardenal Infante, donde se representa a Carlos V y don Fernando a caballo, uno junto al otro. A Fernando que corre hacia la batalla, el Emperador dirige una mirada benevolente y le enseña la dirección de los combates con el bastón de mando. Debajo del cuadro, el virgiliano cartel «DISCE, NEPOS, VIRTUTEM EX ME» ('Aprende, nieto, la virtud a partir de mi ejemplo'), glosado en el libro de grabados de Guillaume Van der Beke con el subtítulo «Carolus V. Fernandinum Hortatur ad sui Imitationem»

<sup>64</sup> «Héroe invicto» (*Consolada*, 1, v. 5), «Purpúreo Joven» (2, v. 3), «Joven feliz» (24, v. 3), «Joven valeroso» (40, v. 1), «Marte español» (42, v. 1), «Héroe generoso» (46, v. 1), «Fernando» (50, v. 3), «hijo ilustre» (56, v. 2), «gran Fernando» (56, v. 7), «Fernando esclarecido» (*Triunfante*, 1, v. 5; 60, v. 4), «Héroe generoso» (4, v. 8), «gran Fernando» (47, v. 2), «Fernando victorioso» (70, v. 3).

<sup>65</sup> Virgilio, *Eneida*, VIII, vv. 416-438. Para la imitación de este motivo en la épica vernácula, véase Lara Vilà, 2001.

(‘Carlos V exhorta a Fernando a que lo imite’)<sup>66</sup>, hacía remontar esta filiación al personaje que fundó un modelo de príncipe militar nunca emulado por sus sucesores<sup>67</sup>. En el panegírico de Salcedo Coronel, la puesta en perspectiva dinástica es muy comparable, aunque reducida a un contexto histórico muy reciente en el que sólo se mencionan al difunto padre y al hermano. La complejidad del dispositivo narrativo no viene, por tanto, de la genealogía traída a colación, sino de la escena alegórica que sirve de marco a este primer episodio: para consolar España, Felipe III le vaticina la grandeza de las acciones de sus dos hijos, que alcanzan su punto álgido con la profecía de la victoria de Nördlingen. Esta configuración narrativa, aunque apoyada en hechos históricos, nos remite también a dos modelos poéticos de alabanza a un joven militar: por una parte, a los panegíricos de Claudiano a Honorio, hijo del emperador Teodosio; y por otra, a la alabanza de la descendencia romana de Eneas en la epopeya de Virgilio.

La narración de la *España consolada* arranca en tono elegíaco y en un momento histórico funesto, «después que libre del corpóreo velo / pasó el Tercer Filipo a mejor vida» (5, vv. 12) y revistió el «funesto ciprés» (6, v. 3) en vez de los «Lau-

reles vencedores» (6, v. 1). La «Huérfana España», llorando, llena el «aire puro» (7, v. 2) del «dulce nombre repetido del monarca» (7, v. 1), semejante al «suave rui-señor» (8). El poeta refiere entonces, en estilo directo, las amargas quejas que España, «prostrada en el desnudo suelo» (9, v. 1), dirige a su rey por dejar el país a la merced de los numerosos enemigos que la asedian —«El Francés, el rebelde, el Trace fiero» (11, v. 5)—. Desesperada en cuanto a su futuro, reclama, ni más ni menos, «la muerte» (12, v. 2), el «sepulcro» (13, v. 2), la «bárbara osadía de Atropos» (13, v. 5).

El final de la octava 14 introduce en este lacrimoso inicio una ruptura rotunda: «[...] en tan prolijos males / fluctuaba infeliz, cuando impedidos / de alta luz revivieron sus sentidos» (vv. 68). En medio de esta alta luz aparece la imagen o fantasma de Felipe III, protagonista principal del poema. Las octavas 15 a 17 pintan el dolor renovado de España a la vista de su rey, mientras que las siguientes (18 a 59) refieren, de nuevo en discurso directo, la heroica respuesta y consolación que Felipe III, «de su querida España el casto amante» (18, v. 2), le dirige. Para consolarla, el rey le recuerda a los «claros sucesores» que le deja en herencia: el futuro Felipe IV y su hermano don Fernando.

Esta estructura narrativa recuerda de cerca la *Guerra contra Gildón* de Claudiano<sup>68</sup>. Aunque no supe detectar mar-

<sup>66</sup> Guillaume van der Beke, *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis... Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandauum*, Antuerpiae, Ex Officina Ioannis Meursi, 1636, grabados 19 y 20. En el ejemplar BNE, ER/2853, los mismos grabados se encuentran coloreados a mano. El cartel es una cita de las palabras de Eneas a Ascanio: «Disce, puer, virtutem ex me virumque laborem, / fortunam ex aliis» (*Eneida*, XII, vv. 435-436). Doy la siguiente traducción: ‘Aprende, hijo, de mí el valor y el esfuerzo verdadero, de los otros la fortuna’ (*Eneida*, Madrid, Gredos, 1992, p. 533). Agradezco a Mercedes Blanco el recordármelo.

<sup>67</sup> Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.

<sup>68</sup> Arcadio (ca. 377-408) y Honorio (384-423) era ambos hijos del emperador Teodosio (347-395), a cuya muerte el imperio se dividió entre ambos. Rufino asumió durante unos meses el gobierno de la parte oriental por Arcadio mientras que el general Flavio Estilicón asumió la regencia de la parte occidental por el más joven todavía Honorio. Gildón, conde de África, apoyó a Arcadio, se rebeló contra Roma y se negó a proveerle el tributo que le debía.

cas concretas de imitación literal entre los dos textos, la contraposición entre la lamentación de un territorio personificado —España— y la sucesiva aparición de un difunto capaz de remediar sus males —Felipe III— es similar en dicho poema de Claudiano. Allí, Roma y luego África se quejan ante Júpiter de los males que padecen por culpa de la tiranía de Gildón, quien usurpó el reino de Egipto, dejando a la primera exhausta por no cobrar los tributos de su imperio y sometiendo la segunda a un insoportable yugo<sup>69</sup>. Otro paralelo entre ambos poemas se ofrece a través de las figuras fantasmales que vuelven de la muerte para devolver la esperanza a los territorios alegorizados. Claudiano pone así en escena a los antepasados de los dos hermanos Arcadio y Honorio, Teodosio el mayor y Teodosio el menor, que aparecen para «revelar[les] [...] los consejos secretos de Júpiter y sus mandatos»<sup>70</sup>. Frente al modelo de Claudiano, imitado aquí en su estructura, Salcedo introduce sin embargo una diferencia de peso. En efecto, las intervenciones de Teodosio el menor ante su hijo Arcadio y de Teodosio el mayor ante su nieto Honorio tenían como meta favorecer la paz entre los dos hermanos y permitir la reunión de las dos partes occidentales y orientales del imperio. Nada de guerra fratricida en el caso de Felipe y Fernando de Austria. Al contrario, la sombra de Felipe III se complace en presentarlos juntos y recalca siempre que es posible la obediencia que el joven Fernando profesa a su hermano.

La aparición de Felipe III remite así, al mismo tiempo, a un motivo ancestral de la épica: la aparición de Anquises visitado por Eneas en los Campos Elíseos, donde anuncia al héroe el glorioso futuro de la ciudad que está destinado a fundar (VI, 679-898). El poeta recuerda así, aunque de forma implícita, la clásica analogía entre el imperio romano y el imperio español. Otra señal del vínculo textual con el modelo latino estriba en el uso de la fórmula «tres veces...» para describir el intento frustrado de comunicarse con el fantasma que le aparece. Así cuando, a Felipe III, España:

Tres veces quiso, el corazón inquieto,  
Referirle su pena enternecido;  
y otras tantas la fuerza de su agravio  
hurtó la voz al balbuciente labio. (16, vv. 5-8)

La imitación de este célebre lugar del canto VI de la *Eneida*, cuando Eneas procura abrazar a su padre Anquises —«*Ter conatus ibi collo dare brachia circum, / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno*»<sup>71</sup> (vv. 700-702)— confirma la filiación establecida entre los personajes y el sentido que Salcedo pretende dar a esta primera parte del panegírico. España es hija de Felipe III y de él recibe la visión de un don Fernando ilustre descendiente de los Habsburgos a la par que agente de la ilustración de su patria. Las modalidades de la aparición de Felipe III confirman la magnificencia de esta revelación: el «Magnánimo Rey» (15, v. 3), «de rayos coronado» (15, v. 2), no se presenta en

<sup>69</sup> Las quejas de Roma y África se extienden entre los versos 28 y 201. Véase Claudio Claudiano, *Poemas*, ed. y trad. de Miguel Castillo Berajano, Madrid, Gredos, 1993, pp. 266-275.

<sup>70</sup> «*qui Iouis arcanos monitus mandataque ferrent*», v. 217, trad. en *Idib.*, p. 276.

<sup>71</sup> «Tres veces porfió en rodearle el cuello con sus brazos / y tres veces la sombra asida en vano se le fue de las manos / lo mismo que el aura leve, en todo parecida a un sueño alado», Virgilio, *Eneida*, intr. de Vicente Cristóbal, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 325.

forma de cadáver, sino como una visión gloriosa, precedida por una luz heroica que recuerda, también, las apariciones divinas de la *Eneida*<sup>72</sup>.

Esta visión coloca a don Fernando al lado del rey Felipe, del que se proporciona un breve retrato (20-23) donde destacan su Fama e Imperio que corren por todo el orbe (21), sus victorias contra las «bárbaras naciones» y a favor de la fe católica (22), así como una disposición innata a ser «honrado» por las mejores plumas de la época (23). Sólo en la octava 24 aparece el Cardenal Infante bajo el epígrafe de «Joven feliz», a la «invicta diestra del Monarca Ibero», es decir, amparado por las dos autoridades regias de su padre y de su hermano.

La presentación de don Fernando se divide en dos partes de desigual extensión. En las octavas 24 a 28 se refieren algunos episodios de su infancia, es decir, acciones pasadas respecto al tiempo de la diégesis: la coronación como Cardenal entre los diez y los quince años (en el «tercero Lustrum de su vida», 35, v. 1), sus obras como «Pastor» de Toledo (26) y su liberalidad con el pueblo (27).

Todo el final de la *España Consolada* es, al contrario, una profecía de la carrera militar que don Fernando empezaría al principio de los años 1630<sup>73</sup>. Imitando una convención épica, el rey toma el

tiempo de remotivar su voz en el umbral de esta nueva sección, como para mejor señalar la transición entre el tiempo de la historia y el de la profecía:

Si anticipados quieres los fatales  
progresos ver, que aún temerá la muerte,  
oye mi voz que, liberal, procura  
hacer presente su virtud futura. (28, vv. 5-8)

La conversión del Cardenal en militar (29-33), su nominación como gobernador de Flandes (34), el viaje a Flandes a través de Italia (35-40), el retrato de Fernando vestido de caudillo guerrero (41-46) y la victoria de Nördlingen (47-59) son las principales etapas de esta narración bélica.

El punto de inflexión entre la carrera eclesiástica y la carrera militar de don Fernando, cuando estaba madurando la vocación heroica del joven Habsburgo, es objeto de un símil homérico que imita explícitamente otro poema de Claudiano, el *Panegírico al tercer consulado de Honorio*, y vuelve a parangonar a don Fernando con este gran héroe del imperio romano. La imagen del joven saliendo del retiro de la infancia o de la vida religiosa para lanzarse a la vida militar, como el león que, después de crecer y acumular fuerzas al amparo de la gruta, se lanza a cazar afuera es la siguiente en ambos textos:

<sup>72</sup> Véase, por ejemplo, la «*pura per noctem in luce alma parens*» que acompaña la aparición de Venus en el segundo libro de la *Eneida* (vv. 590-591). 'Rutilaba en la noche luz radiante' (*Eneida*, Madrid, Gredos, 1992, p. 193).

<sup>73</sup> Flavia Gherardi habla al respecto de la «modalidad *ex post* del pronóstico» (*op. cit.*, p. 9).

Como el León, que en la nativa peña  
oculto vive, alimentando ocioso  
la tierna infancia, mientras no desdenea  
el seno de su madre cuidadoso,  
que no tan presto la ondeada greña  
crecida mira, y en su pie brioso  
corvas las uñas cuando quiere atento  
cambiar en sangre su primer sustento;  
así del ocio, que impidió tirano  
su heroico brío, cuidará impaciente  
romper los lazos el invicto hermano  
del gran Monarca de la Hesperia gente.

(*Consolada*, 32)

*Vt leo, quem fulvae matris spelunca tegebat  
uberibus solitum pasci, cum crescere sensit  
ungue pedes et terga iubis et dentibus ora,  
iam negat imbelles epulas et rupe relictas,  
Gaetulo comes ire patri, stabulisque minari  
aestuat et caesi terga absorbere iuuenti*<sup>74</sup>.

(vv. 77-82)

Al imitar literalmente el símil heroico del joven león, Salcedo equipara pues el ardor bélico de don Fernando con el del joven Honorio, a quien Claudiano presenta en más de una ocasión como un impetuoso niño al que su padre tiene que prohibir el acceso al campo de batalla para proteger su tierna edad. La combinación de ambos motivos, virgiliano y claudiano coloca pues a don Fernando en la postura de un nuevo Ascanio, heroico descendiente del imperio, y de un nuevo Honorio, futuro amparo de este, aunque en este caso siempre fiel a su hermano el rey.

Esta primera parte del panegírico se concluye cuando el fantasma de Felipe III se disuelve en una nube, dejando a España cambiado «en gusto el triste lamento» (60), de la misma manera que Júpiter había restituido la quejosa y arruinada Roma a su primera juventud en *La guerra contra Gildón* (vv. 208-213).

### *El francés demonizado y vencido por don Fernando*

La segunda parte del díptico, la *España triunfante*, muestra de nuevo al héroe de la monarquía como militar en acción y triunfando sobre un enemigo herético. La invocación (1, vv. 1-4), esta vez a Apolo, propone «mover segunda vez» la voz poética para cantar a un «Fernando esclarecido» explícitamente nombrado al principio del relato. Ya vimos el énfasis puesto por Salcedo Coronel en la necesidad de mezclar en esta segunda parte del panegírico el estilo lírico con notas heroicas (*Triunfante*, 2)<sup>75</sup>. Las dos octavas siguientes (3 y 4) dedican esta vez el poema a Felipe IV, «ilustre Alcides» del Sumo Pontífice, aquí colocado en la posición de espectador privilegiado de las hazañas de su hermano<sup>76</sup>.

Para poder contar nuevas batallas de don Fernando sin poner en duda la validez de la victoria anterior, el poeta tenía que justificar que resurgiera el enfrentamiento entre herejes y españoles. Para

<sup>74</sup> «Como un león al que, acostumbrado a alimentarse de las ubres, protegía la cueva de su rojiza madre; cuando ha sentido sus patas crecer con las garras, su cuello con la melena y sus quijadas con los colmillos, ya no quiere el alimento apacible y ansía ardientemente acompañar a su padre getulo tras abandonar la cueva, amenaza los establos y empaparse de la sangre de un soberbio novillo.», Claudio Claudiano, *Poemas*, op. cit., p. 194.

<sup>75</sup> Véase *supra* la nota 27.

<sup>76</sup> Salcedo Coronel comenta el origen gongorino de esta imagen en su comentario de la Silva segunda. Véase la nota 23.



ello, Salcedo Coronel cambia de enemigo (de los flamencos pasamos ahora a los franceses) y urde un episodio mitológico complejo: la intervención de dos divinidades infernales, Plutón, rey de los Infiernos, y la furia Megera, para inspirar el ardor belicoso a los franceses (octs. 5-46). Todo el episodio se teje de nuevo a partir de la imitación sucesiva de Claudiano y de Virgilio.

El relato de la *España triunfante* se abre con un cuadro de la «prostrada» (5, v. 2) Nördlingen, devastada por las tropas del Cardenal Infante. La noticia, difundida por la Fama, pronto «penetró el centro de la tierra oscuro» (7, v. 2), donde provocó la ira de las criaturas infernales y la intervención de Plutón y Megera para encender los ardores bélicos del enemigo de los españoles. En toda esta escena, Salcedo Coronel imita de cerca el primer libro de las *Invectivas contra Rufino* del panegirista latino Claudiano<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Solo describiremos a continuación las principales calas de esta similitud. La imitación de Claudiano por Salcedo se merecería un estudio de mayor envergadura, tomando en cuenta también aspectos estilísticos que dejamos aquí de lado. También habría que contar con la mediación de las numerosas imitaciones de este poema de Claudiano por poetas anteriores a Salcedo. La más conocida de ellas es sin duda la de Ariosto en el primero de sus *Cinque canti* (octs. 38-56). Allí Alcina reclama venganza ante un consilio de dioses infernales. Ganellone, «d'ogni inganno capace e d'ogni frodo» (49, v. 4), será su instrumento, a quien la Envidia inspira la venganza. Mercedes Blanco ha mostrado que Luis Zapata, se inspiró en este fragmento de Ariosto para el canto XXI de su *Carlo famoso* para contar «cómo el rey de Francia Francisco I rompe de nuevo las hostilidades con Carlos después de la batalla de Novara»: una configuración histórica muy similar, por tanto, a la del panegirista de Salcedo («La épica áurea como poesía», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. de Rodrigo Cacho Casal et Anne Holloway, Series, Monografías A. Tamesis, 2013, pp. 14-30, p. 21).

Todo empieza cuando una criatura infernal con papel dominante constata la existencia de una situación feliz que implica su propia derrota. En Claudiano, la furia Alecto advertía la paz que reinaba sobre las ciudades del imperio («*placidas urbes*», v. 26); Salcedo Coronel sustituye a Alecto por Plutón, «tenebroso Rey» de los infiernos (7, v. 6), cuando recibe la noticia de la victoria de don Fernando. A pesar del cambio de personaje, este Plutón conserva, como rasgo característico de la Furia, «la cabeza de serpentes» (7, v. 5) que «tres veces sacudió» (7, v. 7) al enterarse de la noticia<sup>78</sup>. En un largo discurso (8-15), Plutón se indigna ante el triunfo del Español, «vencedor injusto» (9, v. 2), que pone en tela de juicio su cruel poder pues favorece la causa de la religión católica. Este discurso interviene antes de la convocación de los «rebeldes espíritus» (16, v. 2) de los infiernos en concilio como testigos de su «injusta queja» (17, v. 1; injusto según la apreciación del poeta). En Claudiano, Alecto convoca primero a los demonios y luego pronuncia su discurso ante el concilio. A pesar de esta ligera alteración en el orden de la narración, el texto de Salcedo sigue recordando de cerca el de Claudiano. El contenido de los argumentos aducidos en los dos discursos es muy comparable: Alecto no consiente la felicidad de los mortales, porque la obliga a exiliarse de la tierra y dejar de ejercer su maldad; de manera muy similar, aunque esta vez en clave religiosa, la victoria de la «Católica hueste» (11, v. 3) va en contra de la «impías aras» (13, v. 2) que defiende

<sup>78</sup> La Alecto de Claudiano actúa de manera muy similar justo antes de tomar la palabra ante el concilio infernal: «*ostantem in tergum reppulit hydros / perque humeros errare dedit*», 'echó hacia sus espaldas las serpientes que le estorbaban y las dejó esparcirse por sus hombros', vv. 42-43, Claudio Claudiano, *Poemas*, op. cit., p. 141.

Plutón. La conclusión de los dos discursos también presenta notables parecidos. Plutón despidе «feroz en negro aliento / sulfúreas llamas de su inmunda boca» (16, vv. 3-4), igual que Aleto «*sic fata cruentum / mugit [...] / noxiaque effudit confusso crine venena*» (vv. 65-67<sup>79</sup>). Salcedo Coronel también retoma de Claudiano la comparación de la asamblea de espíritus malignos con el viento soplando encima del mar<sup>80</sup>. Si el efecto del discurso en la asamblea difiere en los dos poemas (los demonios de Claudiano se muestran divididos, mientras que los de Salcedo siguen unánimes la propuesta de Plutón, 18, vv. 1-2), en ambos esta decisión deja paso a la intervención de un nuevo protagonista, la furia Megera.

Como en Claudiano, esta segunda intervención se abre con un retrato de la Furia, todavía más cruel y repugnante que sus hermanas y que todas las criaturas del infierno (*In Rufinum*, I, vv. 74-85; *España triunfante*, 18-20). Salcedo añade la precisión, muy coherente en el caso de su panegírico, de que la furia de Megera se ejerce en especial en materias religiosas: «No perdona su enojo fulminante / las sacras aras, ni el error limita, / que sacrílego impone contra el cielo / soberbios

montes de infeliz desvelo» (19, vv. 58). El discurso de Megera empieza en ambos casos por una proposición hipotética («*Si libet...*», v. 88; «Si emprendes», 21, v. 1) y recuerda al inicio un obstáculo frente al que se encuentran las criaturas infernales: en Claudiano, no pueden rebelarse contra los dioses (vv. 86-87); según Salcedo, Plutón pretendió «igualar[se] al supremo Señorío» y no lo consiguió (22, v. 2; las octavas 22 y 23 insisten en la derrota de Plutón<sup>81</sup>). La solución propuesta por la Furia es similar en ambos casos: se trata, en vez de intervenir directamente contra los dioses, de usar para ello al hombre que más características tiene en común con las divinidades del infierno —Rufino y el francés—. El paralelo entre ambos monstruos mortales no podía ser más explícito. A ambos les crió la Furia Megera<sup>82</sup> y la crueldad de ambos supera las peores manifestaciones terrestres. La acumulación de las comparaciones dedicadas a un Rufino «*prodigium cunctis immanius hydris, / tigride mobilis fœta, violentius Austris / acribus, Euripi refluis incertius undis*» (vv. 89-91<sup>83</sup>) inspira a Salcedo un símil heroico de lo más gráfico:

<sup>79</sup> «Habiendo hablado así, dio un grito sangriento [...] y con las sacudidas de su cabellera esparció su funesto veneno», Claudio Claudiano, *Poemas*, op. cit., p. 142.

<sup>80</sup> «*Ceu murmurat alti / impacata quies pelagi, quum flamine fracto / durat adhuc sævitque tumor, dubiumque per æstum / lassa recedentis fluitant vestigia venti*» (vv. 70-73); «No de otra suerte, si le altera el viento, / suena ofendido en la fragosa roca / soberbio el mar, o con horrible saña / impetuoso el Noto en la montaña» (16, vv. 5-8). En rigor, la comparación de Salcedo no se aplica a la asamblea infernal, sino al soplo del mismo Plutón. La coincidencia temática de los dos símiles no deja de ser un indicio de que Salcedo está elaborando su poema a partir del modelo latino.

<sup>81</sup> Esta derrota anterior es probablemente la de Nördlingen, narrada al final de la *España consolada*.

<sup>82</sup> El francés, dice Megera, es «émulo de [sus] iras», «[su] nativa crueldad [...] inficionó su vida» (25, vv. 1, 6 y 8). Rufino también había tenido a la fiera como ama de cría: «*Reptavit parvus in isto / saepe sinu, teneroque per ardua colla volutus / ubera quæsitiv fletu, linguisque trisulcis / mollia lambentes finxerunt ora cerastea. / Meque etiam tradente dolos...*» («Él pequeño se arrebujó muchas veces en este seno y abrazado en torno a mi elevado cuello, buscó mis mamas con su tierno llanto. Siendo yo también su maestra, aprendió los engaños...», I, vv. 93-97, Claudiano 1993, p. 144).

<sup>83</sup> «un monstruo más espantoso que todas las hidras, más ágil que una tigresa recién parida, más violento que el impetuoso Austro, más traicionero que las refluentes aguas del Euripo», *Ibid.*, p. 143.

No en las arenas de Libia ardiente  
alimentaron en su inestable seno  
fiera igual, ni en lívida serpiente  
halló la Parca tan mortal veneno;  
el Ser humano irracional desmiente,  
y al bruto excede de piedad ajeno  
tanto, que apenas la atención severa  
se atreve a distinguir si es hombre o fiera.

(*España triunfante*, 26)

La intervención de la Furia sobre el francés, contada en las siguientes octavas, sigue las mismas etapas que el texto de Claudiano, a su vez modelado a partir de la intervención de Alecto en el libro VII de la *Eneida*. Compárese, por ejemplo, la desastrosa acción de la temible deidad sobre el mundo al salir del infierno (*In Rufinum*, vv. 129-133; *España triunfante*, vv. 29-31).

Así, cuando llega a Francia, Megera se encuentra con el monstruo prometido y nunca explícitamente nombrado por Salcedo Coronel: el «ministro horrendo» (32, v. 5) de Luis XIII de Francia, el Cardenal de Richelieu. Se le acerca durante el sueño, bajo la «mentida forma» de un anciano como en Virgilio y Claudiano. Como para responder a la aparición fantasmal de Felipe III en la *España Consolada*, Megera adopta entonces los rasgos del padre del ministro<sup>84</sup> e, investida de su autoridad, le dirige un discurso de tono bélico, denunciando el «ocio inútil» (35, v. 2) en el que se complace entre «blandas plumas» (35, v. 3) y incitándole a aspirar «al trofeo» (36, v. 5), a «comunicar el furor» que reprime (37, v. 1) y a alzar su «diestra vengativa» (37, v. 6). A la sucesión de los interrogantes (35-36, v. 4) sucede la anáfora de los imperativos («deja», «aspi-

ra», «comunica», «resplandezca», «prevén», «despierta», «desvélese», ocs. 36-39) que enaltece el tono bélico y alienta la sed de venganza con la que despertará al enemigo de los españoles. Al presentar así a Richelieu bajo los rasgos del Rufino de Claudiano, Salcedo Coronel equipara las figuras de dos validos nocivos: el ministro del rey francés y el prefecto pretorio de Arcadio, emperador del Oriente y hermano rival de Honorio, emperador del Occidente. Esta asignación del enemigo a un bando infernal permite al poeta equipararse con su modelo: Claudiano tuvo como protector a Estilicón, de la misma manera que Salcedo Coronel busca el amparo del Cardenal Infante, brazo armado del rey de España. En el caso de Salcedo, presenta también la ventaja de demonizar al valido y no al mismo rey de Francia, rey Cristianísimo, y doblemente vinculado a la familia de Austria por ser hermano de la reina Isabel de Borbón, y esposo de la hermana de Felipe IV, Ana de Austria.

El hipotexto claudiano no es sin embargo el único presente aquí. La alternancia entre preguntas iniciales e imperativos prescriptivos en el discurso de la Furia acerca también este fragmento al modelo virgiliano que sirve de modelo al final de la escena mitológica (VII, vv. 421-434). De hecho, la descripción de los efectos físicos de la acción de la Furia en su víctima, al final del episodio, ya no tiene equivalente en el poema de Claudiano. Antes del discurso, Megera «con fría mano el corazón le oprime» (33, v. 8) al francés. Las dos octavas que siguen inmediatamente el discurso desarrollan la descripción con la imagen del «mortal veneno / [que] su corazón inunda» (40, vv. 1-2)<sup>85</sup> y provoca la ferocidad del «ministro cruel» al despertar (41, v. 3):

<sup>84</sup> «Del ya difunto padre representa / la anciana imagen» (33, vv. 56). Véase *Eneida*, VII, vv. 415-418; *In Rufinum*, vv. 134-136. En este caso, creo que Salcedo Coronel no hace referencia a la figura histórica concreta del padre de Richelieu, sino una figura paternal en general.

<sup>85</sup> Compárese con el viperino veneno que inunda el corazón de Amata después de hablar con Latino: «*penitusque in viscera lapsus / serpentis furiale ma-*

[...] de mortal veneno  
 su corazón inunda, que impaciente  
 las alas bate y de quietud ajeno  
 alimenta sus iras inclemente.  
 En negras sombras del Tartáreo seno  
 escondió luego la sañuda frente,  
 refiriendo los daños que, inhumana,  
 introdujo mentida imagen vana.  
 El sueño de los miembros sacudido<sup>86</sup>,  
 feroz en tanto su esperanza anima,  
 el ministro cruel, agradecido,  
 al ciego engaño que ambicioso estima [...].

(40-41, v. 4)

Este motivo del enemigo despertando furioso después de un sueño infernal, modelado en el personaje de Turno en la *Eneida* (VII, vv. 446-451), coincide con dos ocurrencias similares en el *Suceso do Segundo Cerco de Diu* y en la *Victoria de Lepanto*, del poeta portugués Jerónimo Corte-Real, donde se aplica respectivamente al sultán del Gujerate y al sultán del imperio otomano<sup>87</sup>.

*lum totamque perrerat*» (VII, vv. 374-375), ‘por lo más hondo / de su ser se desliza el enloquecedor veneno de la serpiente / y la recorre en todas direcciones’ (Virgilio, *Eneida*, op. cit., p. 352).

<sup>86</sup> Este verso cita casi literalmente el primer verso de la trigésimo séptima octava del magistral epilío gongorino, cuando Acis —que segundos antes fingía dormir cerca de un río— se yergue ante Galatea, «el sueño de sus miembros sacudido» (v. 297). Tomo la cita de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 173. Puede consultarse asimismo la excelente edición digital del proyecto PÓLEMOS: [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica/poem255](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/poem255)). Agradezco a Jesús Ponce Cárdenas que me haya señalado esta coincidencia.

<sup>87</sup> El motivo del sueño infernal se desarrolla en los primeros cantos de ambas obras (Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546*, Lisboa, António Gonçalves, 1574, canto I, vv. 77-156; y *Felicíssima victoria concedida del cielo al señor don Iuan d’Austria en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana...*, Lisboa, por Antonio Ribero, 1578, canto I, vv. 93285). Véase al respecto Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra,

El proceso imitativo que acabamos de describir a grandes rasgos —y que merecería un análisis más detenido— permite intuir algunos aspectos de la estrategia encomiástica de Salcedo Coronel. A través del modelo de las *Invectivas contra Rufino*, tan visible en la pintura del enemigo francés, el poeta logra dar un relieve mitológico e histórico a la vez a la demonización del enemigo que aparece ya no sólo como un hereje, sino como un monstruo infernal. No obstante, si el modelo claudiano funcionaba a la perfección para conseguir una figura de enemigo infernal, se mostraba limitado en lo que atañe a la construcción de una figura heroica capaz de oponérsele<sup>88</sup>. La vuelta al hipotexto virgiliano, al final del episodio, permite por tanto orientar esta representación del enemigo hacia la figura del guerrero vencido que era Turno, mucho más propicia para narrar un enfrentamiento militar en el que tiene que volver a triunfar el Cardenal Infante. En efecto, la segunda parte del poema muestra a don Fernando castigando a su enemigo y triunfando a través de varios lugares de Flandes (57-67). Esta segunda parte del panegírico concluye con una apóstrofe del poeta a una España restituida en su grandeza y prometida a un futuro grandioso (68-72). La repeti-

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, pp. 358361, et Plagnard Aude, *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Thèse de doctorat sous la direction de Mercedes Blanco, Paris-Sorbonne, Paris, 2015, pp. 201-203 y 315-316 respectivamente.

<sup>88</sup> Bruneau Bureau defiende que la elaboración del complejo aparato mitológico en las *Invectivas contra Rufino* estaban ideadas para disimular el poco relieve y la escasa eficacia de Estilicón y de cuantos, en la corte de Honorio, habían actuado en contra de Rufino. Bruno Bureau «L’utilisation de la mythologie dans le *Contre Rufin* de Claudien», *La poétique, théorie et pratique*, Les Belles Lettres, 2006, pp. 683-699, <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00881461/document>.

ción anafórica de «Vive» (68, v. 5; 69, v. 1 y 70, v. 1), dirigido a España, termina de invertir la dinámica del luto en consuelo y proyecta a España en un futuro triunfante, donde imperará «Fernando victorioso» (72, v. 3)

## CONCLUSIÓN

La característica más singular de este panegírico es, sin duda, su tono heroico y su materia militar, ambos perfectamente adecuados para celebrar un príncipe al que Salcedo Coronel servía desde muchos años en calidad de caballerizo. Siguiendo una vena importante de la épica contemporánea, y también los elogios que se habían dedicado al Cardenal Infante, Salcedo nos propone aquí un retrato heroico basado en la verdad histórica de las hazañas contadas y sigue, en gran parte de su texto, las crónicas de la época, refiriendo con todo lujo de detalles las campañas militares de don Fernando. Para elaborar poéticamente esta materia histórica, Salcedo no sólo heroiza el retrato usando motivos característicos de la épica (símbolos, epítetos homéricos, alusiones inequívocas a los héroes de la antigüedad...). También convoca y articula varios modelos poéticos que permiten dotar el panegírico de una trascendencia que no tenían las hazañas históricas.

Al modelo gongorino, subrayado en varias ocasiones por el mismo comentarista de don Luis y en especial en las *proposiciones* de ambas partes del panegírico, a modo de homenaje inicial, se añaden otros modelos poéticos que anclaban el poema en una tradición poética histórico-heroica. Las dos ideas que están en el origen de las dos partes del poema —la consolación de España por la aparición del fantasma de Felipe III y la inspiración infernal de sus enemigos franceses— proceden de dos poemas de Claudiano, la *Guerra contra Gildón* y el *Contra Rufino*. En ambos casos, Salcedo reajusta la situación narrativa para mejor evidenciar el éxito del Cardenal Infante y de la monarquía española. En la *España consolada*, ninguna guerra fratricida viene a manchar el éxito de don Fernando en Nördlingen, y el fantasma de Felipe III adopta pues el papel de un Anquises, vates del glorioso futuro de sus hijos. En la *España triunfante*, el válido Richelieu, verdadero monstuo de la humanidad, es también tratado en los mismos términos que el Turno de la *Eneida*, es decir, como un futuro contrincante vencido del que el Cardenal Infante triunfa en Picardía. Gracias, pues, a una imitación compuesta que reescribe a Claudiano con toques virgilianos, don Fernando aparece a la vez como un Ascanio, glorioso heredero de los Austrias, y un Honorio defensor de su patria e imperio y respetuoso de su hermano.

# UN ALMIRANTE EN TERCETOS: EL PANEGÍRICO DE CALDERÓN<sup>1</sup>

JOSÉ IGNACIO DÍEZ  
*Universidad Complutense de Madrid*

Cómo ni el hacerse rico, ni el obtener honores, ni la mucha erudición pueden dispensar al individuo del profundo descontento que lo embarga por la banalidad de su existencia; y cómo la aspiración a estos bienes únicamente adquiere sentido a través de un elevado propósito transfigurador y universal: la obtención de poder, y mediante él ayudar a la physis y convertirse, en cierta medida, en corrector de sus necesidades y descuidos. (Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer como educador*)

## 1. ALGO DE POMPA Y MUCHA CIRCUNSTANCIA

El tiempo (gran destructor, si se rehace el título de Marguerite Yourcenar) parece haber respondido la pregunta con la que Edward M. Wilson abría su artículo sobre el *Panegírico* de Calderón hace casi medio siglo: «¿Cuántos lectores modernos leen con interés otros panegíricos

escritos por Pedro de Espinosa, Góngora, Lope o Bocángel?»<sup>2</sup>. No se trata ahora de preocuparse por la suerte de obras muy contextuales, que elogian a un personaje cuya memoria a menudo sólo conserva la parte más académica de la república de las letras, pues eso implica una clasificación tácita de la poesía de los Siglos de Oro, en legible y desechable; ahora toda la poesía —no importa de qué época— no despierta mucho interés. Esa moderna desafección borra la distancia entre los poemas (supuestamente) inmortales o más apre-

<sup>1</sup> Este trabajo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación FFI2015-63554-P, «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos Hispánicos» (ARELPH), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

<sup>2</sup> «Calderón y Fuenterrabía: el «Panegírico» al Almirante de Castilla», *Boletín de la Real Academia Española*, 49 (1969), pp. 253-278.



hensibles (supuestamente) de manera inmediata porque formulan una experiencia (supuestamente) general y aquellos otros que, no menos inmortales en la vieja concepción de la poesía, nacen en sociedades donde la aristocracia sigue gozando de sus privilegios. No sé si es una ventaja, pero es un hecho.

Muy probablemente por otros motivos, lo cierto es que los eruditos han intensificado el interés en los poemas que celebran los hechos de grandes personajes, los menos accesibles a lo que antes se llamaba un público culto, textos que forman parte de un conjunto de poesía menos atendida por la crítica<sup>3</sup>. La aproximación a esta poesía requiere, como es obvio, un trabajo doble: no sólo el análisis del texto sino también el dibujo de esa circunstancia o contexto a los que inextricablemente está unido. En ese grupo se hallan los cantos a las acciones heroicas que los nobles reputados de la Europa Moderna consiguen a veces, normalmente triunfos militares. Esa exaltación particular forma parte de la exaltación general de las monarquías del Renacimiento y del Barroco, de la construcción de entidades nacionales que se roturan frente a otras gracias a invasiones o al rechazo de las mismas<sup>4</sup>, hechos de armas en sus dos

grandes formas. El poeta, como *cultor* de famas individuales con implicaciones colectivas, pretende convertir en *ever-lasting memories* unos choques militares muy unidos a lugares y fechas gracias al sostenido poder órfico de la palabra y gracias también a la perdurabilidad de las copias que produce la imprenta. Pero curiosamente, dentro del gran marbete de la poesía celebratoria y circunstancial se incluyen tanto poemas dedicados a cantar hechos menores, e incluso minucias, como textos que exaltan enormes y más o menos imperecederos triunfos militares: ambos quedan unidos por su vinculación con una fecha, con un hecho muy localizable en el tiempo y en el espacio. En los dos casos el lector, y por supuesto el erudito, precisa reconstruir un contexto en el que el poema cobre todo su sentido. Así que una segunda transformación que impone el tiempo, más allá del olvido que otra sociedad proyecta sobre su propio pasado sangriento y poético, es transformar la inmortalidad de hechos y palabras en una reconstrucción académica.

No sorprende, por tanto, que el lector actual (si es que una categoría así tiene existencia o, como dice Calderón, «si es que hay lector que discurra»<sup>5</sup>) tenga más dificultades para apreciar este grupo de textos. Los cambios políticos y sociales que las monarquías limitadas o constitucionales o parlamentarias han impuesto en las dos últimas centurias y sobre todo la igualación legal de los derechos a toda la población o la eliminación de los grupos sociales privilegiados han tenido las

<sup>3</sup> Baste citar el espléndido volumen *El Duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, dir. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

<sup>4</sup> Los seis primeros versos del *Panegírico* de Calderón oponen un doble y complementario deseo en función de que se trate de España o de Francia: «Mil veces sea repetido el día, / Señor Excelentísimo, en que vea / quieta España su heroica Monarquía. // Repetida la luz mil veces sea, / Señor Excelentísimo, en que Francia / los desengaños de su orgullo crea» (todas las citas proceden de la edición Wilson, «Calderón y Fuenterrabía» pp. 270-276, y siempre modernizo la grafía).

<sup>5</sup> «Aquí discurra el lector / (si es que hay lector que discurra», «Romance de don Pedro Calderón de la Barca a una dama que deseaba saber su estado, persona y vida», Pedro Calderón de la Barca, *Poesía*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 68.

lógicas consecuencias en el trazado de una nueva estética, más individual o más democrática o ambas a la vez, apagando comúnmente el brillo de los grandes linajes que, por otra parte, han quedado condenados a no realizar «hechos» de digna memoria. Por todos estos factores, la pompa ha desaparecido para una celebración de unos *facta* cuya realización ha sido cada vez más difícil hasta que se han disuelto del todo o al menos se han borrado de lo que antes se consideraba la memoria colectiva. Otras formas de entretenimiento o de cohesión social o de consumo han barrido no sólo este tipo de poesía celebratoria o elogiosa o encomiástica, aunque ella ha resultado particularmente dañada.

Quizá por eso, y sobre todo por la imagen de un Calderón especializado en un teatro muy admirado, la poesía de Pedro Calderón de la Barca arroja aún más sombras sobre un hábito socioliterario hoy casi incomprensible o claramente percibido como de menor interés. Así en la entrada del *Diccionario filológico de la literatura española* sólo hay espacio para el teatro, con un elocuente silencio sobre la poesía de Calderón: como no son comparables, parece deducirse, hagamos sitio sólo a la grandeza del teatro<sup>6</sup>. Otras soluciones, además del espeso silencio, son posibles: Luis Alberto de Cuenca, cuando con motivo del centenario de quien es considerado sobre todo dramaturgo dio a la stampa una antología poética, corta muy hábilmente ese nudo gordiano tejido con dos hilos de grosores tan distintos y compone un *codex excerptorium* de la producción teatral de

Calderón<sup>7</sup>. Pero si el admirable intento se examina con una lupa que detecte con precisión las «poesías sueltas» se verá que su número es limitadísimo, cuatro exactamente, aunque (o porque) según el antólogo primen los «*loci memorabiles* desde el punto de vista poético»<sup>8</sup>. El mismo centenario calderoniano del cambio de centuria impulsó más de un congreso, y en alguno de ellos de nuevo el peso del teatro casi no deja lugar a más<sup>9</sup>: «Calderón fue esencialmente un poeta dramático y un director escénico»<sup>10</sup>. Sin embargo, con mucho acierto, cierra su monografía Evangelina Rodríguez Cuadros con un apartado sobre «La poesía lírica de Calderón»<sup>11</sup> y con un abanico amplio, variado y mucho más útil para mis intereses sí reproduce en su antología el «Panegírico al Excelentísimo Señor Almirante de Castilla»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Poesía*, antología de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

<sup>8</sup> P. Calderón de la Barca, *Poesía*, antología de L. Alberto de Cuenca, p. xvi.

<sup>9</sup> Hay tres páginas de Luis Alberto de Cuenca, «Calderón, poeta», en *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 11-13. El volumen incluye también dos trabajos sobre el poema «Psalle, et sile».

<sup>10</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, *Calderón. Vida y obra*, Madrid, Alianza, 2000, p. 9. Edward M. Wilson y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, Londres, Tamesis, 1964, se centran en la recepción de la poesía en su teatro, «en la obra de un artista tan consciente y tan poco ingenuo como lo era don Pedro Calderón», p. vii.

<sup>11</sup> *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 171-173.

<sup>12</sup> P. Calderón de la Barca, *Poesía*, ed. E. Rodríguez Cuadros, pp. 56-64. Dividida en «poesías sueltas» y en «poesía dramática» aparece muy equilibrada.

<sup>6</sup> Don W. Cruickshank, «Calderón de la Barca, Pedro», en *Diccionario filológico de la literatura española (siglo XVII)*, dir. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 2010, I, pp. 172-232.

2. *DE FACTIS*: HISTORIAS DE LA HISTORIA

La circunstancia que celebra este *Panegírico* es la liberación de Fuenterrabía, tras 69 días de asedio por las tropas francesas comandadas por el príncipe de Condé (desde el 1 de julio hasta el 7 de septiembre de 1638). Y se exalta, frente a otra corriente con la que el poema inevitablemente entra en polémica, no al Conde-Duque de Olivares, sino a don Juan Alonso Enríquez de Cabrera y Colonna (1594-1647), V Duque de Medina de Rioseco y IX Almirante de Castilla, enemigo de Olivares<sup>13</sup>. Desde luego, Calderón no tiene ningún interés en recordar que Enríquez Cabrera «era un hombre inquieto y algo violento [...] tuvo problemas por su temperamento y por el juego, por lo que fue encarcelado varias veces»<sup>14</sup>. En todo panegírico hay que saber hablar, y mucho, y hay que saber callar, y mucho, quizá más: «El discurso imperial», indica Menandro, «es un encomio del emperador [...] y nada admite de ambiguo ni discutible, por ser ilustre la persona en sumo grado»<sup>15</sup>. El panegírico impone esa ley sobre los personajes de calidad que elogia.

La enorme importancia del éxito de Fuenterrabía<sup>16</sup> hizo del Almirante «en

aquel instante el hombre más popular de España»<sup>17</sup>. A pesar del indiscutible éxito «fuera de todo pronóstico» de Enríquez Cabrera<sup>18</sup>, el Conde-Duque quiso aprovechar el triunfo en beneficio propio. De hecho, «probablemente fue celebrar esta victoria el motivo de que Velázquez realizara su gran retrato de Olivares a caballo, con el bastón levantado en imperioso gesto de mando»<sup>19</sup>. La guerra posterior a la liberación de Fuenterrabía fue una intensa guerra de propaganda: Olivares utilizó a José de Palafox y Mendoza y a Virgilio Malvezzi para reivindicar lo que deseaba que se consideraran como éxitos propios, con dos obras publicadas en 1639, en Madrid y en Pamplona: *Sitio y socorro de Fuenterrabía* y *La Libra*, respectivamente<sup>20</sup>. Por su parte Enríquez Cabrera también movió a varios escritores, como José

púzcoa por los franceses fue prevista estratégicamente por la política española. Los guipuzcoanos fueron abandonados expresamente a su suerte, sin más opción para sus instituciones que organizar la autodefensa para defender su tierra. La verdadera ocupación se produjo tras la salida de las tropas francesas y la llegada (después de los enfrentamientos armados) de las tropas españolas», Pedro Esarte Muniaín, *Asedio de Fuenterrabía y avasallamiento de Guipúzcoa (1635-1644)*, Pamplona, Pamiela, 2005, p. 295.

<sup>17</sup> D. L. Shaw, «Olivares y el Almirante de Castilla», p. 351.

<sup>18</sup> «[...] presionado por el Rey y Olivares a que atacara, a pesar de la desertión en masa de gran parte de sus mal entrenadas tropas y de una gran inferioridad numérica, el Almirante consiguió, fuera de todo pronóstico, derrotar y hacer retroceder a los ejércitos franceses», D. L. Shaw, «Olivares y el Almirante de Castilla», p. 345.

<sup>19</sup> J. H. Elliott, *El Conde Duque de Olivares*, p. 527. Enumera otros beneficios muy palpables para el Conde-Duque.

<sup>20</sup> Se documentan hasta 29 textos sobre el socorro a Fuenterrabía, seleccionados entre un corpus más amplio, en José de Palafox y Mendoza, *Sitio y socorro de Fuenterrabía*, ed. Jesús María Usunáriz Garayoa, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2003, pp. 36-39.

<sup>13</sup> Donald L. Shaw, «Olivares y el Almirante de Castilla (1638)», *Hispania*, 27 (1967), pp. 344 y ss.

<sup>14</sup> Enrique García Hernán, «Enríquez de Cabrera, Juan Alfonso», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2012, vol. XVII, p. 303. Sobre el carácter del dedicatario, y sobre las pugnas cortesanas, a veces por ocupar un sitio al lado del rey en su carruaje, con una muy jugosa anécdota que recoge Matías de Novoa, véase John H. Elliott, *El Conde Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 269-270.

<sup>15</sup> Menandro, *Dos tratados de retórica epidíctica*, intr. Fernando Gascó, trad. Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, p. 149.

<sup>16</sup> Una lente distinta y otra interpretación, en la visión vasca militante: «La ocupación de Gui-

de Pellicer<sup>21</sup>, Francisco de Vargas y Alonso Díez de Lugones y Venegas. Incluso se le atribuye un texto a la pluma del propio Almirante<sup>22</sup> «o a alguien de su círculo»<sup>23</sup>. Pero no sólo de palabras, pues también se vale de los hechos Enríquez Cabrera al entrar «victorioso en Madrid el 26 de noviembre de 1638, provocando entre los cortesanos antiolivaristas mayor unión, y en Olivares una mezcla de temor y de envidia»<sup>24</sup>. En 1640 era nombrado Virrey de Sicilia y quedaba apartado de la corte en una maniobra que buscaba asegurar a Olivares en su posición. Eliott recoge un comentario del embajador de Venecia sobre las críticas a Olivares «y que, según se decía, el Almirante de Castilla, que siempre había sido como una espina clavada en el ánimo del Conde-Duque, era nombrado virrey de Sicilia y recibía la orden de partir inmediatamente a tomar posesión de su cargo»<sup>25</sup>.

Que el Almirante es enemigo de Olivares es claro, pero el poema de Calderón no parece participar de una ofensiva en

contra del valido: Calderón elogia a un conocido enemigo de Olivares en el *Panegírico*, pero no critica a Olivares. ¿Es el texto anterior a la polémica por su supuestamente tempranísima fecha?

A diferencia del relato de la victoria, o del sitio y el posterior socorro, Calderón sólo ensalzaba en su poema al responsable de la misma, en un típico ejercicio de lisonja cortesana, pero medurado y de buen gusto [...] el *Panegírico* de Calderón sería el más temprano, y acaso el más sincero, de los textos sobre la historia de Fuenterrabía<sup>26</sup>.

Lo cierto es que hay poca historia en el *Panegírico*, como si Calderón estuviera más interesado en componer una exaltación general, sin muchos detalles (más allá de la herejía del enemigo o del fracaso de la flota española) o como si, yendo un poco más allá, Calderón hubiera compuesto un texto muy general, con un centenar de versos que discuten cuántas coronas con las que los romanos premiaban los triunfos militares le corresponden al Almirante, antes de concluir que todas o casi todas. Ese pasado romano, tan noble y tan de moda en la corte de Felipe IV, encubre el detalle, que no le interesa al poeta o que no lo conoce demasiado bien. Es verdad que en el *Panegírico* se desea la entrada del Almirante en la corte, lo que ocurrió el 26 de noviembre del mismo año de la liberación de Fuenterrabía, y que es fácil deducir que el texto se compuso antes, aunque no hay que descartar en el juego del panegírico que se trate de una suerte de limitada profecía *ex evento* que subraye lo insuficiente de ese recono-

<sup>21</sup> «[...] publicó en Madrid, el 11 de septiembre de 1638, un escrito *Consagrado a la fama inmortal del príncipe don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera*», E. García Hernán, «Enríquez de Cabrera, Juan Alfonso», p. 303.

<sup>22</sup> El ms. 8.660/4 BNE «se le atribuye con bastante fundamento»: contiene críticas al libro de Malvezzi y ataca a Olivares «y la tendencia prevalente a conceder a éste personalmente todo el crédito de la campaña», D. L. Shaw, «Olivares y el Almirante de Castilla», p. 346. La pieza es «una franca y convincente exposición de los efectos corruptores que le monopolio del poder por parte de Olivares producía tanto sobre la persona del mismo favorito como sobre su administración», p. 351.

<sup>23</sup> María Soledad Arredondo Sirodey, «La corte celebra las victorias de la guerra: Fuenterrabía y Lérida», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Visor, 2009, p. 31

<sup>24</sup> E. García Hernán, «Enríquez de Cabrera, Juan Alfonso», p. 303.

<sup>25</sup> J. H. Eliott, *El Conde Duque de Olivares*, p. 581.

<sup>26</sup> M.S. Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 183-184.

cimiento<sup>27</sup>. La fiesta por el éxito de Fuenterrabía estalló popularmente a los tres días de la liberación, cuando las noticias llegan a Madrid y volvió a hacerse muy visible durante la entrada del Almirante dos meses y medio después<sup>28</sup>. Parece que en enero del año siguiente los dos bandos que defienden a los dos candidatos para arrogarse el triunfo de Fuenterrabía están muy delimitados, por lo que si el poema de Calderón fuera anterior cabría pensar en un elogio que no busca la polémica porque esta se produciría después. Sin embargo, la enemistad entre ambos próceres venía de lejos, lo que resultaría difícil de ignorar a Calderón, y elogiar a uno implicaba desagradar a otro. ¿Con Dios y con el Diablo? ¿Palabras y silencios? De 1638 son también los dos (extraños) panegíricos que publica Alonso Díez de Lugones y Venegas, «oficial mayor de Juan de Talavera, Secretario del Rey Nuestro Señor y de su Consejo Supremo de Cruzada», uno dirigido al Almirante y otro a su esposa, con romances, décimas, sonetos, octava, etc., y con mucho relato y menos estro poético que Calderón<sup>29</sup>. Los mecenazgos, las facciones, los agradecimientos son complejos y a menudo los poetas deben moverse en una ambigüedad elogiosa, certera y difusa al mismo tiempo<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> «¡Oh, mire el sol con novedad extraña / triunfales pompas en España el día / que entre en su Corte el defensor de España. // Mas no, que tanta pública alegría / aún es bastarda voz de vuestra fama, / mudo clarín de vuestra bizarria» (vv. 79-85).

<sup>28</sup> M. S. Arredondo Sirodey, «La corte celebra las victorias de la guerra», pp. 26-27.

<sup>29</sup> Ambos en la BNE VE/171/37.

<sup>30</sup> Sobre la ambigüedad como recurso en otro texto también político, que canta o parece cantar un suceso histórico muy concreto, véase J. Ignacio Díez, «La inspirada poética del soneto «Al rey, nuestro señor», de Hernando de Acuña», *Hispanic Review* 79.4 (2011), pp. 527-546.

Otra interpretación menos comprometida, que también deja a Calderón en tierra de nadie como la que supone que el texto es muy madrugador, es la que apela a la, siempre socorrida y con igual frecuencia supuesta, fuerza de los hechos:

Parece obvio que el peligro representado por la invasión enemiga, el valor y constancia de los sitiados, los esfuerzos enormes del ejército de socorro y el carácter noble del mismo Almirante fueron elementos bastantes para inspirar a Calderón la composición de este *Panegírico* y para poner en la bella comedia *No hay cosa como callar* otras referencias al sitio y al general que dirigió el socorro<sup>31</sup>.

Pero el texto admite otras hipótesis, partiendo de que la fecha de composición y publicación nos son desconocidas. Hubo, dice Shaw, un «disgusto general» por el intento de quitarle el mérito a los logros del Almirante. Sin embargo, «to our knowledge, Don Pedro never attacked Olivares explicitly in anything he wrote, even after his fall»<sup>32</sup>. Desde luego hay que concluir

<sup>31</sup> E.M. Wilson, «Calderón y Fuenterrabía», p. 257. Pedro Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, en *Obras completas, I, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, 2.ª ed. 2.ª reimp., Madrid, Aguilar, 1987, pp. 997-1037. Pronto se menciona «que ya el señor almirante / partió a Vizcaya y es fuerza / que salgas hoy de Madrid / [...] porque en el sitio te halle, / cuando llegue su excelencia» (p. 1004), y en la jornada segunda se alude a la celebración en la capital («¿Quieres aquesta noche / salir a ver la máscara, en un coche, / que hace Madrid, en generosas pruebas / de cuánto estima las felices nuevas / de la mayor victoria / que ha de durar eterna a la memoria / del tiempo, en duras láminas grabadas?», p. 1013) y se vuelve sobre el éxito militar: «¿Quién (después de haber cumplido, / don Juan con su obligación, / hallándose en la ocasión / mayor que España ha tenido [...])» (p. 1017).

<sup>32</sup> Don W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University, 2009, p. 205.



que el *Panegírico*, aun si se interpreta en clave antiolivares, no es un ataque «explicitly»: reivindica al rival, al Almirante, lo que indirectamente puede ser un rechazo de la propaganda a favor de Olivares. Como digo, la filiación de Calderón admite muchos matices, todos ellos, cómo no, basados en hechos. Así, en la antología más completa de la poesía de don Pedro se recuerda que de Calderón es la *Elegía a la muerte del Príncipe don Carlos* y se mencionan las tensiones de los dos hermanos, don Carlos y don Fernando —el Cardenal Infante— con Olivares: muy curiosamente «don Carlos» era próximo a los partidarios «del Almirante de Castilla», pero «Calderón, pues, ha navegado hábilmente entre dos aguas: se une a un luto oficial y exhorta a la nobleza disidente a la legítima sucesión (frustrada de nuevo en 1646 con la muerte de Baltasar Carlos)»<sup>33</sup>. El mismo Wilson propone como motor del *Panegírico* la «expresión de gratitud de parte del poeta por el aprecio de su hermano [menor, Joseph, que estuvo en Fuenterrabía] por aquel magnate y una esperanza de fomentar así otros futuros favores»<sup>34</sup>. Así pues, también en una interpretación *harmless* del texto, la presencia de su hermano en las tropas que socorren Fuenterrabía<sup>35</sup> explicaría los datos

o el interés en una acción por la que el hermano del poeta fue recompensado. ¿Es el *Panegírico* un ejemplo de amor de hermano al calor del amor a la verdad? Y si el hermano es la fuente de información, ¿por qué Calderón decide prescindir de ella? ¿Sabe que los detalles matan el afán de eternidad y prefiere los duros mármoles romanos? ¿Se compromete así menos al fabricar un elogio más poético que histórico?

Tampoco es fácil probar que Calderón se suma a una corriente antiolivarista, pues el mismo don Pedro colabora con el valido poco después<sup>36</sup>. Sin embargo la impresión del *Panegírico* en una fecha muy probablemente cercana a los hechos sitúa al elogio dentro de la guerra de panfletos que se libra en los años 1638 y 1639. ¿Es, entonces, una muestra más de la propaganda cortesana, en este caso de unos selectos hechos más o menos desnudos o más o menos poetizados y de su protagonista, obviando de esta manera tan elocuente al Conde-Duque y su intento de apropiación? Aunque en principio no parece que Calderón tenga más que un relativo interés en la polémica pro o antiolivares, pues se muestra mucho más atraído por los valores del viejo panegírico antes que por la sátira o la controversia más propias de la literatura de propaganda (donde sí están Malvezzi y Palafox), el análisis del poema permite ahondar en otras intenciones y en otros usos retóricos, como desarrollo enseguida. El hecho de componer un poema, relativamente largo, y en tercetos habla de un intento de cincelar una literatura con un mayor lapso de pervivencia, más allá del

<sup>33</sup> P. Calderón de la Barca, *Poesía*, ed. E. Rodríguez Cuadros, pp. 15-17. El Almirante fue desterrado a sus tierras, en los años veinte, y «mantenía una correspondencia secreta» con el infante don Carlos (J. H. Elliott, *El Conde Duque de Olivares*, p. 315).

<sup>34</sup> E. M. Wilson, «Calderón y Fuenterrabía», p. 259.

<sup>35</sup> «Among the troops who broke through on 7 September was the poet's brother [...] he got the information from his brother, who was eyewitness, and a participant», D. W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, p. 207. «[...] es muy posible que el *Panegírico* al Almirante de Castilla, de Calderón de la Barca, se inscribiera en uno de esos bandos: el que celebró sinceramente, en un primer momento, la victoria de un gran militar del que, además, su hermano dependía en el ejército», M. S. Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo*, pp. 182-183.

<sup>36</sup> Escribió, «probablemente a petición de Olivares» un texto quizá de 1641: *Conclusión defendida por un soldado del campo de Tarragona del ciego furor de Cataluña*, M. S. Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo*, p. 28 («Calderón era persona afecta a Olivares», p. 232).



consumo inmediato. No hay dudas de que Calderón, como los demás escritores, sufre evoluciones en sus inclinaciones ni de que su carácter no debe interpretarse como de una simplicidad extrema o permanente<sup>37</sup>, pero es más difícil, sin embargo, suponer un Calderón libre de intereses o de influencias o de ideología, y es irrenunciable pasar los textos de Calderón, como ocurre con el resto de los textos barrocos que se dirigen a un mecenas o protector, por el tamiz de la interpretación y en ella los factores políticos pueden ser decisivos. Que «Calderón se la juega al publicar un elogio tan tajante del Almirante y tomar postura a favor suyo» resulta evidente<sup>38</sup>.

### 3. EL PANEGÍRICO EN LA ESTAMPA

Calderón había escrito poemas y ganado con ellos algunos certámenes, en su juventud. Dos años antes de la liberación de Fuenterrabía, cuando ya había estrenado numerosas obras teatrales, apareció la *Primera parte de comedias* y en 1637 se publicó la segunda. Y ese mismo año Calderón es nombrado Caballero de la orden de Santiago. Autor bien conocido, en su época dorada<sup>39</sup>, poco después del levantamiento del cerco pudo Calderón publicar su texto, quizá en el mismo año o en el siguiente, en

1639, como el resto de las piezas que tanto la guerra como el aprovechamiento del éxito pusieron en pie. Wilson considera que es muy rara la primera edición<sup>40</sup> y por eso la edita, a partir de un microfilm del ejemplar conservado hoy en el CSIC: «parece ser un folleto en cuarto de ocho hojas, con portada, la vuelta en blanco, siete hojas impresas y con falta de la última, casi seguramente también en blanco»<sup>41</sup>.

El impreso recoge dos piezas: una dedicatoria en prosa a «Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, Marqués de Cuéllar, Conde de Ledesma y Huelma, Señor de las Villas de Mombeltrán y la Codosera, Gentilhombre de la Cámara de su Majestad» (1619-1676), y un poema en tercetos relativamente extenso (220 versos) que es una exaltación del triunfo del Almirante en Fuenterrabía. La dedicatoria previa al *Panegírico* sirve para ponderar aún más la figura del Almirante y para ponderar al mismo tiempo a un segundo noble («no se atreve a llegar a manos del Señor Almirante sin un padrino tan grande como Vuestra Excelencia»), sobrino del primero. El VII Duque de Alburquerque y VI Marqués de Cuéllar es entonces muy joven (19 años en 1638) y su participación en el levantamiento del cerco de Fuenterrabía es su primer hecho de armas<sup>42</sup>. Más tarde será virrey de Nueva

<sup>37</sup> «Fue un hombre pesimista y juguetón, taciturno y risueño, exaltado y burlón, que no cabe en ninguno de los estereotipos en que se le ha querido meter», F.B. Pedraza, *Calderón. Vida y obra*, p. 10.

<sup>38</sup> «Algo que debe tenerse en cuenta para aminorar la fama de servilismo entreguista que ha tenido siempre Calderón, quien ya había sido favorecido y consagrado como dramaturgo oficial de palacio por el Valido, por cuya mediación, sin duda alguna, había obtenido dos años antes el hábito de la Orden de Santiago», P. Calderón de la Barca, *Poesía*, ed. E. Rodríguez Cuadros, p. 18.

<sup>39</sup> «Entre 1630 y 1640 Calderón, de manera insólitamente prematura, es ya un clásico en su tiempo», E. Rodríguez Cuadros, *Calderón*, p. 14.

<sup>40</sup> También su reimpresión en *Poesías inéditas de Pedro Calderón de la Barca*, pról. Felipe Picatoste, Madrid, Biblioteca Universal, 1881, es una rareza bibliográfica (José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, VII, Madrid, CSIC, 1967, n.º 2152). Picatoste comenta que «algunos biógrafos de Calderón han citado este *Panegírico* sin haberle visto; habiendo asegurado algún articulista que se había perdido», p. 49.

<sup>41</sup> E. M. Wilson, «Calderón y Fuenterrabía», p. 268.

<sup>42</sup> Ascensión Baeza Martín, «Fernández de la Cueva y Enríquez, Francisco», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2012, vol. XIX, pp. 46-49.

España (1653-1660) y de Sicilia y Capitán General de la Armada. La operación es tónica, la de una dedicatoria arriesgada, pero Calderón se complace en expresar el cliché:

Bien conozco que no deja de ser error enviar al amparo de Vuestra Excelencia deseos en esta ocasión dedicados a tercera persona, cuando debiera Vuestra Excelencia ser primero acreedor de mayores alabanzas (pues es cierto que ninguno en tan señalada victoria tuvo mayor parte que Vuestra Excelencia acudiendo en los empeños de ella a todo el desempeño de sus obligaciones, ocupando —principalmente el día de la ocasión— en la primera hilera de su tercio el más aventurado puesto del Ejército), pero antes, Señor, que el error se diese por error, y ha fiado en dos disculpas, se había calificado por acierto<sup>43</sup>.

Calderón aprovecha para subrayar la relación de sangre y amistad y, en segundo lugar, una cortesana equivalencia y correspondencia: «Otra es saber que si escribiera el panegírico en servicio de Vuestra Excelencia fuera el señor Almirante a quien suplicara le pusiera en sus manos». El doble elogio se manifiesta como un hábil juego cortesano para dar dos veces en el blanco con un sólo poema, un ahorro de la creatividad que exigiría celebrar dos veces el mismo hecho de armas, y, al mismo tiempo ese elogio duplicado sirve como ponderación previa del papel del Almirante, a quien pertenece el triunfo y no a otro, por más que sean muchos lo que han contribuido a conseguirlo.

Calderón ha publicado antes y publicará después folletos con algunos de sus poemas, también sin año, aunque de 1632 son los seis folios que contienen la «Elegía

en la muerte del Señor Infante don Carlos» y de 1661 otro folletito, esta vez de seis hojas y doce folios, con «Exhortación panegírica al silencio». La publicidad es importante en los textos marcados por los *facta* y la *memorabilia*, para que el mecenazgo o su facción valoren al escritor y sea bien considerado en la corte o entre una parte de ella.

#### 4. *DE DICTIS*: «ROMA LO DIGA, ACUÉRDENOS LA HISTORIA»

Doble y antitético es el sentimiento que conforma los elogios: la conciencia de que toda fecha es de caducidad en la medida en que se amarra a unos hechos muy concretos y la declaración de la inmortalidad tanto de lo celebrado como de la misma celebración. El elogio de Calderón se aleja de la poética del encomio clásico que establece Menandro para el *basilikòs lógos* y se ata a una celebración específica: aquí no se elogia según el esquema general de patria, linaje, nacimiento, etc.<sup>44</sup>, quizá porque el tratamiento requiere una extensión que el *Panegírico* de Calderón no tiene y mucho más probablemente porque el *Panegírico*, que utiliza mínimamente alguno de esos elementos, parte de la situación concreta del socorro a una Fuenterrabía sitiada. Por otro lado sobre una hipotética rapidez o sobre un conveniente silencio o incluso sobre la posible ayuda a la carrera del hermano sin implicarse en una guerra de poderes, el análisis puede dar algunas pistas.

Los tercetos encadenados distancian a Calderón de la tradición del panegírico

<sup>43</sup> E. M. Wilson, «Calderón y Fuenterrabía», p. 270.

<sup>44</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «*Taceat superata vestustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico* al duque de Lerma», en *El Duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, pp. 58-59.

que inaugura Góngora<sup>45</sup> y al mismo tiempo esa elección adelanta que los versos se moverán en otro registro, igualmente barroco, nada gongorino y de ambiente clásico. Ese sentido clásico, apoyado en un centenar de versos de contenido romano, es la clave sobre la que Calderón levanta su homenaje perdurable, hasta el punto de que puede producir la impresión de que todo él es un «un *pastiche* neolatino»<sup>46</sup>. Pero el *Panegírico* es mucho más que eso, pues la atracción por Roma y por la celebración de sus triunfos tiene un trasfondo político. Wilson adujo diferentes fuentes posibles para la documentación sobre las coronas romanas, que van de la *Historia natural* de Plinio, hasta el *Ravasio Textor* y el *Tesoro* de Covarrubias o *La Arcadia* de Lope. Se trata de uno de los dos núcleos del poema, tras un comienzo dual en el que se oponen, como parecen pedir los hechos, la «heroica Monarquía» española y la orgullosa «Francia». Hay que repetir «mil veces» el «día» o la «luz», muy paralelísticamente<sup>47</sup>, como un deseo que convierta en primer hito el éxito de Fuenterrabía para «los desengaños» del orgullo francés, gracias al «valor» español marcado por esa piedra blanca que lo recuerde, frente a la negra que recuerde siempre la «arrogancia» del francés (vv. 1-9). Y desde el verso diez, cuando empieza el núcleo romano, el poema se interroga por el aplauso<sup>48</sup> que

merece este triunfo, donde se igualen imposiblemente aplauso, triunfo y gloria: esa tríada equivalente es la puerta para la adquisición histórica sobre el pasado romano: «Roma lo diga, acuérdenos la historia» (v. 13). No me detengo ahora en explorar el valor de Roma como pasado imposible de la monarquía española, o de los valores recios y morales como ya hiciera Quevedo<sup>49</sup>, porque a un Calderón extraordinariamente pragmático, que parte de un prestigio evidente, lo que le interesa es uno los pilares del Barroco: la variedad («la variedad de honores que tenía / para quien la añadía una victoria», vv. 14-15) es lo que se va a explorar. El tono impersonal, apenas mitigado por la repetición de «Señor Excelentísimo» (vv. 2 y 5), en la exaltación de una victoria nacional en la guerra franco-española, se traslada al pueblo español que, a diferencia del romano, carece de esa variedad. Lo que se discute ahora es el reconocimiento, pues los hechos pertenecen a la historia, mientras el panegírico inmortaliza celebrando. Las referencias a los distintos premios romanos, incontestables como portadores de un prestigio sancionador de primer orden, sirven también de coartada para huir del presente, para dar una lección de arqueología más o menos viva, a base de coronas, de escaso valor material en muchos casos (si la mural es de oro; la cívica, de roble; la triunfal, de laurel; y la obsidional, de grama: «esta diadema a todos preferida», «rústica planta es», aunque con su simbolismo de sangre es «el mayor blasón de todos cuantos / la premiadora antigüedad tenía», vv. 88, 91 y 101-102). Frente a la avaricia que caracteriza a Olivares y frente a los premios que se empeñará en rechazar después<sup>50</sup> (¿después,

<sup>45</sup> El panegírico de Gabriel del Corral es anterior al de Calderón, de 1631 y se compone de 14 octavas reales: Jesús Ponce Cárdenas, «*Apes urbanae*: un panegírico urbano de Gabriel del Corral» (en este volumen). Otro de los modelos encomiásticos operativos durante la cronología barroca fue el de Giovan Battista Marino, como recientemente ha descubierto Jesús Ponce Cárdenas: «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude per un panegirico spagnolo», *Critica Letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62.

<sup>46</sup> E. M. Wilson, «Calderón y Fuenterrabía», p. 260.

<sup>47</sup> Véase la nota 4.

<sup>48</sup> J. Ignacio Díez, «Plausibilidad», *Conceptos*, 6 (2009), pp. 11-26.

<sup>49</sup> J. Ignacio Díez «La «Epístola satírica y censoria»: un memorial reaccionario ... y moderno», *La Perinola*, 12 (2008), pp. 33-53.

<sup>50</sup> D. L. Shaw, «Olivares y el Almirante de Castilla», pp. 348-349.

realmente?), el modelo clásico premia muy simbólicamente. Calderón desgrena pedagógicamente los nombres de las cinco coronas y sus contenidos (mural, cívica, vallar, triunfal y obsidional) para darle las cinco al «señor» Almirante ante los ojos del mundo (vv. 31-32), que también y luego es «gran señor» (v. 73) y «defensor de España» (80) y «héroe invicto» (v. 94), un semidiós y santo (v. 103) que supera la última prueba militar de la antigüedad y recibe el premio reservado «al que entre el sitio y sitiador entraba, / noble despreciador de riesgos tantos» (vv. 104-105). Al final, todas las coronas le corresponden, en esa quíntuple exaltación pautada y creciente, a quien ha alcanzado el punto máximo de fama inmortal (vv. 116-117).

Entre las consideraciones sobre el significado de las coronas y la prueba de que en esta ocasión, en Fuenterrabía, todas merecen un mismo destinatario, se filtran datos y alusiones, como el triunfo sobre dieciocho mil soldados en una campaña «que tumba de cadáveres ha sido» (vv. 76-78). El reconocimiento de que la «diadema» más importante, la obsidional, es «de muchos con afecto deseada, / de pocos con efecto conseguida» (vv. 92-93) puede encubrir una referencia al Conde-Duque difuminada convenientemente por esos «muchos» que la desean. También hay una posible alusión, que quizá es un mero lugar común, al recurrir al testimonio del sitiador y del sitiado para manifestar al Almirante que el éxito es suyo (pues «a tanta dignidad habéis llegado», v. 109). La referencia final a la envidia parece tener un claro contenido general y, hoy se diría, de autosuperación (vv. 127-129), aunque sobre la envidia el poema vuelve en la segunda parte y yo vuelvo sobre ella en su momento. Son las reglas del juego: tópicos, ambigüedades y supuestas alusiones, en un lenguaje elevado y moral.

El segundo núcleo se interroga sobre las virtudes de un general, de un César (conseguida la corona obsidional, «de los Césares último decoro», v. 90) que «para vencer glorioso / antes que con la espada con el nombre» (vv. 131-132), y se agrupan en una sola estrofa, entre interrogaciones, en un efecto retórico y organizativo a un tiempo:

¿Ilustre sangre? ¿espíritu brioso?  
 ¿feliz fortuna? ¿prevención prudente?  
 ¿pródiga mano? Y ¿celo religioso? (vv. 133-135)

Esta segunda parte es la que más propiamente entra dentro de la poética del panegírico, aunque con evidentes limitaciones y exageraciones, como lo es pedir perdón al destinatario por tratar de lo evidente:

Perdonalde, señor, hoy a mi afeto  
 la ociosidad de ver que a cargo toma  
 haceros ejemplar de este conceto (vv. 139-141)

Ahora es el momento de recordar la estirpe (los Enríquez y los Colonna, entre reyes de Castilla y Césares) y de mencionar otras características menos tasadas como el «ánimo invicto», el «prudente gobierno», la «fortuna feliz» o virtudes como la «generosidad» y el «celo católico», a veces variaciones y a veces repeticiones del anunciado programa. En las dos últimas parecería aludirse a la generosidad real del Almirante con los asediados y a los herejes como el príncipe de Condé y sus profanaciones en la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, como anota Wilson. Y de nuevo se vuelve a la envidia, por segunda vez y con seis versos más, que, en la bruma del elogio podría no ser más que un tópico<sup>51</sup> o bien una referencia contra los enemigos del Almirante:

<sup>51</sup> Sin ir más lejos en la portada de uno de los impresos de Alonso Díez de Lugones, en la dedicatoria

porque está la verdad argumentando  
y pues la misma envidia los concede,  
vivid, vencid, triunfad, sin que ninguna  
acción al tiempo contra vos le quede (vv. 162-165).

El quiebro no sirve sólo para volver a exaltar una vez más al Almirante en su triunfo, sino que también introduce uno de los puntos negros de la campaña: el fracaso naval. A desmontar esta «acción del tiempo» el poeta dedica mucho espacio (hasta ocho estrofas), lo que indica que se trata de un elemento importante en un poema tan trabado o argumentado y tan compensado: es una defensa en medio de una situación confusa. Calderón, en medio de una polémica, extrema su cuidado al posponer el demérito hasta la parte final del poema, cuando el Almirante ha recibido ya cinco de las seis coronas. Esta corona sería muy importante para quien desempeña el cargo de almirante («y es que siendo desde una hasta otra orilla / vos General del mar, por la gloriosa / dignidad de Almirante de Castilla», vv. 175-77), pero Calderón no menciona que también existía una corona naval<sup>52</sup> (y por tanto no se le niega al almirante), ni acude a un examen de lo ocurrido, sino que se adentra en argumentos poéticos, en una larga explicación, obligada por el deseo de no faltar a una verdad que todos conocen: el mar celoso de los éxitos en tierra... «vengan-

za sin cordura y sin aviso / pues hizo más osado el vencimiento» (vv. 184-185). Y para compensar un mal sabor de boca colocado en penúltimo lugar, el poeta nada hacia la brillante superficie cuando recuerda un hecho pasado también en el «cantabrio suelo» (v. 191), de un su abuelo que, aunque también realizó una proeza, Calderón cuida mucho que quede claro que la del actual Almirante es mayor, como ya indicaba la obtención de la corona obsidional, pues los peligros de levantar un sitio son mayores que los de recobrar una plaza que se ha perdido.

En la conclusión suenan y resuenan los clarines:

Tanta victoria, pues, tan señalada  
facción; tan grande hazaña; tan activa  
empresa; gloria al fin tan celebrada;  
siempre inmortal a par del tiempo viva.  
Con voz la fama de metal la cante  
y con letras de oro el sol la escriba.  
Siendo para que dure más constante,  
un bronce repetido cada acento,  
cada lámina un libro de diamante (vv. 208-213)

El final pasa por tópicos, esculpe en oro las «letras», se vale de la inmortalidad de lo precioso, con aires gongorinos, para que, antes de terminar muy ariostescamente, el poeta recobre la humildad del silencio y el *Panegírico* se cierre con un último quiebro que proponga, tras más de doscientos versos cincelados en la Roma heroica y en las virtudes personales y familiares de una distinguida familia y de uno de sus más conspicuos miembros, de manera trimembre un mejor poeta que el que ha escrito todo lo que antecede: «ha menester tan generoso intento / mejor voz, mejor plectro y mejor pluma» (vv. 219-220). Este final supone una exaltación más, pues los hechos aquí referidos y celebrados admiten en teoría una mejor y mayor celebración poética. Aún.

al Secretario del Rey, se imprime: «[...] el Licenciado Pedro Miguel de Híjar, de cuyo talento (quiera o no la envidia) fía la ejecución acertada de sus preceptos», en *Consagra a su Excelencia del invicto Aquiles español*. En el romance sobre el Almirante se vuelve sobre el cliché: «Este que digo pues es / el Almirante que ha dado / envidia al mundo en un hora / lo que a tantos cuesta tanto», p. 3.

<sup>52</sup> «La corona naval», dice Covarrubias, «se daba al primero que saltase en la galera o nave del enemigo; y esta también era de oro». Hay una corona más, «corona de ovación».

El contraste con la técnica del *Panegírico* gongorino (al Duque de Lerma) es sorprendente: porque en el poema de Calderón falta casi por completo el elemento visual y la complicación de las metáforas, típica de las obras palaciegas de don Luis. Calderón, en cambio, emplea algunos trucos retóricos, tales como la repetición y el contraste<sup>53</sup>.

El *Panegírico* calderoniano parece servir de una intensísima utilización de la claridad más prístina, lo que denota una sutil permanencia en el terreno de la polémica: no hay sátiras, no se menciona a ninguno de los enemigos del Almirante (ni al más grande), no se recogen detalles<sup>54</sup>, no se utilizan historias, no se pretende conmover al lector con sangre y sufrimientos, no hay mitología, ni vaticinios, ni señales, sino que todo se confía a un orden estricto que, más allá de la introducción y la conclusión, corta en dos el poema: el juego con las cinco coronas (sus definiciones, materias y la pertinencia de otorgárselas al Almirante) y las virtudes personales y familiares (que explican, de algún modo, el fracaso en el mar). Con

esta división, clara y ordenada como suele ser característico de Calderón, no extrañarán los paralelismos. El nexo de las dos partes y el verdadero núcleo de todo el texto es otro juego, que también está, como la descripción de las coronas, en el *Tesoro* de Covarrubias: «Muchas veces corona se toma por gloria y triunfo, por ser insignia de honra y gloria». Así, el Almirante se corona simbólicamente con las coronas reales y materiales que los romanos ofrecían a los soldados que eran los primeros en escalar un muro, etc., y de esta manera queda claro para cualquier lector que la honra corresponde al Almirante que es quien realmente ha dirigido las operaciones sobre el terreno, y no desde una corte muy alejada como pretenderá el Conde-Duque. Polemista sutil, Calderón; reivindicador del verdadero héroe de Fuenterrabía con todo el aplauso de la Roma clásica.

Aunque pueda parecer «hiperbólico»<sup>55</sup>, y lo sea, es evidente que los panegíricos tienen esa obligación, pero también es cierto que la sutil construcción, sencilla y efectiva, hace que Calderón no yerre el blanco ni que ninguno de los lectores tenga la menor posibilidad de hacerlo: nadie puede perderse entre brillantes y abundantes metáforas, ni en sutiles o conocidas y extensas leyendas mitológicas, ni en una profusión de datos. No es extraño que Wilson, hace medio siglo, valorara, muy ponderadamente él también, el *Panegírico* de Calderón, pragmático y bien cortado, útil, digno y armónico en sumo grado<sup>56</sup>. Lejos de Góngora, la claridad y la organización de Calderón siempre han resultado muy

<sup>53</sup> E. M. Wilson, «Calderón y Fuenterrabía», p. 267.

<sup>54</sup> No sigue a Menandro, sino que se impone un elogio limitado, por los hechos: no hay una descripción de los «lugares donde se producen los combates» ni de las «emboscadas», *Dos tratados de retórica epidictica*, p. 156. Ni siquiera menciona a Condé, el general francés, aunque sí lo hace en *No hay cosa como callar*, en un contexto burlesco, cuando don Juan miente para disculpar la pérdida del retrato de Marcela: hecho prisionero en una emboscada «al príncipe de Condé / me llevaron, y él previno / que pues era caballero, / tratase el rescate mío, / haciendo trueque con otro / [...] de suerte que tu retrato / lo tiene en rescate mío / el príncipe de Condé». Marcela, sabedora del engaño, replica: «Yo pensara que había sido / la princesa, según fue / la soberbia con que vino a traérmele. ¿Es aqueste, / señor don Juan?» (pp. 1023-24). Marcela se burla otra vez más tarde: «Una visita a hacer he ido / al príncipe de Condé, / y pedirle aquel retrato / que vos le dejasteis» (p. 1030).

<sup>55</sup> P. Calderón de la Barca, *Poesía*, ed. E. Rodríguez Cuadros, p. 17.

<sup>56</sup> E. M. Wilson, «Calderón y Fuenterrabía», pp. 266-267.



gratas a los racionalistas de toda laya, ingleses, franceses, alemanes... *Et pour cause*. Sin duda, Calderón dota a su poema de una enorme fuerza reivindicativa para

que toda la gloria, todo el triunfo y todo el elogio vayan desnudamente al artífice del éxito en Fuenterrabía, el Almirante de Castilla.

# ENTRE EL FÉNIX Y LA ESPADA. SOBRE UN PANEGÍRICO DE TIRSO DE MOLINA

ANTONIO PORTELA LOPA  
*Universidad de Burgos*

## 1. HISTORIA DE UN TEXTO

Poco puede añadirse ya al nombre y la obra de Tirso de Molina. Ser uno de los principales dramaturgos del Siglo de Oro español dificulta la empresa. Su faceta teatral le confirió renombre en vida, un mérito que pocos contemporáneos suyos pudieron gozar. Su obra, sin embargo, no se detiene en los límites de la dramaturgia. Mucho menos difundida, su producción poética está mereciendo en los últimos tiempos la atención de críticos y antólogos, y se comienza a reivindicar la calidad de su creación lírica junto a la de otros poetas del Barroco. Bien es cierto que este mutismo se remonta a los mismos días de Tirso de Molina. Ya por entonces su poesía no frecuentaba los florilegios y antologías que veían la luz, pero, leída hoy, no se puede obviar como testimonio de primer orden de un modo poético que nutrió de tantos nombres ilustres a la poesía aurisecular española.

Estas páginas pretenden ayudar a completar el cabal retrato literario de este autor, centrándonos en una de sus composiciones poéticas. El panegírico *Al conde de Sástago* es una ambiciosa obra que excede los moldes genéricos asociados a la *laudatio*, tanto en lo que se refiere a su extensión como al enfoque del que parten sus versos encomiásticos. Fue fruto de la cercanía que Tirso de Molina mantuvo con don Martín Artal de Alagón, VII conde de Sástago. Al parecer, se sustentaba en una sincera amistad más allá de la relación pecuniaria entre mecenas y artista. Sólo prescindiendo de la utilidad práctica más directa de este tipo de composiciones puede entenderse tal afanosa demostración de alabanza, que lleva al poeta a escribir 775 versos sobre la gloria del apellido que ostenta su amigo. Nada comparable, desde luego, a los que dedicaron otros autores de la época (o anteriores) a los condes de Sástago y sus familiares. Entre los más célebres que

se relacionaron con esta casa en tiempos de Tirso de Molina se encuentra Lope de Vega (que dedica algunas obras al IV conde de Sástago, Gabriel Blasco de Alagón). Fray Luis de León también estuvo en la órbita de esta familia, como se comprueba por la dedicatoria de *La perfecta casada* a Luisa Fernández de Heredia, condesa de Sástago y virreina de Aragón.

Otro hecho que prueba la cercanía de Tirso de Molina con este destacado miembro de la nobleza española es que el que el texto que analizaré en estas páginas no es el único que le dedica. En el género lírico está atestiguado, al menos, un epigrama. El primero de ellos, el más interesante, es una traducción libremente adaptada de Marcial titulada «A don Martín Artal de Alagón, conde de Sástago, capitán de la Guarda Tudesca», fechada en 1636, que forma parte de la dedicatoria de su *Quinta parte de comedias*. Llama la atención que el epigrama original escogido, *Martialis ad Faustinum*, sirva no sólo como reclamo al mecenas, sino pretexto para introducirse en la polémica suscitada en su tiempo por la poesía de Lope de Vega. Sus detractores estaban comandados por Torres Rámila, a cuyo escrito *Spongia* se refiere veladamente Tirso de Molina en este poema. La mención se halla camuflada entre una hiperbólica falsa modestia<sup>1</sup>.

Se hallan algunas referencias más a Martín de Artal y Alagón en la obra de Tirso de Molina, pero debemos acudir a otros géneros. La importancia de la relación que mantuvieron se puede observar en que la *Cuarta parte* y *Quinta parte* de sus comedias fueron dedicadas al mismo conde, por mencionar las más representa-

tivas y sin aludir a las que dedicó a otros miembros de su familia. Reservo para más adelante, sin embargo, un texto que pudo haber sido fundamental en la redacción del panegírico que nos ocupa. Queda suficientemente atestiguado, pues, su vínculo sostenido en el tiempo con aquella dinastía.

Si nos atenemos a lo que cuenta Luis Vázquez, el panegírico de Tirso de Molina permaneció inédito hasta 1997, año en que el filólogo emprende la tarea de preparar la primera edición contemporánea para el Instituto de Estudios Tirsianos. Su labor, recogida un año después en el volumen *Panegírico a la casa de Sástago*, facilita hoy las presentes páginas. En él se halla la transcripción del manuscrito hallado (firmado por Tirso, pero no manuscrito por él). Parto, pues, de su edición. El nombre del volumen, aunque resume de manera más fiel el contenido de esta creación tirsiana, puede inducir a error, ya que el encabezamiento completo del poema, menciona, como es costumbre, todos los títulos del destinatario: *A Don Martín Artal de Alagón, Conde de Sástago, Marqués de Aguilar, Señor de la Casa de Espés y de la Villa de Pina, Camarlengo Mayor de Aragón, Comendador de Alcañiz, Capitán General de la Guardia Tudesca, Gentil Hombre de la Cámara de Nuestro Rey Nuestro Señor*.

El poema debió de ser escrito en torno a 1638-1639, y todo indica que su composición es contemporánea a la redacción de la obra historiográfica *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, un hecho que será capital para entender la disposición y la temática de este panegírico, ya que la mayor parte de él está signada por una voluntad historicista que le confiere carácter documental, a pesar de su indudable poeticidad. Dadas las fechas,

<sup>1</sup> Isabel Ibáñez se ha ocupado de este epigrama, editándolo y comentándolo en <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Tirso-Quinta-Dedicace.html#fn19> [consultado 7/11/2016].

puede considerarse una obra de madurez, y así lo demuestra la soltura en el estilo y la asimilación de recursos típicamente barrocos durante todo el texto.

## 2. ALGUNAS CUESTIONES HISTÓRICAS

El poema se abre con una incógnita, que se halla oculta entre la retahíla de títulos del conde que exhibe el encabezamiento. Se trata de la mención del marquesado de Aguilar. Se incurre aquí en un anacronismo, ya que en tiempos de Martín Artal de Alagón dicho título se correspondía con el de Marqués de Calanda, creado por Felipe III en 1608. El Marquesado de Aguilar no se puede fechar hasta... 1761, año en que Carlos III decide conmutarlo por el nuevo título. Esto podría hacer aflorar algún atisbo de duda ante la datación del documento, pero lo cierto es que no es la primera vez que Tirso de Molina menciona en el conjunto de su obra a Martín de Artal y Alagón como marqués de Aguilar. Se halla, por ejemplo, en la dedicatoria de la *Cuarta parte* de las comedias (1635).

El propio panegírico, sin embargo, evita expresamente el título de marqués en una enumeración de sus epígrafes nobiliarios hacia el final de poema:

mientras conde te goza  
tu Sástago, y te llama Zaragoza  
camarlengo en su reino, o señalero  
Aguilar, su marqués Espés, y Pina  
su célebre barón (vv. 757-761)

Es posible que, en el tiempo en que se escribe, el título se usara ya informalmente, o incluso que fueran nombrados *in pectore*. En cualquier caso, las menciones dispares denotan la que el título no gozaba de oficialidad absoluta en términos nobiliarios.

¿Se encuentra en el poema algún indicio iconológico relacionado con el escudo y con las armas del conde de Sástago? Si acudimos a la descripción heráldica que ofrece el municipio de Sástago, «es representado en campo de plata (de oro según Gonzalo Argote de Molina, reconocido humanista del siglo XVI), con seis roeles de sable que encarnaban las armas de los condes de Sástago si bien antiguamente pudieran ser siete los que se incluían»<sup>2</sup>. Reproduzco a continuación el escudo de la localidad, que mantiene las armas del condado:



El poema no alude directamente a estos motivos iconológicos, tema estético que, por lo demás, es recurrente en el género. El autor prefiere remontarse a las causas por las que esos seis roeles engalanaban el blasón de la familia. Dado que las pasadas glorias marciales de los Artal y los Alagón serán el motivo central de este panegírico, todo el poema puede conside-

<sup>2</sup> Puede consultarse en: <http://www.sastago.com/reflexiones-acerca-del-escudo-de-sastago/266/>.

rarse, alegóricamente, una extensa ilustración de los seis sables. En efecto, la espada será nombrada con profusión en el transcurso de la narración, y cobrará protagonismo hasta extremos casi mitológicos.

### 3. LA HISTORIA Y LA POESÍA: EL GÉNERO DEL POEMA

El poema deja traslucir, sin duda alguna, el fruto de la dedicación de Tirso de Molina a la labor historiográfica en estos años. Queda constancia de sus esfuerzos en esta disciplina en volúmenes como su *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, aludido más arriba, y que parece que redactó contemporáneamente a este panegírico. Pero sin duda, el texto decisivo que podría haber servido como apoyo historiográfico es uno que refiere Vázquez y que hoy parece perdido. Se trata de una *Genealogía del conde de Sástago*, datada en 1640, y de cuya existencia el filólogo aporta testimonios. Esto implica, sin duda, adentrarnos en el terreno de la especulación, pero los datos que reúne nos permiten afirmar que el texto perdido sería el trasunto en prosa del que ocupa estas páginas, ya que está planteado como un recorrido histórico por una parte de la genealogía de varones del conde.

No es descabellado afirmar que el género historiográfico se entreteje con el del panegírico en esta creación tirsiana, dando lugar a una creación híbrida. No obstante, remontarse a los orígenes del apellido implica un trabajo historiográfico mucho más amplio del que haría un panegírico menos ambicioso (en lo estético). Curiosa resulta, en este sentido, la solución que encuentra el autor para guiar al lector por la generosa tirada de versos y la relación de acontecimientos históricos: a modo de *scholia*, anota en los márgenes

sucintas acotaciones históricas que sitúan cronológicamente al destinatario.

El texto resulta interesante porque desdibuja los límites genéricos que se asocian a él, para acercarlo a otros géneros como el poema heroico, etiqueta mucho más apropiada por el contenido que el lector se encuentra. Si nos atenemos a la definición que ofrece Dulce Estefanía, «en el panegírico no se relatan acontecimientos más o menos lejanos, sino recientes y, como consecuencia, coinciden en una misma persona, el actor principal y el destinatario del poema»<sup>3</sup>. Este poema no responde más que de forma anecdótica a tales presupuestos, y se ciñe a ellos en la apertura y en el cierre de la composición. El resto lo incumple sistemáticamente: narra acontecimientos lejanos (las gestas en la Reconquista de los primeros Artal y Alagón) y, por lo tanto, no coinciden actor principal y destinatario.

El género laudatorio requiere ensalzar las virtudes, y Tirso de Molina decide centrarse en una por encima de los demás: la del honor. Por ello, es afín, en este sentido, a la epopeya. La descripción de las batallas y la constante alusión a la valentía y a la fidelidad de los antepasados del conde de Sástago con los sucesivos reyes y señores, permiten apuntar directamente a los modelos épicos españoles. No en vano, el período genealógico que abarca el poema corresponde en su mayor parte a empresas y batallas de la Reconquista que contaron con la participación heroica de los miembros de la familia, por lo que no resulta alejada la mención que se hace del Cid. Este campo es un terreno, por lo demás, propicio para la mitificación, y así sucede en

<sup>3</sup> Dulce Estefanía, «Epopeya heroica, poema histórico, panegírico poético: un intento de definición», en *Los géneros literarios*, Barcelona, Bellaterra, 1985, pp. 70 y 72.

el poema, que está plagado de referencias mitológicas, ceñidas fundamentalmente al grupo de los héroes. Otros son los modelos literarios que anteceden esta idea, pero Tirso de Molina apunta sobre todo a Virgilio y Homero, a quien alude expresamente. Ponce Cárdenas, que añade además al maestro Píndaro entre estos modelos clásicos. Al establecer su clasificación de alguno de los panegíricos más representativos del momento, detecta:

otra vertiente epidíctica de la poesía heroica (de signo pindárico o herreraiano), que tuvo cultivadores de la talla de Francisco de Quevedo (Elogio al duque de Lerma, don Francisco Gómez de Sandoval), Pedro Soto de Rojas (Elogio al conde de Olivares), Salcedo Coronel (Canción al duque de Lerma, Uceda y Cea, Adelantado Mayor de Castilla) o Tirso de Molina (Panegírico a la casa de Sástago)<sup>4</sup>.

No sería prudente, pues, desligarlo completamente del género panegírico, dado el asunto mismo que motiva la escritura: el elogio de la genealogía forma parte también del repertorio recurrente del género. Pero más allá de esta cuestión, a favor de su permanencia en el canon panegírico riguroso retomo la apertura y el cierre del poema, que sí se adecuan a los parámetros de la poesía encomiástica. Ahí, por ejemplo, se desarrolla el *basilikòs lógos*. Comentaré con detenimiento más

abajo las partes dedicadas expresamente a Martín de Artal y Alagón donde se desarrolla el tópico. Bien es cierto que los elogios que prodiga al conde son de signo muy distinto al de sus antepasados. Quizá fuera la falta de sobresaltos biográficos lo que empujó a Tirso de Molina a proyectar este panegírico como poema heroico sobre la gloria de sus antepasados. La misma argucia retórica ante la escasez de acciones dignas de un encomio merecido es la que imprime el carácter mitológico del panegírico de Gabriel de Corral dedicado a Taddeo Barberini, estudiado por Ponce Cárdenas en este mismo volumen.

#### 4. CUESTIONES LITERARIAS

Antes de adentrarme en el comentario de los pasajes más interesantes de esta obra tirsiana, conviene detenerse en una cuestión sobre la que parece haber discrepancia. Me refiero a la estrofa que se utiliza o la forma del poema. Sus versos están escritos exclusivamente en heptasílabos y endecasílabos. Vázquez sostiene que «es otra de sus prolongadas *canciones*, y no una ‘silva’»<sup>5</sup>. Pero el poema no se adecua a la definición clásica de canción, que requiere que las estrofas que la componen tengan el mismo número de versos. Las divisiones observables en este panegírico no responden a esa simetría. El mismo Vázquez incurre en una contradicción cuando afirma que «en este caso, las estrofas no son iguales»<sup>6</sup>. Acudo a Domínguez Caparrós para aclarar la cuestión: «la característica de la *Silva* es que es imposible su división en estrofas simétricas, y

<sup>4</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «El Panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Nouvelle série, 42 (1), 2012, pp. 75-93 (la cita en p. 89). Por otro lado, es obligado apuntar que recientemente se ha descubierto el influjo que ejerció entre los encomiastas españoles el gran maestro partenopeo Giovan Battista Marino: Jesús Ponce Cárdenas, «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo», *Critica Letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62.

<sup>5</sup> Tirso de Molina, *Panegírico a la casa de Sástago: (poema inédito)*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1998, p. 22.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 22.



que puede llevar algunos versos sin rima. Se adapta a cualquier tono poético y admite temas muy variados»<sup>7</sup>.

Coincido, pues, con Kerkhof, quien detectó muy tempranamente que estamos ante una silva<sup>8</sup>. En mi opinión, lo que parece ser en el poema una división interna en estrofas responde a una organización narrativa, lógica, por lo demás, en un poema de estas dimensiones. Las *Soledades* de Góngora son el mejor argumento, y es un modelo que hay que tener muy presente en este panegírico. Tenemos constancia, por otra parte, de la existencia de otros panegíricos escritos en silvas, por lo que no resulta ajeno al género. Como muestra, cito el escrito por García de Salcedo Coronel, «Silva al excelentísimo conde de Olivares, duque de Sanlúcar» (1627).

Resuelto, desde mi punto de vista, el problema que plantea la forma de esta composición, podemos adentrarnos en su estructura. Como he mencionado ya, la disposición del poema es sencilla. Consta de 33 estrofas, distribuidas de la siguiente manera: 2 de apertura, 28 de desarrollo y 3 de cierre. Dada la extensión del texto laudatorio, me detendré sólo en algunas de ellas.

La apertura, integrada por los versos comprendidos entre el 1 y el 42, representa, junto con el cierre, lo más cercano al género epidíctico convencional. Aquí concurrirán el destinatario del texto y el autor, mediante un juego dual de correspondencias. El conde se asocia al ave mitológica Fénix, y el poeta a una pluma de esa ave.

Puesto que el que presuma  
del Fénix escribir en breve suma  
lo que ni vio ni sabe,  
átomos cuenta al aire, al mar la espuma,  
si no es que la misma ave  
del sol le dé una pluma  
que corte de sus alas (vv. 1-7)

Se asiste al tópico de la dualidad héroe-poeta, reforzado en los siguientes versos y al final del poema (que comentaré más abajo). Este recurso es usado con la intención, además, de conferir a la creación un recorrido cíclico, como alegoría de esa ave eternamente renaciente. Dispone, pues, al VII Conde para la eternidad. Un poco más adelante, Tirso alaba su arrojo al acometer el canto de las glorias de don Martín de Artal, en un curioso caso de falsa modestia. La dificultad de su empresa se ve recompensada por el tema que lo inspira:

(envidia al mayo y a los vientos galas),  
el mismo atrevimiento  
generoso blasón es de su intento  
y célebre delito  
pretenderse arrojar a lo infinito,  
si ennoblece al autor el argumento,  
pues, si ninguno al Fénix describiera,  
recelando el asunto  
a la noticia general difunto,  
siglos no más que para sí viviera. (vv. 8-17)

Este juego de perspectivas, casi recursivo, es propio de este tipo de composiciones en la literatura epidíctica del siglo XVII. Resulta interesante comprobar más adelante que el motivo del ave maravillosa y la pluma servirá al autor para encajar otros capítulos mitológicos relacionados con el vuelo, como el caso de Ícaro o el cisne de Apolo. Estas alegorías aéreas encajan en la línea de símiles épicos recurrentes en la poesía laudatoria. Un ejemplo, poco conocido hasta este momento, es de Gabriel Bocángel,

<sup>7</sup> José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999, p. 390.

<sup>8</sup> Maxim Kerkhof, «Noticia de un poema desconocido de Tirso de Molina, dedicado a don Martín Artal de Aragón, conde de Sástago», en Karl-Hermann Körner y Günter Zimmermann (eds.), *Home-naje a Hans Flasche*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 284-291.

*Retrato Panegírico del serenísimo señor Carlos de Austria* (1633). El manejo de estos elementos de uso extendido refrenda el amplio manejo del repertorio epidíctico de Tirso de Molina. Por esa misma razón, el recurso en esta primera estrofa a la imagen del Fénix relacionado con la escritura le permite prescindir de algunos de los tópicos más habituales en el género epidíctico secentista. Es el caso de la invocación a la Musa, que en este caso queda superada por cuanto el destinatario de la *laudatio* parece proporcionar suficiente materia de inspiración por sí mismo. Así se aclara en la siguiente silva,

las plumas de tu fama  
mi pluma vivifican:  
pluma del Fénix es, tú el Fénix dellas,  
si suma las estrellas  
y las que al mar espumas multiplican,  
medrara la osadía  
(ya que el efecto no) la pluma mía, (vv. 23-29)

El comienzo de la segunda estrofa, por lo demás, avanza el tema genealógico que vertebrará el poema heroico de la segunda parte, que se deleita en demostrar los lazos con la corona aragonesa de los antepasados de don Martín de Artal. Es destacable la fuerte influencia de Góngora palpable en el primer verso de los siguientes:

Íncrito conde, esclarecida rama  
de aquel árbol que, regio,  
del tiempo es excepción y privilegio,  
pues Jaime augusto sucesor te llama,  
y el gran don Pedro nieto suyo egregio,  
(vv. 18-22)

La despreocupación por fracasar en la empresa que se está planteando en estos primeros versos del poema se demuestra en las alusiones a otras historias mitológicas que coparán el resto de esta primera parte. El autor deja claro que merece

la pena su intento por el tema mismo que abordará, y lo ilustra mediante personajes mitológicos caracterizados por su ambición. De este modo, Ícaro, el cisne de Apolo y Faetón se conjugan para servir de ejemplo a una eventual caída en el vuelo del poeta:

sin recelo que vuele como aquéllas  
de fábrica imperfecta,  
que han dado que llorar, hasta hoy, a Creta,  
ni el túmulo solene  
envidiaré del hijo de Climene,  
de Apolo coadjutor cuando cometa,  
pues, cuando cisne en tu ala blanca cante,  
ni el Po de cristal pulcro  
me prevendrá sepulcro,  
ni temo Ícaro ser por arrogante,  
que pluma que a tu cielo  
sublime atreve el vuelo,  
si es de cera por mí, por ti es diamante.  
(vv. 30-42)

Recordemos que la osadía de estas figuras míticas forma parte del repertorio predilecto de personajes en el Barroco. Luis de Góngora, en el *Panegírico al duque de Lerma* nombra a los dos: «El heredado auriga, Faetón sólo en la edad, / no Faetón en la osadía, /al diadema de luciente Apolo / en sombra oscura perdonó algún día». Volviendo a la parte central del texto tirsiano, que es la más larga de todas, se observa la irrupción definitiva de la Historia, la de los grandes héroes que han ennoblecido los apellidos que ostenta el séptimo conde de Sástago. En mi opinión, podría calificarse esta parte como poema histórico engarzado, ya que sólo al principio y en el último de los versos se apela directamente al destinatario. Comprende las estrofas III a XXX, es decir, del verso 71 al 729. Dada su extensión, es imposible acometer en estas páginas el estudio pormenorizado de cada una de las unidades narrativas

que la componen. Me detendré, pues, en aquellos pasajes más interesantes desde el punto de vista histórico-literario. Cabe decir, por lo demás, que en esta sección del poema se evidencia el esfuerzo constante por trazar la épica legendaria de los primeros miembros de la familia, por lo que abundará en tópicos heroicos. Dado este fin particularmente práctico, el poema no mantiene la elaboración retórica que pueden verse en la apertura y el cierre, mucho más audaces en el uso de imágenes y alegorías, y más aventurada en la sintaxis.

La primera tirada de esta parte, que comprende los versos 44 a 70, actúa de engarce con la apertura. Se trata de una invocación al conde en forma de *captatio benevolentiae*. En esta ocasión, Tirso de Molina pretende la atención del mecenas mediante la apelación a la grandeza de sus antepasados:

Oye grato, oh gran conde,  
de tu gloriosa alcuña  
epítome no más, no nobiliario,  
que si a pagarte empeños corresponde  
como Aragón Sicilia y Cataluña,  
no formarás querellas Belisario.

(vv. 43-48)

El imperativo que la abre es un tópico de los poemas épicos y de otros grandes poemas de la época. Recordemos, por ejemplo, las *Soledades* de Luis de Góngora, cuya primera soledad reclamaba la atención del Duque de Béjar («¡Oh tú, que, de venablos impedido...»), o en la *Fábula de Polifemo y Galatea* invocando al Conde de Niebla («¡oh excelso conde!, en las purpúreas horas...»). La mención del célebre general bizantino Belisario, constituye la primera de las muchas ocasiones en que se relacione a la familia del conde con la gloria mar-

cial. Nos adentramos en el olimpo de los grandes héroes, catálogo que se irá nutriendo especialmente en la segunda parte del poema. Los siguientes versos son un lamento por el implacable proceder del tiempo, que sumió en el pozo de la Historia a los primeros miembros de su familia.

Hurtó el tiempo cosario  
la inmemorial noticia  
que a la gentilidad tu estirpe clara  
materia ofreció rara,  
toga a la paz y arnés a la milicia:  
¡oh trágica avaricia  
de Saturno voraz, que en nuestros daños  
las memorias te tragas con los años,  
fatal pensión de la primer malicia!

(vv. 49-57)

Aún con la falta de datos históricos concretos, Tirso de Molina alcanza a situar el origen de la familia Vandrés, antecesora de los Artal, entre Francia (como refiere apuntado al apellido de Guiana, noble), y Alemania. Sean o no acertados, lo que importa es que esta imprecisión se poetiza («Solamente averiguo»), y le sirve al autor para apuntalar el origen noble de la familia Artal aun antes de que se instalaran en España. Así se demuestra en los siguientes versos:

Solamente averiguo  
que fue tu tronco antiguo  
la casa de Guiana  
en tu origen ducal y soberana,  
pues mereció el valor de su decoro  
ser hoja de la lis francesa, de oro  
diadema, flor del águila alemana:  
tales progenitores  
te destinó del cielo el estatuto,  
porque, si lises los coronan flores,  
en ti pronosticas en noble fruto,  
veneración eterna a los franceses  
tu sangre augusta en títulos Vandreses.

(vv. 58-70)

La mención de varios motivos heráldicos vinculados con el entorno galo (la flor de «lis/lises») y germánico (el «águila» imperial) tendrá cierta continuación a lo largo de las estrofas sucesivas. Es el signo definitivo de la importancia del linaje como sustento primordial del prestigio que aureola al destinatario del poema. En este sentido, es destacable la insistencia con que demuestra la sangre regia que forma parte de la genealogía del conde. Los siguientes versos vuelven sobre la cercanía a la corona francesa:

conque Alagón segunda vez repara  
la sangre real Guianesa  
que, ya casi olvidada por antigua,  
ahora majestades atestigüa,  
rama ya de la augusta aragonesa.  
(vv. 420-424)

Un poco más abajo se hará una mención de la cercanía familiar de Artal de Alagón con los hijos de Jaime II: «los infantes lo llaman primo hermano» (v. 462).

Del resto de estrofas que componen esta parte destaco otros aspectos interesantes en su intento por establecer un diálogo intertextual con la tradición del género. Uno de los agentes opuestos que más frecuente es la Envidia, en tanto *fictio personae* o alegoría, contra la cual se construirá la honra de los Artal y Alagón: «No nube obscura y densa / podrá eclipsar la llama, / que allí famas añade a tanta fama / contra la Envidia, que oprimir piensa» (vv. 111-114). En varias ocasiones, sin embargo, la Envidia aparece en forma personificada, redoblando así dramáticamente el vicio del enemigo en todas sus variantes. Reproduzco una de sus apariciones más desarrolladas, que acompaña con una comparación mitológica de gran plasticidad, equiparando a Blasco de Alagón con Teseo perdido en el laberinto que despliega la Envidia:

Aquel monstruo esqueleto,  
cherub primero, sierpe en otro instante,  
que pertinaz no hay ingo que le dome;  
el que en lo natural fue el más perfeto,  
y ahora el más horrible y arrogante,  
áspid traidor, que sus entrañas come:  
la Envidia, en fin, que fiera  
al mundo emponzoñó, culpa primera,  
su contagión derrama  
contra don Blasco, aragonés Teseo  
(vv. 216-225)

El catálogo de *fictio personae* se reduce a la Envidia, la voltaria Fortuna y a la Fama (que comentaré más abajo), pero el poema está plagado de nombres propios. La mayoría de las menciones son del ámbito mitológico grecolatino. Entre ellas, por citar sólo algunos, encontramos a Júpiter («pero es rayo de Júpiter su espada», v. 324) o Deucalión («¿quién vio de sangre nunca Deucaliones [...]?»), v. 327). Atlante le sirve como alegoría de la fuerza que sólo es vencida por la traición, acción que se encuentra en las antípodas del ideal heroico de los antepasados del Conde de Sástago:

La traición le derriba, y la congoja:  
cayó el heroico Atlante,  
cayó Aragón con él, y el inconstante  
furor de la Fortuna,  
ciego Sansón, derriba la columna  
a su rey y a su patria, de diamante.  
(v. 335-340)

Los modelos virgiliano y homérico subyacen en el relato en los versos 564-566: «Debióle a sus empleos / Fadrique el reino, que tembló a las lises, / Artal su Eneas, como el rey su Anquises». La licencia de Tirso de Molina es evidente: la relación paterno-filial original del mito es suplantada por una relación entre vasallo y rey. Con ello consigue reforzar la idea de cercanía absoluta con el poder soberano que ya hemos tenido oportunidad de observar. Conviene recordar, sin embargo,

que esta doble comparación acaba siendo una hipérbole encomiástica para el miembro de la familia Artal, ya está presente la célebre estampa de Eneas llevando en sus hombros a Anquises. Se subvierten levemente así los poderes convencionales, y es el héroe/vasallo quien parece guiar al rey.

El carácter heroico del poema abre la posibilidad a Tirso de Molina de recurrir a un amplio cuadro de héroes y conquistadores históricos, acorde, sin duda, con el carácter documental con el que el poeta pretende presentar su texto. El grupo más nutrido está compuesto por los personajes provenientes de la Antigüedad. Encontramos en el poema a Escipión, pero asociado en esta ocasión a España: «Allí, de tanta estrella firmamento / Cipión de España, debelo de Cartago» (vv. 100-101). Alejandro Magno aparece también como paradigma de héroe conquistador de la Antigüedad, en este caso mediante un epíteto ocultando el nombre que la fama precisamente se encarga de pregonar:

Artal Vandrés conmuta el primer nombre  
en el de Alagón ínclito, que asombre  
del Magno macedón la fama inmensa.  
(vv. 105-108)

En dos ocasiones se menciona a César. La primera de ellas es la menos audaz («don Blasco de Alagón / a quien la fama / segundo César llama», vv. 433-434). Pero la segunda resulta más interesante, tanto del punto de vista estilístico como semántico. César se menciona junto a Numa, trabando así un compendio de heroicidad y justicia absolutas en la persona de Blasco de Alagón: «Numa en la paz y César en la guerra» (v. 618).

El retrato de los antepasados de Martín de Alagón ofrece a unos héroes marcados por un alto sentido de la justicia, el deber

y la bondad. La cordura del héroe que no pierde el juicio con su fama y grandeza aparece, por ejemplo, en el verso 509: «mas no por ambicioso pierde el seso». Es esperable que el texto esté plagado de hipérboles, como es propio de este género encomiástico. Algunas las más plásticas se citan en los versos 540 y 541: («invencible columna / contra el tiempo, los hados y fortuna»), así como en el 470 («¡tanta palma y laurel medró a su espada!»). La hipérbole bélica ofrece uno de los momentos más gongorinos de todo el poema en la narración de la lucha de Artal de Alagón, junto al rey Pedro el Grande, contra los ejércitos franceses:

Junta el francés ejércitos sin suma,  
mas del rey y de Artal las fuerzas solas  
escollos son contra la blanda espuma,  
promontorios diamantes a sus olas.  
(vv. 373-376)

Resuenan aquí los ecos de las *Soledades* de Góngora, y especialmente de la primera. Pero, sin duda, uno de los modelos históricos que más resuena es el del Cid, mencionado explícitamente, pero también empleado como paradigma de virtudes y espejo de los antepasados de Martín de Alagón: «¡bien merece el blasón, por excelencia / de Cid aragonés, rey de Valencia!» (vv. 194-195). Y lo es también por su incuestionado sentido de la justicia, incluso en asuntos de fe, que alienta uno de los acontecimientos más curiosos narrados en el poema, protagonizado por Artal de Alagón:

Don Artal entretanto  
de Zaragoza ataja demasías  
de su obispo, que afecta rebeldías,  
contra el ejemplo de su oficio santo:  
al pastor sedicioso pone espanto. (vv. 440-444)

Si bien la epopeya comienza con Artal Vandrés, el primer Artal de la dinastía,

y parecería que se haría un recorrido por toda la dinastía, el repaso genealógico se detiene bruscamente en la trigésima estrofa. Allí se narra la unión de las familias Híjar y Alagón, no sin haber incurrido antes en un cierto desorden cronológico al esbozar apresuradamente (vv. 646-659) a quienes ostentaron el condado precediendo al destinatario del poema. Dada la ambición con que acomete este relato, y las fechas a las que se remonta en la diégesis, podemos situar este poema heroico en límites más cercanos al canto épico. En este aspecto, este poema destaca en el nutrido corpus de poemas heroicos secentistas.

Cierro este repaso con las tres últimas estrofas, que abarcan los versos 730-775. Esta parte final, tercera según mi división, se centra en la alabanza del VII Conde de Sástago. Junto con la primera parte, estas estrofas constituyen en realidad las únicas íntegramente dedicadas al mecenas. Llegados a este punto, se comprueba en qué modo se ha prescindido de alguno de los recursos más frecuentes en este tipo de composición, lo cual arroja algo de misterio sobre el destinatario. No incluye, por ejemplo, una prosopografía del mecenas. No se asiste a un repaso de la biografía del personaje, por breve que fuera. No se desgranar los tópicos sobre su juventud, ni tampoco las habilidades son objeto de materia poética: nada se dice sobre las dotes para las armas o la cetrería o demás aficiones que son objetivo poético habitual en el género. Se adentra tímidamente en la etopeya, limitada a elogiar su carácter valeroso y su bonhomía.

Las omisiones que se observan en la estrofa XXXI plantean más interrogantes. Sin haber puesto en antecedentes al lector, el autor comienza con la segunda persona del plural. Es la primera vez que sucede en todo el poema.

Un alma sois los dos, que en lazo estrecho 730  
y en recíproca estima,  
si dos cuerpos anima,  
indisoluble unión las ata un pecho.

Los cuatro versos aluden a una relación existente. Parece que hay un estrecho vínculo efectivo entre el conde y alguien más. La hipérbole de una sola alma es elocuente. Sin embargo, los siguientes versos aclararán qué tipo de relación existe entre estos dos individuos:

La amistad en los dos ha satisfecho  
deseos, que logró con aplaudiros 735  
por españoles Darios y Zopiros  
los Pílates y Orestes, los Damones,  
los Picias, los Patroclos, los Aquiles,  
del amistad honor, del tiempo abriles,  
Híjares, en efecto, y Alagones. 740

El término «amistad» parece apuntar hacia la fratría, por encima por otros tipos de afecto. Pero la mención de los nombres que aparecen remiten a grandes amistades masculinas de la historia. Aparecen en primer lugar Darío y Zopiro, cuya relación se basa en la absoluta lealtad del segundo hacia el rey persa. Nos cuenta Herodoto que Zopiro se cortó la nariz y las orejas para entrar como supuesto exiliado en Babilonia, ciudad que había sitiado Darío infructuosamente. Cuando se ganó la confianza de los babilonios, pudo abrir las puertas de la ciudad a su antiguo rey, permitiendo su conquista.

La mitología ha relatado con profusión la fuerte unión existente entre Pílates y Orestes, que crecieron juntos y fueron inseparables. De Damón y Pitias se refiere que fueron en la antigüedad paradigma de lealtad entre amigos, llegando a ofrecerse a morir en el lugar del otro. Y, como corolario, la de Aquiles y Patroclo es quizás una de las amistades masculinas más célebres de todos los tiempos. En términos actuales, la amistad entre el séptimo conde de Sástago



y ese amigo anónimo parece inclinarse hacia lo *bromántico*, término acertado por cuanto encarna un ideal de amor varonil exento de afectaciones. Los ilustres pares citados apuntan a este ideal. Cabe destacar que, elegantemente, el autor ha preferido prescindir a partir de «Damones» en esos pares de la conjunción copulativa, ofreciendo así una retahíla de nombres que sólo los entendidos emparejarían. A ello habría que sumar las dos familias de cuya unión proviene don Martín de Artal, los Híjares y los Alagones, que cierran la nómina de personajes que aplauden al conde, pero su naturaleza familiar poco tiene que ver con la relación que mantuvieron los personajes mencionados arriba. La incógnita es dilucidar qué miembro es quién en esos pares. Lo más lógico es pensar que el conde se correspondería con Aquiles y Patroclo con el amigo, dado que son los más célebres por su valor o su posición. Aunque en una amistad de este tipo, poco importa la posición que ocupe cada uno de sus miembros.

Un dato que podemos añadir en relación a este dato es que el conde no tuvo descendencia. Los libros heráldicos ofrecen, además, noticias contradictorias sobre su situación civil. Algunas crónicas y árboles genealógicos de la familia refieren un matrimonio «con dispensa de consanguinidad», con Catalina de Alagón y Urrea, que era su sobrina. De haberlo habido, por otra parte, no es parece ilógico pensar podría haberse constituido como matrimonio de conveniencia. Por otra parte, es extraño que el poema omitiera un personaje tan importante como un cónyuge. La estrofa comentada habría sido el lugar para alabar también su unión.

Un dato importante se desprende de la penúltima estrofa. Es consciente de que se ha ceñido a tiempos pretéritos, y así se lo confiesa al Conde de Sátago:

Tosco pincel, insuficiente pluma,  
las ramas ha pintado  
del árbol de Alagón, conde excelente;  
en torpe y breve suma,  
tu antigüedad en ellas he cifrado;                    745  
no los que veneró siglo presente:

Pero Tirso de Molina alude a su intención de completar en un futuro el poema histórico con los acontecimientos que se han quedado en el tintero:

temeridad valiente  
fuera emprender hazaña  
con que admirar a España,  
sí, como osado soy, fuera elocuente.                    750  
Tiempo habrá que lo intente,  
sí Apolo sutiliza  
del cisne que te canta  
pluma en mi mano para empresa tanta.

Ya en el terreno del *basilikòs logós*, la última estrofa retoma la apelación directa al destinatario aludiendo a la grandeza de su nombre, conocido en un vasto territorio: «Confesaré, hasta entonces, mi silencio / lo mucho que tu fama reverencio» (vv. 774-755). Es el motivo central de estos últimos versos, como demuestra la enumeración de los territorios que se asocian a sus títulos, y que vuelva a aparecer el tema de la fama unos versos más abajo: «porque tu nombre célebre se extiende, / digno de tanta fama, tanto nombre» (vv. 767-768). La fama y la eternidad van unidos en el tópico, y así sucede en el deseo que formula Tirso de Molina: «acrecientes blasones a los reales / que de tu sangre heredas, / conquie eternices tu invencible acero» (vv. 771-773). Antes de cerrar definitivamente el texto, el poeta no pierde ocasión de establecer dos nuevos paralelismos como broche, no sin antes dejarnos una pista metapoética: «y dar materia a mis heroicos puedas, / tú el Alejandro mío, yo tu Homero» (vv. 774-775).

## 5. APUNTES SOBRE EL ESTILO

Como se ha podido colegir a lo largo de este comentario, el estilo de Tirso bebe abundantemente de la fuente de Góngora. Hay ocasiones en que las comparaciones y el vocabulario empleado en ellas parece un verso de las *Soledades* o el *Polifemo*: «escollos son contra la blanda espuma, / promontorios diamantes a sus olas» (vv. 375-376). Son muchos los rasgos del poeta cordobés presentes en los casi 800 versos de este panegírico. En los pasajes reproducidos en estas páginas se halla un nutrido catálogo de hipérbatos, el recurso sintáctico más frecuentado en todo el poema, y que marca la poesía de su tiempo. Junto a ellos se citan numerosos ejemplos de estructuras bimembres, especialmente en el cierre de estrofa: «pluma del Fénix es, tú el Fénix dellas» (v. 25); «tosco pincel, insuficiente pluma» (v. 741). Se puede rastrear la huella gongorina, por último, en el gusto recurrente por el zeugma, aunque en este caso se da en menor medida que los mencionados anteriormente: «átomos cuenta al aire, al mar la espuma» (v. 4).

## 6. CONCLUSIONES

La extensión del texto, sin duda alguna, permite considerar este panegírico de Tirso de Molina como una aportación de primera magnitud a este género laudatorio en la edad barroca. Las particularidades que presenta, no obstante, imprimen al panegírico el carácter de poema heroico. Su particular entidad, y el tono de la narración poética, me anima a plantear la hipótesis de que podría haber formado parte en su origen de una obra mucho

más ambiciosa, antes de adquirir su actual estatuto. El mismo Tirso de Molina apunta hacia el final del poema, como hemos visto, esta intención, aunque con vistas al futuro. Pero lo abrupto de su final invita a pensar en que, sencillamente, el poeta decidió adecuar el material a la forma del género panegírico y ofrecerlo sin más demora al VII conde de Sástago. Se completa esta hipótesis con la de que pudo haber sido constituido un poema independiente, paralelamente a la escritura de ese volumen perdido sobre la historia de la familia. Me baso para formular esta segunda teoría en el (ligero) mayor cuidado estilístico que exhiben las partes primera y tercera (mayor acumulación de figuras retóricas, alusiones alegóricas más elaboradas, mayor inclinación al juego intelectual...). Al margen de las especulaciones, lo que sí se revela claro es que en el poema heroico que ocupa la segunda parte se halla una innegable voluntad de historiar que no ahoga al afán poético. Está en sintonía con el género del elogio en el barroco en la forma de poema heroico, ya que, como Jesús Ponce Cárdenas apunta, en él «convergen los caminos de la Retórica, la Poesía y la Historia»<sup>9</sup>.

Finalizo anotando que la huella de Góngora es considerable, dado que muchos de los recursos presentes en el texto forman parte del arsenal gongorino. Se han detallado algunos de los más comunes en el apartado correspondiente. Pero también en el patrón genérico el poeta cordobés es guía: su *Panegírico al Duque de Lerma* alargó, sin duda, su estela en este tipo de composición, y este *Panegírico al conde de Sástago* no es ajeno a ella.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, 78.



# EN HOMBROS DE UN ALADO PENSAMIENTO: ACERCA DE LA PARTÉNOPE OVANTE DE MIGUEL DE SILVEIRA

CARLOS PRIMO CANO  
*Universidad Complutense de Madrid*

El 1 de mayo de 1636 el noble castellano don Ramiro Felípez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, se embarcó en Barcelona rumbo a Nápoles para dar satisfacción a dos objetivos relacionados entre sí: celebrar sus desposorios con una acaudalada aristócrata napolitana y ejercer el cargo de virrey de la ciudad partenopea. Entre el séquito que se trasladó a Nápoles en aquellas fechas para servir y acompañar al futuro gobernante se encontraba el poeta y doctor Miguel de Silveira, que con motivo de tan magno acontecimiento em-

prendió la escritura de un original poema laudatorio. *Parténope Ovante*, la obra a la que nos referimos, es un poema estructurado en cincuenta octavas reales e impreso por Egidio Longo, el tipógrafo predilecto del virreinato, hacia 1639. Hasta su reciente exhumación por el crítico Manuel Trello, la obra permanecía desaparecida, tal y como han apuntado los numerosos críticos que, desde el siglo XVII hasta nuestros días, se han ocupado de estudiar la producción poética de Silveira<sup>1</sup>. En este artículo prestaremos atención a las cir-

---

<sup>1</sup> *Parténope Ovante. Poema del doctor Silveira al excelentísimo Señor Conde Duque. Philip. IV, Munificencia*. Por Egidio Longo estampador regio, sin fecha. Hasta 2007, esta obra permanecía desaparecida y se creía irreparablemente perdida, hasta que Manuel Ferro localizó un ejemplar ubicado en la Biblioteca de Castilla La Mancha y le dedicó un estudio, «Esplendores de una breve nube. *Un exemplo de Épica Epidíctica na poesia Seicentista*: Parténope

---

Ovante da Miguel da Silveira, Estudios para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade, 2007, pp. 609-639. En la actualidad el poema de Silveira puede consultarse libremente a través de un facsímil digital incluido en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=488661> (consultado por última vez en diciembre de 2016).

cunstancias áulicas y biográficas que desembocaron en la redacción del poema, así como en el análisis estilístico y estructural del texto, concebido de acuerdo con los preceptos de la retórica epidíctica clásica y ubicado estéticamente en la estela del texto encomiástico más célebre del barroco hispano, el *Panegírico al duque de Lerma* de Luis de Góngora.

# 1. LAZOS DE MECENAZGO ENTRE MIGUEL DE SILVEIRA Y RAMIRO FELÍPEZ DE GUZMÁN

Los datos de que disponemos acerca de la vida y trayectoria literaria del portugués Miguel de Silveira parten de testimonios de la época y permiten trazar las líneas generales de una biografía marcada por la dedicación a las letras y la ciencia<sup>2</sup>.

La transcripción del texto completo formará parte asimismo del repositorio de panegíricos incluidos en el portal web del proyecto ARELPH: «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos Hispanos».

<sup>2</sup> Diversos estudiosos han acometido la reconstrucción de la biografía de Silveira a partir de distintas fuentes documentales. Entre ellas se encuentran las indicaciones que el propio autor inserta en los textos que anteceden a sus obras, pero también el proceso inquisitorial en el que se vio envuelto en calidad de testigo, y que permite datar con mayor exactitud sus actividades y reconstruir el perfil de sus amistades durante la etapa madrileña. El investigador portugués Sousa Viterbo publicó en 1906 un opúsculo (*Poesias avulsas do Dr. Miguel da Silveira*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1906) que, sin mencionar fuentes que puedan permitir corroborar su veracidad, apunta informaciones de gran interés y reproduce sonetos y otros poemas de diversa procedencia. Con posterioridad, otros autores han profundizado en dicha materia y aportado nuevos datos y comprobaciones. Mencionamos los principales: Fernando Díaz Esteban, «La poesía épica de Miguel de Silveira», *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994, pp. 103-129; la tesis de licenciatura de Benedetto Bitonto, *Miguel de Silveira: un autore barocco alla corte vicereale di Napoli*, Università di Napoli «Orientale» (defendida

Nacido en la localidad portuguesa de Celorico da Beira en una fecha que podemos suponer cercana a 1580, Silveira estudió filosofía, jurisprudencia, medicina y matemáticas en Coimbra y Salamanca. Posteriormente, en 1608, se trasladó a Madrid, ciudad en la que residiría, según sus propias palabras, alrededor de veinte años, y en la que ejercería la medicina y la docencia en los círculos cortesanos, especialmente en la Academia de Matemáticas fundada por Felipe II. Además de en los círculos científicos, pronto Silveira ganó una cierta popularidad en los literarios como autor de talento; Cervantes lo menciona en su *Viaje del Parnaso* y, tal y como han recogido diversos autores, bien pudo conocer personalmente a Lope de Vega y a Luis de Góngora, a cuyo orbe estético quedaría asociado por los críticos de las generaciones posteriores.

De la obra de Silveira, a quien se atribuye una voluminosa producción de lírica de temática amorosa, han sobrevivido apenas un ramillete de poemas y tres obras principales: el largo poema heroico *Macabeo* y dos poemas en octavas: la *Parténope Ovante* y *El Sol Vencido*<sup>3</sup>. Los tres textos fueron impresos durante la senectud de Oliveira en Nápoles, bajo la égida del nuevo virrey, que pudo haber sido su discípulo en la Academia de Matemáticas madrileña y que sería desde el traslado a la ciudad sud-italica su principal mecenas. Sin embargo, tal y como señala Mercedes Blanco en un imprescindible estudio so-

en junio de 2004) y, especialmente, el extenso artículo que Mercedes Blanco ha dedicado a *El Macabeo*: «La ley con fuego escrita: *acerca de El Macabeo de Miguel de Silveira*», en Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco*. Naples, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 293-354.

<sup>3</sup> *Macabeo*, Nápoles, Egidio Longo, 1638; *El Sol Vencido*, Nápoles, Egidio Longo, s. f.

bre el autor del *Macabeo*, «hay motivos para pensar que este viaje no fue debido al deseo de ver mundo o de convertirse en cortesano del duque de Medina de las Torres, sino a la urgencia de ausentarse de España por miedo a caer en las redes de la Inquisición»<sup>4</sup>. La más que probable ascendencia conversa de Silveira, circunstancia compartida por muchos de los portugueses acomodados que residían en la Villa y Corte, habría sido el detonante de esta decisión de abandonar la ciudad donde había forjado su prestigio y su posición social. Al temor de sufrir la persecución del tribunal eclesiástico acaso pudo añadirse la perspectiva de gozar de la protección de Medina de las Torres y de dar a la imprenta sus versos, que hasta entonces habían circulado exclusivamente entre los cenáculos cultos en copias manuscritas.

Tampoco hay que obviar que, en aquellos años, la carrera cortesana y política de Ramiro Felípez de Guzmán se encontraba en un punto álgido. El que fuera el yerno del Conde Duque de Olivares emprendió, tras el fallecimiento de su primera esposa —la única hija del valido—, una trayectoria que, más allá de guarecerse bajo la protección del privado de Felipe IV, aspiraba a alzar un vuelo propio y más ambicioso. Dicha voluntad pasaba por conservar como viudo el título de duque de Medina de las Torres que Gaspar

de Guzmán y Acevedo había creado para su hija, pero también por emparentar con una familia tan prestigiosa y acaudalada como la de Anna Caraffa, princesa de Stigliano afincada en Nápoles.

Una vez comprometido matrimonialmente y tras arduas negociaciones, Medina de las Torres partía rumbo a Nápoles con una cédula real que establecía su futura designación como virrey de Nápoles en la fecha en que decidiera su predecesor en el cargo, el conde de Monterrey. De estas vicisitudes se derivó una larga demora entre la llegada del futuro virrey a Nápoles y su nombramiento efectivo, en 1637. Durante su virreinato, que se extendió hasta 1644, Medina de las Torres embelleció la ciudad y reunió una importante colección de arte de la que hoy dan testimonio muchas de las pinturas de José de Ribera conservadas en el Museo del Prado<sup>5</sup>. También estableció una corte fastuosa y elegante en la que los artistas y poetas ostentaban un lugar propio<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Cf. Marcus B. Burke, «Paintings by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres», *The Burlington Magazine*, 131, 1031, 1989, pp. 132-136, y Fernando Bouza, *op. cit.*

<sup>6</sup> Una colorida semblanza de la vida social de Medina de las Torres y su relación con artistas y coleccionistas de la época se encuentra en el artículo de Fernando Bouza «De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)», *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXVII, n. 45 (2009), pp. 44-71. Bouza esboza en pocas líneas el talante como mecenas de Medina de las Torres: «A la bibliofilia extensiva de Medina de las Torres se une, como era habitual, el favor dispensado hacia algunos hombres de letras. Entre otros, Quevedo, Paravicino, Pérez de Montalbán y Ruiz de Alarcón hicieron público su patronazgo, al dedicarle obras suyas o al reconocer su protección indicando que los había instado a editarlas. Y en su relación con los ingenios de su tiempo, Núñez de Guzmán también mostró, por cierto, una selecta elegancia. Así, se llevó consigo a Nápoles al épico Miguel de Silveira y al músico Nicolao Doizi (Días) de Velasco, teórico de la gui-

<sup>4</sup> Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 294. Una de las principales aportaciones del artículo de Mercedes Blanco reside en el análisis de este asunto (pp. 298-304), que está en el origen de las semblanzas que retratan a Silveira como un autor judaizante o criptojudío. La profesora Blanco demuestra tres hechos concluyentes: la procedencia de Silveira, Celorico da Beira, patria de «varios conversos de fama», algunos de ellos parientes del poeta; su «perfil socio-profesional de médico emigrado de Portugal a España mediante estudios iniciados en Coimbra y proseguidos en Salamanca»; y, por último, el testimonio de otros «célebres conversos».



Las tres obras que Miguel de Silveira dio a las prensas durante aquellos años han de enmarcarse en las prácticas de mecenazgo impulsadas por Medina de las Torres como parte de su nuevo cargo<sup>7</sup>. Tal y como ha señalado Mercedes Blanco, es muy posible que *El Macabeo*, cuya composición requirió, en palabras del propio autor, veintidós años de trabajo, estuviera ya concluida cuando Silveira abandonó Madrid, y que su publicación formara parte de las contraprestaciones ofrecidas

tarra como instrumento perfecto. Del mismo modo, dispensó su favor tanto a Juan de Jáuregui, pintor poeta, como a Jerónimo de San José, a quien Medina visitaba en su celda antes de partir hacia Italia» (p. 47). Bouza no menciona a Antonio Gual, poeta que viajó junto a él a Nápoles y que, como Silveira, editaría allí sendos poemas épicos en la imprenta de Egidio Longo, *El Cadmo y La Oronta*. Hay edición moderna: Antonio Gual, *El Cadmo y La Oronta*, Estudio preliminar y notas de M.ª Isabel López Bascañana, Mallorca, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, 1985. En la introducción del volumen, un entretenido recorrido por el virreinato de Medina de las Torres, López Bascañana inserta una breve semblanza de Miguel de Silveira, bajo el epígrafe «Los amigos de Antonio Gual». En ella no aparece mencionada la existencia de *Parténope Ovante*, pero sí de *El Sol Vencido* y de *El Macabeo*.

<sup>7</sup> Señala Jesús Ponce Cárdenas que «la tradición barroca de consagrar un texto laudatorio al gobernante del virreinato partenopeo se remontaría, al parecer, hasta el erudito volumen elaborado por García de Barrionuevo: el *Panegirico al conde de Lemos, virrey de Nápoles*» (Jesús Ponce Cárdenas, «El panegirico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino», *Mélanges de la Casa de Velázquez, Nouvelle Série*, 42 (1), 2012, pp. 71-93. Cita en p. 80). En el mencionado artículo, Ponce Cárdenas analiza los ecos gongorinos en el *Panegirico a don Fernando Afán de Ribera Enríquez, duque de Alcalá, marqués de Tarifa, conde de los Molares, Virrey de Nápoles*. Por ello, el texto que analizamos ahora podría ubicarse en esa misma tradición, y conformar con las anteriores una suerte de tríptico. Conviene resaltar asimismo el influjo ejercido por el napolitano Giovan Battista Marino entre algunos encomiastas hispanos, como ha puesto de relieve en un trabajo reciente Jesús Ponce Cárdenas: «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo», *Critica Letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62.

por su mecenas con motivo de tal traslado. Las otras dos, *Parténope Ovante* y *El Sol Vencido*, son textos circunstanciales destinados a ornar e inmortalizar dos instantes clave en la consolidación del nuevo virreinato: la llegada del duque a Nápoles, y el nacimiento de su primer hijo. De la configuración, tema estilo y estructura de la primera de ellas trataremos en las siguientes páginas.

## 2. *PARTÉNOPE OVANTE*: FORMA, TEMA Y CIRCUNSTANCIAS

La única copia de *Parténope Ovante* disponible en la actualidad no señala su fecha de impresión. Sin embargo, cabe suponer que la publicación de esta obra no distara excesivamente del acontecimiento al que alude: la llegada de Medina de las Torres a Nápoles y la toma de posesión de su cargo como Virrey. Dichos eventos, tal y como hemos señalado, tuvieron lugar entre 1636 y 1637, así que en esas fechas o alguna inmediatamente posterior hay que datar la impresión de este poema cuyo título, tal y como ha señalado Mercedes Blanco, emplea un cultismo caro a Silveira (y también a Góngora) y quiere decir «Ovación o recepción solemne dada por Nápoles» al nuevo virrey<sup>8</sup>.

Las cincuenta octavas reales del poema vienen anteceditas por los proemios habituales en las obras que gozaban de *munificentia* real. En el frontispicio historiado de la obra figuran el título, el nombre del autor y la dedicatoria de la obra: *Parténope Ovante. Poema del Dotor Miguel de Silvera dirigido al Excelentísimo Señor Conde Duque*. Bajo estas palabras, una composición heráldica en la que cuatro ángeles rodean el escudo del ducado

<sup>8</sup> Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 343, n. 5.

de Medina de las Torres<sup>9</sup>. Las peculiaridades de la dedicatoria no carecen de interés, e ilustran a la perfección el carácter político y estratégico que ostentaba la publicación de poemas laudatorios como éste. A pesar de que *Parténope Ovante* trata íntegramente de la llegada a Nápoles del duque de Medina y está protagonizada de forma absoluta por él, la dedicatoria al Conde-Duque de Olivares retrata la vinculación del nuevo virrey al valido de Felipe III. El propio Silveira lo explica en la dedicatoria:

Como los Ríos de las grandezas del Duque de Medina de las Torres mi Señor se derivan de los mares de Vuestra Excelencia los dedico, y vuelvo a su nativo centro, porque desde allí procedan más caudalosos. Reciba Vuestra Excelencia este breve *Poema de Parténope Ovante*, lustrosa acción de su entrada, que aunque es corta ofrenda a tanta Soberanía, de una breve nube pueden salir resplandores, y pues siempre he vivido a la luz de los de Vuestra Excelencia no será razón, que me deje ciego con su olvido.

Es decir; en tanto que título nobiliario concedido por el Conde-Duque de Olivares, el ducado de Medina de las Torres puede considerarse como «afluente» de la generosidad del omnipotente valido. Por ello no ocasiona extrañeza alguna el hecho de que un poema consagrado a ponderar las excelencias del nuevo virrey de Nápoles tenga un dedicatario distinto al mencionado virrey. Elogiar a uno, viene a decir Silveira, equivale a elogiar al otro,

<sup>9</sup> Cabe destacar que, aunque es el frontispicio más sencillo de los que figuran al frente de las tres obras impresas por Silveira en Nápoles, al mismo tiempo es aquél en el que el escudo ostenta un mayor protagonismo; en *El Macabeo* aparece integrado en una ilustración mayor, y se encuentra ausente de la bellísima ilustración que abre *El Sol Vencido*, de 1639.

de cuya gloria participa. Por ello, y con el objetivo de subsanar uno de los errores más recurrentes en la apreciación de «breve poema», debemos subrayar que el protagonista de la *Parténope Ovante* es Ramiro Felípez de Guzmán, duque de Medina de las Torres y virrey de Nápoles, y que la lectura atenta del texto no suscita duda alguna acerca de esta intención, por más que la dedicatoria haya podido despistar a más de un estudioso<sup>10</sup>.

El soneto laudatorio que precede a las cincuenta octavas reales de *Parténope Ovante* tampoco carece de interés, principalmente por la identidad de su autora, Isabel Henríquez, que los críticos han ubicado en los círculos literarios judaizantes próximos a autores como el propio Silveira o Isaac Cardoso<sup>11</sup>. El poema abunda en elogios dirigidos a Silveira en un estilo, como veremos, cercano al del propio autor, con generosos símiles mitológicos y augurios de fama y gloria literaria:

<sup>10</sup> De ello dejaba constancia Mercedes Blanco: «Por desgracia, la dedicatoria al «conde-duque» despistó al profesor Ferro que cree que este título de conde-duque se refiere al duque de Medina de las Torres y por ello, suponemos, escribe que el argumento del poema es la entrada del conde-duque en Nápoles. Pero a Medina de las Torres nadie lo llamó nunca con ese título y la obra no está dedicada al nuevo virrey de Nápoles sino al gran ministro de Felipe IV. Silveira deja claro que, antes de ser protegido del yerno, lo fue del suegro, lo que obedece probablemente a la política favorable a los conversos que llevó a cabo Olivares» (*op. cit.*, p. 342, n. 5).

<sup>11</sup> Apenas disponemos de información acerca de esta misteriosa dama que, a juzgar por la opinión del crítico Fernando Díaz Esteban, «debió de ser persona de cierto relieve en la vida social de Madrid a finales del primer tercio del XVII, pues a ella le dedica Fernando (Isaac tras judaizar) Cardoso en 1635 su *Panegírico y excelencias del color verde, símbolo de esperanza, jeroglífico de gloria*» (Fernando Díaz Esteban, «La poetisa entre los literatos. El ejemplo de Isabel Henríquez entre los judaizantes del siglo XVII», en *La creatividad femenina en*

Príncipe del Parnaso, que de Apolo  
los números cifraste en breve suma,  
el fénix sólo te prestó su pluma,  
porque quedes al mundo ejemplo sólo.

A tu nombre levanta Mauseolo  
la fama, a quien el tiempo no consuma,  
y porque el eco en glorias se resuma  
con cálamó de luz lo escribe el Polo.

Tú dedicas la palma merecida  
a Parténope Ovante, que retrata  
en sí la eternidad, que le previenes.

Ella planta en su seno agradecida,  
otro nuevo laurel, no Dafne ingrata,  
para tejer coronas a tus sienes.

Por otro lado, la «lustrosa acción de su entrada» que menciona Silveira en la dedicatoria indica claramente el propósito y el tema del poema, que describe la llegada del nuevo virrey en un complejo entramado poético en el que conviven precisas descripciones, metamorfosis mitológicas, descripciones del paisaje, éfrasis vinculadas al lujo y, por supuesto, numerosísimos elogios para Medina de las Torres y su corte. Por ello, a la hora de estudiarlo y comprender mejor su significado y alcance, conviene prestar atención a un tipo específico de panegírico o *basilikòs lógos* en el que *Parténope Ovante* se enmarca sin lugar a dudas: el discurso de llegada.

---

*el mundo del barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Vol. 2, 1999, pp. 419-138 (la cita está en la p. 431). En el mismo artículo se encuentra una curiosa anécdota que podría postular una posible relación de admiración o amor platónico entre Henríquez y Silveira, y que procede de un escrito de Cardoso: «solíamos encontrarnos con él de vez en cuando en casa de una dama portuguesa muy bella, que nadaba en la abundancia, amante de la literatura y versada en retórica y poética [...] de quien [Silveira] estaba profundamente enamorado». La cita procede de Isaac Cardoso, *Philosophia libera in septem libros distributa*, Venecia, 1673, p. 181.

### 3. «ALEGRÍA DESBORDANTE»: *PARTÉNOPE OVANTE* COMO DISCURSO DE LLEGADA

El segundo tratado de retórica epidíctica compuesto por Menandro el Rétor a finales del siglo III es, sin duda, una guía esencial para detectar los cauces por los que ha discurrido la literatura encomiástica occidental de diversas cronologías. En dicho tratado, el maestro de retórica establece las claves argumentativas del discurso imperial o *basilikòs lógos*, que es el dedicado a ensalzar las bondades de reyes, gobernantes y hombres poderosos, y especifica ciertas posibles variaciones. Aquí nos ocuparemos de una de ellas, que es la que mejor corresponde al propósito esbozado por Silveira en *Parténope Ovante*: el discurso de llegada, o *epibaterios lógos*. Explica Menandro al principio del capítulo la intención de dicho discurso: «El que quiere pronunciar un discurso de llegada es evidente que quiere dedicarlo a su ciudad natal al regreso de una estancia fuera, o a otra ciudad a la que llegue, o a un gobernador que va a establecerse en la ciudad»<sup>12</sup>.

Tal y como hemos visto, el propósito de *Parténope Ovante* encaja en esta última categoría. Indica Menandro el Rétor ciertos elementos que deben estar presente: la «alegría desbordante» que experimenta la ciudad ante la llegada del nuevo gobernante, la dicha de los súbditos y el agradecimiento al emperador que ha hecho posible dicho nombramiento. A continuación, las acciones del elogiado, las de su ascendencia o linaje y sus cualidades

---

<sup>12</sup> Menandro, II, 378. En la elaboración de este artículo hemos empleado la siguiente edición: Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica* (traducción de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón), Madrid, Editorial Gredos, 1996. La cita está en la p. 162.

—la justicia, la valentía, la sabiduría— inauguran los elogios. Posteriormente es el turno de alabar las bonanzas y riquezas de la ciudad, sus tradiciones y paisajes, situación y productos de la región, la personalidad de sus fundadores y las virtudes de sus habitantes —si es una ciudad caracterizada por su sentido de la justicia o por su belleza—, todo ello ensalzado a través de abundantes comparaciones, referencias mitológicas e históricas que permitan engrandecer el alcance del discurso y formular un elogio efectivo.

Estrechamente relacionado con el *basilikòs lógos* o discurso imperial, el discurso de llegada ofrece también motivo para elogiar al nuevo gobernador mediante los argumentos clásicos: patria, linaje, nacimiento, naturaleza física, crianza, educación, cualidades, acciones, esposa y descendencia.

No cabe duda de que Silveira tuvo presente este modelo a la hora de escribir su *epibaterio* al nuevo virrey de Nápoles, precisamente porque presentaba posibilidades muy sugerentes, como la posibilidad de elogiar al mismo tiempo al emperador y al gobernante, aunque intentando siempre «ser conciso en los encomios del emperador, sin detenerte para nada en ellos, con el fin de no duplicar el tema»<sup>13</sup>. En *Parténope Ovante*, la figura del emperador correspondería a Olivares, y la del gobernante a Medina de las Torres, lo que explica que las alusiones al válido de Felipe IV sean casi inexistentes más allá de la dedicatoria (el rey ni siquiera aparece mencionado de forma directa).

Sin embargo, a la hora de estructurar su canto de llegada, Silveira adopta una ordenación distinta: la del cortejo triunfal con

que el virrey hace su entrada en Nápoles. Así, describe la llegada de Medina de las Torres rodeado de un séquito en el que figuran destacados aristócratas y hombres poderosos de la época. El cortejo desfila por las calles de la ciudad antes de entrar en el Palacio Real y de asistir, en la catedral, al *Te Deum* con que se cierra el poema. En los siguientes apartados analizaremos el modo en que se plasma este recorrido, y a través de qué recursos retóricos.

### 3.1. «En tûmulo de luces»: Amplificación retórica y metáforas solares

Recordemos, para iniciar este recorrido, lo que comentaba Menandro el Rétor acerca de los proemios que deben abrir el discurso imperial:

Por tanto, en este tipo de discurso basarás los proemios evidentemente en la amplificación, atribuyéndole grandeza al tema, diciendo que es difícil de abordar, y que te has lanzado a un combate no fácil de llevar a buen término con la palabra; o considerarás afortunadas tus propias palabras porque se han lanzado a una experiencia práctica con ayuda de una buena y brillante fortuna; [...] Obtendrás ideas para un segundo proemio —en caso de que se añada para amplificación— de la grandilocuencia de Homero o de Orfeo el de Calíope o de las Musas mismas: «incluso ellas difícilmente hubieran podido hablar conforme a la dignidad del tema; sin embargo, nada impide que nosotros lo intentemos de acuerdo con nuestras posibilidades»<sup>14</sup>.

La amplificación, entendida como alusión al esfuerzo que implica cantar dichas

<sup>13</sup> Menandro el Rétor, II, 379.

<sup>14</sup> Menandro el Rétor, II, 368.

hazañas, tiene una destacada presencia, en las octavas que en *Parténope Ovante* ocupan la posición de dicho proemio. Los versos que abren el poema constituyen una invocación a las musas, un elogio de la excelencia del gobernante y una alusión a las coordenadas geográficas entre las que se había desarrollado hasta ahora su trayectoria áulica:

Aquel mejor Guzmán que el lauro ovante  
a Parténope dio, que el Orbe admira,  
permite, oh Musa, que mi plectro cante,  
porque se alivie el alma, que suspira.  
Infunde aliento al ánimo constante, 5  
que habiendo celebrado en dulce lira  
de tu Deidad las gracias singulares,  
no deja por Sebeto a Manzanares.

Las referencias musicales a la «dulce lira» y a un plectro que más adelante definirá como «humilde» se enmarcan en los tópicos del género, así como la alusión a la magnitud de la tarea acometida: cantar la gloria de «aquel mejor Guzmán» —una alusión a Olivares— y repartir sus afectos entre los dos hidrónimos que aluden metonímicamente a las ciudades por las que discurren: «Sebeto» —Nápoles, donde Medina de las Torres iba a ser nombrado virrey— y «Manzanares» —Madrid, donde habían tenido lugar su ascenso bajo la protección del valido—. La amplificación llega al extremo de sugerir que es necesario que la Musa infunda ánimo en el que, tras haber escuchado estos versos, no abandone Madrid para dirigirse a Nápoles.

Se producen en estas primeras octavas los elogios grandilocuentes que, según Menandro, debían caracterizar a todo panegírico, y que aquí cobran un interés particular por hallarse dirigidos a cantar «de los Guzmanes la grandeza». La dualidad se encuentra presente en los versos que cierran tanto la segunda como la tercera octava:

Inclina el pensamiento preeminente,  
del trono de su imperio sin segundo,  
y en la lumbre verás de tus faroles  
que nacen en Parténope dos Soles.

(vv. 13-16)

Verás mi Musa en alas de la Fama,  
tocar de Pindo la suprema alteza,  
no porque su humildad rompa los polos,  
mas porque en ella inspiran dos Apolos.

(vv. 21-24)

En estos versos se encuentra ya un elemento clave para entender la configuración lírica de *Parténope Ovante*: las metáforas solares. Conviene recordar que entre los subgéneros epidícticos hay uno especialmente recurrente: las imágenes que vinculan la figura del poderoso a la del sol. Dicho de otro modo, la configuración heliomórfica del *princeps*<sup>15</sup>. En el primero de los ejemplos, la presencia dual del nuevo virrey y, por extensión, la de la monarquía, hace afirmar a Silveira que «nacen en Parténope dos Soles». En el segundo, declara que su poema podría alcanzar las altas cumbres del Pindo pero no debido a su forma humilde, sino a lo excelso de su inspiración, nada menos que «dos Apolos».

Encontramos a lo largo del poema diversos ejemplos de estas metáforas solares. Conviene recordar aquí lo que escribía Menandro acerca de los proemios más adecuados para un discurso de llegada, y que precisamente concuerda con lo expresado por Silveira.

<sup>15</sup> Fenómeno que ha observado y desarrollado Jesús Ponce Cárdenas en su análisis de dicho tema en el Panegírico de Góngora: «*Taceat superata Vetustas*. Poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 57-104 (el tema se encuentra desarrollado especialmente en las pp. 63-70).



A continuación, tras ese proemio, pasará al tratamiento sobre los súbditos, que es doble; pues, si han recibido mal trato del gobernador inmediatamente anterior, harás entonces una descripción detallada de las dificultades y las amplificarás, sin injuriar en modo alguno al gobernador saliente, sino refiriendo simplemente la desgracia de los súbditos; luego has de añadir: «cuando la noche y la oscuridad se habían adueñado de todo, tú, apareciendo como un sol, disipaste todas las dificultades a la vez»<sup>16</sup>.

De hecho, la llegada de Medina de las Torres a Nápoles queda equiparada en el poema con la de la aurora tras la noche, aunque el desarrollo sea algo más complejo y ambicioso de lo habitual. Veamos cómo se plasma de manera literal. Tras el proemio, dos octavas (4 y 5) trazan una imagen idílica y bucólica del paisaje napolitano inmerso en la calma de una noche estrellada («las estrellas produce el prado ameno / que a flores de su Cielo el Hado ofrece»). Dicha tranquilidad se verá quebrada por la irrupción violenta de Astrea, deidad mitológica portadora de rayos que hace su entrada en forma de brusca luminaria. La octava cuenta con hallazgos de tal belleza que bien merece que la reproduzcamos aquí:

Vestido luto el aire, roto el Cielo,  
un rayo baja en forma de serpiente;  
y en él Astrea, de purpúreo velo  
adornada, cual Sol resplandeciente.  
Rompe tres estandartes, dando al suelo  
anuncio de victorias evidente,  
y con la voz terrible en fuego abierta  
la dormida Parténope despierta. (vv. 41-48)

El conflicto entre tinieblas —«vestido luto el aire»— y luz —«rayo», «Sol resplandeciente», «fuego»— adquiere en estos endecasílabos una interesante con-

figuración que además introduce la presencia mitológica de Astrea, que iniciará en la séptima octava un largo parlamento que ocupa prácticamente el resto del poema, y cuyo interlocutor es la propia personificación alegórica de la ciudad partenopea<sup>17</sup>. Las alusiones a la luz, al astro solar y al brillo como signo de magnificencia son uno de los elementos más claramente perceptibles en la obra que estamos analizando. De hecho, la llegada de Medina de las Torres se equipara con el amanecer, que aparece personificado en la imagen de la rosada Aurora, y la de su esposa, Anna Caraffa, con una presencia repleta de «divinos resplandores» que tienen el poder de disolver «la tiniebla fría» (vv. 62-63).

Las imágenes de esplendor son frecuentes, y adquieren formulaciones tan entusiastas como «Ya sale el nuevo Sol, ya solicita / lustrar tus cumbres de su ardiente Zona», (vv. 73-74). De hecho, en un poema que carece de descripciones precisas del aspecto físico del virrey, las alusiones al brillo de la mirada suplen la prosopografía tradicional y la integran en el eje isotópico que venimos comentando. Así, leemos que el duque «derrama de sus Delficos balcones / brillante luz, que abrasa corazones» (vv. 191-192). En otro punto se describe el color pardo de sus ojos mediante una comparación casi petrarquista que emplea un curioso cultismo: «De noguerado y pla-

<sup>17</sup> A pesar de no hallarse indicado por ningún tipo de marcador tipográfico, podemos extenderlo hasta la penúltima octava, cuando la fórmula «dijo [...] Astrea» marca el fin de dicho discurso. Sobre el uso de las personificaciones de la ciudad de Roma en los textos laudatorios antiguos y su proyección en los poemas vernáculos y en las artes plásticas (Parma, Sevilla, Madrid, Nápoles), puede verse Jesús Ponce Cárdenas, «*Urbe y alegoría: la fictio personae* en el panegírico», en Béatrice Perez (ed.), *L'invention de la ville dans le monde hispanique*, Paris, Éditions Hispaniques, 2017.

<sup>16</sup> Menandro el Rétor, II, 378 (p. 163).



ta hermosa vista / los dos reparten de sus luces bellas / que dando a tantas almas la conquista / nublan sus Cielos por flechar centellas» (vv. 193-196). Vale la pena observar la sofisticada imagen a la que aluden: los reflejos de la mirada son como centellas que conquistan las almas de quienes los observan, pues —como marca el *dictum* neoplatónico— «*oculi sunt in amore duces*». Más adelante, el poeta incide en el mismo fulgor, en una imagen repleta de delicadas evocaciones astronómicas:

Tan lustrosos se muestran, que se entiende  
que por la luz de su divino aspecto  
la antorcha natural que el día enciende  
se esconde, o por invidia, o por respecto.  
De carbuncos la Noche el manto tiende,  
mas no confunde el más pequeño objeto,  
porque restauran nuevos resplandores  
con duplicada lumbre sus colores.

(vv. 201-208)

El fulgor de los ojos es tal que el sol —«la antorcha natural»— se esconde «o por invidia, o por respecto». Incluso de noche, bajo el manto de estrellas transfiguradas en carbuncos, todo se distingue perfectamente, porque los «nuevos resplandores» (los de la mirada del *princeps*) restauran «con duplicada lumbre» sus tonos originales. Más adelante, la imagen del cortejo o comitiva que acompaña al virrey en su entrada triunfal sirve para vehicular una nueva imagen de luz venciendo a las tinieblas, de noche transformada en día por el esplendor de los nuevos tiempos que se acercan:

De las hachas el número destierra  
del aire obscuro sombras naturales,  
que parece que cambia con la tierra  
el firmamento antorchas celestiales  
Tanto fuego encendido el aire encierra,  
que desde los Parténopes umbrales,  
de las estrellas el semblante ocultan,  
y en túmulo de luces las sepultan.

(vv. 241-248)

Nuevamente, el cielo estrellado palidece frente al esplendor de Medina de las Torres: las antorchas —«hachas»— destierran la oscuridad y generan la ilusión de que los astros nocturnos —«antorchas celestiales»— han bajado a la tierra. En un bellissimo verso que elogia la profusión de antorchas en la noche —«tanto fuego encendido el aire encierra»—, se incide y amplifica la misma idea: que esas luminarias sepultan «en túmulo de luces» a todas las demás.

Vinculada a esta isotopía encontramos otra que también orbita alrededor del brillo y el esplendor del virrey, pero se ocupa específicamente de la riqueza y lujo que caracteriza a la comitiva virreinal. Materiales preciosos —oro, piedras, diamantes, armaduras, bordados— se convierten en una extensión metonímica de la imagen heliomórfica del virrey, y completan una constelación de referencias suntuosas y —por supuesto— fulgurantes. Ya en la undécima octava, al describir la magnificencia de los continuos de la corte, afirma Silveira que su llegada viene precedida por su brillo en la distancia: «Brillantes adornos, que de lejos / ventilan con el Sol mutuos reflejos» (vv. 87-88). Pocos versos después, el lujo de la comitiva se declina mediante referencias mitológicas y exóticas que quedan plasmadas del siguiente modo:

Del luciente metal, que engendra Apolo  
en hondos senos de terrestres venas,  
de invidia en las corrientes de Pactolo,  
se ocultan las auríferas arenas.

Los diamantes, rubíes a quien sólo  
el Ganges Oriental produce apenas,  
son hachas con que en esta Monarquía  
la luz del nuevo Sol ilustra el día,

(vv. 97-104)

El oro, así, queda mencionado a través de su origen: o bien la minería que extrae las «terrestres venas» engendradas

por Apolo, o bien las arenas del Pactolo, un río de la costa egea al que Heródoto atribuía arenas auríferas. Los diamantes y rubíes ofrecen al tiempo resonancias remotas, y vienen atribuidos al Ganges Oriental. Todos ellos, por si le quedara alguna duda al lector, son muestras del esplendor de la monarquía.

Las referencias suntuosas continúan en dos curiosos ejemplos de escritura ecfrástica que, al igual que los fragmentos que hemos comentado, inciden en las imágenes solares. La primera de ellas se refiere al manto que viste el Marqués de Alcañices, uno de los más destacados aristócratas de la corte del virrey. No parece casualidad que su cromatismo coincida exactamente con el que Silveira atribuye a los ojos del duque:

La parda tela, con labrado argento  
dando a la vista resplandor sublime,  
Nos muestra en el candor de sus centellas,  
que en parda nube brillan las estrellas.  
(vv. 133-136)

Más adelante, en una descripción del motivo que lleva bordado en sus vestidos de gala otro miembro de la Casa de Guzmán que forma parte de la comitiva, don Martín de Guzmán y Rojas, primer marqués de Montealegre, vemos que este prócer luce ropajes de tonos argénteos y azules, reflejando así los rasgos de la bóveda celeste:

De pedazos de cielo y plata fina,  
adorna Montealegre su alta cumbre,  
mostrando que en su esfera cristalina  
se mira la estrellada pesadumbre.  
(vv. 137-141).

Nuevamente se produce la inversión entre el cielo y la tierra, entre las estrellas y su reflejo en forma de la gloria terrenal del virrey, y es este juego de reflejos y de efectos en *trompe l'oeil* uno de los rasgos

estilísticos y retóricos más llamativos del texto de Silveira, que asimismo dedica cierta atención a otro elemento ecfrástico: la armadura empenachada de Francisco Vargas, otro de los caballeros que acompañan a Medina de las Torres en su cortejo triunfal.

De láminas vestido de Vulcano,  
presta esplendor al bélico contorno,  
monte de plumas dando al viento vano  
que estrecha el aire con soberbio adorno  
(vv. 233-236)

En este caso es el penacho de plumas el que proyecta una imagen de naturaleza vencida por el fasto de las celebraciones. Es una constante en *Parténope Ovante*: el esplendor del virrey, las joyas de las damas de la corte, las antorchas de la comitiva y las armaduras de sus guerreros son artefactos capaces de competir en esplendor con los astros —sol y estrellas—, en una exaltación del carácter excepcional de un mandatario del que, como veremos, apenas se proporcionan datos o descripciones concretas.

Si el brillo es el elemento visual más llamativo y destacado del poema, en el ámbito sonoro dicha preminencia encuentra eco en el estruendo de los festejos. Es ahí donde Silveira, siguiendo las normas del *epibaterio*, refleja la «alegría desbordante» del pueblo que contempla la llegada del virrey. Así sucede, por ejemplo, al describir el clamor de los aplausos que reciben a la comitiva:

¡Con que aplauso común festiva pompa  
te ofrece tu ciudad!, que en sus umbrales,  
con voz de hierro en resonante trompa,  
celebra sus acciones inmortales.  
Y porque el movimiento se interrumpa  
que fabrican los Orbes celestiales,  
parece, que abortaron las montañas  
la estirpe de Agenor de sus entrañas.  
(vv. 65-72)

El ruido aquí procede de los aplausos y de las trompas que anuncian la fanfarria de la llegada del gobernante. En una hipérbole muy significativa, se compara dicha algarabía con el ruido que harían las montañas al cerrarse y sepultar a la numerosa estirpe de Agénor. Menandro el Rétor incidía en que había que subrayar la alegría del pueblo y el entusiasmo que muestra de forma espontánea por la llegada del nuevo gobernante, y así lo demuestran estos versos, en los que se establece que, si el aplauso es algo debido a todo mandatario, aquí es aún más intenso debido al deseo y la admiración de los súbditos:

Aplauso universal de ley prescrita  
por orden acompaña a su persona,  
mas excediendo el modo, que al trofeo  
aumentó los quilates el deseo.  
(vv. 77-80)

Del mismo modo que el brillo del cortejo es capaz de negar la noche y hacer que en plena oscuridad surja la luz, también el clamor y el ruido son capaces de llegar hasta las estrellas, que se convierten de este modo en valedoras del triunfo del nuevo virrey:

Del festivo rumor la voz conquista  
la suprema región de las estrellas,  
para que en sus umbrales de sosiego  
impriman bendiciones con su fuego.  
(vv. 197-200)

Por último, la hipérbole llega hasta sugerir que el ruido de los aplausos y el clamor del público es capaz de hacer que la tierra se estremezca como un terremoto; no resulta trivial señalar aquí la presencia amenazadora del Vesubio sobre la ciudad de Nápoles, lo cual hace especialmente pertinentes las alusiones volcánicas. La imagen del poderoso no sólo tiene que suscitar entusiasmo y admiración, sino

también temor, y es eso lo que encontramos en estos versos:

Forman la salva truenos de Vulcano,  
con trepidante estruendo de los Brontes,  
sus ejes vibra el Cielo soberano,  
titubean confusos horizontes.  
Estremeció la tierra, donde en vano  
estriba la firmeza de los montes,  
y resonando acentos portentosos  
se abrazan con su centro de medrosos.  
(vv. 249-256)

### 3.2. *Mitología y cortesanos: el cortejo del virrey*

Uno de los rasgos más destacados del *Panegírico al duque de Lerma* de Luis de Góngora es el modo en que aparecen, en la narración de la vida y logros de Francisco de Sandoval y Rojas, una gran diversidad de personificaciones alegóricas (*fictio personae*) que se entremezclan con las presencias reales. Dichas presencias corresponden esencialmente a dos categorías: alegorías personificadas y alusiones mitológicas. Tal y como ha observado acertadamente Juan Matas Caballero en su estudio al respecto, «Góngora menciona en el Panegírico a dioses, héroes, semidioses, lugares míticos para referirse metonímicamente a la idea que ellos representan»<sup>18</sup>. En *Parténope Ovante*, este empleo de la mitología es frecuente. Así, Apolo (v. 11, 39) representa el fulgor del virrey, Ceres (v. 26) y Amaltea (v. 30) la riqueza y fertilidad de la naturaleza napo-

<sup>18</sup> Juan Matas Caballero, «De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos», en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 125-154 (cita en p. 140). La cuestión de las alusiones mitológicas del *Panegírico* se encuentra desarrollada principalmente en las pp. 139-143.

litana, Aurora (v. 57) contempla el amanecer «en los pórticos de Flora (v. 38)» y el estruendo de los aplausos evoca la cuantiosa descendencia de Agenor (v. 72). Lo mismo sucede con los topónimos mitológicos, que se mezclan con los geográficamente verídicos: Pindo (22). Olimpo (v. 33) y Hado (v. 36).

Atención especial merecen algunas deidades mitológicas que desempeñan un papel más relevante en la apoteosis de Medina de las Torres. Así, tal y como ha quedado ya apuntado, es Astrea la que goza de mayor protagonismo: Astrea, hija de Zeus, representada habitualmente como portadora de rayos y fuego, es también la diosa de la justicia y por ello encarna a la perfección los nuevos ideales que Medina de las Torres debía traer a Nápoles<sup>19</sup>. Es ella la encargada de advertir a la ciudad Partenopea del dichoso porvenir que le aguarda, así como de llamar su atención sobre el esplendor del cortejo que acompaña al nuevo virrey. Esta irrupción de una deidad parlante «con la voz terrible en fuego abierta» no puede sino evocar en el lector el recuerdo de las palabras de la ninfa que augura el esplendoroso destino de Francisco de Rojas en el *Panegírico*:

<sup>19</sup> Manuel Ferro ha apuntado la relevancia de esta figura en su estudio de *Parténope Ovante*: «Astreia, como se de um raio divino se tratasse, resplandecente e de purpúreo véu adornada, portadora de três estandartes, a anunciar as futuras vitórias e a despertar a modorrenta Parténope para uma nova era de prosperidade. Como Tétis no Canto X d'Os *Lusíadas*, também ela vem encarregada de anunciar um futuro auspicioso, favorecido pelas graças divinas. Nem outra entidade seria mais adequada para ser a portadora de mensagem tão propícia, senão Astreia, filha de Zeus, a deusa da justiça, que tinha espalhado entre os homens, antes de subir ao Olimpo e se ter convertido na constelação da Virgem, a virtude e a felicidade durante a passada Idade do Ouro» (Manuel Ferro, *op. cit.*, p. 627).

Crece, oh de Lerma tú, oh tú de España  
bien nacido esplendor, firme columna,  
que al bien creces común, si no me engaña  
el oráculo ya de tu fortuna<sup>20</sup>.

Astrea, a su vez, anuncia en *Parténope Ovante* el fin de las tinieblas, en una muy barroca contraposición entre sueño y vigilia:

«Levanta», dice Astrea, «porque el sueño  
te tiene en cautiverio miserable,  
verás en mi justicia el desempeño  
de todo tu dominio memorable.  
Llega el mejor Guzmán, tu caro Dueño,  
justo, sabio, severo, blando, afable,  
cuya divina acción el Cielo libra,  
a rectos movimientos de mi Libra».

(vv. 49-56)

Tal y como se puede apreciar en el fragmento mencionado, Astrea como diosa de la justicia elogia las virtudes del nuevo virrey —«justo, sabio, severo, blando, afable»— capaz de hacer visible el desempeño de la justicia en todos los confines del territorio. Más adelante, en el último tramo del poema, otras presencias mitológicas se materializarán para saludar el triunfo de Ramiro Felípez de Guzmán, pero en este caso serán las deidades acuáticas y marinas que rigen los destinos de la muy marítima ciudad de Nápoles.

Tetis mirando el célebre trofeo  
le ofrece de cristal su imperio mismo,  
y el ganado escamoso de Proteo  
las puertas abre al más profundo abismo  
Amorosos Delfines con deseo  
que ardiente excede al bruto barbarismo,  
celebrando la entrada, por instinto  
forman al mar cretense laberinto.

<sup>20</sup> Luis de Góngora, *Panegírico al duque de Lerma*, vv. 89-92.

Las Nereidas de Chaya en sus balcones  
 por verla adornan su sagrada frente,  
 y Neptuno cercado de Tritones,  
 sale a rendirle el húmido Tridente.  
 Las Ninfas de Pusilipo sus dones  
 le ofrecen de la rama floreciente  
 del Imperio de Flora, y de Pomona,  
 Formando a su beldad Regia Corona.  
 (vv. 257-272)

A zaga de los suntuosos *thiasos* marinos esbozados por Claudiano en sus poemas de elogio, las criaturas acuáticas aparecen bajo distintas denominaciones. Con nombre propio (la nereida Tetis) y con dos topónimos que aluden a dos barrios principales de la ciudad partenopea: así, las «nereidas de Chaya» aluden al carácter marítimo de la zona de Chiaia, construida en torno al Golfo de Nápoles. A su vez, Posillipo se describe habitado por ninfas (que no nereidas) más apropiadas para una zona de interior como este barrio ubicado en una de las colinas que coronan la ciudad de Nápoles. El carácter regio del recién llegado suscita el más imperial de los saludos: el del mismo Neptuno, que «cercado de Tritones / sale a rendirle el húmido Tridente». La salutación de las deidades marinas culmina, de esta forma, la llegada de Medina de las Torres a su nuevo destino, y consagra su legitimidad como gobernante. Por último, cabe mencionar, entre las criaturas marinas definidas como «ganado escamoso de Proteo», la muy gongorina descripción de los movimientos de los delfines, que festejan el cortejo formando «al mar cretense laberinto»: es decir, dibujando formas laberínticas en el mar con sus movimientos y con las estelas que dejan sobre el agua<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> El «ardiente barbarismo» de los delfines podría estar relacionado con la presteza o rapidez que le atribuía la emblemática clásica. «Tenían también los antiguos la idea de que el delfín era el más veloz de los animales marinos y por ello, en los emblemas de Francesco Colonna, cuando aparece enroscado

Las alusiones mitológicas se multiplican en los versos que describen el cortejo triunfal de Ramiro Núñez de Guzmán, y que ocupan un total de veintiocho estancias, desde la undécima hasta la trigésimo octava. El desfile comienza con los continos, «con arte moderando el movimiento / del bruto, que su ardor reprimir sabe». Esa misma armonización de fuerza y control, de violencia y contención, es recurrente en el texto a la hora de describir a cargos militares relacionados con la corte del virrey.

A continuación llega la nobleza, cuya riqueza es «del Indo admiración, de Europa ejemplo», en una alusión geográfica presente también en el *Panegírico* de Góngora. Entre ellos, subraya algunos nombres como el del Marqués de Alcañices, de quien esboza un elogio genérico que afecta también a su familia, Henríquez, estirpe que «cede en tributo lustres a Europa por glorioso fruto» (127-128)<sup>22</sup>. Silveira lo representa como una personificación de «Marte capitán» que hace referencia a su cargo, rodeado de virtudes militares («su valor, su gallardía»), envuelto en el suntuoso paño bordado que hemos mencionado previamente, haciendo piruetas a lomos de un veloz caballo que se

a un áncora, significa detención de la velocidad, es decir, prudencia», Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 169. En las *Empresas morales* de Francisco de Borja (Bruselas, Francisco Foppens, 1680), bajo el lema *Tolle moras [Dexad la tardança]* se dice que el delfín es «símbolo muy sabido de ligereza y presteza, por la que este pecado tiene en su movimiento» (citado en «Delfín», entrada 534 de Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 281).

<sup>22</sup> Se trata de Don Álvaro Antonio Enríquez de Almansa, quinto Marqués de Alcañices, cuñado del Conde Duque de Olivares. Fue gobernador de las Galeras de Nápoles y General de la caballería del reino de Nápoles.

equipara con el aire, siguiendo modelos mitológicos:

En hombros de un alado pensamiento,  
su curso moderando, el aire oprime,  
¡Oh hijo ingrato, que pisando el viento,  
su padre con herrado pie reprime!<sup>23</sup>

Alcañices, «síndico de Atenea», es uno de los personajes elogiados con más entusiasmo en los versos de este canto epidíctico. De él se subraya el valor y la gallardía al nombrarle «síndico» (representante) de Atenea, incidiendo en la isotopía solar que ya hemos mencionado en el apartado anterior. Atención especial merecen las octavas 19 y 20, por la belleza de las imágenes que jalonan la descripción. Por ejemplo, se dice que es Marte y Sol al mismo tiempo, «Marte si con el yelmo el rostro cubre» —es decir, con aspecto temible si viste armadura— «y sol si descubierto forma el día» —dotado de una apostura capaz de emular al amanecer—.

Tras Alcañices llega el turno del propio elogiado, el duque de Medina de las Torres, a quien se representa como una personificación de Apolo que ofrece dos interpretaciones paralelas. Por un lado, se refleja en la configuración heliomórfica del prócer. Por otro lado, porque, igual

que Apolo, el duque llega precedido por un carro cuyos caballos Silveira transforma en fabulosos Hipogrifos. La metamorfosis del caballo en criatura fantástica continúa cuando el caballo blanco que monta el virrey queda descrito como un «hipogrifo alazán».

El cortejo prosigue: tras Alcañices y el nuevo virrey, «a pie sigue este sol con pasos lentos / Villanueva gentil»<sup>24</sup>. De éste se elogia su sabiduría y sapiencia con menciones a Minerva, a su belleza («más brillante / que el mismo Adonis resplandores vierte») y también a su destreza en las artes bélicas («Adonis, que con diestra fulminante / al imperio de Palas se convierte»). A continuación, Diomedes Caraffa, de quien se alaba su habilidad militar con las consabidas referencias a Marte. Caraffa lidera una tropa de hombres ilustres que asombran al mundo, entre ellos Francisco de Vargas, «que a ninguno / cede su bizarría», y que doma al caballo, en esta ocasión aludido mediante la perífrasis mitológica «el animal de Neptuno».

Una mención aparte merece la aparición en el poema de Anna Caraffa, retratada bajo el nombre bucólico de Anarda, y de quien se elogia su belleza extrema capaz de rivalizar con la de las criaturas celestes y de eclipsar la luz del sol<sup>25</sup>. Los

<sup>23</sup> De manera errónea, Manuel Trello interpreta la expresión «hijo ingrato» como una referencia «as difíceis relações estabelecidas com o pai» y, por lo tanto, con una muestra de los finos juicios de valor expresados por Silveira en el poeta (Manuel Trello, *op. cit.*, p. 631). Parece más probable, sin embargo, que la expresión mencionada tenga sencillamente un sentido mitológico y aluda a los caballos de Favonio, ya presentes en el *Panegírico* con un sentido muy similar a este, tal y como señala Juan Matas Caballero: «El poeta se hacía eco del tópico de que los caballos andaluces eran tan veloces porque se creían hijos del viento Favonio» (Juan Matas Caballero, *op. cit.*, p. 142). Por lo tanto, aquí el caballo sería un hijo ingrato capaz de pisar a su propio padre, el viento.

<sup>24</sup> Posiblemente se trate del marqués de Villanueva del Río.

<sup>25</sup> También Antonio Gual, el poeta mallorquín que asimismo acompañó a Medina de las Torres durante su virreinato napolitano, emplea el mismo nombre poético —Anarda— para referirse a Ana Caraffa. Los primeros versos de *La Oronta*, la bellísima obra que le dedicó, aluden ya a esta metamorfosis onomástica: «En tanto que el Sebetto suspendido / en lágrimas convierte su corriente / y en quejas, su cristal enternece / por tu divino Sol, Anarda, ausente». Citamos a partir de la edición facsimilar incluida en el volumen de Antonio Gual, *El Cadmo y La*



halagos a la hermosura de la esposa del duque adquieren en la octava 36 interesantísimas resonancias mitológicas:

Engendran los alientos, que respira  
Cupidos, con que adorna su compuesto,  
o Medusa, que vuelve a cuantos mira  
en mármol no, mas en respeto honesto.  
(vv. 281-284)

A la alusión mitológica de los Cupidos que afloran por el mismo hecho de respirar se añade aquí una interesante mención a Medusa, ya que, afirma el poeta, la mirada de Anarda tiene también un efecto poderoso que no es transformar a quien la mira en mármol, «mas en respeto honesto».

Una vez concluida la descripción y enumeración de las personalidades que participan en el cortejo, la última decena de octavas se consagra a describir el júbilo popular ante la llegada del nuevo gobernante, el esplendor de los festejos que se extienden por tres días y tres noches:

Tres veces por dorados paralelos  
Apolo lustrará su bulto hermoso,  
y tres la Noche con oscuros velos,  
encubrirá su carro luminoso.

Antes de concluir nuestro estudio, sin embargo, consideramos oportuno llamar la atención sobre dos aspectos más. El primero se refiere al significado y propósito del propio panegírico. El segundo gira en torno a cuestiones lingüísticas y estilísticas.

### 3.4. NOTAS FINALES

Si comparamos el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora con la *Parténope Ovante* de Miguel de Silveira, el primer rasgo que llama la atención es que, en la obra del portugués apenas hay rastros de la prolija narración biográfica en clave heroica acometida por el vate cordobés. Góngora sigue al pie de la letra las instrucciones de Menandro (y el modelo de Claudiano) para destacar distintos episodios del carácter y trayectoria vital de don Francisco de Rojas y Sandoval, estructurados según las normas del *basilikòs lógos*<sup>26</sup>. Así, menciona hechos y detalles relativos a su patria, linaje, nacimiento, naturaleza, crianza, educación, cualidades, acciones, esposa y descendencia. Silveira, al contrario, reduce los motivos de elogio a unos pocos. Es cierto que menciona la estirpe augusta de los Guzmanes, habla de la autoridad y admiración que despierta y subraya cualidades como la sabiduría y la valentía («que de tu natural Cuna reparte / a Minerva saber, asombro a Marte», vv. 95-96) que alcanzan, como hemos visto, a su esposa. Pero no encontramos en esta *Parténope Ovante* alusiones claras al nacimiento, crianza ni educación de Ramiro Núñez de Guzmán. Lo que resulta más extraño aún, tampoco a sus acciones, que incluían hasta la fecha una brillante trayectoria en los círculos cercanos al rey y a su valido. La narración épica, excluido el *cursus honorum*, se reduce en este poema a un tipo de elogio que abunda constantemente en las mismas claves metafóricas: las isotopías solares, las alabanzas a la

*Oronta* (ed. M.<sup>a</sup> Isabel López Bascuñana), Mallorca, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, 1985). En el estudio preliminar de dicha edición se puede leer una interesante semblanza sobre el carácter de la virreina, de quien se afirma que «iluminaría aquella corte con un extraordinario buen gusto y un fasto fuera de lo común» (p. 42).

<sup>26</sup> Cfr. Antonio Carreira, «Fuentes históricas del Panegírico al duque de Lerma», en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 105-124.

presencia regia del virrey y al sentimiento de reverencia y admiración que suscita en el público. Contrasta con ello, sin embargo, el cuidado con que Silveira destaca a los hombres más relevantes del nuevo gobierno virreinal, subrayando sus virtudes —principalmente militares— de forma que se conviertan también en un elogio de las del duque.

Del mismo modo, la evocación del paisaje napolitano se esboza a partir de escasos topónimos —los barrios de Chiaia y Possillipo, el río Sebeto, la presencia amenazante del Vesubio— y de tópicos más asociados a la tradición bucólica que, por ejemplo, al tortuoso paisaje mediterráneo enunciado por Góngora en el *Polifemo*. Veamos un ejemplo de la descripción que Silveira inserta tras el proemio:

Aquí donde el Sebeto, en sitio llano,  
fecunda a Ceres número dichoso,  
sepultado en el mar Mediterráneo,  
que sin caudal le nombra caudaloso:  
naturaleza afecta al culto humano,  
derrama de Amaltea el fruto hermoso;  
porque en este contorno el cielo baña  
de fértil esmeralda la campaña.

Adonde el claro Olimpo más sereno  
con estos luminare resplandece,  
las estrellas produce el prado ameno,  
que a flores de su Cielo el Hado ofrece.  
En este fertilísimo terreno  
el imperio de Flora permanece,  
y más benigno Apolo en su ribera  
eterniza la verde Primavera.

Más allá de la frondosidad mediterránea del paisaje, Silveira apenas incide en detalles específicos ni en descripciones de una ciudad que, bajo control español, vivió una época de auténtico esplendor artístico, cultural y arquitectónico. Ni siquiera se podría decir si el cortejo que describe es real, o una escenificación ima-

ginaria destinada a ejemplificar el poder de la corona y la bondad del gobernante.

A falta de datos concretos, podemos afirmar que en la *Parténope Ovante* el contenido de los elogios es mucho menos original e interesante que la forma que adoptan dichos elogios. Es ahí donde se revela el talento poético de Silveira, a la hora de desplegar un lenguaje lleno de imágenes sugestivas. La huella de Góngora es perceptible en troquelaciones como «vuela la Fama con sonora pluma» (v. 117), que recuerda a aquellas «cítaras de pluma» de la *Soledad Primera*, o cuando Silveira habla de las banderas agitadas, «cuyas telas en ondas procelosas / surcan del aire el cóncavo vacío». También en el tono imperativo del discurso de Astrea, que recuerda al de Napea en el *Panegírico* (y del que Jesús Ponce ha detectado antecedentes en varios sonetos de Góngora)<sup>27</sup>. Los cultismos son frecuentes —«concento», «invidia», «ondas»—, así como los tecnicismos forenses —«solicitar», particularmente—. Por otro lado, las perífrasis mitológicas permiten incidir en los mismos personajes y motivos sin generar redundancias y generar un texto rico en alusiones y con distintos niveles de lectura.

Tal y como hemos podido apreciar, el empleo de la *fictio personae*, al uso de personificaciones alegóricas y la viva imaginación del autor, que genera imágenes y metáforas enormemente sugerentes, hacen de esta *Parténope Ovante* un texto que no es únicamente una actualización de un tipo de panegírico olvidado y escasamente practicado —el discurso de llegada o epibaterio—, sino una obra

<sup>27</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «El panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», p. 77.

con voluntad artística y literaria clara. Su autor, Miguel de Silveira, fue un hombre enigmático, un hombre de ciencia que cultivó la poesía, un portugués que escribió toda su obra en castellano y un autor

minoritario que, en su senectud, pudo ver tres de sus obras impresas en Nápoles, la Parténope que imaginó llena de fastos y belleza, y de la que acaso nunca llegó a regresar<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> «De hecho, nadie ha encontrado (ni buscado, que sepamos) documentos sobre él posteriores a la publicación de sus dos panegíricos de 1639 e ignoramos las circunstancias y fecha de su muerte, lo que no deja de ser extraño» (Mercedes Blanco, «*La ley con fuego escrita*: acerca de *El Macabeo* de Miguel de Silveira», p. 306).

# IL MARCHESE DI LEGANÉS A MILANO DALLE *IMPRESE* DI CLAUDIO TRIVULZIO AI *NUMI* *RIVALI* DI CARLO TORRE

GIUSEPPE ALONZO  
*Università degli Studi di Milano*

L'ultimo contatto fra Claudio Trivulzio e Carlo Torre rappresenta una sorta di passaggio di testimone: lo si rinviene, infatti, nelle carte avantestuali degli *Epilogati racconti dell'Antichità, et Nobiltà della Famiglia Archinta et de' suoi Privilegi*, opera encomiastico-genealogica attribuita dall'Argelati allo stesso Ottavio Archinto cui è dedicata, insieme al fratello Carlo, dagli stampatori Giovan Battista e Giulio Cesare Malatesta<sup>1</sup>. Pubblicata nel 1648, l'opera ha tutti i crismi della ricerca filogovernativa:

impressa dagli stampatori ufficiali della corte spagnola di Milano, è redatta e dedicata a personalità di spicco della municipalità contemporanea —Ottavio era tra i Sessanta Decurioni, mentre Carlo era allora Capitano di Giustizia della città— appartenenti a un casato storicamente fra i più intrinseci alla burocrazia eterodiretta da Madrid.

La presenza di Torre e Trivulzio—oltre che di quella, postuma, di Ermes Stampa, altra giovane penna filospagnola milanese,

---

<sup>1</sup> Su questa pubblicazione e sul relativo avantestito si veda Claudio Trivulzio, *Poesie* (ed. Giuseppe Alonzo), Bologna, I libri di Emil, 2014, pp. 695-698. A questa edizione, e nello specifico all'apparato introduttivo, mi permetto di rimandare per tutte le considerazioni riguardanti le vicende storiche che anche qui si tratteranno, nonché per un quadro approfondito sulle poetiche della Milano barocca, incluse quelle relative alla tradizione dei panegirici, che qui, per motivi di spazio, potranno solo essere sintetizzate.

---

Le due opere oggetto di questo esame saranno citate in forma abbreviata: *Imprese* (seguito dal numero del poemetto e dei versi) per Claudio Trivulzio, *Imprese fatte ultimamente in Italia dall'Eccellentiss. Sig. Marchese di Leganes, Capitano Generale di Filippo IV il Grande*, [Milano], [1639], dall'edizione compresa nel succitato volume; *Numi rivali* (seguito dal numero del canto e della stanza) per Carlo Torre, *I Numi rivali. Poema heroicomico*, In Venetia, [Appresso i Giunti], 1640, con lievissimi ammodernamenti.

perita a Napoli durante i moti del 1647—nell'avantesto encomiastico della pubblicazione non sorprende di certo. Entrambi, infatti, avevano alle spalle una carriera panegiristica piuttosto ricca, orientata a quel particolare riuso controllato del codice barocco che costituiva la cifra dell'encomiastica filospagnola a Milano, sensibilmente aperta alle sperimentazioni della nuova poesia, ma al tempo stesso imprescindibile dalla *gravitas* e dalla formularità richieste dalla declinazione del genere nel contesto municipale.

Negli anni degli *Epilogati racconti*—Trivulzio sarebbe morto dopo pochi mesi, nel luglio 1649—la politica cittadina, dominata da nuove leve dell'amministrazione patrizia come Bartolomeo Arese—Senatore e membro del Consiglio Segreto sin dal 1641—conosceva un periodo di complessa stabilizzazione dopo le perdenti campagne militaristiche degli anni Trenta, nel corso dei quali l'apertura del fronte italiano della Guerra dei Trent'Anni aveva fatto auspicare un improbabile allargamento dei confini dello Stato di Milano ai danni della Savoia, chiaramente in funzione antifrancese ma con non poche concessioni all'ubriacatura eroica dell'aristocrazia municipale<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Oltre a quanto avvertito nella nota precedente, segnalo almeno: Gianvittorio Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo*, Milano, Sansoni, 2001<sup>2</sup>; Gianvittorio Signorotto (ed.), «L'Italia degli Austriaci. Monarchia cattolica e domini italiani nei secoli XVI e XVII», *Cheiron*, 9, 17-18 (1992); Paolo Costantino Pissavino e Gianvittorio Signorotto (eds.), *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola. 1554-1659*, Roma, Bulzoni, 1995; Elena Brambilla e Giovanni Muto (eds.), *La Lombardia spagnola: nuovi indirizzi di ricerca*, Milano, Unicopli, 1997; Paola Anselmi, «Conservare lo stato». *Politica di difesa e pratica di governo nella Lombardia spagnola fra XVI e XVII secolo*, Milano, Unicopli, 2008; Franco Arese, «Le supreme cariche del Ducato di Milano. Da Francesco II Sforza a Filippo V (1531-1706)», *Archivio Storico Lombardo*, 9 (1970), pp. 57-156.

Esauritis questi intenti con il fallimento delle campagne in Savoia e l'ennesima crisi delle dissanguate casse dello Stato, l'avantesto degli *Epilogati racconti* costituisce una certificazione della fine della stagione della panegiristica eroico-militante degli anni Trenta—incentrata su un eroe preconfezionato da Madrid come Diego Felipe de Guzmán, marchese di Leganés<sup>3</sup>, e su un catalogo paradigmatico e obbligato di «imprese», dalla Valtellina a Breme, da Tornavento a Vercelli—e la codificazione di una 'nuova' encomiastica, tradizionalmente radicata nella poesia d'occasione milanese e legata strettamente alla dimensione aristocratica, politica e municipale. Del resto, tanto Trivulzio quanto Torre, prestati con buoni risultati all'epopea eroica di stampo propagandistico, avevano già all'attivo una serie di pubblicazioni encomiastiche genealogico-nobiliari, foraggiate in special modo dall'ampio serbatoio mecenatesco e politico-accademico di Casa Trivulzio<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> «El Marques de Leganés», in *Retratos de los españoles ilustres con un epitome de sus vidas*, [Madrid], Imprenta Real de Madrid, 1791, c. XXXVII; Giuseppe Ripamonti, *Historiae patriae libri viii*, Mediolani, Ex Regio Palatio, Apud Io: Baptistam, et Iulium Cæsarem Malatestam Regios Typographos, [1648], pp. 203-308; Francisco Arroyo Martín, «El marqués de Leganés. Apuntes biográficos», *Espacio, tiempo y forma. Historia moderna*, 15 (2002), pp. 145-184; Gianvittorio Signorotto, *Milano spagnola*, cit., pp. 20, 25, 39, 43, 62-64, 82, 128-129, 141-142, 159, 186, 210, 219, 239.

<sup>4</sup> Alessandra Squizzato, *Il principe cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio mecenate e collezionista (1597-1656). Dinamiche di circolazione artistica nella Milano spagnola*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia e letteratura dell'età moderna e contemporanea (ciclo XXI), Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, A.A. 2007/08, pp. 1-41, ora *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano, Scalpenti, 2013; Marino Viganò, «I Trivulzio: casato, iconologia, memoria», in Marino Viganò e Carlo Maspoli (eds.), *Stemmi e imprese di Casa Trivulzio*, Milano-Sankt Moritz, Fondazione Trivulzio-Orsini de Marzo, 2012, pp. 9-21.

Casa che, pur legata a doppio filo con l'amministrazione spagnola, rappresentava storicamente l'utopia, tipicamente milanese, di un patriziato custode dei valori civili e morali della città, potenzialmente autosufficienti rispetto alla dominazione straniera<sup>5</sup>. Non a caso, in una fase profondamente mutata e di relativa quiescenza sia dei conflitti esterni sia di quelli intestini —lo stesso episcopato di Cesare Monti, iniziato nel 1633, aveva segnato una svolta rispetto all'intransigenza antispannola dei Borromei— proprio il cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio, da eroe indigete della Guerra dei Trent'Anni, si riciclava come padre della patria nella politica e nelle istituzioni della nuova stagione, raggiungendo persino, pur alle soglie della scomparsa, il Governatorato e il Capitanato Generale del Ducato.

L'affiliazione a Casa Trivulzio in qualità di letterati corrispondeva pertanto all'adeguamento a un codice encomiastico ben collaudato nella tradizione, e soprattutto all'inserimento in un sistema politico-istituzionale votato alla continuità e alla conservazione, rigorosamente fondato sull'intrinsecità alla burocrazia, e occasionalmente alla milizia, spagnola. Tutte le pubblicazioni poetiche di Claudio Trivulzio risultano effettivamente dedicate a Gian Giacomo Teodoro (le *Rime*, 1625) e ad Ercole suo figlio (le *Preghiere d'Italia*, 1636, e le *Imprese fatte ultimamente in Italia dall'Eccellentiss. Sig. Marchese di Leganes*, 1639): opere che, pur non uniformi sotto il profilo dell'ideologia e della formulazione encomiastica, raccontano di una mai interrotta e comunque

imprescindibile relazione del poeta con i maggiori, culminata, negli anni delle *Imprese*, con il percepimento di una più che dignitosa pensione da costoro elargita.

Di una generazione più giovane di Trivulzio —risultano nati, rispettivamente, nel 1588 e nel 1609/1610— Torre appare sin dagli esordi riconducibile al medesimo contesto politico-encomiastico, distinguendosi per panegirici di argomento omologo alle *Imprese* —il *Navilio Grande inaridito da' Francesi* (1636), incentrato sull'episodio di Tornavento contemporaneamente riferito da Trivulzio, e una *Tromba vittoriosa nell'acquisto di Vercelli*<sup>6</sup>— e per analoghi componimenti, prevalentemente in forma di canzone, di

<sup>5</sup> Sul Torre è valido il quadro di Marco Corradini in «*Sul Tesin piantarò i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola*, Catalogo della mostra di Pavia (Castello Visconteo, 19 aprile-2 giugno 2002), Pavia, Cardano, 2002, pp. 296-299 (scheda dedicata ai *Numi rivali*, qui riccamente utilizzata per alcune questioni storico-critiche), includente, oltre a un efficace sintesi dell'intreccio e della struttura, i riferimenti alle voci di Picinelli, Argelati, Aprosio e Quadrio riservate allo scrittore, cui si unisce una recente bibliografia sulle opere teatrali; sulla stessa linea, ma con un più ampio panorama sul poema epico o eroico o encomiastico a Milano nel Seicento, Id., *Declinazioni seicentesche dell'epos nella Lombardia spagnola*, in Valeria Giannantonio (ed.), *Le aree regionali del barocco*, Atti della giornata di studio di Chieti (6 dicembre 2011), Napoli, Loffredo, 2013, pp. 39-65. Un primo completo esame biografico è stato approntato da Stefania Tagliaferri nella tesi di laurea magistrale in Storia e critica dell'arte discussa nel 2014 presso l'Università degli Studi di Milano sotto la guida di Rossana Sacchi, con il titolo *Ritratto di Carlo Torre. Un letterato barocco per le lodi della Milano spagnola*. Mi permetto anche un rinvio al mio «Due *planctus urbis* secenteschi a Milano: l'Oda per le passate calamità di Brunoro Taverna e il *Navilio Grande inaridito da' francesi* di Carlo Torre», *Studi e problemi di critica testuale*, 87, 2 (2013), pp. 123-157. Sulla *Tromba vittoriosa*, il panegirico è testimoniato dal catalogo «Costa rossa» della Biblioteca Ambrosiana di Milano, con segnatura S.B.F.VIII.14, dispersa, e indicazioni bibliografiche «Milano, 1638»; risulta assente al censimento di Pi-

<sup>5</sup> Ulteriori riferimenti in Giuseppe Alonzo, «Milano ospitale: prassi e ideologia di un mito. Il *Tesoro prezioso de' milanesi* di Paolo Morigia e l'*hospitalitas borromaica*», in Nicola Catelli e Giovanna Rizzarelli (eds.), *L'ospite del libro. Sguardi sull'ospitalità*, Lucca, Pacini Fazzi, 2015, pp. 27-44.



caratura più schiettamente occasionale, tra cui spicca senz'altro un *Vaticinio della Poesia*, impresso nel 1641 per la nascita di Carlo Luigi Trivulzio primogenito di Ercole, con dedica al nonno Gian Giacomo Teodoro<sup>7</sup>.

Il giro d'anni di questi panegirici porta rapidamente al 1640 dei *Numi rivali*<sup>8</sup>, poema relativamente giovanile di Torre, dichiarato «heroicomico» ma in realtà investito di un orientamento prevalentemente panegiristico, con un'inclinazione eroico-militaristica meno problematica di quanto non fosse nelle *Imprese* di Trivulzio. L'argomento del poema, in ottava tassoniana con frequenti *fulmina in cauda*, coincide peraltro con quello dei quattro panegirici in sestine di Trivulzio: include cioè la vicenda del Leganés nel Settentrione italiano sino alle campagne di Breme e di Piacenza, escludendo quindi la poco successiva presa di Vercelli, che invece le *Imprese* avevano individuato quale culmine della sequenza bellica. Quanto alle referenze patrizie, va ricordato che Picinelli assegna proprio a Gian Giacomo Teodoro Trivulzio la committenza del poema («la fama di lui sparsa [...] persuase [...] l'Eminentiss. Prencipe Cardinale Teodoro Trivultio ad impiegarlo in un Poema eroico diviso in dodici libri»)<sup>9</sup>, ciò che dovette giocare un ruolo decisivo nella scelta di Torre di chiudere i *Numi*, come si vedrà, evocando le imprese del porporato.

cinelli, Argelati, Quadrio, né lo si ritrova presso le biblioteche Braidense e Trivulziana di Milano, «Angelo Mai» di Bergamo.

<sup>7</sup> Se ne dà conto in Claudio Trivulzio, *Poesie*, cit., pp. 91-92.

<sup>8</sup> L'opera, pubblicata a Venezia per i Giunti, reca tal titolo in frontespizio, ma all'interno, ad esempio negli occhielli, risulta intitolata *I numi guerrieri*. Ivi ristampata nel 1642, reca quest'ultimo titolo anche in frontespizio.

<sup>9</sup> Filippo Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Vigone, 1670, p. 130.

Come detto, il radicale di presentazione eroicomica non deve ingannare. Certamente, la trasposizione delle campagne guerresche in una mischia di divinità pagane che in qualche modo le determinano contamina efficacemente l'antierico tassoniano con il modello braccioliniano e lalliano, non senza apporti derivanti dalle 'zuffe di Parnaso' di un Boccacini o di uno Scipione Errico. Tuttavia, già nella dedicatoria all'aristocratico genovese Giovan Battista Balbi, Torre si perita di precisare che il proprio «Poema» è «faceto» perché frutto di una mente giovanile, ma che in realtà ambisce a partecipare del potere e dell'oligarchia senza scalfirla in alcun modo, auspicando appunto che «questo Poema m'abbia fatto degno di poter ubbidire a qualche suo comando»<sup>10</sup>.

I *Numi* sono quindi presentati come opera sostanzialmente antisatirica, allineata al pensiero dominante —se si eccettua qualche banale e innocuo strale di costume lanciato occasionalmente alla moda spagnoleggiante— e identificabile in senso comico solo ed esclusivamente per via della cornice pagana, ovvio ribaltamento del sistema omerico vidimato, altrettanto scontatamente, dalla rimozione della trascendenza cristiana introdotta da Tasso. Con la cui dimensione eroica, comunque, Torre dichiara di condividere l'osmosi fra vero e verisimile, esortando contestualmente il lettore a moderare il riso e dunque a percepire il poema come una cornice comica applicata a un ortodosso e veritativo sistema encomiastico: «Leggi, ridi, ma non isprezza. Leggi un Poema, che nel verisimile ha il vero»<sup>11</sup>.

Le baruffe tra le divinità pagane —Giunone e Marte filospagnoli, Ercole,

<sup>10</sup> *Numi rivali*, cc. \*2r-3r.

<sup>11</sup> Ivi, c. \*3v.

Venere e Cupido filofrancesi— non fungono insomma affatto da lenitivo comico e antimilitaristico, ma trasfigurano in modo decisamente convenzionale una campagna terrena che il poema s'incarica invece di riportare con assoluta serietà, rispettando, pur con i propri mezzi, il codice eroico con tutti i suoi momenti obbligati —la rassegna dei capitani, il discorso dell'eroe, la rappresentazione manichea dello sconfitto, il paesismo sanguinolento del campo di battaglia e così via. Una formularità ben presente già nelle *Imprese* di Trivulzio, ma più selezionata, poiché lì lo scrittore aveva rigettato gli eccessi orrorosi e militaristici della rappresentazione, offrendo al lettore un'encomiastica bellica più complessa e sottile di quanto non lo sia, pur *sub specie* eroicomica, quella di Torre.

In tal senso l'operazione torriana va confrontata con il poema *Verçeli conquistada* dell'aristocratico spagnolo Francisco Jacinto Funes de Villalpando, probabilmente di poco successivo alle *Imprese*<sup>12</sup>. Qui, ferme restando le numerose tessere comuni con i poemetti del milanese —il sogno dell'eroe, la rassegna dei capitani, numerose rappresentazioni allegoriche, l'apparizione di Venere in difesa della sua protetta Vercelli— l'intreccio assume un carattere più schiettamente paganeggiante, poiché il ruolo della dea d'amore non si arresta di fronte allo sdegnoso rigetto del Leganés, ma prosegue, complice Cupido, con il tentativo di deviarlo attraverso l'innamoramento per una ninfa. Motivo che, riplasmata in chiave pagana la vicenda di Rinaldo, Torre recupera a sua volta, assegnando alla coppia Venere-Cupido un ruolo più incisivamente ostante rispetto alle imprese del Leganés.

Ciò che, d'altronde, non deve sorprendere se si considera che la stessa opzione metrica di Trivulzio —il poemetto in sestine— si ricollegava all'esperienza di successo del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* di Marino<sup>13</sup>: di un'encomiastica, cioè, sì ricca e pirotecnica, ma al tempo stesso relativamente circoscritta alla rappresentazione statica e iconica dell'eroe, allorché Torre, optando per la formulazione poematica, si riservava margini assai più ampi per l'istituzione di una cornice e l'inserimento di numerose sequenze divagatorie. Segno, com'è naturale, della tipica instabilità e osmosi barocca dei generi, per cui un poema dalle frequenti clausole tassoniane («or tempo è di mostrare al Franco i denti, | ed arrostarli il Cul co' i fochi ardenti»<sup>14</sup>) può evolvere rapidamente —ed è ciò che accade a partire dal sesto canto dei *Numi*— in una tromba eroica senza troppe concessioni al comico, anzi con un crescente orientamento tragico:

Scusimi pure o de' Castalij Chiostri  
sacra Vergine Clio, se in queste note  
io faceto non son, se cangio inchiostri  
un gran duolo il mio cor troppo percuote.  
Tebano stil l'intento mio dimostri  
da i chiari lidi Eoi sino a Boote,  
e sprezzando, ed Amore, e Citerea,  
dirò sol come Insubria a l'or vivea<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Basti ricordare *Imprese*, IV, 187-189, p. 609: «Se in tela espresso di comando in atto | vivi lampi di guerra intorno spande, | sembra spirar Vittorie anco il Ritratto». Si consultino, anche per la questione del panegirico barocco in Italia, Giovan Battista Marino, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia* (ed. Giuseppe Alonzo), Roma, Aracne, 2011, pp. 73-76, e Marco Corradini, «Forme dell'intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*», in *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, pp. 15-68.

<sup>14</sup> *Numi rivali*, V, 27, 7-8, p. 103.

<sup>15</sup> *Ivi*, X, 7, p. 205.

<sup>12</sup> Si dà conto di quest'opera, testimoniata esclusivamente da codici manoscritti, in Claudio Trivulzio, *Poesie*, cit., pp. 102-104.

I *Numi rivali* muovono ad ogni modo da un canonico proemio che capovolge in salsa comica e pagana quello tassiano («Non di Buglione il pio l'armi pietose | tento al suono spiegar di Cetra frale»<sup>16</sup>), allorché le *Imprese* trivulziane, pur con sottile ed elegante *variatio*, avevano ribadito con austerità il modello della *Liberata*, riproponendo formule proemiali classiche e soprattutto recuperando la dimensione cristiana, e al tempo stesso classica, dell'eroe *pius*, «cinto di spada, e di pietà più adorno»<sup>17</sup>. Come si dirà meglio in seguito, la rappresentazione del Leganés come eroe evangelizzatore e antieretico prima ancora che militare costituisce una cifra delle *Imprese*, volte a identificare le campagne del Settentrione italiano come una vera e propria guerra santa tra fedeli e infedeli.

Questa identificazione è l'epifenomeno più rilevante di un quadro in realtà scontato, che semplifica grandemente il modello tassiano, e che consiste nella rappresentazione affatto manichea delle forze in campo. Basti ricordare che Trivulzio si premura di evidenziare il sostanziale disinteresse dei Francesi per la scomparsa del capitano Henri II de Rohan («non aborre | Francia la strage di sue glorie prime»<sup>18</sup>), di contro al rigoroso culto degli eroi defunti assegnato invece al Leganés anche da Torre, con chiara ispirazione all'assistenzialismo borromai-co: «Impose ancor senza fermarsi punto | che sepoltura s'arrecasse a' Morti, | [...] e che i languenti havessero conforti»<sup>19</sup>. Al

di là del prevedibile sarcasmo antifrancese di cui queste opere sono costellate, il vero nerbo ideologico della demolizione del nemico risiede proprio nella sua censura morale, diametralmente opposta alla *pietas* cristiana attribuita unicamente agli eroi di parte spagnola.

Pur largamente trasferito sul piano della cornice, il meccanismo è presente anche nei *Numi*. D'altronde Ercole, campione dello schieramento francese secondo una rappresentazione tradizionale della regalità parigina<sup>20</sup>, domanda a Giove —identificato come un crapulone avvezzo all'infedeltà— d'intercedere per favorire la conquista del *Milanesado* da parte dei Francesi proprio durante un banchetto organizzato sull'Olimpo, nei fumi dell'alcool e nello stordimento dell'ebbrezza<sup>21</sup>. Il proposito espansionistico, pur giustificato da Ercole attraverso la vicenda di Valentina Visconti, figlia di Gian Galeazzo e cognata di Carlo VI di Francia<sup>22</sup>, sorge dunque da uno stato di devianza e incoscienza, rivelando esplicitamente la propria natura perversa e maligna.

Roma, Bulzoni, 2007, e di Wietse De Boer, *La conquista dell'anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>20</sup> Marziano Guglielminetti, «Un 'portrait du roi' avant la lettre? Note sul mariniano *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*», in Maria-rosa Masoero, Sergio Mamino, Claudio Rosso (eds.), *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del Convegno Internazionale di studi di Torino (21-24 febbraio 1995), Firenze, Olschki, 1999, pp. 191-214; Giuseppe Alonzo, «L'esperienza poetica e civile di Giovan Battista Marino tra iconografia numismatica e rappresentazione ideologica del potere», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche*, 144 (2010), pp. 89-135.

<sup>21</sup> *Numi rivali*, II, 18, p. 25.

<sup>22</sup> Ivi, II, 76-80, pp. 44-45.

<sup>16</sup> Ivi, I, 1, 1-2, p. 1.

<sup>17</sup> *Imprese*, I, 15, p. 535.

<sup>18</sup> Ivi, II, 117-118, p. 558.

<sup>19</sup> *Numi rivali*, XII, 39, p. 262. Sui principi ideologici ed estetici del magistero borromai-co mi limito a indicare due interventi capitali come quelli di Roberta Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*,

Nondimeno, quando Ercole, ottenuta una sorta di nulla osta da Giove, muove verso Parigi per annunciare le imminenti imprese, si trova accolto da un omologo banchetto di eccessi<sup>23</sup>, durante il quale esorta Luigi XIII a prendere le armi contro la Lombardia. Il fatto che gli eccessi della corte parigina riproducano il degrado olimpico non deve certo stupire, rientrando di fatto nella rappresentazione anticristiana che si riserva costantemente al fronte francese. Ma, oltre all'aspetto paganeggiante se non ereticale, rientra in tale identificazione anche il tema antieroico, comico sì, ma ideologicamente ficcante: Ercole, infatti, incita un inebetito Luigi XIII a muover guerra perché, vista la crisi economico-militare di Madrid, la circostanza è propizia («fa' tu lo stesso ancor, come fa il Ratto, l che salta, e rode insin, che non v'è 'l Gatto»<sup>24</sup>).

Il tema, ripreso successivamente dallo stesso Luigi XIII in assemblea con i baroni di Francia («Ah, che gli Ibèri son deboli, e stanchi, l parmi d'haver l'Insubria in un borsino»<sup>25</sup>), rivela la pusillanimità del nemico come la manifestazione del suo rifiuto delle armi e della politica, correlativo all'inemendabile dedizione a eccessi di carattere paganeggiante. Luigi XIII, infatti, convince i baroni a partecipare alla guerra promettendo loro in premio lussi e feste sfrenate<sup>26</sup>, collocando cioè l'impresa al di fuori di quella storia e di quella missione cristiana di cui invece gli Spagnoli la caricheranno.

Non a caso, d'altronde, le divinità deputate a servire la Francia sono Ercole, simbolo di una forza animale surrettiziamente codarda —«Cani invipiriti, ed

arrabbiati»<sup>27</sup> definisce Torre i Francesi sin dall'avvio delle schermaglie— e Venere, ovvio emblema di devianza e immoralità, mentre gli Spagnoli vengono protetti, sin dall'inizio, da Giunone, identificata già nel banchetto olimpico come simbolo di continenza, tolleranza e fedeltà, di contro alla bestialità di Ercole e alla dissolutezza di Giove. A Giunone, successivamente, si unisce Marte, divinità che già Trivulzio accostava al Leganés, e che incarna naturalmente un'idea virtuosa e razionale della forza, destinata al fine ultimo della pacificazione universale.

Come le *Imprese*, anche i *Numi*, vieppiù in virtù dell'almeno formale codice comico, includono aspetti critici nei riguardi del fronte destinato a vincere, sia pure circoscritti a tessere residuali che non scalfiscono l'ortodossia ideologica dell'opera. Ad ogni modo, quando Giunone scende dall'Olimpo e si reca a Milano per allertare l'amministrazione circa le trame di Ercole, trova il Governatore —cioè il «Pio Prelato»<sup>28</sup> Gil Carrillo de Albornoz, cardinale elevato a tal carica dal luglio 1634 al novembre 1635, precedendo il quinquennio del Leganés— immerso negli ozi e incurante di possibili invasioni, meritevole di assoluzione solo per gli apparenti intenti antimilitaristici («'l bene de' sudditi sempre ami, l né ti piace mirar Marte fra stati»<sup>29</sup>).

Giunone incarna di fronte all'Albornoz una figura intrisa di santità militante, tant'è che il cardinale ne esegue le esortazioni non senza qualche scrupolo sincretico («non deve già tardar, chi serve a un Dio»<sup>30</sup>, dice), risolvendosi a interpellare

<sup>23</sup> Ivi, III, 13, p. 56.

<sup>24</sup> Ivi, 19, 7-8, p. 58.

<sup>25</sup> Ivi, IV, 25, 6-7, p. 80.

<sup>26</sup> Ivi, 28-38, pp. 81-84.

<sup>27</sup> Ivi, VI, 1, 4, p. 122.

<sup>28</sup> Ivi, III, 41, 1, p. 65.

<sup>29</sup> Ivi, 31, 3-4, p. 62.

<sup>30</sup> Ivi, 45, 8, p. 67.

Filippo IV perché aiuti lo Stato di Milano a intraprendere una campagna che, da difensiva, diventa a sua volta espansionistica. Giunone ispira quindi al cardinale i giusti affetti cristiani, al tempo stesso riscuotendolo dal torpore di un'amministrazione arenata nell'inazione: tema, forse unico, donde traspare una leggera critica alla burocrazia governativa, tanto più indirizzata da un letterato indigete ad un alto rappresentante della corte più che degli uffici tradizionalmente riservati al patriziato milanese.

Cittadinanza che, si badi, non appare in realtà nei *Numi* del tutto avulsa da superficialità e problematicità di ordine morale: lo attestano le reazioni, anche vernacolari, che un imprecisato consenso governativo riserva alla notizia dell'imminente invasione («lè più meij mez'amarà, l che ne perd tutt'afagg, quel c'hem quistà»<sup>31</sup>), e lo conferma la sequenza del Carnevale ambrosiano, i cui eccessi non appaiono inferiori a quelli di Parigi, e che rivela in Milano una città ricca di tesori e valori, ma non priva di una latente inclinazione al lassismo<sup>32</sup>. Certo —e lo attesta la presenza di Ercole, Venere e Cupido— il Carnevale incarna in realtà quanto del nemico Milano eccezionalmente possessa, e quanto esso venga circoscritto e delimitato in una festa canonicamente votata al ribaltamento del sistema di valori condiviso.

Tanto in Torre quanto già in Trivulzio, la rassegna degli eroi non costituisce elemento di particolare innovazione. Anzi, le due rassegne —leggermente più dilatata, per ovvie ragioni, quella di Torre<sup>33</sup>— appaiono essenzialmente sovrapponibili, ordinate in maniera affine —con l'intento

di riprodurre gli schieramenti in campo— e incentrate su analoghi meccanismi panegiristici —su tutti, l'*interpretatio nominis*, l'iperbole eroica, l'emblematica impresistica, l'archeologia genealogica, la presentazione in *rapportatio* di capitani uniti da imprese o ceppi comuni. I nomi, alquanto familiari al lettore della storiografia delle campagne, dicono oggi assai poco, e nonostante Trivulzio presenti la rassegna in relazione all'assedio di Vercelli, gli eroi catalogati coincidono con quelli elencati da Torre poiché la campagna bellica, da Breme e Tornavento in poi, venne condotta da uno schieramento sostanzialmente omogeneo. Né divergente risulta il catalogo dei Francesi, tra cui si riserva maggior spazio alla vicenda del capitano Charles II de Créquy, caduto a Breme per una cannonata mentre si era allontanato dalla mischia per visionare il campo da una prospettiva più ampia: giustamente punito dunque, sia per Trivulzio sia poi per Torre, per una codardia paradigmatica dell'intero fronte francese<sup>34</sup>.

Radicalmente opposta è, naturalmente, la rappresentazione panegiristica del Leganés, che occupa larghissime sequenze dei *Numi* a partire dal settimo canto, e che, com'è noto, costituisce l'argomento pressoché esclusivo delle *Imprese* di Trivulzio. Costantemente orientato alla trasfigurazione letteraria del fenomeno militare, Trivulzio rappresenta programmaticamente l'eroe come un misto di Marte e Apollo, un «Sol» che, già proiettato nel cosmo come da topica assunzione eroica, «alberghi con Marte»<sup>35</sup>. Dichiaratamente sciolto dai vincoli del comico, Torre predilige invece porre in primaria evidenza la caratura marziale del personaggio,

<sup>31</sup> Ivi, 58, 7-8, p. 71.

<sup>32</sup> Ivi, VIII, 38, p. 175.

<sup>33</sup> Ivi, IX, 19-53, pp. 188-199; *Imprese*, III, 16-32, pp. 572-573.

<sup>34</sup> *Numi rivali*, XII, 27-36, pp. 258-261; *Imprese*, II, 91-96, p. 557.

<sup>35</sup> Ivi, III, 1-2, p. 572.

fondata sulla carriera militare precedente —la cui doverosa rassegna è ovviamente comune alle *Imprese*<sup>36</sup>— e confermata da una corposa sequenza, in cui il dio della guerra appare in sogno al capitano e lo conduce nel Tempio della Fama, ipotiposi canonicamente dotata della «Tromba» della Gloria.

Si tratta, più che di un romanzo di formazione, di una profezia, parzialmente *ante eventum*, delle imprese del Leganés da Breme in poi. La sequenza ha pertanto tutti i caratteri del panegirico, con una topica rassegna delle virtù dell'*optimus miles*, guerriero di Marte ma anche soldato di «Palla», quindi sapiente, già *puer senex* e adesso campione di prudenza e risolutezza<sup>37</sup>, «Alcide Ibèro» che perfeziona e si appropria del mito erculeo identificandosi in un *Mars pacator* ricco di virtù evangelizzatrici («Palme tu spargerai, Lauri, ed Ulive»<sup>38</sup>). Non a caso la prima profezia *post eventum* evocata dalla Fama riguarda l'impresa valtellinese organizzata dal Leganés a ridosso delle campagne padane; impresa che, opponendosi all'alleanza fra Rohan e le milizie grigionesi di stanza in valle, già Trivulzio aveva facilmente connotato di una valenza antieretica («de l'antica Eresia sgombrò la notte»<sup>39</sup>), tratteggiando il capitano come un cristologico messia, dotato di una predisposizione alla battaglia antieterodossa per via della sua discendenza da San Domenico.

Aspetto, questo, che Trivulzio aveva espresso sin nell'avvio delle *Imprese*, laddove la rievocazione delle campagne del giovane Leganés nella Fiandre offriva a sua volta la scontata occasione per un'analoga rappresentazione missionaria del persona-

ggio, «Sol» o «Aurora» che, «sotto Norlinga», perpetua la Cristianità in una sorta di rinnovata Crociata<sup>40</sup>. Iconografia che Torre recupera sostanzialmente in blocco, riservando al capitano ingressi in scena a dir poco epifanici («A lo spuntar de' Primi Albori apparse»<sup>41</sup>). In questo sistema schiettamente controriformistico, non deve stupire il ricorso sincretico alle divinità pagane, che semplicemente incarnano le virtù che convogliano tutte insieme nella figura ideale del capitano, Marte e Pallade per Torre, Marte e Apollo per Trivulzio<sup>42</sup>.

Sceverate ulteriori profezie *post eventum* —le imprese di Breme e di Vercelli— la Fama si premura di rivelare al Leganés anche alcune glorie *ante eventum*, tra cui spicca la presa della «Dora», da intendersi come l'assedio e la potenziale invasione, dopo Casale, di Torino<sup>43</sup>. Impresa, com'è noto, poi fallita —eppure la profezia campeggia ancora nella ristampa 1642 dei *Numi*— ma il cui solo concepimento, pur di contro alla sempre crescente refrattarietà di Madrid nel finanziare queste campagne<sup>44</sup>, doveva costituire un elemento topico della panegiristica sul Leganés, istituito tale proprio da Trivulzio, che vi aveva dedicato una sequenza non marginale sul finire del quarto poemetto («veggo per lui produr palme il Piemonte»<sup>45</sup>): segno, tanto più nel caso di un *instant book* come le *Imprese*, di una concezione progressiva e *in fieri* della panegiristica, da compiersi con il farsi della storia, quale l'istituzione simultanea, sui fatti appena occorsi o ritenuti imminenti, di una mitologia contemporanea.

<sup>36</sup> *Numi rivali*, VII, 33-34, p. 154.

<sup>37</sup> Ivi, 43-44, p. 157.

<sup>38</sup> Ivi, 52-53, p. 160.

<sup>39</sup> Ivi, 51, p. 160; *Imprese*, II, 38, p. 554.

<sup>40</sup> Ivi, I, 55-60, p. 538.

<sup>41</sup> *Numi rivali*, IX, 17, 1, p. 187.

*Imprese*, III, 1-12, p. 572.

<sup>43</sup> *Numi rivali*, VII, 54, p. 161.

<sup>44</sup> Claudio Trivulzio, *Poesie*, cit., p. 145.

<sup>45</sup> *Imprese*, IV, 148, p. 606.



Lo stratagemma narrativo del sogno è ovviamente classico —del resto nelle *Imprese* sono espliciti alcuni accostamenti fra il Leganés ed Enea<sup>46</sup>— ma se in Torre il capitano sogna ed è poi guidato da Marte, in Trivulzio egli riceve la visione antagonista di Venere, che cerca inutilmente di dissuaderlo dall'invasione di Vercelli richiamandosi sostanzialmente al valore della pietà<sup>47</sup>. Il Leganés di Trivulzio riceve quindi un messaggio patentemente deviante, lo riconosce come tale e come tale lo rigetta («male acquistar può Citta-de, o Regno, l chi di Venere vile è servo indegno»<sup>48</sup>), distinguendosi, per ortodosso radicalismo, dai personaggi di Torre, che, come l'Albornoz e lo stesso capitano, riconoscono in sostanza l'imprescindibilità della guida pagana e vi si adeguano alla stregua d'ispiratrici di virtù.

Non a caso, se in Torre è Giunone a incitare il Leganés nei momenti più decisivi —prima nel suo arrivo a Milano, allorché la dea tesse del milite una sorta di panegirico esortativo<sup>49</sup>, e poi nel contrattacco finale contro le milizie francesi— in Trivulzio lo stesso ufficio è ricoperto da un «Angiol» che porta al capitano la profezia della vittoria quale segno —di marca schiettamente tassiana— della giustezza dell'impresa patrocinata dalla divinità cristiana («volò da un nembo fuori, l ch'al gran Diego recò palme, et allori»<sup>50</sup>).

Ingaggiato insomma in un sincretismo assai più azzardato e contraddittorio di quello, tutto sommato contenuto e stilizzato, di Trivulzio, Torre non manca tuttavia di rappresentare le imprese del Leganés come la guerra condotta da un

capitano in odore di santità, circondato da combattenti dalle velleità apostoliche. È il caso, presente anche in Trivulzio<sup>51</sup>, di Gil d'Haes, che risponde a un Leganés quanto mai «Pio» offrendosi di guidare l'avanscoperta a Breme, e che per le sue origini belghe gioca, tanto nelle *Imprese* quanto nei *Numi*, un ruolo decisivo nella rappresentazione antieretica della campagna padana.

Sovraccaricato di una simile sublimazione d'intenti, il Leganés di Torre, e ancor più quello di Trivulzio —nelle *Imprese* le concessioni alla cronaca della mischia e all'orroroso bellico sono invero ristrette— finiscono tipizzati e smaterializzati in un *exemplum* fatto di pura azione virtuosa, di puri «affetti» ispirati alla giustizia e alla santità. Il Leganés diventa così un'immateriale pedina delle virtù incarnate e sollecitate da Giunone<sup>52</sup>, e finanche un'entità superiore percepibile agli uomini, come una Minerva, solo attraverso il roboante «grido» di vittoria con cui torna, in ultimo, a manifestarsi da creatura trascendente<sup>53</sup>: fra i litigiosi *Numi* delle baruffe di Torre, il Leganés è insomma l'unico vero dio impegnato in una guerra santa e pertanto ordinata.

Questa ricchezza di valori traspare con evidenza nei discorsi, due, che nei *Numi* il capitano rivolge alle proprie schiere. Se già nelle *Imprese*, alla vigilia di Tornavento, il Leganés aveva incitato i suoi nelle vesti di un trascendente «Sommo Duce», esortandoli a dar prova «del valor vostro» con il «sangue» e poi con «l'inchiostro»<sup>54</sup>, Torre si premura di rilevare, nei discorsi

<sup>46</sup> Ivi, II, 89, p. 557.

<sup>47</sup> Ivi, III, 13-66, pp. 572-575.

<sup>48</sup> Ivi, 65-66, p. 575.

<sup>49</sup> *Numi rivali*, IX, 2-10, pp. 182-185.

<sup>50</sup> *Imprese*, IV, 23-24, p. 600.

<sup>51</sup> Ivi, III, 137-138, p. 580; *Numi rivali*, XI, 30-39, pp. 237-240.

<sup>52</sup> Ivi, 59, p. 246.

<sup>53</sup> Ivi, XII, 38, 1, p. 261.

<sup>54</sup> *Imprese*, I, 85-102, pp. 539-540.

del capitano, il *côté* parenetico e persuasivo, basato —come da estetica tipicamente barocco-controriformistica— sugli «affetti» generati nel fruitore dagli «accenti di fé» pronunciati dall'eroe<sup>55</sup>.

Ai militi il Leganés chiede dunque non solo un atto di coraggio e di forza, ma soprattutto di «vera fede», indirizzato non esclusivamente alla «Pace» per l'«Italia tutta», ma addirittura a una sorta di giudizio universale in cui i giusti saranno destinati agli «alti Chori, l in cui vive di Dio lo stuol beato», e i Francesi «a la Città di Dite»<sup>56</sup>. Tema che, incitato dall'ispirazione pseudocristiana di Giunone («Forze divine a le tue forze unite l havrai per tua tutela in ogni fatto», avvisa sincretisticamente la dea<sup>57</sup>), torna anche nel secondo discorso del Leganés, in cui il manicheismo morale e moralizzatore del capitano si conferma coincidente con l'autoinvestitura degli Spagnoli a magistrati di un giudizio universale: «Chiudiamo un giorno pur con l'armi ignude l il viver suo sfrenato, ed infernale»<sup>58</sup>.

Eluso, anche per motivi di genere, il patrocinio diretto della trascendenza, lo schieramento spagnolo trova comunque la benedizione del cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio, personalità immancabile nei *Numi* come nelle *Imprese*, non solo come fidato dell'oligarchia di Madrid vieppiù nell'ufficio di cardina-

le-soldato, ma anche come mecenate di entrambi i letterati e simbolo della componente milanese della campagna. Nelle *Imprese* il cardinale è ricordato per la liberazione del Piacentino, che ebbe effettivamente un ruolo dirimente nella riconduzione dei Farnese allo schieramento filospagnolo, dopo un breve periodo di alleanza con Parigi<sup>59</sup>.

Al di là delle discusse capacità militari del principe-cardinale e degli effettivi interessi, in parte feudali e personalistici, che lo mossero a disturbare i Farnese, è certo che la parte in battaglia della «Trivulzia Aurora» costituiva un momento imprescindibile, sia per Trivulzio sia per Torre, nella rappresentazione cristologico-antieretica del conflitto<sup>60</sup>. Del resto, quando nei *Numi* Giunone ricorda al sonnacchioso Albornoz di discendere dall'omonimo cardinale e condottiero trecentesco che «cangiò il Mantello l di porpora in Usbergo, e si fe' Duce»<sup>61</sup>, vien fatto naturale di pensare all'esempio contemporaneo di Gian Giacomo Teodoro, autentico adempimento delle grandi e complete virtù degli ecclesiastici *d'antan*.

Anche in Torre, e forse ancor più che nelle *Imprese*, la vicenda piacentina di Trivulzio assume un chiaro ruolo evangelizzatore, unito all'orgoglio per la decisività dell'intervento di un capitano indigete: il «purpurato seno» del cardinale, infatti, definito «di Lombardo terren Cardo pos-

<sup>55</sup> *Numi rivali*, IX, 55, 7, p. 200; per il tema degli affetti si ricorra a Myriam Chiarla, «La modernità degli affetti nella poesia di Angelo Grillo», in Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (eds.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani (Roma, 17-20 settembre 2008), Roma, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, 2009, pp. 1-8.

<sup>56</sup> *Numi rivali*, IX, 56-57, pp. 200-201.

<sup>57</sup> Ivi, XI, 21, 1-2, p. 234.

<sup>58</sup> Ivi, XI, 26, 1-2, p. 235.

<sup>59</sup> *Imprese*, II, 1-6, p. 551.

<sup>60</sup> Sull'encomiastica trivulziana di età barocca si veda Giuseppe Alonzo, «Porporeggiando la Trivulzia Aurora. Versi encomiastici per il cardinalato di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio», in Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Franco Tomasi (eds.), *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, 18-21 settembre 2013), Roma, AdI, 2015, pp. 1-10.

<sup>61</sup> *Numi rivali*, III, 33, 3-4, p. 63.

sente», costituisce per Odoardo I, più che il pungolo militare, lo «sprone» morale per «vedere al fine l'error», redimersi e ottenere il perdono dal «Nume Ispano»<sup>62</sup>. L'assedio trivulziano assume quindi per Odoardo una funzione emendatrice, impartita non dal capitano di una milizia propria, ma dal sacerdote-santo della divinità spagnola incarnata, all'occorrenza, dal Leganés o da Filippo IV.

Non a caso il finale dei *Numi* è dedicato al concepimento del dubbio che sorge nel Farnese assediato da Trivulzio, dubbio che l'alleanza con Parigi non costituisca solo un errore strategico, ma anche un errore morale, sancito dalla presenza stessa del «Purpurato Eroe, che di Tre Volti | porta ricca a stupor l'antica insegna» a difesa di una «Fedeltà» che, innata nei Farnese, richiede adesso di venir pareneticamente, prima che militarmente, risvegliata<sup>63</sup>. E infatti, a conferma della centralità spirituale oltre che territoriale e mecenatesca di questo episodio, i *Numi* si concludono proprio con la pacificazione del Piacentino, che decreta, ad opera di una milizia indigena lombarda, l'autoaffrancamento del territorio da «ogni ardor d'irato Marte»<sup>64</sup>.

Come detto, è pressoché impossibile rinvenire nei *Numi* tracce di un antimilitarismo autentico, non cioè contaminato dalle tipiche esigenze spicce del genere eroicomico, cioè la rappresentazione antierica dei conflitti e la loro conseguente rilettura relativistica. L'operazione riusciva più agevole nelle *Imprese*, poiché Trivulzio, che proveniva da una pubblicazione piuttosto ricca d'implicazioni pacifistiche come le *Pregchiere d'Italia*, non vi si astiene né da amare riflessioni

moreleggianti sul flagello della guerra, né —pur con estrema prudenza istituzionale e senza discutere l'ufficio dell'Italia come provincia dell'Impero<sup>65</sup>— da orgogliosi accenni a un'ideale autodeterminazione lombarda. Tema, quest'ultimo, certamente rimosso da Torre e finanche scottante, poiché proprio la sua totale elusione costò al letterato, esattamente sul merito dei *Numi*, l'accesa polemica dell'autonomista modenese Giovan Battista Livizzani, pubblicata nel noto *pamphlet* del 1641 *Il Zimbello ovvero La Italia schernita*, cui il nostro replicò l'anno seguente, ribadendo la propria fedeltà a Madrid, con le *Zimbellate al Zimbello, ovvero L'Italia riconosciuta*<sup>66</sup>.

L'antimilitarismo torriano è dunque filtrato, oltre che —come in Trivulzio— dall'indiscutibile partigianeria filospagnola di tutto l'impianto poematico, dalla stessa caratterizzazione di genere, tant'è che fin nel proemio lo scrittore, invocando Euterpe, la implora non senza amarezza che, «ben c'habbian queste zuffe orrendo il manto, | saran miste da te con gentil canto»<sup>67</sup>. E come Trivulzio a margine di Tornavento, anche Torre, a margine dell'assedio di Valenza, non manca di avvertire che, pur nel giubilo per la sconfitta franco-sabauda, si assisteva sul campo a una carneficina generale<sup>68</sup>.

Ma anche nelle *Imprese*, va detto, il paradigma prevalente è il *si vis pacem, para bellum*, tanto più se la guerra in questione assume, come si è visto, le ve-

<sup>62</sup> Ivi, VII, 49, p. 159.

<sup>63</sup> Ivi, XII, 56-57, pp. 267-268.

<sup>64</sup> Ivi, 63-64, p. 270.

<sup>65</sup> *Imprese*, IV, 181-186, 205-210, pp. 609-610.

<sup>66</sup> Sulle velleità autonomiste di parte dell'*intelligenza* italiana secentesca, mi permetto di rinviare al mio «Le ceneri dei secentisti. Legittimazione e progresso della politica nella civiltà poetica secentesca», *Acme*, 62, 2 (2009), pp. 157-200.

<sup>67</sup> *Numi rivali*, I, 3, 7-8, p. 2.

<sup>68</sup> Ivi, V, 56, p. 112.

lleità teleologiche di una giustizia trascendente oltre che terrena e territoriale. Pertanto, lo stereotipato scenario della Lombardia devastata dalle guerre<sup>69</sup> serve a far meglio risaltare l'ufficio messianico-liberatore dello spagnolo, poiché il dolore e la corruzione generati dal conflitto continuo suscitano negli affetti del Leganés una reazione populistica e gius-tizialista che, incitato da Giunone, lo risolvono all'azione:

Giungeano ancor fra' Cittadine mura  
i Clamori, a ferire i petti inclusi,  
da tutti si temea morte immatura,  
benché fra' forze fossero racchiusi [...].

A l'aspro suon di non più uditi accenti,  
formava il pio Guzmano entro del seno  
un Etna, che sciogliea scintille ardenti,  
né poteva già al duol ponere il freno<sup>70</sup>.

Cristo che si sacrifica per l'umanità, il Leganés entra in battaglia come avviandosi verso un Calvario emancipatore della sofferenza universale. Così il capitano, d'altronde, appariva nelle *Imprese* all'indomani della Valtellina, come il restauratore dell'«aurea fé» grazie al quale, in ottica prettamente dottrinale, «'l gioir s'apprezza tanto, l quanto acquistato fu col ferro, e 'l pianto»<sup>71</sup>. Proprio il Leganés, nei *Numi*, appare l'unico soggetto, a conferma della propria trascendentale superiorità, capace di concepire la tragedia della guerra, ma al tempo stesso di percepirne la fatalità e la necessità della vittoria, al punto da indicarla ai capitani e alla cittadinanza con cristiana prudenza ma al tempo stesso con convinta parenesi:

L'uscire a guereggiare in Campo aperto,  
non gli par ben temendo, che non cange  
faccia la Sorte, e in vece de le Palme,  
non s'ergan fra il suo suol Monti di salme.

Serba Sali di guerra in sen maturi,  
e porge a tutti ogn'or saggi consigli,  
tien raccolta la gente infra de' Muri,  
e a poco a poco va schermendo i Gigli.  
Fa che alcuno il suo dir già non trascuri  
Ma con ardore al suo voler s'appigli,  
tenta senza ferir serrare il varco,  
e impedir ne l'Eridano ogni Imbarco<sup>72</sup>.

La maledizione finale che gli dei dell'Olimpo riservano alla guerra, prima gli sconfitti<sup>73</sup> e poi tutti rappresentati da Giove, non sfugge a questa partigianeria, poiché la responsabilità del flagello bellico è interamente scaricata su Ercole, e dunque sui Francesi: «Precipita nel mal, chi ama il periglio, l tal sentenza sputò Giove adirato»<sup>74</sup>. E in ogni caso le sequenze estreme dei *Numi*, con l'eccezione di quella riservata a Gian Giacomo Teodoro Trivulzio, denunciano un ritorno alquanto diffuso agli iniziali modi eroicomici, e quindi la stessa rappresentazione del disarmo non sfugge a implicazioni di tal carattere, legate ad esempio all'impellenza delle soldatesche di rifocillarsi e tornare agli agi civili<sup>75</sup>.

Ben diversa, e più problematica, era stata invece la conclusione delle *Imprese*. Conclusione che, conferiti i necessari omaggi agli scontati destinatari del panegirico, aveva finalmente tributato gli estremi onori alla comunità milanese nei suoi caratteri tradizionalmente più riconoscibili e consolidati: il pregio e le virtù della classe patrizia («né Trivulzia ma-

<sup>69</sup> Ivi, X, 8, p. 205.

<sup>70</sup> Ivi, 18-19, p. 209.

<sup>71</sup> *Imprese*, II, 71-72, p. 556.

<sup>72</sup> *Numi rivali*, X, 20-21, pp. 209-210.

<sup>73</sup> Ivi, XII, 2, p. 249.

<sup>74</sup> Ivi, 15, 1-2, p. 254.

<sup>75</sup> Ivi, 53-54, pp. 266-267.

gion, che non risplenda, | col Teatro del Ciel quasi contenda»), il dialogo esclusivo e privilegiato con la Vergine («s'udirà lodare in ricchi Tempî | l'Eccelsa Madre del Fattor del Cielo»), l'utopia di un'autodeterminazione orgogliosa, in primo luogo

linguistico-letteraria («ma dritto è ben, ch'Italia apra, e distingua | le sorti sue con la sua propria lingua»), il legame imperituro ed emancipatore con la grande tradizione classica («nel'antica Etate | Cesare fulminò lungo l'Eufrate»<sup>76</sup>).

---

<sup>76</sup> *Imprese*, IV, 205-228, pp. 610-611.

# EL CIRCO ESPAÑOL: CANTO DEL CISNE DE UN PANEGIRISTA GONGORINO\*

MERCEDES BLANCO  
*Université Paris-Sorbone-CLEA*

Con las cuarenta y seis octavas reales de *El Circo Español. Panegírico al Excelentísimo Señor don Luis Fernández de Córdoba y Figueroa, marqués de Priego, duque de Feria, señor de la Casa y Estado de Aguilar y cabeza de las de Córdoba y Figueroa*, se abre un libro de poesías varias, *Cristales de Helicon*. Segunda parte de las rimas de don García de Salcedo Coronel, dedicado a este mismo aristócrata. Lo imprime Diego Díaz de la Carrera, en Madrid, con censuras y tasa fechados en el verano y otoño de 1649. Las poesías reunidas en *Cristales de*

*Helicon*, entresacadas de lo que Salcedo Coronel llama sus «borradores» y clasificadas por módulos métricos, no están ordenadas cronológicamente. Sin embargo, porque algunos de estos poemas se habían impreso sueltos, como era muy común en estos años, y porque el carácter encomiástico y funeral de muchos permite determinar el *terminus a quo*, es fácil ver que cubren el lapso de veinte años transcurridos desde la impresión de su primera colección de poesías, las *Rimas* (Madrid, 1627)<sup>1</sup>. *Cristales*

\* El presente estudio se inscribe en el marco del Proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-63554-P «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Este trabajo se ha beneficiado de la atenta lectura y sabios consejos de mis amigos y colegas Roland Béhar, Antonio Carreira, Jaime Galbarro, Araceli Guillaume-Alonso, Aude Plagnard, Jesús Ponce Cárdenas y María Zerari. Vaya mi gratitud a todos ellos.

<sup>1</sup> Hace pocos meses ha aparecido un trabajo acerca de este libro, el único hasta hoy: Pedro Ruiz, «El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición y escritura», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 239-270. Este estudioso caracteriza por los metros y los títulos los poemas contenidos en el volumen y describe los preliminares. Analiza el grabado que le sirve de portada en algunos ejemplares: una composición alegórica que alude al título de «Cristales de Helicon» y resalta la relación de Salcedo con su «mecenas», el marqués de Priego. Pedro Ruiz considera esta relación en términos genéricos, como típica del «Bajo



de *Helicon*, recoge, pues, los versos de madurez de este erudito y poeta, nacido en Sevilla en 1593, y a quien quedaba por entonces sólo un año de vida: según Nicolás Antonio, que habla de él con afecto y lo llama *amicissimus*, el célebre comentarista de Góngora murió de una «fiebre maligna», en Madrid, el 6 de octubre de 1651<sup>2</sup>. En el libro, que clasifica los poemas por formas métricas, los panegíricos, siempre en octavas, ocupan un lugar destacado en calidad y cantidad, y *El Circo español*, situado en posición liminar y fuera de la serie que estos forman hacia el final del volumen, señala la importancia del género en la poesía de Salcedo. Fue, como veremos, su último poema de cierto empeño.

Nuestro estudio, organizado en tres partes, se ocupa primero de los dos principales personajes implicados en *El Circo español*, el autor y su patrón el marqués de Priego, con el fin de entender las circunstancias y las razones del poema, muestra de las «artes del elogio» en la España de Felipe IV, mediando el siglo XVII, cuando cultivaban estas artes espíritus tan originales como Baltasar Gracián y artistas de primera magnitud como Velázquez y Calderón; muestra ejemplar, pero también singular, porque el poema representa

una experimentación ambiciosa, un intento específico de conciliar lo efímero y lo monumental. En la segunda parte del estudio, la comparación con otros testimonios del suceso que fue ocasión del panegírico —una fiesta de toros celebrada hacia poco y todavía presente en la memoria de los madrileños— permitirá ver mejor lo que trata de expresar Salcedo. Con sutiles pero robustos medios poéticos, invita a ver en esta ocasión el comienzo de una nueva relación del monarca con la alta nobleza, representada por un puñado de jóvenes, entre los cuales destaca a su patrón el marqués. Nuestra tercera parte se ocupa de la referencia, declarada en el título, a los juegos de la Roma clásica, para descubrir en la metáfora «circo español» una de las agudezas paradigmáticas que unifican el poema, lo relacionan con textos anteriores y contribuyen a darle sentido.

#### BUENOS OFICIOS EN TORNO A UN HÉROE EN PROFECÍA

En los extensos preliminares del libro tiene papel preeminente el infatigable José Pellicer y Tovar, cronista real, y también afamado comentarista gongorino, quien firma una de las aprobaciones legales y un largo discurso en prosa «a quien leyere». Pellicer se explaya inmoderadamente sobre la parentela de Salcedo Coronel, remontándose al supuesto origen aragonés de su linaje («Ninguna familia floreció allí con más grandeza, más poder ni más vasallos en los tiempos antiguos que la de Cornel, que corrompida la voz, llaman Coronel en Castilla»). Con lujo de detalles no inferior, pero quizá con menos fantasía, despliega el árbol de los antepasados y colaterales de la esposa de don García, doña Elvira de Benavides, y da cuenta morosamente de la carrera del hijo

Barroco». No le interesan los versos de Salcedo (el artículo no los cita ni los analiza) que estima huecos y carentes de transcendencia, puesto que «al poeta no le quedan grandes valores que celebrar en sus contemporáneos», por lo que la poesía va adquiriendo «una noción lúdica» (p. 245). Hemos procurado en nuestro propio acercamiento al tema no descartar sin examen la complejidad, la inteligencia y la dignidad artística y humana del autor, de sus poemas y de su entorno, procurando descubrir el sentido de lo que parece extravagante y que tal vez sea, bien mirado, perfectamente explicable.

<sup>2</sup> Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia* [...], Madrid Joaquín de Ibarra, 1783, p. 516.

de ambos, don Luis Estacio, y de la noble familia de la nuera y de uno de los yernos. Consciente de la anomalía que constituye un prólogo así redactado, Pellicer alega que es una lástima que no dispongamos de nada semejante para los grandes escritores de la Antigüedad:

Esto es lo que brevemente se me ha ofrecido decir del libro y del autor. Y si hasta ahora pareciere estar poco puesto en plática tal género de introducciones en ajenas obras, y la novedad cargare más el reparo en la presente, quede respondido el que le hiciere con que cada siglo se tomó más licencia del que tuvo el que pasó para añadir usos nuevos [...]. Y bien cierto será que todos los entendidos se alegraran de ver al principio de la *Eneida* de Virgilio una larga introducción de quién fue, y cuáles fueron sus pasados. Y lo mismo en Séneca, Marcial y los demás [...]<sup>3</sup>.

Sigue a este extravagante prólogo genealógico la dedicatoria al marqués de Priego que sirve de pórtico a la colección de poesías y presenta la primera de ellas, *El Circo español*. Es entonces cuando, ya pasadas bastantes páginas desde que abrimos el volumen, oímos la voz del autor de

*Cristales de Helicon*. Este se dirige con elegante naturalidad a su patrón:

Escribí los días pasados el *Circo Español*, panegírico en que procuró mi afecto manifestar al mundo la destreza y bizarría con que Vuestra Excelencia sabe ejercitar el natural valor en aplausos festivos, para hacerse más glorioso en defensa de su rey, imitando a sus valentísimos progenitores, que añadieron tantas ciudades y reinos al imperio español. La ocasión que alentó mi musa (que envuelta ya en ocio rudo apenas respiraba) fue la mayor que representó en este gran anfiteatro de Madrid el amor o la lisonja, y que pudo competir con las que admiró la romana grandeza. No di entonces a la estampa esta fatiga estudiosa, por acompañarla con otras que he procurado entresacar de algunos borradores míos, a instancia de muchos que han deseado ver reducidas a un cuerpo las que andan o impresas, o manuscritas, esparcidas sin orden, después que publiqué la primera parte de mis *Rimas*. Mi descuido o el conocimiento de la poca estimación que tienen hoy semejantes estudios, ha ocasionado la pérdida de muchas obras, que por ventura no fueran desagradables a los que inútilmente siguen esta profesión, pero de las que al presente he podido recoger, he compuesto este pequeño volumen, que ofrezco a Vuestra Excelencia, a cuya gran protección deberé los aplausos que espero, cuando no por mis números, por la acertada elección de tan generoso patrocinio<sup>4</sup>.

El impreso, único testimonio que nos queda del poema, no ofrece, ni en el resto de la dedicatoria ni en otro lugar, más datos sobre esa «ocasión», la mayor «que representó en este gran anfiteatro de Madrid el amor o la lisonja», y que hizo revivir a la musa de don García que «envuelta ya en ocio rudo apenas respiraba».

<sup>3</sup> *Cristales de Helicon*. Segunda parte de las rimas de don García de Salcedo Coronel [...] Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649, ¶¶¶¶ 1. Así figuran título y fecha en la portada decorada con aparato grabado alegórico que estudia Pedro Ruiz y que aparece en algunos ejemplares del libro, y precisamente en el que manejamos y que se encuentra en Viena (Österreichische Nationalbibliothek). Su imagen digitalizada puede verse en el repositorio de esta biblioteca y descargar desde Google Books. También pueden descargarse por esta vía dos de los ejemplares conservados en la Universidad Complutense, que llevan una portada sin grabado, con fecha de 1650. En esta y en todas las citas del libro y de otros textos de esta época modernizamos la grafía, regularizamos las variantes morfológicas y nos hacemos responsables de la puntuación.

<sup>4</sup> *Cristales de Helicon*, ¶¶¶¶ 3-4.

Tenemos, pues, un pequeño enigma, que ciertamente no lo era para los lectores capaces de disfrutar del volumen: una franja culta de la aristocracia y de los cortesanos madrileños.

Tampoco las páginas de la dedicatoria que siguen a estas líneas aclaran demasiado por qué estuvo tan acertado el poeta eligiendo el patrocinio del marqués de Priego: alaba su «incomparable ingenio», afirma que es una «perfectísima Idea de un príncipe glorioso», porque en «pocos años» abraza, en grado admirable, generosidad, pureza de costumbres, integridad de vida, prudencia, majestuosa afabilidad y «estudiosas atenciones»; retrato en suma de un héroe consumado, con rasgos no menos ideales que los que doce años antes atribuía Baltasar Gracián a su «Héroe» (Huesca, 1637)<sup>5</sup>. Todo ello se queda sin embargo en una vaguedad que apela menos a la convicción que a la fe, puesto que el panegirista no puede aportar ninguna prueba concreta de esas extraordinarias virtudes de don Luis Ignacio Fernández de Córdoba. Lo cual, por otra parte, nada tiene de extraño puesto que este caballero, nacido en Montilla el 6 de septiembre de 1623, y recién llegado a la corte, era por entonces demasiado joven para ostentar un historial de servicios o un *cursus honorum* a la altura de lo que su rango nobiliario hubiera exigido<sup>6</sup>. Ya no corrían

los tiempos en que un joven de veinte años podía conducir una expedición militar de reconquista de Chile, con título de gobernador, como lo hizo en 1556 don García Hurtado de Mendoza y Manrique, puesto al frente del rebelde reino por su padre, el marqués de Cañete y flamante virrey del Perú. La exhausta monarquía española no disponía a mediados del XVII de servidores tan precoces en las capas superiores de la nobleza, ni tal vez hubiera sabido cómo utilizarlos, puesto que las misiones importantes requerían hombres maduros y experimentados. En el marqués de Priego todo estaba por probar pero todo se podía esperar de él, sobre todo teniendo en cuenta el «augusto esplendor de sus invictísimos antecesores». Sobre los antepasados de don Luis Ignacio se extiende generosamente el resto de la dedicatoria, remitiendo para mayor pormenor todavía al memorial de don José Pellicer de Tovar, «coronista mayor del rey nuestro señor», que doctamente «ha dejado a la posteridad, con judiciosa distinción, la noticia» de los «ínclitos ascendientes» de su Excelencia.

Según noticia que debo a la amistad de Jesús Ponce Cárdenas, el texto de Pellicer al que remite Salcedo puede leerse en una copia manuscrita, de ortografía caprichosa, bajo el título «Memorial a favor de Ignacio Fernández de Córdoba»<sup>7</sup>. Se trata de una

<sup>5</sup> Tal vez no sea indiferente recordar que la segunda edición de *El Héroe* de Gracián, madrileña, es de 1639, que de ella derivan todas las ediciones posteriores, y que salió de las prensas de Diego Díaz de la Carrera, el mismo que se encargaría diez años más tarde de *Cristales de Helicon*.

<sup>6</sup> De lo que escribe Pellicer en el memorial que mencionamos a continuación se deduce que el marqués, nacido en Montilla el 6 de septiembre de 1623, todavía residía en sus feudos andaluces en 1647. Ese año se había ocupado de hacer levas de soldados y había acudido «en persona a la quietud y sosiego de lugares de Andalucía». En fechas muy posteriores,

siguió asegurando estos mismos cometidos: véase Antonio José Henríquez Hernández, «Los servicios de la nobleza y el reclutamiento señorial en Andalucía en la segunda mitad del siglo XVII», *Los señorios de la Andalucía Moderna. el Marquesado de los Vélez*, ed. F. Andújar Castillo y J. P. Díaz López, 2007, pp. 639-654. Este investigador menciona repetidamente a Priego como uno de los más «colaborativos» y «receptivos a las necesidades de la defensa».

<sup>7</sup> José Pellicer de Ossau y Tovar, *Memorial a favor de Ignacio Fernández de Córdoba, VI marqués de Priego, pidiendo a su Majestad le mandase cubrir antes de hablar en su calidad de Grande de primera*

solicitud en que el cronista real representa las «razones de justicia indubitable y segura» para que le fuera reconocida a dicho señor la grandeza «de primera clase», o lo que es lo mismo, para que Su Majestad le mandara cubrirse en su presencia antes de hablar<sup>8</sup>. El memorial presenta al principesco caballero como «cabeza» de uno de los más antiguos troncos de la nobleza castellana, el de Córdoba y Aguilar, y se afana en demostrar la constancia con que ha brillado su linaje en el firmamento de los «ricos hombres de sangre y naturaleza en Castilla, desde que ella hubo reyes». Pellicer refiere la larga serie de servicios militares de miembros de las varias líneas de los apellidos Córdoba y Aguilar y lo hace apoyándose en crónicas de Castilla y de otros reinos peninsulares, citadas al margen.

Analizar los «escrúpulos» que trata de disipar el solícito Pellicer hubiera exigido una investigación específica ajena a los objetivos de este trabajo. Algo sin embargo se trasluce del mismo memorial. Don Luis Ignacio, VI marqués de Priego, era hijo de don Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa «El Mudo», V marqués, quien había heredado el título de VI duque de Feria al morir con cinco años de edad Gaspar Lorenzo Suárez de Figueroa y Córdoba, V duque, unos meses después que su padre, fallecido en 1634. Este último, don Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba, el duque de Feria por antono-

masia, o el «gran» duque de Feria (Gualajara, 1583-Munich 1634), se ilustró como embajador en Roma y Francia, gobernador del Milanésado y virrey de Cataluña, y se distinguió como un político resuelto y un caudillo militar diligente y afortunado<sup>9</sup>. A él se atribuyen tres de las victorias conmemoradas en los grandes lienzos «de batallas» encargados bajo la supervisión de Olivares para el Salón de Reinos del Buen Retiro: la expugnación de Rheinfelden, el socorro de la plaza de Constanza, obras ambas de Vicente Carducho, y el socorro de Brisach, de Jusepe Leonardo<sup>10</sup>. El carisma y los laureles del belicoso y corpulento cuarto duque de Feria, junto con su altiva entereza frente a la prepotencia del valido, y la misma hostilidad de éste, habían otorgado a su

<sup>9</sup> Juan Manuel Valencia Rodríguez, «El III Duque de Feria, gobernador de Milán (1618-1626 y 1631-1633)», *Revista de Humanidades* 17 (2010), pp. 13-18.

<sup>10</sup> El Salón de Reinos, una larga galería de más de treinta metros del Palacio del Buen Retiro, y «su centro ceremonial, político y festivo» fue decorado a lo largo de 1634 y durante los primeros meses de 1635. Contenía entre otras cosas doce grandes cuadros de batallas con otras tantas victorias de las armas españolas entre 1622 y 1633, repartidos entre los pintores del Rey: Vicente Carducho, Bartolomé Leonardo, Eugenio Cajés, Juan Bautista Maino, Félix Castelo, Antonio de Pereda, Francisco de Zurbarán y Diego de Silva y Velázquez. Ya Elías Tormo, en una serie de trabajos publicados en 1911, trató de reconstituir su disposición. La reconstitución que goza de mayor autoridad y que va unida a un sólido estudio iconográfico de la serie, es la de Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003. Más recientemente, a raíz de una exposición en el Prado, se han revisado al respecto argumentos y detalles. Véase José Álvarez Lopera, «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 91-167. En el sitio web del Prado, pueden verse cómodamente los cuadros con sus respectivas noticias: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=serie de batallas, salón de reinos, palacio del buen retiro>.

clase, BNE Ms. 8205. Los noventa y cinco folios están numerados a lápiz en fecha posterior a la copia (del siglo XVIII, según el Inventario General de Manuscritos). Lo he consultado en la Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>8</sup> Se desprende del memorial la noticia, que no hemos podido encontrar en otra parte, de que, a diferencia de los grandes de primera clase a quienes el rey mandaba cubrir en cuanto llegaban a su presencia, a los de segunda clase el rey se lo mandaba después de que hubieran hablado con él.

figura un aura excepcional. Catorce años y tres duques de Feria más tarde, «recaen en él [don Luis Ignacio Fernández de Córdoba], escribe Pellicer, como heredero único los grandes y señalados servicios de don Gómez Suárez de Figueroa»<sup>11</sup>. La misma suerte corrieron, informa Pellicer, los servicios de don Alonso de Aguilar [alias don Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa], II marqués de Celada, maestre de campo de uno de los tercios de Flandes en la guerra de Treinta años, que murió en 1635 durante el asedio de la localidad piamontesa de Valenza. Fallecido sin descendencia este aristocrático militar, recayó el marquesado de Celada en el mencionado Gaspar Lorenzo Suárez de Figueroa, y a raíz de la temprana muerte de este último, en mujeres de la familia Córdoba; de ahí pasó a don Pedro Fernández de Córdoba-Figueroa, marqués de Villafranca, quien transmitió ambos títulos, una vez más, a don Alonso Fernández de Córdoba «el Mudo», padre de nuestro héroe. Así sumó don Alonso a sus títulos principales de VI marqués de Priego y VI duque de Feria los de V marqués de Villalba, IV conde de Zafra, IV marqués de Villafranca, IV marqués de Montalbán y IV marqués de Celada<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> «Recaen en él como heredero único los grandes y señalados servicios de don Gómez Suárez de Figueroa, virrey y capitán general de Valencia, gobernador y capitán general de Milán, capitán general de la Italia que murió con fama de uno de los mejores de su tiempo, como a vuestra Majestad le es notorio. Y asimismo fue [don Alonso Fernández de Córdoba el «Mudo»] tercer marqués de Celada, heredero de los hechos honrosos y servicios de don Alonso de Aguilar y Córdoba, marqués de Celada y Villanueva del Fresno, su sobrino, que murió con loa de valeroso general en servicio de vuestra Majestad...» (Pellicer, *Memorial...*, fol. 90r).

<sup>12</sup> Véase Juan Miguel Soler Salcedo, *Nobleza Española. Grandeza Inmemorial*, Madrid, Visión libros, 2008, p. 91. Estos títulos figuran también en Pellicer, *Memorial*, fol. 93v.

La muerte sin descendencia de personajes de mucho mayor relieve que él, y con él unidos por enredados parentescos, hicieron que llovieran títulos y méritos de varios linajes aristocráticos en la cabeza del «Mudo», quien apenas se movió de su feudo de Montilla<sup>13</sup>. En varias ocasiones, estos títulos destinados a confluir en el marqués de Priego se habían remontado de sus últimos portadores en línea masculina descendente a los ascendientes por línea femenina. De todos era detentor, desde el fallecimiento de su padre el 24 de julio de 1645, don Luis Ignacio Fernández de Córdoba.

No es fácil determinar si debemos ver la causa de la frialdad de Felipe IV —que deja sospechar el memorial— en esta maraña genealógica, en la multiplicación de las casas nobles que reclamaban la herencia del apellido Córdoba o en el recuerdo, entre los ilustres antecesores del joven marqués de Priego, de grandes militares carismáticos que despertaron recelos en el rey a quien sirvieron: como el famoso Gonzalo Fernández de Córdoba o el mucho más cercano Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba. Por lo demás, en algún momento deja caer Pellicer que el motivo del error del rey al no reafirmar el patente derecho de don Luis Ignacio Fernández de Córdoba podría residir en la insignificancia de

<sup>13</sup> Pellicer explica que cuando, en su «acto último», fue a besar la mano al rey, el pobre «Mudo» no pudo protestar de que el rey lo tratara como grande de segunda clase y sostiene que esta pérdida no debe pasar a su heredero: «...por muchas razones, la primera por el impedimento natural que concurría en él siendo por naturaleza mudo, serle preciso explicarse por intérpretes y por señas, causa de no poder estar tan atento a los derechos antiguos y preeminencias de su casa»... fuera de que «no puede padecer el marqués don Luis su hijo, que no sucede en ellos a su padre sino al primer antecesor suyo que recibió la primera clase al tiempo de la distinción y el honor de la grandeza» (Pellicer, *Memorial...*, fols. 91 r y 92v).



los últimos marqueses de Priego, o en su falta de asistencia en la corte, lo que por entonces venía a ser lo mismo<sup>14</sup>.

Fueran estos u otros los motivos del escrúpulo «aunque leve, que causó ver puesta en duda y con necesidad de prueba», la grandeza «de primera clase» del joven, lo cierto es que él mismo o sus parientes y consejeros se alarmaron lo bastante para encargar a Pellicer el memorial en defensa de esta dignidad, terminado y firmado el 1 de junio de 1649, pagándose-lo, suponemos, con la liberalidad que era del caso. De modo abierto u oficioso, una copia de este memorial llegó a manos de Salcedo Coronel: hecho indudable puesto que en su dedicatoria no sólo lo alega como autoridad sino que lo extracta ampliamente. Suponemos que esa noticia determinó o precipitó la decisión de dedicar al marqués de Priego el volumen de poesías que debía estar poniendo en limpio en esos mismos meses y la idea de colocar, al frente del volumen, ese panegírico ocasional (¿qué panegíricos no lo son?) que se titula *El Circo español*.

Y es que esta decisión no caía por su peso: Salcedo Coronel había dedicado su primer poema publicado, la *Ariadna* (1624)<sup>15</sup> al

conde de Olivares, entonces en pleno auge de su valimiento<sup>16</sup>. Por los buenos oficios de don Gaspar de Guzmán, caballerizo mayor del rey, había conseguido seguramente don García el oficio —que campea en la portada del librito— de caballerizo del Cardenal-Infante, príncipe todavía adolescente por aquel entonces y en cuya Casa mandaba con imperio el valido. En ello reside la razón probable de que el autor se declare «hechura» de Su Excelencia. Sus *Rimas* las dedica, tres años después, al duque de Segorbe, don Enrique de Aragón Folch de Cardona y Córdoba, hombre de edad madura, consejero de Estado y presidente del Consejo de Órdenes que regía la concesión de los codiciados hábitos de Santiago, Calatrava y Alcántara. En 1629, ofrece a don Fernando Afán de Ribera Enríquez, III duque de Alcalá de los Gazules, el comentario del *Polifemo*, que se abre con un panegírico de este noble con ocasión de su acceso al virreinato de Nápoles<sup>17</sup>. Al mismo, nueve años

<sup>14</sup> «Porque no se ha de presumir haber sido el ánimo de V.M. despojar a esta casa de sus honores de primera clase sino que V.M., estando con inteligencia de que tenía la de segunda, no le mandó cubrir antes de hablar, a que pudo dar motivo la incertidumbre del acto antecedente por no haberse hallado en la corte en tantos años los marqueses de Priego» (José Pellicer y Tovar, *Memorial...*, fol. 92r).

<sup>15</sup> *Ariadna de García de Salcedo Coronel, Caballerizo del serenísimo señor don Fernando Infante Cardenal. Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán conde de Olivares* [...], Madrid, Juan Delgado, 1624. Sobre esta fábula, véase Joaquín Roses, «La *Ariadna* de Salcedo Coronel y el laberinto barroco», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad, 1990, pp. 887-894.

<sup>16</sup> El conde, más tarde conde duque de Olivares, a causa de su erudición, sus estudios en Salamanca, sus poesías (obras de juventud, que se preocupó de destruir), su elocuente pluma, y su talento especulativo, fue considerado por los hombres de letras como uno de los suyos, al tiempo que adulado como correspondía a uno de los hombres más poderosos de su tiempo. Por su parte, el magnate convertido en valido no dejó nunca de dar a los poetas un papel prominente en su dispositivo de legitimación y publicidad (nos parece reparable utilizar para esta época el término de propaganda, tan connotado por la era de la comunicación de masas e incluso por los regímenes políticos totalitarios). Sobre ello véase el reciente trabajo, riquísimo en información y reflexión, de Antonio Carreira, «El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV, 2 (2016), pp. 429-456.

<sup>17</sup> Sobre este panegírico, véase Flavia Gherardi, «La fama que en ti advierto sucesiva. Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del *Panegírico al duque de Alcalá* de Salcedo Coronel», en P. Ruiz y J. M. Rico García (eds.), *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-202. Puede consultarse



después, dedica el primero de sus dos panegíricos a don Fernando de Austria, el que celebra la batalla de Nördlingen (*España consolada*, 1636)<sup>18</sup>. Nada más lógico y casi inevitable, puesto que el tercer duque de Alcalá, brillante mecenas aristocrático en la Sevilla de principios de siglo, como lo había sido su padre y antecesor en el título, era en el sentido más directo el patrón de Salcedo Coronel, quien entró joven a su servicio, estando don Fernando Afán en Cataluña en calidad de virrey (1619-1622). Diez años más tarde y con título de capitán de su guardia, el literato sevillano lo siguió a su virreinato de Nápoles (1629-1631), y luego a sus gobiernos de Sicilia (1631-1636) y de Milán (1636). Siempre en 1636, dedica las *Soleidades comentadas* a don Juan de Chaves y Mendoza, por entonces presidente del consejo de Órdenes, cuando sin duda se estaba gestando ya el hábito de Santiago que le será otorgado en 1638. En cuanto a los dos tomos de las *Obras de don Luis de Góngora comentadas* (1644 y 1646) los ofrece nada menos que a don Luis Méndez de Haro, sucesor del conde-duque de Olivares, y ministro de confianza de Felipe IV. Parece claro por lo tanto que don García sabía vender sus cosas, pensaba que valía más rogar a Dios que a sus santos, gozaba de una distinción como cortesano y de una reputación como erudito que le autorizaban a pisar fuerte y a apuntar alto: por todo ello, el marqués de Priego, joven lo bastante oscuro, por sí

mismo y por su padre, para correr el riesgo de deslucir sus impresionantes títulos y apellidos, no parece que fuera una elección tan acertada: no, en suma, un patrón a la medida de un hombre ya anciano, tan conocido y que había sabido conducir su carrera con tanto tino hasta entonces.

Aunque no lo supiéramos por un puñado de trabajos recientes que están sacando de la sombra a este gran comentarista de Góngora e interesante poeta<sup>19</sup>, bastaría tener la paciencia de leer, junto con la breve semblanza de Nicolás Antonio, el referido excursus genealógico incluido con descaro por Pellicer en el prólogo de *Cristales de Helicon*, para entender que don García de Salcedo Coronel tenía a finales de la década de 1640 una posición distinguida en los círculos madrileños, en el mundo de las letras como en el de la corte. La debía a su prestigio como comentarista de Góngora y, sobre todo, a la serie de cargos y títulos que había ido acumulando y que en gran parte hemos mencionado<sup>20</sup>. Se había,

asimismo la nueva reflexión de la profesora Gherardi sobre el encomio al duque de Alcalá incluida en este volumen.

<sup>18</sup> Este primer panegírico a don Fernando de Austria y el segundo, titulado *España triunfante*, son objeto de la contribución a este libro por Aude Plagnard, «*España consolada y triunfante* de García de Salcedo Coronel al Cardenal Infante», que la autora ha tenido la amabilidad de comunicarme antes de la publicación.

<sup>19</sup> Véase José María Rico García, «Biografía de García de Salcedo Coronel», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. XLV, 2013, pp. 421-422. Quisiéramos resaltar un importante artículo de Jesús Ponce Cárdenas, «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo», *Critica Letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62, cuya comunicación agradecemos al autor. Además del descubrimiento de que el panegírico de Olivares de Salcedo es el calco de un texto de Marino, el trabajo contiene inéditas aclaraciones sobre la biografía de nuestro poeta.

<sup>20</sup> Recordemos de qué se trata: Salcedo fue caballero del cardenal-infante Fernando de Austria (título conservado hasta la muerte del infante en 1641); marido de doña Elvira de Benavides, cercana deuda del marqués de Jabalquinto, gentilhomme de la cámara del rey; capitán de la guardia del duque de Alcalá, siendo este último virrey y gobernador; gobernador de la fortaleza de Capua (1630-1631); caballero de Santiago por nombramiento real comunicado a don Juan de Chaves el 30 de agosto de 1638. Debemos esta precisión a Jesús Ponce Cárdenas, «Salcedo Co-

pues, instalado sólidamente en un rango nobiliario del que debía de estar muy orgulloso, puesto que creía firmemente en las virtudes de la sangre o por lo menos en el esplendor de que estaba aureolada. El ímpetu ascendente se continuaba en sus hijos: el varón, don Luis Estacio Salcedo Coronel, casado con la noble mayorazga doña María Enríquez de Silva y Noroña, ya ostentaba, rondando la treintena, los títulos de caballerizo del rey, de capitán de caballos acorazados, y de caballero de Santiago; una de las hijas, doña Francisca Coronel y Benavides, había contraído un brillante enlace con un miembro de la familia Fernández de Córdoba, emparejando directamente con la alta nobleza.

Pese a todo, que Salcedo respondiera favorablemente a una demanda expresa o tácita del marqués de Priego-duque de Feria, directa o a través de Pellicer, no es tan extraño como parece. Hay varias razones para suponer que el vínculo de Salcedos y Coroneles con los Suárez de Figueroa, condes y luego duques de Feria, venía de antiguo. Pellicer le urde a nuestro poeta una genealogía impecable, que hace descender a los Coronel (apellido del padre) de una familia de «ricos hombres» y señores de vasallos aragoneses emigrados a Extremadura; a los Salcedo (la madre se llamaba Francisca de Salcedo) de uno de los conquistadores del Perú, el veedor don García de Salcedo Coronel. Pero lo cierto, como sabemos por un reciente trabajo del archivista municipal de Zafra, José María Moreno González, es que tanto la familia Coronel como la de Salcedo o Saucedo, zafrenses, unidas por varios matrimonios a lo largo de dos o tres generaciones, eran de estirpe conversa, y hay

que añadir que el apellido Coronel era prueba terminante de ello para los oídos españoles<sup>21</sup>. Entre los cercanos parientes de don García silenciados por el diligente cronista se encuentra uno que lleva su mismo nombre: García de Salcedo Coronel, hermano del padre, Ambrosio Coronel. Este tío carnal de nuestro autor hizo fortuna en Indias después de interrumpir sus estudios jurídicos en Salamanca y no contrajo matrimonio, tal vez por favorecer a la familia de su hermano; en efecto fundó junto con Ambrosio Coronel y la mujer de este, Francisca de Salcedo, dos mayorazgos para sus sobrinos, don Francisco y don García, legando a este último una posición holgada, base sólida de su matrimonio ventajoso, y de una carrera caballeresca y cortesana para la que el pasado de la familia no lo preparaba<sup>22</sup>. Había en esta familia mercaderes emprendedo-

<sup>21</sup> Véase Enrique Soria Mesa, *La realidad tras el espejo. Ascenso social y limpieza de sangre en la España de Felipe II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016, p. 90: «Conviene recordar las sistemáticas referencias a la sangre noble de María de Ágreda, siendo tan ilustre personaje nada menos que una Coronel, una de las escasísimas familias conversas que se reconocen por el simple apellido». La monografía prueba cómo a partir de grandes sumas de dinero, matrimonios oportunos y contactos en la corte, un acaudalado personaje de origen judeoconverso podía integrarse en la nobleza urbana (caballeros veinticuatro, jurados ...), en la nobleza 'militar' (las órdenes de caballería) y con algo más de suerte en la nobleza de título. El caso de Salcedo Coronel, algo más tardío, es típico de este tipo de promoción, en que la tacha de los ancestros judaicos no afecta nada.

<sup>22</sup> Debemos estas noticias a Jesús Ponce Cárdenas y él mismo las toma de José María Moreno, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra, 1500-1700*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, pp. 156-159. Este investigador publica documentación acerca del testamento de García de Salcedo Coronel, tío de nuestro autor, y del mayorazgo por él fundado, y revalidado por el testamento del padre, Ambrosio Coronel, y de la madre, Leonor de Salcedo, que tocan a su investigación sobre educación y cultura en la villa

ronel e Marino...», quien remite a la documentación conservada en el Archivo de los Condes de Luque (AHN, Luque, c. 883, D. 60-61).

res, aventureros atraídos por la empresa de la conquista, hombres amantes de la cultura como el tío que soñó con fundar un colegio-universidad en Zafra (bajo la protección de los duques de Feria), y altos funcionarios de formación jurídica como el padre licenciado en cánones por Salamanca, que se trasladaría a Sevilla para ejercer la profesión de abogado de la Real Audiencia. En Sevilla nacieron sus hijos, entre ellos don García, y allí vivió el matrimonio hasta 1613, año en que regresaron a Zafra, lo que da a pensar que era fuerte su vinculación con esta ciudad. Conocer la genealogía verdadera del panegirista y comentarista de Góngora y compararla con la maquillada o parcialmente inventada por Pellicer sería ciertamente empresa entretenida e instructiva, que sobrepasa nuestra competencia y el marco de este artículo.

Sea como sea, esta familia de los Coronel-Salcedo había debido de prestar servicios a los condes, luego duques de Feria, cuyo palacio-fortaleza, con sus altos torreones, dominaba la villa nobiliaria de Zafra. De creer a Pellicer, había incluso vínculos de lejano parentesco y alianza. A la abuela inglesa y acérrima católica del «gran» duque de Feria, Juana Dormer (casada con el conde que recibió de Felipe II el título de primer duque), correspondía, en la parentela «burguesa» y conversa de don García, otra dama británica pasada a España, «pariente» de la primera, Cecilia de Boudman, madre de un don Rodrigo de Benavides casado con su hermana, doña María Coronel. El acercamiento por alianzas matrimoniales entre los linajes de la aristocracia extremeña y andaluza y el

más modesto y oscuro de los Coroneles y Salcedos se prosiguió en la generación siguiente a través de la citada hija de nuestro poeta. En suma, parece probable que el ascenso de don García y de su parentela tuvo un apoyo esencial en los extremeños duques de Feria, en quienes recaía a menudo desde hacía un siglo el título cordobés de Priego y que habían establecido vínculos con la familia sevillana de los Enríquez de Ribera, cuya cabeza era el patrón del poeta, el III duque de Alcalá. Vínculos tan estrechos por cierto que, según refiere el memorial de Pellicer, el joven marqués de Priego de quien tratamos era «pretensor» a los títulos de duque de Alcalá, marqués de Tarifa y conde de los Molares, antes ostentados por don Fernando Afán Enríquez de Ribera, muerto en 1637. La sucesión de estos títulos fue materia de pleito al fallecer el hijo mayor de este duque, el VI marqués de Tarifa, en 1633, precediendo en cuatro años a su padre. Este por cierto tuvo trato amistoso con don García que le dedicó una epístola en tercetos (recogida en *Cristales de Helicon*) y, siendo gobernador de Capua, hizo imprimir en Nápoles la *Fábula de Mirra* escrita por el marqués de Tarifa, quien por aquel entonces se había retirado a Caserta<sup>23</sup>. Su muerte prematura dio

<sup>23</sup> *Fábula de Mirra*, escrita por el excelentísimo señor don Fernando Afán de Ribera Enríquez, marqués de Tarifa. Hecha dar a la estampa por don García de Salcedo Coronel, caballero del Serenísimo Infante Cardenal, Gobernador de Capua, Nápoles, Lazzaro Scorigio, 1631. La epístola en tercetos va precedida por el epígrafe: «Habiéndose retirado a Caserta el marqués de Tarifa (mientras el excelentísimo duque de Alcalá, virrey de Nápoles, vino a España por orden de su majestad) compuso la *Fábula de Mirra* y, sabiéndolo el autor, le escribió desde un lugar de la jurisdicción de Capua, donde era gobernador, exhortándole a que se divirtiese con éste y otros ejercicios» (*Cristales de Helicon*, fol. 44 r.). Debemos estos datos a Jesús Ponce Cárdenas, «Salcedo Coronel e Marino...».

de Zafra por estar asociados a varios proyectos caritativos y culturales, como la fundación (que no pasó de proyecto) de una universidad bajo la protección de los duques de Feria.

pie a las pretensiones de su primo el de Priego, cuya madre, doña Juana Enríquez de Ribera, era hija del II duque de Alcalá y hermana del tercer duque, don Fernando Afán, virrey de Nápoles. Lo que explica que el apetito voraz de nuestro marqués aspirase a sumar a la larga ristra de sus títulos los del hermano de su madre y que a sus apellidos de Fernández de Córdoba y Figueroa añadiese los de Enríquez y Ribera. El ducado de Alcalá fue a parar, mal que le pesase, a manos de una de las hijas del III duque, doña María Enríquez, casada con don Luis Guillén de Moncada y Aragón, VII duque de Montalto, prócer de la alta nobleza hispano-italiana. Para la boda, celebrada en Nápoles en 1631, había compuesto Salcedo Coronel un culto epitalamio al modo de Claudiano, publicado en la misma ciudad<sup>24</sup>.

Tal vez baste con el pasado zafreño de su familia para explicar el gesto de Salcedo Coronel dedicando su canto del cisne, su último volumen de versos, y la última composición ambiciosa salida de su pluma, *El Circo español*, al joven duque de Feria, necesitado de favor en la corte pese a su altísima alcurnia. Pero además, los datos que hemos repasado sugieren que toda la carrera de don García había transcurrido a la sombra del clan nobiliario tentacular del que era ahora el marqués-duque de Priego la cabeza visible, imponente pese a ciertas fragilidades que refleja involuntariamente el memorial y que hemos tratado de conjeturar, con información incompleta. No puede des-

cartarse empero que interviniera en la decisión de dedicarle su último libro de versos algo menos inmaterial y más sordido: un trato expreso o tácito con don José Pellicer Ossau y Tovar, con quien se había ido reconciliando en los últimos años, superada la hostilidad inicial entre los dos comentaristas. Pellicer escribía un prólogo cuya misión era menos elogiar al escritor que legitimar para el público cortesano el auge de una nueva estirpe nobiliaria ilustrada por los méritos literarios y personales de don García, ocultando lo que la había hecho posible: el mayorazgo vinculado por su padre, su madre y su tío, soltero adinerado, en él y en sus descendientes. A cambio, Salcedo apoyaba la operación de defensa de los intereses patrimoniales y personales del marqués de Priego que había tomado a cargo Pellicer, mediante la publicación en su libro, al amparo de la dedicatoria, de un encomio de los antepasados del aristócrata compuesto con retazos del memorial de su antiguo rival y ahora aliado<sup>25</sup>. Con ello redondeaba la ofrenda de un volumen de poesías doctas y refinadas y de una obra exquisita y grandiosa: nada menos que un panegírico de cuarenta y seis octavas<sup>26</sup>. La

<sup>24</sup> Véase su reciente estudio y transcripción por Encarnación Sánchez García, «Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el Epitalamio de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada», *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironti, 2013, pp. 241-272.

<sup>25</sup> Véase Iván García, «Aunque un tiempo competimos. Apostillas a la rivalidad entre Salcedo y Pellicer», *Aurea poesis, Estudios para Begoña López Bueno*, eds. L. Gómez Canseco, J. Montero, P. Ruiz, Sevilla, Universidad de Huelva-Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 2014, pp. 293-298.

<sup>26</sup> Acerca de la inserción del panegírico en *Cristales de Helicon*, escribe Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España. Tomo primero*, Madrid, Sucesores de Rivaneyra, 1903, p. 301: «Ofrece este libro una singularidad digna de notarse y es que, estando todas sus notas paginadas, no lo está el mencionado poema, del que tampoco se hace mérito en el índice final. No se necesita muy atento estudio ni muy sagaz ingenio para adivinar que se imprimió después de estar estampadas todas las composiciones de aquel volumen y las tablas, y que buscándose modo de que apareciese

dedicatoria de *Cristales de Helicon* igualaba al linajudo muchacho pueblerino a quien iba dirigida con don Luis de Haro, nuevo Alcides que junto con un rey Atlante sostenía el peso de una monarquía amenazada de ruina, cuyo patrocinio había escogido Salcedo, pocos años antes, para los dos tomos de las *Obras de Góngora* comentadas (1644 y 1648). El «panegírico» lo ponía al nivel de aquellos príncipes, universalmente conocidos, para quienes había escrito otras muestras del mismo género, en su mayoría incluidas en el volumen: el duque de Alcalá, virrey de Cataluña y de Nápoles; don Gaspar de Guzmán, el grande y desdichado ministro del rey Felipe IV; el hermano de este mismo rey, Fernando de Austria, el Cardenal-Infante, héroe militar en Alemania y Flandes; el jovencísimo príncipe Baltasar Carlos, esperanza idolatrada, y ya desvanecida, del imperio hispano-austríaco.

Estas consideraciones son sin duda largas pero las creemos necesarias para explicar con qué ánimo fue concebido y hecho público *El Circo español*, último panegírico escrito por Salcedo, y probable catalizador de la edición de su segundo volumen de *Rimas*. Para hacer posible este

---

como parte integrante de la obra, se le intercaló, aunque con sus señales de allegadizo, entre los preliminares y las *Rimas*, que constituyen el genuino libro, teniéndose cuidado, para disimular en algo la superfetación, de poner al pie de la última plana de las octavas panegíricas la sílaba CRIS en forma y como verdadero reclamo de la siguiente, numerada con la página primera, que comienza repitiéndose el título *Cristales de Helicon*. Estas particularidades que sorprenden al experto bibliógrafo se explican si, contrariamente a lo que afirma en la dedicatoria, la decisión de publicar la segunda parte de sus *Rimas*, dedicándolas Dios sabe a quién, fue anterior y no posterior a la composición del poema. Esta podría ser concomitante al mencionado acuerdo con Pelleric y haberse hecho en paralelo con la redacción del memorial de este último, acarreado un replanteamiento completo de los preliminares del libro ya preparado por la imprenta.

monumento a la gloria de un personaje sin méritos demostrables se necesitaba el encuentro de una ocasión —una circunstancia especial, hubiera dicho Gracián— y de un ingenio y una destreza retórica capaz de aprovecharlas. Salcedo declara que esta ocasión fue «la mayor que representó en el anfiteatro de Madrid el amor o la lisonja y que pudo competir con las que admiró la romana grandeza». La disyuntiva por cierto no carece de cierta agudeza crítica, de sesgo tacitista, en cuanto insinúa lapidariamente la inautenticidad de las manifestaciones de obsequio hacia el poder despótico de un monarca absoluto, como lo fueron los emperadores romanos y pretendieron serlo los reyes de España.

#### LA MAYOR OCASIÓN QUE VIO EL «GRAN ANFITEATRO DE MADRID»

Cuando nos adentramos en la lectura de *El Circo español*, en cuya periferia nos hemos quedado hasta ahora, vemos que su índole es narrativa, como la del *Panegírico al duque de Lerma*, de Luis de Góngora (1617), su modelo más importante. El panegírico así entendido no difiere de una breve epopeya, de un *epyllion* como dicen los estudiosos modernos, cuyos valores estéticos residen, como para las fábulas mitológicas, en el amplio respiro, la armoniosa simetría y la belleza plástica de sus octavas-cuadros. Por incapacidad técnica o falta de interés, el autor de las *Soledades* no había construido el panegírico al válido dotándolo de una sólida e inventiva estructura retórica como la de los panegíricos de Claudiano, que sin duda admiraba y que en muchos aspectos trató de imitar<sup>27</sup>. Aunque su arte único de la palabra poética confirme

---

<sup>27</sup> Véanse Mercedes Blanco, «El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico», y Jesús Ponce Cárdenas, «*Taceat superata Vetustas*: poesía y ora-



se al relato una densidad y capacidad alusiva extraordinarias e hiciera de su lectura un arduo ejercicio intelectual, Góngora seguía pura y simplemente el hilo cronológico que le ofrecía la vida de su héroe, y a partir del acceso al trono de Felipe III y la ascensión del duque como valido (1599), devanaba la crónica político-militar, dinástica y ante todo festiva, del reinado. La empresa quedó truncada y el hilo de la crónica cortado abruptamente con la firma de la tregua con los holandeses en 1609<sup>28</sup>.

Salcedo sigue, aunque con la libertad de alguien que no reconoce superior alguno en el ámbito de las letras<sup>29</sup>, los pasos

de su admirado Góngora, pero lo que tiene que contar es algo infinitamente más sencillo: una fiesta de toros reciente. Por lo tanto la estructura de su poema, regida lípidamente por la sucesión ritual de los diferentes momentos de la fiesta (comparables a los actuales «tercios»), se presenta del modo siguiente:

I. Preámbulo : octavas 1-4. Se compone este preámbulo de una invocación a las musas, y de la dedicatoria al destinatario del panegírico, don Luis Alfonso Fernández de Córdoba, con su correspondiente «proposición». Nos detendremos más adelante en estas estrofas.

II. Narración: octavas 5-45. La narración, que constituye el cuerpo del poema, se divide a su vez en los segmentos siguientes:

1. *Antecedentes y preparativos* (5-7): decisión de la juventud noble de toda España de renunciar al ocio y participar en la fiesta (5-6); contribución de quienes la sostienen y promueven (presentada alegóricamente, siguiendo un motivo muy difundido del género panegírico antiguo y renacentista, como ofrendas de ríos que rivalizan de devoción y generosidad: Betis, que da los caballos, Tajo, que da el oro y Manzanares, que entrega sus aplausos) (7).
2. *Instalación ceremonial en el espacio festivo* (8-16): Empieza aquí la narración de la fiesta propiamente dicha: se describen la «agonal palestra» engalanada (8), y luego cómo ocupan sus puestos los espectadores, en orden inverso de precedencia: la multitud, los ministros, la nobleza (9-10). Una cronografía basada en la antítesis entre la declinación del

toria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*, *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. J. Matas Caballero, J. M. Micó Juan, J. Ponce Cárdenas, Madrid, CEEH, 2011, pp. 11-56 y 57-105; también, sobre la influencia de Claudiano en general Daria Castaldo, *De flores despojando el verde llano. Claudiano nella poesia barocca, da Faría a Góngora*, Nápoles, ETS, 2014.

<sup>28</sup> Véase Antonio Carreira, «Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*», *El duque de Lerma. Poder y literatura en el siglo de oro*, ed. cit., pp. 105-125.

<sup>29</sup> Su admiración por don Luis era inmensa, como lo prueban la elegía que compuso a su muerte, y más el impropio trabajo de muchos años que invirtió en comentar gran parte de su obra, con excelentes resultados, además de la evidente y confesada imitación que de ella hizo en su propia poesía. Con todo, Salcedo Coronel trataba a Góngora en cierto modo de igual a igual, permitiéndose no pocas críticas, aunque estas no oscurecen para nada un conjunto donde predomina el empeño de entenderlo y de poner de relieve su excelencia. Sobre las reacciones hostiles de algunos aficionados al poeta frente a esta actitud de don García (prueba de lucidez y libertad, o de soberbia, según se mire), pueden leerse buenos artículos escritos hace bastantes décadas: Eunice Joiner Gates, «Los comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Ustarroz», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15, 1-2 (1961), pp. 217-228; Edward M. Wilson, «La estética de don García Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1-2 (1961), pp. 1-27; Juan Manuel Rozas, «Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo», *Revista de Filología Española*, XLVI (1963), pp. 441-444.



sol al atardecer y la inquietud festiva de quienes esperan el amanecer del rey-sol marca la próxima llegada de la familia real (11): «Con festiva inquietud, que ilustre el suelo / el claro Sol del orbe castellano / esperan todos, cuando ya el del cielo / descendía veloz al oceano». Se refieren las actitudes contrastadas de los cortesanos entre la «Ambición» y la noble lealtad, el regío «Amor» y los «Errores» de la disidencia (12); ocupa su puesto la infanta nombrada por perífrasis («floreciente beldad, cándida Aurora / que de la luz del Sol privilegiada / luce no menos que su padre ahora») (13); se menciona el séquito de las damas y meninas (cifradas también en una perífrasis: «Escuadrón luminoso la seguía / de celestes imágenes») (14); comparece por último el rey como un astro que toca su cénit («Ascendió apenas al sublime asiento / el invicto monarca») y enseguida ordena con una señal sonora el comienzo de la fiesta<sup>30</sup> (según una relación en prosa, un toque de clarín). Se inicia el festejo con el riego de la plaza: «a los ecos de sonoro aliento / se vio en frondosas ramas desatado / mover un monte, cuyas rudas venas / pródigos inundaron las arenas» (15)<sup>31</sup>; los

militares de la guardia real («las cohortes pretorias») despejan el circo de «importuna plebe» y cierran filas en torno a la tribuna en que el monarca contempla los juegos: «ce-lantes guardan aun del viento leve / la Majestad» (16).

3. *Desfile de los lidiadores y saludo al rey* (17-26)

Entran sucesivamente cuatro nobles a caballo acompañados cada uno por cien lacayos con libreas de colores: primero, don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Rioseco («el Almirante de Castilla»). A su estampa a caballo «en un rucio andaluz, honor del viento» y a sus cien lacayos vestidos de verde y oro se dedican dos octavas (16-17). Sigue el «noble sol de Priego», nuestro marqués don Luis Ignacio Fernández de Córdoba, que «con blanda mano la inquietud reprime / de otro bayo Flegón», precedido por cien lacayos en rojo y plata («argentaron de luz cien arreboles / la plaza») (18-19). Viene a continuación «Uceda ilustre» (Gaspar Téllez-Girón y Sandoval, V duque de Osuna, duque consorte de Uceda por su casamiento con Felicia Gómez de Sandoval Rojas y Urbino), en un rucio que oculta su «violencia» bajo un señoril descuido, acompañado con cien lacayos de traje verde y plumas blancas («árboles, que los márgenes del río / desampararon, quien los vio pudiera / juzgar, y que escarcharon

<sup>30</sup> Se usaban en el acompañamiento musical de estas fiestas tamboriles, trompetas, chirimías, clarines y oboes, según noticia de José Campos Cañizares, «Organización y celebración de corridas de toros en Madrid en tiempo de Felipe IV», *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo: actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, 2009, pp. 69-80, véase p. 76.

<sup>31</sup> Sería difícil reconocer bajo este «monte» y «estas rudas venas» lo que pasó realmente si no se conociera por otros documentos el desarrollo habitual de estas fiestas: «el riego de la plaza [...] se hacía mediante numerosas carretas cargadas de toneles,

llenos de agua y la finalidad era evitar que las caballerías de los rejoneadores levantaran polvo e impidiesen la visibilidad y la comodidad de la lidia» (José Campos Cañizares, «Organización y celebración», art. cit., p. 77).

sus espumas / las verdes hojas y sus blancas plumas») (20-21). Cierra el desfile de los grandes señores («los cuatro invictísimos campeones») «un Sandoval», «garzón augusto», y en términos mundanos Diego Gómez de Sandoval, más tarde V duque de Lerma, hijo del conde de Saldaña y nieto del valido de Felipe III, con un caballo «intrépido» que obedece a su mano ejercitada; para «templar del seco estío los ardores» ha vestido de blanco a sus preceptivos cien lacayos («animada nieve que en cien copos ostenta resplandores»). (22-23). Una sola estrofa, la 26, se dedica a presentar a cuatro «campeones» de pequeña nobleza («ilustres otros cuatro sucedieron / que la heroica virtud en sus acciones / acreditar bizarros pretendieron»). El poema los nombra con ceñida brevedad: Laso, Meneses, Padilla y Fernando. Se trata de Francisco Laso, primer caballero de Juan de Austria y gentil-hombre de su Cámara; el portugués don Alonso de Meneses (conocido como Barrabás); Diego de Padilla; Fernando de Carvajal. Estos populares caballeros comparecían a menudo en corridas de toros, ejercicio en que se habían especializado con una competencia inconfesadamente profesional<sup>32</sup>. La octava 27 se dedica a contar el reverente saludo de los lidiadores al soberano que les mira con favorable amenidad («cuyas luces propicias inflamaron / los pechos contra rígida violencia») y como enseguida toman posición

frente al toril: «la cárcel de las fieras rodearon». Las diez octavas se han repartido pues con una docta simetría y correspondencia: ocho para los cuatro grandes señores y sus séculos, dos para cada uno; una para los cuatro nobles secundarios, otra para el saludo al soberano y la espera del enemigo.

#### 4. *El primer «certamen»* (28-37)

Este enemigo comparece por fin en la figura al primer toro de la tarde, descrito con colores épicos y descomunales como la Furia Aleto: «en mentida piel de un fiero toro / pisó Aleto del Circo las arenas»<sup>33</sup>. Al combate con él se dedican diez octavas: dos describen su torvo aspecto que «examinar ninguno / sin

<sup>33</sup> La idea de dar al adversario del héroe la semblanza de la furia Aleto (o Alecto) procede indirectamente de Virgilio (*Eneida*, VII, 286 y ss.) y directamente de Claudiano, quien en su invectiva contra el valido de Arcadio, *In Rufinum*, supone que Alecto, rabiosa por la paz y la justicia que reinan en el mundo, convoca un concilio demoníaco para buscar un modo de reintroducir la discordia, el odio y la iniquidad. La solución es obra de otra furia, Megera, quien se dispone a infiltrar en la corte imperial a un monstruo capaz de destruir el mundo, al malvado Rufino, de quien ha sido nodriza y maestra: «*Rufinus, quem prima meo de matre cadentem / suscepit gremio [...]. / Meque etiam tradente dolos artemque nocendi edidicit / simulare fidem sensusque minaces protegere / et blando fraudem praetexere risu, / plenus saevitiae lucrique cupidine fervens...*» ('Rufino, a quien fui la primera en recoger cuando caía del seno materno [...], y que aprendió de mí la impostura y la maldad, y a fingir buena fe y a disimular intenciones perversas y a disfrazar la impostura con la sonrisa, lleno de crueldad, hirviendo de avaricia de lucro') (*In Rufinum* I, 92-100; véase Claudien, *Œuvres politiques, 1ère partie*, ed. J. L. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 62). El dispositivo alegórico, que había recreado Ariosto en sus *Cinque canti*, había sido imitado ampliamente por Salcedo en su segundo panegírico a Fernando de Austria, *España triunfante*, con Richelieu en el papel de Rufino. Véase el citado trabajo de Aude Plagnard.

<sup>32</sup> Me informa de ello la persona que más sabe de estas cosas, mi admirada amiga Araceli Guillaume-Alonso.

horror pudo», y la veloz ligereza que lo iguala con el viento primaveral Favonio, «que pudiera en suma / hollar el mar, sin deshacer su espuma» (28-29). La octava 30 cuenta la primera suerte de la tarde, el golpe de rejón asestado al toro por el magnánimo Córdoba cuyo «teñido acero» le buscó el «indignado espíritu seguro». «Seguro» sí, puesto que la herida apenas debilitó al animal, que embistió a la guardia armada con lanzas, o con picas, con una metáfora que hace eco a la dedicatoria de la *Soledad primera*: «romper intenta el prevenido muro / cuyas almenas de diamante en vano, / su furor contrastaron inhumano». Acomete «la irritada fiera», al «Enriquez» (31) que, sin lograr apaciguar su furor ni frenar su «presto movimiento» rompe un rejón «en su vasta cerviz»; ejecuta luego la bestia «su indomable saña» hiriendo a don Fernando y tirando del caballo a don Alonso «que, con furia extraña / tarde advertido, en desatado vuelo / Ícaro fue desde la silla al suelo» (32). Los «héroes» fulminando «rigores», no consiguen detener el ímpetu con que el bravo animal «ejecuta sin orden sus furores», embistiendo aquí y allá (33). La octava 34 despliega un amplio símil épico que compara al toro con la tempestad («el Bóreas indignado») que fuerza a los tímidos pastores y ganado a buscar «al ronco son de formidables señas / incierto abrigo en las desnudas peñas», con también formidable vocabulario gongorino. Al pánico de la multitud y a los quiebro del furioso y desesperado toro se dedica la octava 35. La 36 la ocupa una nueva suerte del marqués que hiere profundamente

al animal con su espada, levantando un dilatado rumor en la plaza. Los demás nobles, siguiendo su ejemplo, acuden a serenar la tempestad que el toro encarna, dejándolo moribundo pero siempre turbulento y vengativo (37): «Siguió el ejemplo de tu heroico brío / la juventud, que anticipó animosa / el castigo a su inmenso desvarío, / que fluctuaba entre la arena undosa». Señalado por «el bronce animado», llega el «fin de aquel certamen», la retirada del cuerpo del toro, y la salida de una «nueva fiera», «intimando iras atroces» (38).

##### 5. *Otros combates* (39-44)

De modo mucho más breve y cada vez más acelerado, como era de esperar, refieren las seis estrofas siguientes el resto de la corrida, aparentando seguir con naturalidad la sucesión de los toros y las suertes, pero de hecho ocupándose de rendir pleitesía a cada uno de los lidiadores. En la octava 39, Priego abre de nuevo el combate, y rompe fantásticamente un rejón en el toro. En la 40, el Almirante, personificado como «heroica Emulación, alas vestida» (con fragmentos de lengua gongorina una vez más), manifiesta ser Hércules de España contra «otro fiero Aquelóo» (el río con figura de toro vencido por el héroe griego). La octava siguiente (41) se dedica al caballo del duque de Osuna-Uceda («el esplendor luciente del magnánimo sol de los Girones») que provoca al toro con su velocidad, y a Diego Gómez, que renueva las acciones «de su invencible y generoso abuelo», el gran duque de Lerma. En la 42,

Francisco Laso y Alonso de Meneses acaban con la fiera y señalan la victoria a la que una expresión metafórica dota de empaque marcial: «tremolando en la murada / frente del toro banderolas ciento».

Pasando en volandas por los demás certámenes marcados por mil «suertes dichosas», con «primores de arte y fortaleza», afirma el poeta la superioridad de su incansable héroe: «tú, expuesto a más fiereza / permaneciste siempre victorioso» (43). La octava 44 destaca al duque de Uceda, como el más cercano al de Priego por la reiteración de los triunfos, y por la fiel amistad que con él lo une, tema épico aquí tocado por primera y única vez («Acates fiel, participó a tu lado / Uceda repetidos los honores») y augura al protagonista de su panegírico la inmortalidad de sus «laureles vencedores».

### III-Epílogo (45- 46)

La bella estrofa 45 indica el final de la fiesta y del poema por la retirada del rey, que sigue a la llegada de la noche:

Ya Febo en el Océano escondía  
bañada de sudor la roja frente,  
y de sus vastas ondas renacía,  
la oscura Noche perezosamente  
cuando, porque tuviese fin el día,  
Felipe retiró su luz ardiente,  
disolviéndose luego en sombra vana  
el cuidado y la gala cortesana.

Si la retirada del rey es un melancólico aunque majestuoso ocaso, la del marqués de Priego (46 y última) es un amanecer triunfal y una promesa de más «glorioso empleo», como si con ella se abriese una carrera militar afortunada:

De voces mil entonces aplaudido  
dejaste el Circo, y a mayor trofeo,  
aspirando tu aliento esclarecido  
señas diste del ínclito deseo.  
Oirás después tu nombre repetido  
el orbe entero en más glorioso empleo,  
asegurando tu valiente mano  
nuevo imperio al imperio castellano.

Como se ha podido comprobar, la fiesta que relata Salcedo Coronel presenta rasgos individuales que permiten esperar identificarla con seguridad, aunque muchos detalles anecdóticos se elidan o se difuminen tras las flores del lenguaje poético. Y basta en efecto con echar un vistazo a las *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* de Alenda y Mira<sup>34</sup>, retrocediendo desde el verano de 1649 en que entró en la imprenta *Cristales de Helicon*, para averiguar que el panegírico del marqués de Priego se refiere a una sonada fiesta taurina que tuvo lugar por san Juan en la Plaza Mayor de Madrid, el 6 de julio de 1648. Se refieren a ella los siguientes documentos catalogados, copiados o extractados por el célebre bibliógrafo: una carta «original» de D. Antonio de Oviedo fechada en Madrid el 7 de julio (1051); un romance de Gabriel Bocángel impreso en 1648 y un pasaje de una «relación de sucesos de Europa», transcrito en esta misma entrada bibliográfica (1052); *El Circo español*, nuestro panegírico (1053); un romance encomiástico de Francisco Bernardo de Quirós dedicado al almirante de Castilla (1054); un roman-

<sup>34</sup> Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades* [...], pp. 300-303. Cito este texto aunque, gracias a la ayuda de Araceli Guillaume, identifiqué primero la fiesta en la obra de Francisco López Izquierdo, *Los toros en la plaza mayor de Madrid*, Madrid, Unión de Bibliófilos Taurinos, 1993, pp. 103-104. Sin embargo toda la información contenida en este libro a propósito de esta corrida está extractada de Alenda y Mira, como hemos podido comprobar, por lo que preferimos citar el texto fuente.

ce burlesco, también dirigido al almirante de Castilla, de Álvaro Cubillo de Aragón (1055). Las entradas 1056 y 1057 se dedican a textos perdidos o no localizados hasta ahora pero mencionados y alabados por Francisco Bernardo de Quirós, respectivamente de Agustín Moreto y Juan de Matos Frago, y la 1058 a un romance anónimo en un tomo de *Poesías varias* manuscritas. Entre las poesías catalogadas hemos podido ver, además de la de Salcedo, las de Bocángel, Quirós y Cubillo de Aragón. Estas fuentes nos han facilitado la inteligencia de las perífrasis y alusiones del poema *El Circo español*.

El testimonio de mayor candidez y frescura lo ofrece la carta de don Antonio de Oviedo y Herrera, escrita al día siguiente de la fiesta, con tanto desparpajo, que parece comunicarnos lo que de veras interesaba al público en tales espectáculos:

Fue la mejor fiesta que habemos visto en muchos años. Toreó el almirante de Castilla muy bien con el rejón y con la espada; metió cien lacayos muy bien vestidos y un lacayuelo; matole un toro un caballo que le había dado el rey que fue el mejor que había en la caballeriza, que llamaban el Mantuano, y el segundo caballo en que entró era Valdepeñas, un caballo del señor marqués de Éliche, el mejor que han parido las yeguas de la facultad y sacó una cornada de la cual le ha dado un accidente que los albéitares no le dan de vida más que de aquí a mañana. Ha sido gran desgracia porque le daban cuatro mil ducados por él antes que se le hubiera prestado al almirante. Entró el primero y así que hizo su acatamiento al rey, entró el marqués de Priego con otros cien lacayos muy lucidos y un lacayuelo. Anduvo muy bien con el rejón y la espada, tuvo muchos caballos buenos. Luego entró por una puerta el duque de Uceda con otros cien lacayos y un lacayuelo también

muy bien vestidos y al mismo tiempo entró por otra parte Diego Gómez de Sandoval, su hijo del conde de Saldaña con otros cien lacayos vestidos de muy buen gusto con dos turcos muy lucidos por lacayuelos y entrambos anduvieron muy bien con el garrochón y la espada. Entraron luego don Francisco Laso, primer caballerizo del señor don Juan de Austria y gentilhomme de su cámara, con un lacayuelo muy bien vestido, y amo y criado anduvieron bizarros y hicieron famosas suertes; el otro era don Fernando de Caravajal que es tan desgraciado que cayó al primer toro como suele. El otro fue un portugués a quien llaman Barrabás. El otro fue don Diego de Padilla. Han muerto cinco caballos y están mal heridos hoy siete pero a cada toro andaban las espadas en blanco. La fiesta fue tan aventajada que dudo mucho que se pueda hacer otra tan grande para cuando venga la reina<sup>35</sup>.

Reconocemos sin dificultad los incidentes de la fiesta de toros celebrada por Salcedo pese a las abismales diferencias que oponen la ruda sencillez de la comunicación privada y las complejísticas mediaciones de una literatura erudita. Sin enumerarlas, baste señalar algunas: con la informalidad de una narración inorgánica, únicamente apoyada en el orden de sucesión de las entradas de los rejoneadores, contrasta la forma arquitectónica de nuestro panegírico, la simétrica composición del relato en octavas, bloques de mármol bien tallados de un edificio monumental. En cuanto al contenido narrativo e ideológico, pasa a segundo plano en la relación epistolar la disparidad entre los grandes señores y los pequeños nobles —casi diferencia de tamaño, como en un bajorrelieve egipcio o asirio— que mantiene férrea-

<sup>35</sup> Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades...*, ed. cit., p. 300.

mente el «panegírico», e interesan tanto los populares toreadores, a caballo y a pie, don Francisco Laso y su criado, «que anduvieron bizarros y hicieron famosas suertes», o don Fernando de Caravajal, «tan desgraciado que cayó al primer toro como suele», como los grandes señores: del marqués de Priego, se dice fríamente que «anduvo muy bien con el rejón y la espada» y «sacó muchos caballos y buenos»; de Uceda y Sandoval; que «anduvieron muy bien con el garrochón y la espada». Sólo por los ricos atavíos y el número de sus «lucidos» lacayos consiguen ocupar más espacio en el relato que sus compañeros de menor alcurnia. Se preocupa en cambio el informal relator de consignar los nombres de los caballos del Almirante y los entresijos de los costosos favores de noble a noble, siendo lo más triste de la fiesta la pérdida de los cuatro mil ducados que valía Valdepeñas, el caballo mortalmente herido que había prestado el pobre marqués de Eliche al duque de Medina de Rioseco. La presencia majestuosa del rey y la tierna gracia de la infantita, el despliegue del poder de ambos en la disposición del público y de la guardia y en el marco ritual del espectáculo no preocupan ni poco ni mucho al espectador bien informado que parece ser don Antonio de Oviedo, y menos todavía se insinúa por su pedestre prosa la belleza plástica de las estampas ecuestres y la soberbia épica del combate. En suma, parecen serle totalmente ajenas las posibilidades que ofrece semejante ocasión a «las artes del elogio» y a la poesía en general para dotar de esplendor y plenitud a las jerarquías sacralizadas de una sociedad monárquica y estamental. Su visión, en todos los sentidos a ras de tierra, laica y democrática, no es muy distinta de la que tendría de una corrida un aficionado de hoy. Tal vez hay que concluir que estamos en un mundo que en la práctica es ya burgués e igualitario, y que la reverencia

que imponen las jerarquías de fundamento religioso se ha refugiado en el arte. Sin embargo el desenfadado relato coincide con la visión del solemne panegirista en algo sustancial: si para Salcedo su musa largo tiempo sumida en ocio mortal se ha alentado gracias a «la mayor ocasión que vio el gran anfiteatro de Madrid», para don Antonio de Oviedo «esta fue la mejor fiesta que hemos visto en muchos años», y duda mucho de que pueda hacerse otra «tan grande» para cuando venga la reina. Algo pues de esa «romana» e imperial grandeza de que habla Salcedo y de ese entusiasmo que le permitió acometer esta «estudiosa fatiga» ha sentido oscuramente el autor de esta carta noticiera, aunque ni por asomo pretende comunicarla a su discurso.

Si no la grandeza romana ni el sentido político, sí en cambio el colorido de la fiesta, su atractiva exhibición de riqueza y gallardía, resaltan en el relato en prosa que incluye un libro misceláneo de Francisco Bernardo de Quirós<sup>36</sup> en la novela donde se engasta su mencionado romance acerca de este suceso. De estas dos páginas vivarachas, con detalles ausentes del poema y de otras relaciones, y con un vocabulario gongorino de poeta culto pero especializado en el registro burlesco, extractamos la descripción de la entrada de los grandes:

Despejó la plaza y, en recogiénose las guardas, bostezó la puerta de Toledo cien cogollos de lechuga frescos en cien lacayos, de verde y oro, y detrás el Excelentísimo señor don Juan Alfonso<sup>37</sup> En-

<sup>36</sup> *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós [...] y aventuras de don Fruela [...]* Madrid, Melchor Sánchez, 1656, fols. 36 r.-37 v.

<sup>37</sup> Se trata al parecer de un error, porque el X Almirante de Castilla que participó en la corrida se llamaba Juan Gaspar, diferenciándose así de su padre Juan Alfonso muerto un año antes y por entonces mucho más conocido que él.



ríquez de Cabrera Almirante de Castilla en un caballo, tan firme en la silla que parecía un escollo, y el bruto tan ufano de llevar dueño tan grande, que parecía le agradecía la elección de haberle elegido primero para el certamen; llevaba el caballo un jaez verde y oro, llevándose el Almirante la atención de su Majestad y los ojos de todo el pueblo. Tras él, por la misma puerta entró el Excelentísimo señor marqués de Priego, con otros ciento encarnado y plata. Y por la de Atocha el excelentísimo señor Diego Gómez de Sandoval, con otros cien lacayos, la mitad blancos y la mitad negros; brotó la puerta de Toledo otros cien lacayos, verde y plata, con el excelentísimo señor duque de Uceda, y tras sus excelencias entraron don Alonso de Padilla, don Fernando de Caravajal, y don Diego Laso, con don Francisco de Meneses, Barrabás<sup>38</sup>.

Además de la exhibición del colorido y la dinámica de la entrada (tres puertas que «brotan» y «bostezan» a cuatro principescos jinetes rodeados de un lujo de lacayos), interesa a Bernardo de Quirós, un cortesano avezado, resaltar la figura del Almirante, el título más elevado de cuantos comparecieron en esta ocasión, puesto que los Enríquez descendían por línea directa de varón de un infante de Castilla y eran por ello grandes en la plena acepción del término. Por lo demás don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, nacido en 1623 como el marqués de Priego, muchacho de veinticinco años, era sin duda simpáticamente prometededor: afable y culto, además de magnífico jinete y rejoneador, con aficiones poéticas, que le llevaron a escribir un libro de versos, no malos, publicado anónimamente en dos ocasiones<sup>39</sup>. Este

libro incluye algunos textos en prosa, y entre ellos unas «Reglas para torear a caballo», que muestran hasta qué punto llegó a ser experto don Juan Gaspar en asuntos taurinos. Es, pues, explicable que casi todos los poetas que se ocuparon de nuestra fiesta prefirieran resaltar el papel del Almirante de Castilla y ofrecerle a él una poesía noticiara y encomiástica: así lo hacen Quirós y Cubillo de Aragón. Por ello no lo tenía tan fácil don García de Salcedo Coronel cuando tomó a cargo la empresa de convertir una fiesta en que se lucieron cuatro grandes señores en panegírico a uno de ellos, el marqués de Priego, que ni siquiera era el mejor cortesano ni el de más alto linaje, ni el que entró primero, ni el mejor jinete o lidiador.

Gabriel Bocángel, que era por entonces, con don García, buen amigo suyo, el poeta llamado a hacer sonar la lira para ocasiones cortesanas de primera magnitud, no se enfrentó con este problema puesto que dedica imparcialmente su romance a los «cuatro excelentísimos señores que lidiaron aquella tarde los toros» («Hijos de Europa, mayores, / si hasta ahora fuisteis grandes»). Pone así a prueba su virtuosismo, al tener, por ejemplo, que ensalzar a cuatro gallardos jinetes sin repetirse. Refiriendo sus entradas, les dedica un ramillete de varios conceptos, para lo que no es pequeña ayuda la del pelaje de sus respectivas caballerías, aunque dos de ellos compartan el color «rucio»:

texto en tres manuscritos, siendo uno de ellos, el Ms. 3956 de la Biblioteca Nacional de España «el que tiene mejor estado de conservación y parece más definitivo» (Luis Peinador Martín, (s. a.), «Los Fragmentos del ocio, de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera. [Ms. 3956]». *Manuscr. Cao*, 3 (1990), pp. 41-58.

<sup>38</sup> Obras de Quirós, fols. 36v-37r.

<sup>39</sup> El libro, titulado *Fragmentos del ocio*, fue impreso, cuidadosamente y sin nombre de autor, en dos ocasiones, 1668 y 1684. Se conserva también el

En un rucio (honor del Betis)  
entró tan fuerte y tan ágil  
que sin azar, en la silla,  
cada vez que sube, cae. (El Almirante)

Después (pero no segundo)  
entró en un bayo, en quien caben  
cuatro elementos en uno  
y él vive de su combate. (Priego)

Ocupa un castaño altivo  
de obediencias tan leales  
que llamarle irracional  
es verdad, mas es desaire. (Sandoval)

La espalda de un rucio oprime,  
breve testa, cuello grave,  
mano leve, planta fija  
crin difusa, y anca grande. (Uceda)<sup>40</sup>

Lo mismo hace Salcedo, demasiado buen cortesano para ofender a ninguno de los cuatro señores, y dedica a cada uno un retrato ecuestre enmarcado en una octava, no menos sutil, pero bastante más sonoro y visualmente sugerente que los cuartetos de Bocángel, como corresponde al módulo de la octava y al género panegírico. Veamos la dedicada al Almirante de Castilla, de las más logradas, pese a no ser el protagonista de su poema. Su rucio «honor del viento», se abalanza con la perfecta armonía de quien obedece a la música, no a su jinete, y el ritmo majestuoso de los endecasílabos parece perpetuar el del galope del caballo:

En un rucio andaluz, honor del viento  
lisonjeó la pública esperanza,  
cuyos colores en lacayos ciento  
magnánima doró su confianza;

con tan igual y acorde movimiento,  
armonioso el bruto se abalanza,  
al impulso del dueño esclarecido  
que pareció obediencia del oído.

Sin embargo, no se olvida Salcedo de resaltar sutilmente al marqués de Priego, intensificando su papel en los combates frente al primer toro de la tarde, y utilizando medios poéticos, como el apóstrofe, que le conceden mayor estatura épica que a sus compañeros. Se trata con todo de matices, que no hubieran bastado para hacer un panegírico de una simple relación de fiesta.

Para cumplir con lo que dejaban es-  
perar la forma y el título de su poema  
tenía que poner más alta la mira e inspi-  
rándose en las artes clásicas del elogio, las  
que practica Estacio en sus *Silvas*<sup>41</sup> —y

<sup>41</sup> Las *Silvas* de Estacio constituyen un impresionante conjunto de poesías en elogio de Domiciano y de distinguidos amigos del poeta. Recientes investigaciones han revelado lo mucho que tienen que decir sobre la política y la cultura del imperio romano en tiempo de los Flavios (Carole E. Newlands, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002). Una de ellas (*Silvae* I, 6) está dedicada a una fiesta en el anfiteatro dada por Domiciano al pueblo de Roma para celebrar las Saturnales. El elogio de Salcedo Coronel debido a la pluma de Agustín Collado del Hierro que aparece al frente de sus *Rimas* de 1627, y que por cierto alaba con especial ahínco «la elegía a la muerte del venerable honor de los ingenios españoles, del nobilísimo caballero don Luis de Góngora», equipara a Salcedo con Estacio: «Copiosamente bebió don García de las fuentes doctas, llamadas así de Solino, porque inspiran letras y erudición y de él se puede decir con no menos verdad que Hadriano Junio de Estacio: *Latices pleno ore hausit poeta noster, qui illum a profano vulgo excludunt* [...] Muestra siempre el furor poético tan templado siguiendo el parecer de Estacio: *'Docto pectora concitatus aestro'*, que no con violencia alguna obliga las traslaciones..» («Don Agustín Collado del Hierro a los lectores», *Rimas varias de don García de Salcedo Coronel*, Madrid, 1627). En los ejemplares que hemos visto, no figura el nombre del editor.

<sup>40</sup> *La fiesta real y votiva de toros que a honor de san Juan Bautista celebró Madrid a 6 de julio de 1648. Describía don Gabriel Bocángel Unzueta... dedicada a los cuatro excelentísimos señores, que lidiaron aquella tarde las fieras*. Madrid, Vicente Álvarez de Mariz, 1648, fols. 4-5.

en modo menor Marcial en su *Liber de spectaculis*—, convertir la circunstancia, por medios poéticos, en cifra de algo más vasto y más elevado, confiriéndole un sentido dramático y político.

En parte, este sentido que trata de construir el *Circo español* se insinúa también en un relato de la fiesta que copia Alenda y Mira en una relación titulada *Sucesos de Europa*. Resulta esta versión del asunto mucho más articulada y estilística e ideológicamente elaborada que la que hemos visto en la carta privada. La citamos para mejor inteligencia del texto de Salcedo:

Aliviados los lutos del penoso sentimiento que se tuvo a la temprana muerte de Baltasar Carlos, heroica sucesión de aquestos reinos, y publicados los casamientos del rey nuestro señor, hubo grandes fiestas congratulándose todos de las dichas que esperaban de tan gran suerte. Corriéronse los toros que esta corte dedicó perpetuos a la devoción de su patrón el gran Isidro en el más florido mes del año de 48. Fueron buenos. Y sabiendo los grandes el gusto que Su Majestad tuvo en verlos y que se lograra con ventajas, si hubieran salido al campo algunos caballeros, en los de san Juan siguiente prometieron entrar a su juego el galán Almirante de Castilla, el bizarro duque de Uceda, y el brioso andaluz, marqués de Priego, con el acertado en todas ocasiones Diego Gómez de Sandoval; y entraron también otros caballeros de importancia, en el torear diestrisimos. La fama de esta fiesta inquietó sonora las gentes de las poblaciones más remotas y el día de ella concurrió infinito pueblo. Viéronse poblados los caminos y en su plaza abreviado el mundo. Estando Su Majestad con la señora infanta en sus puestos, con los demás que acompañan su grandeza, sonó el clarín, señal cierta que empezaba el juego de los toros; y, obtenida la licencia para entrar en la plaza, se vieron en ella los gran-

des y señores repetidos con tanta gala y bizarría, cuanto se pudo esperar de su grandeza. Hicieron su entrada tan llena de lacayos y criados que en varias libreas y vistosos plumajes parecieron bizarrísimos. Empezose el juego; entretúvose la tarde, llevándose de paso estos príncipes el aplauso del pueblo, creció con ventajas su valor. Concluyose la fiesta muy a gusto del monarca que, con apacible vista, daba nuevos alientos a su destreza; y cerrada la noche, no habiendo sucedido desgracia de importancia, si bien fueron los toros valentísimos, se fueron todos a sus casas<sup>42</sup>.

El anónimo relator adopta un estilo elegante pero convencional, mundano y zalamero, como de novela entre caballerescas y cortesanas, y entiende la fiesta como ceremonioso intercambio de mutuas gratificaciones entre un rey de disposición benévola (de apacible vista) y una alta nobleza que ama a su soberano y a las damas que florecen en su corte, y que por cortejar a uno y a otras luce tanto su destreza en la equitación y en las armas como «libreas y vistosos plumajes». Todo ello con la unánime aquiescencia de un «infinito pueblo» venido de las regiones más remotas, convenientemente pasivo, pero celoso en su presencia y vehemente en su aplauso.

Reconocemos elementos del poema de Salcedo y principalmente el énfasis en el contraste entre esta luminosa ocasión festiva, y el sombrío luto en que estuvo sumida la corte durante años. Lo poético en este caso, reside en la coincidencia

<sup>42</sup> Alenda y Mira, *Relación de solemnidades...*, ed. cit., p. 301. El texto es también reproducido por Trevor J. Dadson en una nota a su edición del romance de Bocángel en Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras completas*, Madrid, Iberoamericana, 2000, II, p. 917. Lo localiza en la relación anónima, «Escribense los sucesos de la Europa desde junio de 1647 hasta el mismo de 1649», ejemplares en BNE, Ms. 2367, fols. 469 r.-478 v. y 2378, fols. 163 r.-172 v.

entre la reanudación de los fastos cortesanos y el deshielo de la inspiración poética de don García, hombre entrado en años, que había dejado sin acabar el panegírico a Baltasar Carlos al morir el príncipe con dieciséis años de edad (1646), y apenas había escrito desde entonces alguna poesía fúnebre<sup>43</sup>. El dolor del poeta es el que él mismo siente y que ha causado la languidez melancólica de sus Musas; también es el del rey, el de la corte y el de toda España, y para todos ellos le sucede ahora una vibrante alegría. La ocasión de la fiesta abre las fuentes de su jardín poético cerradas con «dura llave» (una dura llave que es a la vez la llave del fontanero y la urna de pórvido en que se cierran las cenizas del muerto en un soneto de Góngora<sup>44</sup>), y deja fluir de nuevo los «cristales de Helicon», como anuncia, como a son de clarín, la primera estrofa de *El Circo español*:

<sup>43</sup> Uno de los últimos poemas de empeño que compuso Salcedo Coronel, antes de reunir sus papeles sueltos en *Cristales de Helicon*, y de escribir *El Circo español*, debió de ser su canción «En la muerte del Excelentísimo señor don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, virrey y capitán general de los reinos de Sicilia y Nápoles», que puede leerse en la colección poética (*Cristales de Helicon*, fols. 34-36). El duque falleció el 6 de febrero de 1647, de lo que puede deducirse que no hacía tanto tiempo, pues, que dormía la musa de don García «en el silencio del olvido» según la expresión cervantina. En la corrida del 6 de julio de 1648, su sucesor «el Almirante», sólo ostentaba el título desde hacía un año y cuatro meses y representaba ese «sol segundo» que, en el envío de la canción fúnebre, debía suceder al ocaso del «heroico» padre: «Canción, aunque otros lloren afligidos / muerto el claro esplendor, que ilustró el mundo / canta su vida tú, que en más lucidos / orbes contemplas con ardor fecundo. / Canta en un sol segundo / sucesivos los rayos inmortales / que a la grandeza de su padre iguales / aseguran con nuevas atenciones / la fama de sus ínclitas acciones.»

<sup>44</sup> Con el primer significado aparece la voz en la *Soledad segunda*: «Del jardín culto así en fingida gruta / saltó al labrador pluvia improvisa / de

Abrid, o Musas, las sagradas fuentes  
que ha cerrado el dolor con dura llave;  
abrid, y de sus ondas transparentes  
conceded gratas el licor süave:  
no ya impedidas de ciprés las frentes  
o rendido el aliento al peso grave  
lloremos tristes, vierta en vez de llanto  
numerosos aplausos nuestro canto (oct. 1).

«Nuestro canto» es el del coro de las Musas en torno al poeta, pero también el canto colectivo de alivio de una ciudad, de una nobleza y de una España que quieren creer en la posibilidad de una nueva vida, de una nueva dicha. Por ello insiste Salcedo en que la fiesta, celebrada el 6 de julio, tuvo carácter primaveral pese a la senectud del rey, del poeta y del mismo imperio. Así fue primavera, aunque artificial y por lo tanto milagrosa, la profusión de flores de los tejidos chinos y persas que engalanaron la plaza:

Llegó el día al certamen destinado  
y en la agonal palestra se reparte,  
de más hermosas flores coronado,  
todo el abril, que ha prorrogado el arte.  
Cuanto precioso el persa ha fabricado  
o el china ingeniosísimo comparte  
en varias telas, adornaba entonces  
los duros hierros y dorados bronce (oct. 8)<sup>45</sup>.

cristales inciertos, a la seña / o a la que torció llave el fontanero...» (vv. 222-225); la expresión «dura llave» como metáfora para la urna que encierra las cenizas aparece en la «Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco» (1614): «Esta en forma elegante, oh peregrino / de pórvido luciente dura llave...». También pudo recordar el uso de la «llave» junto con el verbo «abrir» en imperativo que figura como apertura, en muchos sentidos, de un poema gongorino de tipo panegírico: «Abra dorada llave / las puertas de la Edad y el nuevo Jano...» escrito en un momento en que la reina Margarita estaba embarazada según rumores que llegaron al poeta. Véase Jesús Ponce Cárdenas, «Un genethliaco gongorino», *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, París, Éditions hispaniques, 2016, pp. 207-255.

<sup>45</sup> El motivo de los cuatro últimos versos está tomado de Góngora, en su canción «En una fiesta que se hizo en Sevilla a san Hermenegildo»: «Quien lo

El motivo de la primavera (con su variante, el del amanecer o la aurora) se repercute en la extremada juventud de la infanta María Teresa a la que llama Salcedo «floreciente beldad, cándida aurora», y que es según Bocángel «un racimo del oriente / astro de perlas brillante / todo el cielo en una estrella / y en diez años, todo un ángel», que «en su balcón muy aurora / no se sienta, sino nace»<sup>46</sup>. También asoma el motivo en los conceptos a que se prestan los colores de las libreas: en el verde y oro de la suya, Enríquez «lisonjeó la pública esperanza / cuyos colores en lacayos ciento / magnánima doró su confianza». En cuanto al «noble sol de Priego», son sus «precursores», como lo fue san Juan Bautista, santo a quien se dedicaba la fiesta, los lacayos en rojo y plata que anuncian con «arboles» de luz argentada «el ya cercano fuego». Uceda, con sus colores verde y blanco, «probar espera / con cien testigos, que el ardiente estío / convirtió en agradable primavera». Por fin el duque de Lerma «templar del seco estío los ardores / cauto previno en la animada nieve / que en cien copos ostenta resplandores», aludiendo al níveo plumaje de sus lacayos.

Sin embargo, el panegírico no sólo es más culto, más arduo, más poético, que la relación en prosa incluida en los *Suce-*

*ses de Europa* sino que por fuerza debe mostrarse algo menos frívolo y desprecupado. Además de celebrar el renacer de las fiestas y de la inspiración poética, apela a una renovación política. Los cuatro campeones (ninguno pasa de veintisiete años) representan a la nueva generación de grandes nobles, los que eran casi niños en la época del valimiento de Olivares, concluido en 1643. La ausencia o el apartamiento de la nobleza, que se ha verificado con la muerte, la desgracia o el retiro de los padres y abuelos de estos jóvenes, es algo que debe cesar, y ya es hora de volver la desdichada página que se concluyó trágicamente con las rebeliones de Cataluña y Portugal, y luego con el destierro y la muerte de Olivares<sup>47</sup>. Los ilustres retoños de la nobleza deben confirmar por sus méritos su «grandeza sucesiva» y asumir su deber heroico de agruparse en torno al rey, de formar una tropa fiel, de magnánimas ambiciones, decidida a prestar los servicios que de

que, con industria no pequeña / labró costoso el persa, extraño el china, / alegremente en sus paredes cuelga.» (vv. 24-27) que comentaba así Salcedo: «Para ponderar don Luis las ricas colgaduras con que se adornaron las calles y templo, dice que colgaron cuanto labró costosamente el persa y tejó con extrañeza y variedad el china, aludiendo a la exorbitante vanidad de los persas en traje y adorno, que refiere Estrabón [...] y asimismo a la curiosa atención y prolija fatiga de los chinas, cuyas telas son muy estimadas por su peregrina labor, y figuras de aves y animales que en ellas entretejen».

<sup>46</sup> «La fiesta real y votiva de toros» (vv. 25-28), *Obras completas*, ed. cit., II, p. 920.

<sup>47</sup> Los historiadores han puesto de relieve la relación tensa y no pocas veces hostil de Olivares con la alta nobleza que fue resultado de la política del valido y de su voluntad de crear «una nobleza de servicio» que influyó en sus fracasos y en su caída. Sobre esto último, F. Benigno, *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 201-203; John H. Elliott, «Conservar el poder: el Conde Duque de Olivares», *El mundo de los validos*, eds. J.H. Elliott y L. Brockliss, Madrid, Taurus, 1999, pp. 165-180. Como me escribe Araceli Guillaume-Alonso, «la fiesta de toros [...] que comentas, va precedida por la de San Isidro en la que no torear nobles a caballo y, antes de celebrar la de San Juan, se aseguran de que los habrá. Por lo tanto [...] es un acto de esperanza, una mirada esperanzada hacia un futuro mejor. Quizá habría que subrayar más que es también una expresión de nostalgia (política y taurina) de una edad de oro, que es como se percibe la de Lerma y, literaria, si consideramos el referente del *Panegírico al duque de Lerma*. Hay en todo ello un deseo de restauración, es el término que se me ocurre, en todos los aspectos».



ella se requieran, especialmente los militares. El jugar a ser toreros a caballo, una tarde, para gusto del rey y lucimiento de la infanta y de la corte y hacerlo con «destreza» y «bizarría», pero también en equipo, con emulación no exenta de amistad, es señal y prenda de este nuevo compromiso de una nobleza entusiasta en quien estriba la esperanza de España y del imperio:

De superior instancia conmovida  
o religioso afecto arrebatada,  
la juventud previno esclarecida  
acreditar su aliento ejercitada.  
La arena, que en el circo humedecida  
vio de caliente púrpura, olvidada  
en ocio inútil el valor advierte,  
cuyos progresos coronó la suerte.

Despierten los espíritus gloriosos  
que adormeció el olvido y, vigilantes,  
investigan las glorias ambiciosos  
que entregó ciego a sus horrores antes...  
(5 y 6, 1-4)

Con el sentido no de edad de la vida (como «senectud») sino de grupo de jóvenes en situación de llevar armas, el término «juventud» era, evidentemente un cultismo, como lo era «el joven» para designar al peregrino de las *Soledades*. «Juventud» usado para designar a un colectivo masculino evoca la *militaris juventus*, que en Tito Livio debe refugiarse en la fortaleza capitolina, y protegerse de los invasores galos, porque en ella reside la esperanza de que renazca Roma: «*Si arx Capitolium-que sedes deorum, si senatus caput publici consilii, si militaris juventus superfuert imminente ruinae urbis, facilem jacturam esse seniorum relictæ in urbe utique periturae turbæ (Ab urbe condita V, 39)*» ('Si la ciudadela y el Capitolio, mansión de los dioses, si el senado, cabeza de la república, si la juventud militar sobreviviese a la inminente ruina de la ciudad, se podría

fácilmente prescindir de la muchedumbre de los ancianos, abandonada en la ciudad y de todos modos destinada a perecer'). Pasado el peor momento de la crisis que ha dejado exangüe a la monarquía española, la juventud distinguida por ilustres padres y abuelos, pero también «ejercitada», que no ha abandonado su obligación de ejercitarse en las armas, quiere «acreditar» su «aliento», probar su disciplina y valentía. En la «arena olvidada en ocio inútil», en los juegos ecuestres y bélicos desertados por los grandes señores, ve como un reproche el reflejo de su espíritu que duerme en los horrores del olvido. Pero esto era «antes» («sus horrores antes»); ha sonado la hora del despertar y «de investigar las glorias ambiciosos»<sup>48</sup>. La juventud ha sido llamada por el rey o más bien por el válido don Luis de Haro («de superior instancia conmovida») o arrebatada apasionadamente por el sentimiento de sus obligaciones: «de religioso afecto arrebatada». Religioso tiene aquí el sentido latino de escrupuloso en el cumplimiento de su deber. Y sin embargo no es cierto que los duques de Medina de Rioseco, Osuna-Uceda y Lerma hayan acudido de lejanas tierras, puesto que los tres eran jóvenes cortesanos: el único a quien se aplica esta afirmación es el marqués de Priego, a quien la relación anónima llama «el brioso andaluz, marqués de Priego».

<sup>48</sup> Se ha escrito mucho en los últimos años sobre las relaciones entre monarquía y nobleza durante el valimiento de Olivares y durante todo el reinado de Felipe IV, como también sobre el papel de los grandes y señores en la defensa del reino durante la guerra con Francia y con Portugal, y sin duda queda bastante por investigar. Véase un panorama de las cuestiones que se plantean en Agustín Jiménez Moreno, «En busca de una nobleza de servicio. El conde duque de Olivares, la aristocracia y las órdenes militares (1621-1643)», *Nobleza hispana, nobleza cristiana. La orden de San Juan*, Madrid, Polifemo, 2009, pp. 209-256.



Eso de que «la Fama convoca» a la «alta empresa» los «términos más distantes» es una hipérbole poética, que expresa no lo que es, sino lo que debería ser:

... ya la Fama en acentos presurosos  
los términos convoca más distantes  
a la alta empresa que inquirió el deseo  
desde el mar gaditano al Pirineo. (oct. 5, 5-8)

Al joven marqués de Priego confía su panegirista el papel de representar la vanguardia de esos nobles antes retirados a sus tierras, desconfiados ante las exigencias del monarca, que ahora acuden presurosos a su servicio. Don Luis Ignacio ha hecho bien en dejar Montilla, asistir a la corte, y prepararse, por ese triunfo halagüeño pero efímero, para conquistar un renombre más perdurable. Los que no lo hacen así se arriesgan, como el padre del marqués, a perder y a hacer perder a los suyos las dignidades de su casa. El tema forma el marco del panegírico de Salcedo, surgiendo desde el principio hasta el final:

Verá España con ínclitas victorias,  
triunfar después de ardiente sangre lleno  
el brazo, que hoy en las robustas fieras  
ejercita el valor para las veras (oct. 4, 5-8).  
... dejaste el Circo y a mayor trofeo  
aspirando tu aliento esclarecido,  
señas diste del ínclito deseo.  
Oirá después tu nombre repetido  
el orbe todo en más glorioso empleo,  
asegurando tu valiente mano  
nuevo imperio al imperio castellano. (oct. 46, 2-8)

#### LOS TOROS Y LA GRANDEZA ROMANA

Aun antes de leer el panegírico, las alusiones que contienen las palabras «anfiteatro de Madrid» y «circo español», junto con la intención declarada por su autor —«manifestar al mundo la destreza y bi-

zarría con que V. E. sabe ejercitar el natural valor en aplausos festivos»—, llevaban a suponer que lo que Salcedo celebró fue una fiesta de toros excepcional por algún concepto y en que se lució especialmente el marqués de Priego, suposición que hemos visto confirmada con la lectura del poema.

En efecto, este vocabulario alusivo a la cultura de la Roma clásica era esporádicamente usado en España, por lo menos desde la época de Felipe III, para revestir de «romana grandeza» la costumbre española de correr toros. Imitar las formas sociales, literarias y artísticas romanas reunía ventajas políticas y culturales para los Estados grandes y pequeños de los siglos XVI y XVII, y del método hicieron abundante uso Francia y España, las dos monarquías católica y cristianísima empeñadas en aquellos años en una guerra que en ciertos momentos pareció ser una guerra a muerte. Ventajas políticas, porque sostener el parangón con Roma era un modo a la vez transparente e inatacable de atribuirse un rol hegemónico, ya fuera a la escala de Europa, ya a la de imperios mundiales «donde no se ponía el sol»; ventajas culturales, porque todo lo que pareciera romano se beneficiaba del culto de la Antigüedad clásica que impregnaba las letras y las artes desde la edad del humanismo, y que en el XVII seguía siendo la marca distintiva de los hombres que aspiraban a alguna forma de superioridad y de refinamiento.

Era especialmente apropiado revestir del ropaje de las costumbres romanas una práctica como el espectáculo taurino: este combate de hombres a caballo o a pie con toros bravos, dotado de reglas deportivas y de formas casi rituales, en un recinto cerrado, una plaza en cuyo centro se celebraba el combate y en cuyos bordes protegidos (gradas o balcones) se sentaban el público y, en los casos más solemnes, el rey y su

corte, presentaba una analogía patente con los certámenes y los combates que se celebraban en circos y anfiteatros romanos y que en Roma misma debían su esplendor a la presencia habitual del César. Todo el mundo sabía sin embargo que los Padres de la Iglesia habían condenado los espectáculos como insensatos en el circo, crueles en el anfiteatro, obscenos en el teatro, e idólatras en todas sus manifestaciones, puesto que se vinculaban a la religión romana y al culto del emperador. Al *Liber de spectaculis* de Tertuliano, el más notable quizá de estos ataques cristianos a los juegos, se refiere ocasionalmente Salcedo a través del reciente comentario de las obras de Tertuliano por el padre Juan Luis de la Cerda<sup>49</sup>, cuyos trabajos por cierto gozaban de gran autoridad en esta primera mitad del siglo XVII, y cuyo nombre asoma con frecuencia entre las autoridades invocadas por comentaristas y polemistas gongorinos<sup>50</sup>. Si el teatro podía salvarse, una vez adecentado y pulido, algo más delicado era llevar a cabo una operación de rescate y vindicación de los espectáculos sangrientos, convirtiéndolo uno de ellos en una especialidad «romana» de los españoles. No obstante tampoco requería tan gran esfuerzo como se podría imaginar: si bien la hostilidad a los juegos cruentos seguía viva entre los

sectores más rigoristas de la Iglesia, estos, a despecho de las apariencias, nunca tuvieron en la Europa moderna, sin exceptuar a España, más fuerza que la que se les quiso dar cuando sus razones confluían con otras, de orden mundano y político. Menos influencia todavía tenía el ocasional antagonismo hacia los toros basado en motivos morales y estéticos, como el que expresa la famosa «epístola satírica y censoria» de Quevedo, dirigida al conde de Olivares al comienzo de su gobierno y con ánimo de apoyarlo en sus ansias de reforma:

Pretende el alentado joven gloria  
por dejar la vacada sin marido  
y de Ceres ofende la memoria.  
Un animal a la labor nacido  
y símbolo celoso a los mortales  
que a Jove fue disfraz y fue vestido  
y detrás de él los cónsules gimieron  
y rumia luz en campos celestiales,  
¿por cuál enemistad se persuadieron  
a que su apocamiento fuera hazaña  
y a las mieses tan grande ofensa hicieron? [...]   
¡Que cosa es ver un infanzón de España,  
abreviado en la silla a la jineta,  
y gastar un caballo en una caña! [...]   
Ejercite sus fuerzas el mancebo  
en frentes de escuadrones, no en la frente  
del útil bruto el asta del acebo [...]   
Jineta y cañas son contagio moro:  
restitúyanse justas y torneos  
y hagan paces las capas con el toro.  
Pasadnos vos de juegos a trofeos,  
que sólo grande rey y buen privado  
pueden ejecutar esos deseos<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Q. *Septimi Tertulliani presbyteri carthaginensis opera, argumentis, explicationibus et notis illustrata auctore Ioanne Ludovico de la Cerda* [...], París, Michel Sonnius, 1624.

<sup>50</sup> Los juegos no desaparecieron sin embargo bajo los emperadores cristianos de Oriente ni de Occidente, como tampoco lo hizo la liturgia imperial y hay incluso juegos cristianizados, hoy todavía perfectamente conocidos al parecer. Véase Juan Antonio Jiménez Sánchez, «La liturgie impériale et les jeux durant l'Antiquité tardive: entre paganisme et christianisme»; *Figures d'empire, fragments de mémoire. Pouvoirs et identités dans le monde romain impérial*, eds. S. Benoît, A. Daguet-Gagey, C. Hoëtvan Cauwenberghe, Lille, Presses du Septentrion, 2011, pp. 181-193.

<sup>51</sup> «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento», v.133-165. Véase Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, p. 80-81. El verso 153 lo dan estos editores bajo la forma «del útil bruto l'asta de el acebo». Para los fines de mi exposición, no me parece necesaria la conservación de esa grafía arcaica.

Los argumentos de Quevedo contra los toros (en parte extensibles a las cañas), aunque sofísticos y caprichosos como todos los suyos, no carecen de contundencia. Las prácticas romanas dignas de imitación son la agricultura y la guerra, no los juegos. Los toros romanos no servían de juguete y de espectáculo sino para arrastrar el arado y adiestrar a los cónsules que sabían ser también, cuando desde la paz preparaban la guerra, duros y tenaces labradores. Son deleznable los honores que creen alcanzar los jóvenes con estas exhibiciones, clavando el «asta» en la frente del «útil bruto», puesto que la verdadera gloria no se obtiene con menos que con ejercitar sus fuerzas «en frentes de escuadrones». De modo bastante contradictorio, propone el censor «de las costumbres presentes de los castellanos» que se abandonen los toros y cañas, «contagio moro» y que se restablezcan las justas y torneos: estos suponen ciertamente un despilfarro no menos censurable de sangre y riqueza, pero convienen a una caballería de tipo germánico, digno blasón de una nobleza que pretende descender de los godos.

En vez de replicar directamente a estos argumentos, lo más cómodo y expedito era ignorarlos. Por lo general, dándoles la espalda, los escritores aficionados a los toros, como Luis de Góngora, se contentaron con dotar a su juego favorito de una dignidad romana mediante medios poéticos: tropos y figuras. Los anatemas lanzados por los santos sobre los juegos no prevalecieron sobre el gusto humanista por las maravillas de la Roma antigua, aunque fuesen tan crueles como la escenificación de sofisticados suplicios y sanguinarios combates para satisfacer la lujuria de una plebe abyecta y el gusto perverso de la corte imperial. Si hiciera falta alguna prueba de ello bastaría ver la larga serie de lienzos

con temas anticuarios que fueron encargados en Italia para el palacio del Buen Retiro, al parecer a través del marqués de Castel Rodrigo, embajador extraordinario en Roma (1632-1644) y del conde de Monterrey, virrey de Nápoles (1631-1636)<sup>52</sup>. Este ciclo sacado del olvido en los últimos tres cuartos de siglo por los historiadores del arte, está integrado por veintiocho obras conservadas (y seis destruidas o perdidas), hoy en el Prado o en depósitos del Patrimonio Nacional. Se compone de obras de Domenico Gargiulo (Mico Spadaro), en colaboración con Viviano Codazzi, Domenichino, Aniello Falcone, Giovanni Lanfranco y otros renombrados maestros de la Italia de entonces. Sobresale el tema de las ceremonias y espectáculos de la Roma imperial: nada menos que dos bellísimas vistas de «un anfiteatro romano» y de un «circo» de Mico Spadaro, el gran paisajista napolitano; de Aniello Falcone, un vigoroso friso de atletas romanos (que se creería decimonónico por el naturalismo del desnudo contrastando con la serena y luminosa composición de arquitecturas clásicas que forma el fondo), y una animada y brillante cabalgata de «soldados en un circo»; del taller de Lanfranco, una lucha de gladiadores; de Domenichino, combates y carreras de carros en torno a las exequias de un emperador, que oculta un fantástico edificio de cúpula dorada; el mismo tema, con la pira en que se quema el cuerpo y alrededor los combates, puede verse en una tela de Lanfranco, de

<sup>52</sup> Véase Andrés Úbeda de los Cobos, «El ciclo de la Historia de Roma antigua», *El palacio del Rey Planeta*, ed. cit., p.169-239. El primero en darse cuenta de la existencia de este ciclo y en documentarlo fue Herman Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, Propyläen Verlag, 1944, p. 527. Pueden verse las imágenes y la documentación en el sitio oficial del Prado.

cuya mano proceden también otras dos composiciones monumentales de tema afín, una naumaquia y gladiadores en un banquete; otra decorativa y poética pintura, de Andrea di Lione, muestra a «elefantes en un circo»; otra, debida a Giovanni Francesco Romanelli, de armoniosa composición y elegantes colores que recuerdan a su maestro Pietro de Cortona y a Poussin, retrata a «gladiadores romanos con espadas de madera». Todos estos cuadros fueron encargados para los aposentos del Buen Retiro en las décadas de 1630 y 1640. Todos ellos contrastan con la ausencia de representaciones de fiestas de toros, tan del gusto del rey y de muchos de sus súbditos, pero desdeñadas por los pintores hasta Goya y más tarde los románticos. Y es que debían colgar de los muros del monarca austríaco escenas universalmente tenidas por «grandes» e «ilustres»: a falta de combates taurinos, buenos eran circos y gladiadores que podían aludir a ellas. La poesía gozaba de mayor libertad, tal vez porque se dejaba a la iniciativa privada y porque su lenguaje agudo y alusivo le permitía hablar de toros en los términos procedentes de los espectáculos de la Roma imperial y de la arcaica mitología griega.

Por ello no debe causar extrañeza que Salcedo al final de esa década de 1640 aluda a una fiesta de toros como «Circo español» y se refiera a la Plaza Mayor como «el gran anfiteatro de Madrid». La analogía en la que se fundan estas expresiones es uno de los conceptos nucleares o «agudezas compuestas» que sostienen su panegírico. Aflora en un puñado de tropos, metonimias, sinécdoques y metáforas: las «fieras», para los toros; la «arena, que en el circo humedecida / vio de caliente púrpura», donde tienen sugerencias romanas e imperiales no sólo la arena y el circo sino

también la púrpura, con el hermoso epíteto «caliente»; la «agonal palestra» para la plaza; las «cohortes pretorias divididas / con orden militar... severas y advertidas» para la guarda del rey que despeja la plaza y cierra filas en torno al monarca con disciplina impresionante (un rey al que sin embargo, se cuida de añadir Salcedo, guarda más «la lealtad española que el acero»). Las alusiones romanas se hacen explícitas en una figura de «sobrepajamiento» que ocupa media octava:

...no fue de más heroicas atenciones  
objeto la romana fortaleza,  
ni en su Máximo Circo admiró iguales  
pompas, o gladiatorias o ferales (oct. 10, 5-8).

El verso «pompas, o gladiatorias o ferales», con sus dos vistosos cultismos, está tomado directamente del *Panegírico del duque de Lerma* de Góngora, que es por lo demás el subtexto o fuente más importante de *El Circo español*:

No en circos, no, propuso el duque atroces  
juegos o gladiatorios o ferales<sup>53</sup>,  
no ruedas que hurtaron ya veloces  
a las metas, al polvo, las señales;  
en plaza, sí magnífica, feroces,  
a lanza, a rejón muertos, animales,  
flechando luego en céfiros de España,  
arcos celestes una y otra caña<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> El verso pareció lo bastante memorable como para ser calcado, en otra ocasión, por Hernando Domínguez Camargo en su *Ignacio de Loyola, poema heroico*: «desatando las bolas en el paño / que breve es circo, donde desafía / el un marfil a otro, haciendo iguales / a gladiatorios juegos, o ferales» (IV, 156, 7-8).

<sup>54</sup> Luis de Góngora, *Panegírico al duque de Lerma*, oct. 64. Tomamos la cita de la reedición de las *Obras completas* de Góngora de Antonio Carreira en el marco del proyecto Góngora por el labex OBVIL de la Sorbona (Véase [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica/poem386](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/poem386)). Todos los textos de Góngora que citamos provienen de esta edición.

Y es que Luis de Góngora, el poeta más admirado de esta edad, de quien Salcedo Coronel se había convertido en el exégeta casi oficial, había inventado o al menos realzado extraordinariamente este parangón entre los espectáculos de España y los de la Roma imperial. La citada estrofa era una de las muchas dedicadas por el panegírico gongorino a las fiestas organizadas por el duque de Lerma en Valladolid para celebrar el nacimiento del príncipe heredero, futuro Felipe IV (1605). En ella contraponía el poeta, mediante una doble negación —«No en circos, no», los juegos españoles de toros (en «plaza magnífica», feroces «animales muertos a lanza y rejón») y de cañas —descritos como un espectáculo maravilloso en que «arcos celestes» (los jinetes ataviados de sedas de brillantes colores) flechaban cañas montados en caballos españoles, hijos del céfiro—, a los juegos romanos, juegos atroces (negros y sanguinarios) de gladiadores y fieras, y a las carreras del circo, con «ruedas» tan veloces que no dejaban señal ni en las «metas» ni en el polvo. Era este uno de los innumerables detalles brillantes de ese «panegírico» fundacional para la historia española del género, que había tenido ocasión de meditar y saborear Salcedo, no hacía mucho, al ocuparse del poema en *Obras de don Luis de Góngora comentadas* (1648)<sup>55</sup>. Sin embargo pasa rápidamente sobre esta estrofa porque al tropezar en el primer verso con la palabra «circo» («No en circos, no, propuso el duque atroces»), remite a sus propias notas al soneto numerado 35 en su edición, «Con razón, gloria excelsa de Velada», previamente redactadas y publicadas en el primer tomo de las *Obras de don Luis de Góngora comentadas* (1644)<sup>56</sup>:

Con razón, gloria excelsa de Velada,  
te admira Europa, y tanto que, celoso,  
su robador mentido pisa el coso,  
piel este día, forma no, alterada.  
Buscó tu fresno, y extinguió tu espada  
en su sangre su espíritu fogoso,  
si de tus venas ya lo generoso  
poca arena dejó calificada.  
Lloró su muerte el Sol y del segundo  
lunado signo su esplendor vistiendo  
a la satisfacción se disponía,  
cuando el monarca de este y de aquel mundo  
dejarte mandó el circo, previniendo  
no acabes dos planetas en un día<sup>57</sup>.

Este soneto que escribió don Luis a don Antonio Dávila y Toledo, marqués de Velada, es uno de los mejores que compuso, al juicio de los más doctos, porque en él se ve con magisterio altas locuciones, metáforas bien continuadas y sentencia digna de su grande ingenio. El suceso que le dio motivo a esta composición fue que, habiendo salido a una fiesta de toros en Madrid este señor, jueves cuatro de mayo del año de 1623, al quinto rejón que rompió en un toro, le embistió tan furiosamente que con un cuerno le hizo pedazos el estribo y con el otro le hirió el muslo derecho. Cobró el marqués el caballo, sin caer, habiendo estado sobre el toro, y de aquella suerte herido, y sin estribo, partió tras él y le dio bizarras cuchilladas hasta matarlo: y queriendo quedarse en la plaza, le envió el rey nuestro señor a mandar, que saliese de ella y se fuese a curar [...]<sup>58</sup>

rigor en los esclavos y delincuentes, como acostumbraron los romanos. Lee lo que notamos al soneto treinta y cinco, donde referimos cuanto, acerca del circo y sus juegos, es bastante para ilustrar este lugar.» (*Tomo segundo de las obras*, p. 523). Salcedo lee atroces como epíteto de «circos», pero también podemos referirlo a «juegos» del verso dos.

<sup>57</sup> Tomamos el texto de este soneto de 1623 de la edición referida, donde lleva el número 386 ([http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica/poem386](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/poem386)).

<sup>58</sup> *Obras de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, primer tomo, pp. 229-230.

<sup>55</sup> *Tomo segundo de las obras de Góngora comentadas por don García Salcedo Coronel*, pp. 523-524.

<sup>56</sup> «No propuso el duque en los circos atroces, juegos de gladiadores, ni de fieras que ejecutasen su



Si copiamos íntegramente el poema, uno de los mejores sonetos de Góngora, a juicio de Salcedo, y cuyas perfectas sutileza y gracia son en efecto muy bien desveladas por su comentario, es porque fue uno de los detonantes de la escritura de *El Circo español*: ¿cómo no iba a recordar Salcedo Coronel este soneto favorito suyo cuando se trataba de entonar un canto a la gloria de otro marqués, que, al igual que el de Velada un cuarto de siglo antes, había dejado al público espantado con su destreza, valor y «bizarría» en una corrida celebrada ante el rey Felipe IV? En el panegírico taurino al joven marqués de Priego se engastan algunas de las piedras preciosas gongorinas. A propósito de los versos que describen al marqués de Velada matando al toro, el comentarista se había demorado en razonar la conexión entre la sangre, el fuego y el espíritu: «Buscó tu fresno y extinguió tu espada / en su sangre su espíritu fogoso [...]». En *El Circo español* el momento culminante lo constituye la primera suerte de la corrida, la primera herida al primer toro, la más «inexorable fiera» de cuantas salieron del toril aquella memorable tarde. Fue el marqués de Priego, de creer al relato del panegirista, quien se adelantó a los demás para enfrentarse a ese toro cuya ferocidad causaba universal horror (las demás relaciones poéticas del suceso, por cierto, atribuyen al Almirante de Castilla la primacía). Los términos de la descripción dejan oír el eco de los de Góngora:

Tú, magnánimo Córdoba, primero,  
manchaste de su sangre el fresno duro,  
investigando su teñido acero  
el indignado espíritu seguro... (30, 1-4)

Componen una constelación reconocible el apóstrofe épico («tu fresno», «tu espada» en Góngora / «Tú, magnánimo Córdoba» en Salcedo), la sinécdoque, por

otra parte común (el «fresno», por el rejón) y ante todo la idea de que el arma busca (o «investiga», según el cultismo que añade Salcedo), el «espíritu» de la «fiera» al penetrar en su cuerpo y hacer brotar la sangre. Algo añade el poeta sevillano a su modelo al calificar este espíritu de «indignado»: un epíteto virgiliano para las vidas o almas de los vencidos en el momento en que sucumben a una muerte violenta, así en el famoso verso final de la *Eneida*, en que se nos presenta la muerte de Turno a manos del implacable Eneas: «*Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*» (verso que repite textualmente el dedicado a la muerte de Camila en el libro XI). En cambio pierde el imitador el armonioso verso bímembre «buscó tu fresno y extinguió tu espada», y la idea de que si el arma busca el espíritu del animal también extingue el fuego que en él ardía, sustituyéndole el frío de la muerte. La antítesis tiene un sentido objetivo y literalmente verdadero: el rejón hirió al animal buscando su espíritu (casi como se tratara de exorcizarlo); la espada que finalmente lo mató extinguió el fuego de ese espíritu. Una huella del concepto y de su supresión queda suspendida al adjetivo «indignado», junto con el celeberrimo lugar virgiliano que en este contexto, convoca en la mente del lector. También en estos versos está el arma que se hunde en el cuerpo del adversario (*ferrum adverso sub pectore condit*), lo fogoso (del lado del que mata, Eneas, calificado de *fervidus*, ardiente o febril) y lo frío, en los miembros de Turno, disueltos, desatados (como hubiera escrito Góngora) por la fría muerte:

*Hoc dicens, ferrum adverso sub pectore condit  
fervidus. Ast illi soluontur frigore membra  
vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> *Eneida*, XII, vv. 950-952. Tomo el texto de Virgile, *Œuvres complètes*, ed. bilingüe de J. Dion, P. Heuzé, A. Michel, París, Gallimard, 1997.



Pero lo decisivo es que en el soneto gongorino al marqués de Velada vemos surgir la palabra circo para el «coso» o la plaza de toros: «Cuando el monarca de este y de aquel mundo / dejarte mandó el circo...». No hay ya aquí insinuación de la metáfora atenuada por la negación («No en circos, no, propuso el duque atroces...»), sino metáfora plenamente asumida. Es en la anotación a este verso donde inserta Salcedo su excursu anticuario sobre el circo y los juegos romanos «gladiatorios o ferales», al que remite más tarde en su comentario al *Panegírico al duque de Lerma*, y en donde convoca entre otras autoridades a Tito Livio y a Dión Casio, el *De antiqua Romae topographia* de Bartolomeo Marliani, los *Anales* de Tácito, los *Fastos* de Ovidio, el comentario del *De spectaculis* de Tertuliano por el padre La Cerda, concluyendo:

¿Pero de qué sirve cansarte, cuando de las cosas pertenecientes al circo y a sus juegos hay tanto escrito, que encontrarás a cada paso, y que recogió Julio César Bulengero<sup>60</sup> en el opúsculo que intituló *De Circo*, donde podrás verlo, que para declaración de nuestro poeta, basta lo referido; y para que veas con la propiedad que llamó a la plaza circo, pues en ella se ven las carreras de los caballos y los juegos de cañas, y también lidiar los toros, imitando, aunque con mejor asunto, aquella barbaridad antigua. Y así en los asientos que se hacen de los tablados, como en las ventanas, hay tanta semejanza a lo que hemos referido del circo, sirviendo los toriles de las cárceles, que llamaron los antiguos,

<sup>60</sup> Alude Salcedo a *De circo romano, ludique circensibus ac circi et amphitheatri venatione liber* (París, 1598) del jesuita francés Jules-César Boulenger, conocido por varias obras sobre las prácticas y costumbres romanas. A su tratadito sobre el circo y el anfiteatro añadía por cierto una edición comentada de la *Oratio de circo* de san Juan Crisóstomo.

donde tenían encerrados los caballos, después las fieras, hasta comenzar los certámenes. El edificio que pusieron en medio, en cuya extremidad estaba el sol, corresponde al lugar regio, que llamamos la Panadería, donde nuestro católico monarca ve las fiestas referidas, y donde sin la ciega idolatría de los antiguos, le respetamos fieles, con veneración humana, sus vasallos, como a sol de tan dilatado imperio<sup>61</sup>.

Exponen estas líneas algunos de los pensamientos entretejidos en el panegírico al marqués de Priego, que Salcedo debía escribir pocos años después. La metáfora gongorina del circo, y el opúsculo de Boulenger sobre los juegos romanos le alentaron a construir un «panegírico» clásico con la materia de la que otros poetas sacaban a lo sumo un romance noticiero con pequeñas gracias y agudezas.

Entre los conceptos seminales de Góngora en la fase final de su vida y de su obra y por otro lado el panegírico de Salcedo Coronel, medió seguramente otro efímero monumento de la cultura cortesana del reinado, el *Anfiteatro de Felipe el Grande* de 1631. Pellicer, que no por casualidad aparece de nuevo aquí preparando el terreno para don García, publicó este librito<sup>62</sup> para celebrar un suceso festivo, directamente inspirado por los juegos romanos, que nos parece frívolo, pero

<sup>61</sup> *Obras de Góngora comentadas* p. 237. Siguen dos páginas, explicando los antecedentes antiguos de la comparación del monarca con el sol y su justificación moral y política.

<sup>62</sup> *Anfiteatro de Felipe el Grande, rey católico de las Españas, monarca soberano de las Indias de Oriente y Occidente, siempre Augusto, Pío, Feliz y Máximo. Contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro, en la fiesta agonal del trece de octubre de este año MDCCXXI. Con la protección del excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde-duque y gran canceller...* Madrid, Juan González, 1631.

que debería llamarnos la atención por su singularidad. El libro presenta una abundante colección de sonetos y otras poesías donde comparecen los autores de algún relieve del momento (junto con muchos poetas ocasionales) precedida por unos textos en prosa que explican por qué se escribieron y reunieron los poemas, con Pellicer como voz cantante, puesto que el cronista real es quien firma las dedicatorias al rey y al conde-duque, el prólogo a «los curiosos» y la relación que abre el volumen, titulada «Noticia del espectáculo de las fieras en el anfiteatro de Felipe el Grande». El suceso parece tan ínfimo como aparatoso el libro que lo celebra y sin embargo podría no serlo en el marco de una liturgia monárquica que, como la liturgia imperial de la Antigüedad tardía, tiene un fondo de seriedad.

Pellicer se embarca en un erudito discurso sobre lo que fueron los juegos romanos pero, tirando de las riendas de su pedantería torrencial, se abstiene de demorarse en un asunto demasiado trillado: «Justo Lipsio, Juan Rofino, Tomás Dempstero, Alejandro de Alejandro, Andrés Tiraquelo, Juan Meursio y Julio César Bulengero han escrito volúmenes enteros de este intento». Le interesa el caso de España donde la fiesta «de toros sola» quedó como resto de aquellos juegos, fiesta «tan aborrecida de Tertuliano, Salviano y Cipriano como derogada por los emperadores Honorio y Teodosio»<sup>63</sup>. Después heredó España de los bárbaros jinetes venidos de África el juego de cañas. Refutando sin nombrarlo y quizá sin pensar en él a Quevedo, para quien «toros y cañas son contagio moro», afirma Pellicer que, si bien las cañas son africanas, los toros son clásicos. Lo que importa es que «para

variar de estos dos espectáculos, quiso el excelentísimo conde-duque renovar aquel ejercicio que tanto aplaudió el Foro romano», dándole ocasión la celebración de los años de Baltasar Carlos. La novedad diseñada por el fantasioso ministro consistió en hacer entrar en la plaza, poblada por el «más lucido concurso», a una insensata colección de animales, verdadera arca de Noé: allí comparecieron un león, un tigre, un oso, una zorra, dos gatos monteses, un camello por domar, un caballo desbocado, un mulo y hasta un par de gallos, y finalmente un toro jarameño de respetable fiereza<sup>64</sup>. Al cabo de poco tiempo quedó el toro señor de la plaza, «de modo que él sólo acometía, huyéndole todos», y tanto que «desatendía el vulgo todo el resto de las fieras, y sólo se detenía en la admiración de ver el ardimiento de aquel bruto». Fue la suma del caso que la estampida de pobres animales enloquecidos (incluidos el león y el tigre, que decepcionaron a la concurrencia) hizo imposible «despejar el circo de aquel monstruo español». Viendo aquello, el rey:

...pidió el arcabuz enseñado en los bosques a semejantes empresas, y sin perder de la mesura real, ni alterar la majestad del semblante con ademanos, le tomó con gala, y componiendo la capa con brío, y requiriendo el sombrero con despejo, hizo la puntería con tanta destreza y el golpe con acierto tanto, que si la atención más viva estuviera acechando sus movimientos, no supiera discernir el amago de la ejecución y de la ejecución el efecto; pues, encarar a la frente el cañón, disparar la bala y mo-

<sup>63</sup> *Anfiteatro...*, fol. 4r.

<sup>64</sup> La comparación también se le había ocurrido a Quevedo, a quien lo excéntrico de la fiesta inspiró un romance burlesco (no por ello menos encomiástico) que comienza así: «Vieron ayer jugueta / toda el arca de Noé / y las fábulas de Esopo / vivas las vieron ayer.» (*Anfiteatro de Felipe el Grande*, fol. 54v).

rir el toro, habiendo menester forzosamente tres tiempos, dejó de sobra los dos, gastando sólo un instante en tan heroico golpe. La sangre del ya cadáver disforme se vio primero enrojecer la plaza, que oyese el viento el estallido de la pólvora. Despertó el aplauso popular tan hermoso golpe<sup>65</sup>.

Los historiadores juzgan el libro de Pellicer un ejercicio indecente de adulación, y disparatada la ocasión de tan nutrido aplauso, que todavía resuena en la bella prosa que acabamos de citar, pero, descartándolas con tanto desdén, no conciben bien las razones que hicieron brotar el entusiasmo popular e incitaron a los poetas a darle sentido. Con un arma poco precisa como eran las armas de fuego de entonces, de relativamente lejos y con un toro en movimiento, disparar a la frente del animal y acertar era efectivamente una prueba de destreza poco común. El tiro era valiente porque el rey ponía en juego algo más importante que la piel: arriesgaba su dignidad puesto que de fallar hubiese quedado desairado frente a la corte y el pueblo. De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso. Felipe IV, esquivando por poco lo ridículo, estuvo sublime porque, sorprendiendo a todos y actuando, pese al encorsetamiento de la etiqueta, con una espontaneidad juvenil y con una impaciencia comprensible ante el disparate que le hacían presenciar, mató al toro que embarazaba la plaza y no dejaba concluir un espectáculo hasta entonces insulso, como se adivina fácilmente y como confirma una gaceta que relata el asunto con aritmética precisión<sup>66</sup>: «los animales

no estuvieron tan bravos y tan entretenidos como se deseaba». Al mismo tiempo, con majestad jupiterina, fulminó al toro más que le disparó como si su dominio de sí absoluto, patente en la economía y la elegancia del gesto detallado por el cronista, fuera también, necesariamente dominio del universo y de la trayectoria de la bala. El hecho sucedió el lunes 13 de octubre de 1631. El rey tenía veintisiete años y era, pues, lo bastante joven para que se juzgara que no había dado todavía su plena medida y que el futuro de su reinado sería mayor que su pasado. La acción, perfecta e inesperada como un relámpago en tiempo de calma, además de prueba de destreza, era tal vez augurio misterioso y prodigiosa señal de que se fraguaba en él un monarca guerrero que todavía podía renovar las glorias del imperio. Así lo expresa concisamente Lope de Vega al redactar su aprobación que va al frente del librito: «Esta acción de su Majestad, que trasladó su singular destreza del campo al anfiteatro, y del monte sólo, al espectáculo universal, sin que se debiese tan peregrino suceso a la fortuna por accidente, sino a la ciencia por ejercicio, y a la gracia de que el cielo, para toda obra militar heroica, ha dotado su real naturaleza, he visto por manda-

de vigas de a 30 palmos muy juntas y recisas [*sic*: la palabra «reciso», latinismo o italianismo, quiere decir «cortado de modo neto»], repartidas a trechos puertas muy fuertes de las cuevas donde estaban los animales, con el rótulo de cada uno encima, que eran un león real del Señor Cardenal Infante, un tigre, un oso, una zorra, dos gatos monteses, un camello por domar, un caballo desbocado, una acémila, un toro y dos gallos. En medio del circo había una tortuga fuerte de madera, que encerraba seis hombres para que con aguijones picasen los animales, los cuales no estuvieron tan bravos y entretenidos como se deseaba, por lo cual su Majestad mandó traer una escopeta, y desde donde estaba tiró al toro con tal destreza que le dio en el remolino de la fiesta, dejándole luego allí muerto con aplauso general de todos, que le vitorearon a voz en grito».

<sup>65</sup> *Anfiteatro* ..., fols. 7r-7v.

<sup>66</sup> *Anfiteatro de Felipe el Grande por D. José Pellicer de Tovar*, Sevilla, Imprenta E. Rasco, 1890, p. XL: «Lunes 13 de octubre hubo un espectáculo de fieras en el parque de palacio, donde se formó un circo que tenía 50 pasos geométricos de circunferencia, hecho

do...»<sup>67</sup>. Los poemas reiteran esta idea de un tiro que es prenda y augurio de futuros triunfos, a veces del modo más patente, como lo hace don Juan de Solís: «Fulminóle la diestra invicta mano. / Tema, pues que se pone al mismo empeño / quien fuere de sus armas enemigo»<sup>68</sup>.

Algunas de las piezas del mosaico intertextual del *El Circo español* proceden, como era de esperar, del *Anfiteatro de Felipe el Grande*. Pellicer explica que la condición de domador de toros la comparten los mayores héroes griegos, Teseo, Hércules y Jasón. La victoria sobre el toro simboliza la capacidad de triunfar de lo monstruoso que amenaza la civilización, y es virtud real por excelencia. Del mismo modo en saber cantar los grandes hechos de los reyes y de los que merecen serlo, como los atletas coronados en Olimpia, se cifra la virtud de la gran poesía, desde Orfeo o desde Píndaro hasta los panegíricos de la latinidad tardía:

Es tan antiguo el uso de celebrar las acciones heroicas de los reyes, que no le será novedad al que fuera medianamente noticioso de la erudición griega y latina que los más aventajados genios de Castilla hayan procurado inmortalizar en graves elogios aquel acierto de su esclarecido e ínclito príncipe: supuesto que los espíritus más famosos del primer siglo y los más célebres poetas de la media edad, si se examinan con seso, se verá que no escribieron otra cosa que himnos y panegíricos a sus héroes y Césares, desde Orfeo hasta Claudiano. Sólo se hallará una diferencia entre aquellos y estos, que los antiguos siempre incurrieron en el delito de la superstición y la lisonja, y los nuestros sólo atienden a la verdad y la modestia<sup>69</sup>.

Muy consecuentemente la peligrosidad del toro a quien fulminó la bala del soberano se realza comparándolo con el toro «maratonio», o sea, aquel toro que infestaba los campos de Maratón, no lejos de Atenas: un toro antes cretense, dado por Neptuno a Minos, y aberrante amor de la reina Pasífae. Este toro tuvo el privilegio de habérselas primero con Hércules, que lo capturó, y luego con Teseo, que acabó con él:

No imagino que el toro maratonio, que tanto infestaba las comarcas de Tetrápolis, era más animoso, ni más terrible, ni tampoco sospecho que alcanzó Teseo mayor gloria en vencer a aquel, y sacrificarle en las aras de Apolo délfico, que granjeó nuestro poderoso monarca en prostrar a este como el más glorioso acierto que saben las edades<sup>70</sup>.

En el panegírico al marqués de Priego hallamos un símil de corte parecido:

Menos feroz las iras de Neptuno  
ejecutó en el campo maratonio,  
el cornífero aborto, que importuno  
fue del valor de Alcides testimonio. (29, 1-4)

La comparación se formula de modo muy distinto y relaciona al toro con Alcides (Hércules) y no con Teseo. Sin embargo creemos que la ocurrencia de Salcedo procede de su amigo Pellicer porque los dos textos comparten el intento de elevar a lo heroico una fiesta de toros cortesana. No es muy probable que coincidan por casualidad los dos eruditos poetas en emplear en un símil el rarísimo término «maratonio»<sup>71</sup>, y que concuerden además

<sup>67</sup> *Anfiteatro...*, ¶ 3.

<sup>68</sup> *Anfiteatro...*, «De don Juan de Solís. Epigrama XVIII», vv. 11-14, fol. 50.

<sup>69</sup> *Anfiteatro...*, «A los curiosos».

<sup>70</sup> *Anfiteatro...*, fol. 6r.

<sup>71</sup> Sólo hallamos una ocurrencia de este lema en todo el *Corpus diacrónico del español*, perteneciente a la traducción de la *Vida de Teseo* de Plutarco, en traducción de Juan Fernández de Heredia, a finales

en darle forma negativa: el toro maratónico, según Pellicer, no era más animoso, ni más terrible que el madrileño; según Salcedo, era menos feroz. Los dos comentaristas hacen alarde de erudición: Pellicer menciona Tetrápolis, uno de los doce distritos del Ática antes de la llegada de Teseo; Salcedo acumula vistosos cultismos en tres palabras consecutivas: «maratónico», «cornífero» y «aborto». El verbo «abortar» y sus derivados los usa en sólo dos ocasiones Góngora, con un sentido renovado (alejado del significado técnico, médico o veterinario): el de brotar con profusión incontenible como el contenido de una cornucopia. Así la fruta del zurrón de Polifemo se califica de «casi abortada», y la multitud repentina de montañesas que inundan las soledades silvestres parecen «Hamadriás» que «abortaron las plantas». Usarán esta novedad ciertos imitadores, como Villamediana o Calderón, en confluencia con el vocabulario poético italiano, que hace de aborto sinónimo de monstruo, como se verifica en Marino cuando describe la figura alegórica que según él representa la corte: «*portento horrendo dell'età futura / flagel del mondo, assai peggior che morte, / dell'Erinni infernali aborto espresso / vomito del'Inferno, Inferno istesso*» (*Adone*, X, 79, v. 5-8). Sumando tal vez la sugerencia italiana con la idea gongorina de llamar aborto a lo que brota con indomable abundancia, los poetas españoles utilizarán la voz para indicar el surgir explosivo de algo formidable: el fuego de un volcán, la tromba causada

por un ciclón, un guerrero demoníaco, flagelo de los fieles, que venido de lejanas tierras siembra la barbarie y el terror. En este último sentido recurre Quevedo a la palabra en uno de los sonetos de la musa Clío, el dedicado a la muerte de Gustavo Adolfo de Suecia, publicado por González de Salas en un *Parnaso español* (1645) que tuvo seguramente en cuenta el autor de *Cristales de Helicon* (1648):

Rayo ardiente del mar helado y frío,  
y fulminante aborto, tendí el vuelo;  
incendio primogénito del hielo,  
logré las amenazas de mi brío.

Fatigué de Alemania el grande río;  
crecile, y calenté con sangre el suelo;  
azote permitido fui del cielo  
y terror del augusto señorío [...] <sup>72</sup>.

El toro adversario del héroe y al que este destruye es agrandado a dimensiones mitológicas, las del toro «maratónico», pero también toma, mediante la aspereza de los cultismos «cornífero aborto», la envergadura de un prodigio aterrador, como ese rey de Suecia, «fulminante aborto», que encarna las fuerzas de dislocación que afligen al Imperio germánico, infundiendo terror en el «augusto señorío», los vastos territorios de una Alemania que debería estar sujeta a la Casa de Austria, a la que sus servidores llamaban «la augustísima Casa». En cuanto al héroe, es un joven providencial, en quien la gracia y la ciencia, para hablar como Lope, se manifiestan de modo no menos repentino y volcánico, no menos fulminante, que el furor del monstruo, como en el rey que dispara a la frente del toro en el

del siglo XIV, editada por José Cacho Bleuca (Zaragoza, 2002). Fernández de Heredia calca la expresión griega de Plutarco cuya transposición latina, *Marathonius taurus* aparece en Cicerón, *Tusculanas*, IV, 22 y en otros textos latinos. Por supuesto es posible que los dos comentaristas gongorinos hayan coincidido por influencia directa de estos.

<sup>72</sup> «Lamentable inscripción para el túmulo del rey de Suecia Gustavo Adolfo», 1-8 en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. J.M. Bleuca, tomo I, Madrid, Castalia, 1969, p. 457.

«anfiteatro de Felipe el grande», el anónimo soldado cuya bala acabó con la vida de Gustavo Adolfo de Suecia y, en Salcedo, los aristocráticos toreros que acribillan al toro en la corrida a la que se refiere el panegírico al marqués de Priego:

Contra el bruto al suceso intempestivo  
los héroes fulminaron sus rigores,  
cuyo acero en las diestras vengativo  
al sol multiplicaba resplandores.  
Gime ofendido el monstruo [...] (33, 1-5).

No volvió a repetirse, que sepamos, una experiencia tan decepcionante como la del «anfiteatro» laboriosamente preparado por el Conde Duque, quien quiso, con poca fortuna, variar los juegos de toros y de cañas, inspirándose en las fantasías de los juegos «ferales» clásicos, que bajo formas a menudo fríamente crueles aparecen por ejemplo, en los epigramas de Marcial dedicados a los juegos en el anfiteatro Flavio<sup>73</sup>. Tal vez se propuso el ministro deslumbrar y divertir al público sin dejar de obedecer a su confesor o a su conciencia, y por ello, y por el mal recuerdo que había dejado el incendio en la Plaza mayor (6 y 7 de julio de 1631), diseñó un espectáculo donde sólo los animales corrían peligro, y que resultó incapaz de suscitar la emoción que despiertan los combates y sufrimientos humanos<sup>74</sup>. El dispendio de seis mil

ducados (según la relación anónima) sólo valió la pena gracias al tiro de Felipe IV que hizo memorable la tarde (y que don Gaspar de Guzmán no pudo prever y tal vez desaprobó íntimamente) y a este se le intentó dar el sentido (activo algún tiempo y luego fatalmente inoperante) de señal de venideras glorias militares, de promesa de renovación de un reinado que ya daba graves signos de desgaste.

#### CONCLUSIÓN

Casi veinte años después, cuando Salcedo escribe su *Circo español*, a finales de 1648 o principios de 1649, han pasado muchas cosas, casi todas funestas. El rey ha envejecido sin distinguirse en la guerra, han muerto la reina y el príncipe, la guerra con los holandeses y con Francia y las rebeliones-secesiones de Cataluña y de Portugal han mutilado la monarquía y agotado sus fuerzas. Se prosigue la sangría de la guerra con Francia, comenzada hacía tantos años. Sin embargo asoman por el horizonte algunas señales menos desesperanzadoras, y quedan algunas cartas que jugar: la paz «separada» con los holandeses (o sea, pactada a espaldas de los franceses) que se acuerda en Münster, sin ser favorable, no es tan desastrosa como se pudo temer; se han apaciguado, aunque

<sup>73</sup> El dictamen de Justo Lipsio según el cual los epigramas recogidos en el *Liber de Spectaculis* habían sido compuestos para festejar la inauguración del nuevo anfiteatro, fue dado por válido hasta fechas recientes. Recientemente se ha sostenido con buenos argumentos que se refieren a los juegos celebrados por Domiciano en 83-85. Véase T.V. Buttry, «Domitian, the Rhinoceros and the date of Martial's *Liber De Spectaculis*», *The Journal for Roman Studies*, 97 (2007), pp. 101-112.

<sup>74</sup> Es posible que esta invención fuera un poco forzada, puesto que como explica Araceli Guillaume en varios trabajos y me recuerda ahora en comunicación personal, «en 1631 y en los sucesivos, incluida la inau-

guración del Buen Retiro, la fieras (o los portugueses que mancorean toros en otras ocasiones), fueron una manera para Olivares de disimular su incapacidad para convencer a los nobles de alcurnia de montar a caballo para complacer y halagar al rey [...]. La nobleza más «torera», de familias grandes, se vuelve a sus tierras y deja a Olivares plantado y desairado. Tiene que recurrir a «invenciones» o a hacer torear a la mediana nobleza y a sus allegados. No torear a caballo en el Buen Retiro es para el duque de Alba, o el marqués de Villafranca, una manera de manifestar su oposición a Olivares y llamar la atención del rey sobre su descontento con la política del duque y su despotismo para con Fadrique de Toledo».



a costa de grandes pérdidas de reputación, los asuntos del Imperio, también en los tratados de Westfalia: la guerra con Francia se sabe que nunca llevará a una victoria pero se cree que podría llevar a una derrota no demasiado humillante y calamitosa, sobre todo gracias al descontento nobiliario y popular del reino vecino que estalla en la llamada «Fronda», precisamente en el año 1648. En asuntos dinásticos la esperanza de renovación se cifra en la llegada de una nueva reina, Mariana de Austria, que podrá dar sucesores al soberano: en aras a su próxima entrada se reanudan las largo tiempo interrumpidas fiestas y galas cortesanas, en torno a una belleza infantil, María Teresa de Austria. Han muerto los mejores militares y políticos de las grandes casas: un Fernando de Austria, un Fadrique de Toledo, un Gómez Suárez de Figueroa, un Gaspar de Guzmán, un Fernando Afán Enríquez de Ribera, y hasta los hijos y cuñados del duque de Lerma; en suma, todos los contemporáneos de un Góngora que sigue siendo la estrella en el firmamento de quienes creen aún en los poderes de la elocuencia y de la poesía. Pero quedan retoños de estas y otras casas, y hay que creer que no desmerecerán de sus padres y abuelos.

El que sean capaces de arriesgar una caída desairada, la muerte de un caballo, una herida, de encajar un enorme gasto en galas y en armas para que luzca una tarde la corte de su rey ante los ojos de España y de Europa es una señal fastuosa, de buen agüero, digna de animar un canto solemne de esperanza en tiempos de crisis: un panegírico como los que escribía Claudiano hacia 400 d. C. en un imperio romano al que representa asediado por todas partes por enemigos implacables.

La cuestión tiene dignidad suficiente para ser tratada en forma de panegírico,

composición amplia, en estilo grande, de raigambre clásica. Para Salcedo Coronel, un panegírico no es un discurso argumentativo organizado según patrones retóricos<sup>75</sup>, sino «una oración laudatoria en género demostrativo, que se hacía en lugar público delante de mucha gente en las fiestas célebres, o juegos de toda Grecia, como eran los olímpicos, istmios, pitios y nemeos y otros semejantes [...]. Llamaron también panegíricos los poemas laudatorios, porque acostumbraban a recitarlos en concurso público, de los cuales fueron célebres el de Tibulo a Mesala, el de Ovidio —o Lucano— a Calpurnio, los de Claudiano y Sidonio Apolinario»<sup>76</sup>. Son, pues, un puñado de modelos, la solemnidad del poema encomiástico y la asociación con los juegos, lo primero que se presenta a la mente del comentarista al ilustrar la palabra panegírico. Hay en este género a sus ojos una grandeza romana puesto que, ignorando posibles modelos griegos del poema laudatorio, sólo piensa en poetas de la Roma imperial desde Augusto hasta los últimos emperadores de Occidente. Se verifica por lo tanto una afinidad electiva entre la metáfora de los toros como circo o anfiteatro y la imitación poética de los ejemplos célebres del panegírico latino, y de sus rebrotes italianos y españoles, teniendo en ello papel central el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora<sup>77</sup>. Era

<sup>75</sup> Sobre las formas retóricas del elogio en la Antigüedad, especialmente en prosa, véase una síntesis muy clara y completa, obra de un estudioso que ha publicado importantes trabajos al respecto: Laurent Pernot, *Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of the Ancient Praise*, Austin, University of Texas Press, 2015.

<sup>76</sup> La definición figura en los preliminares del comentario del «Panegírico al duque de Lerma» (Salcedo Coronel, *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas*, ed.cit., p. 277).

<sup>77</sup> El primero en señalarlo fue Jesús Ponce Cárdenas, «El 'Panegírico al duque de Lerma'. Trascenden-

oportuno que dos de los cuatro nobles que torear en la fiesta que le sirve de ocasión fueran «Uceda» y «Sandoval», que detentaban títulos y apellidos del valido. El primero fue por cierto el único de los cuatro campeones que llevaría a cabo una brillante carrera militar y política bajo Carlos II. El segundo, el hijo del conde de Saldaña, que heredaría en 1659 el título de duque de Lerma, es el vehículo de una doble alusión a su abuelo, y al poema de Góngora:

En edad solicita floreciente  
renovar Diego Gómez las acciones  
de su invencible y generoso abuelo  
cuando lustraba en céfiros el suelo. (oct. 41, 5-8)

Góngora, quien ya ensalzaba al valido de Felipe III como sucesor de sus más ilustres antepasados, «digno sucesor del claro/Gómez Diego»<sup>78</sup>, lo había descrito cabalgando «en céfiros»<sup>79</sup>, para servir de angélico embajador de su monarca a los pies de Margarita de Austria, en tiempos que retrospectivamente parecen felices y dorados,

cuando esta joven reina y nueva desposada desembarcaba en Denia y era acogida por el duque: «y de su esposo ya escuchaba, amante, / lisonjas dulces a Mercurio alado, / al Sandoval en céfiros volante»<sup>80</sup>. Lerma, nieto de Gómez Diego, renace ahora en su propio nieto, Diego Gómez. La cita es evocación de fechas ya remotas, a distancia de medio siglo, y del poeta que supo celebrar aquel dichoso tiempo, poeta máximo al que trata de emular Salcedo Coronel.

Como el *Anfiteatro de Felipe el Grande*, el *Circo español* celebra esta esperanza de que es portadora una «juventud» que muestra en cifra, y en forma todavía de juego y de bello ejercicio entre venatorio y gladiatorio, su disposición a arriesgarlo todo por la gloria, y su capacidad de hacerlo con «destreza» y «bizarria», cualidades alabadas principalmente en el marqués de Priego, pero en realidad referibles a un puñado de jóvenes vástagos de la alta nobleza española a quienes el brillante marqués, con su «grandeza sucesiva», sirve de compendio y de símbolo.

cia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 71-93.

<sup>78</sup> *Panegírico al duque de Lerma*, vv. 25-26.

<sup>79</sup> «Céfiro» y «esplendor» para designar a un caballo son atrevidos tropos gongorinos que recoge Salcedo en *El Circo español*. Se trata de metonimias y no de metáforas, a menudo más llamativas en el estilo de Góngora que estas últimas. «Céfiro» es metonimia del caballo andaluz, míticamente hijo del Céfiro del que concebían las yeguas nacidas a orillas de Betis; «esplendor» se aplica primero a los caballos del sol, y que participan de su condición deslumbrante: «los overos, si no esplendores bayos / que conducen el día/ le responden, la eclíptica ascendiendo» (*Soledad segunda*, vv. 734-735).

<sup>80</sup> *Panegírico al duque de Lerma*, vv. 307-309.



# «O LA VISTA ME ENGAÑE, O EL DESEO»: EL *PANEGÍRICO* *NATALICIO AL EXCELENTÍSIMO* *MARQUÉS DE MONTALBÁN* DE FRANCISCO DE TRILLO Y FIGUEROA

ISABEL COLÓN CALDERÓN  
*Universidad Complutense de Madrid*

## 1. SOBRE UN POETA Y UNA OBRA

Francisco de Trillo y Figueroa nació, según Gallego Morell, entre 1618 y 1620, en Galicia, y pasó a Granada con su familia con alrededor de once años<sup>1</sup>. En 1640 se casa con Leonor de Trillo y Figueroa, pariente suya<sup>2</sup>. Su primera composición podría ser un soneto publicado en 1645<sup>3</sup>. Pero se ha señalado cómo entre 1649 y 1652 se acrecienta su labor de escritor y

salen varios textos en la imprenta granadina de Baltasar Bolívar, en compañía de Francisco Sánchez<sup>4</sup>: *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava...y Doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo* (1649), *Epitalamio al himeneo de D. Juan Ruiz de Vergara y Dávila, señor de Villorita y D.<sup>a</sup> Luisa de Córdoba y Ayala* (1650), *Panegírico natalicio al excelentísimo señor*

<sup>1</sup> A. Gallego Morell, «Francisco de Trillo y Figueroa», en A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del primer siglo de oro*, Madrid, Ínsula, 1970, pp. 191-192.

<sup>2</sup> A. Gallego Morell, *op. cit.*, 1970, p. 17.

<sup>3</sup> A. Gallego Morell, *op. cit.*, 1970, p. 196.

<sup>4</sup> Sobre la actividad de estos impresores, D. Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Arco libros, 1996, I, pp. 76-78 (Bolívar) y II, p. 631 (Sánchez). Y con respecto a Trillo, A. Marín Cobos, «Poesía pública(da) en los márgenes», *Revista suiza de literaturas románicas: Fascículo español. Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el Bajo Barroco*, 6 (2013), p. 108.

marqués de Montalbán y Villalba, primogénito del excelentísimo señor marqués de Priego, duque de Feria (1650), *Notas al panegírico* (1651), *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* (1652). Después de estos años Trillo participa en la vida de academias y festejos de Granada<sup>5</sup> y publica alguna obra más; su rastro se pierde desde 1672, aunque puede que muriese pobre hacia 1680<sup>6</sup>. Sabemos que era amigo del también poeta Soto de Rojas, puesto que Soto realiza la censura de las *Notas al Panegírico*<sup>7</sup> y fue padrino del tercer hijo de Trillo<sup>8</sup>; por su parte, Trillo compuso una *Introducción al Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, de 1652, donde se declara «su amigo<sup>9</sup>»; firmó además como albacea del testamento de Soto de Rojas<sup>10</sup>. Pocos elementos para trazar una vida.

En estas páginas me voy a ocupar de la silva<sup>11</sup> *Panegírico natalicio al excelentísimo señor marqués de Montalbán*. Se conserva un ejemplar del texto en la sección de Varios especiales de la Biblioteca Nacional de España de Madrid (VE/43/40), así como otro en la Biblioteca Galega de

Santiago de Compostela<sup>12</sup> (fondo antiguo, A.C\p4\5). En la biblioteca de Gallego Morell había un *Panegírico natalicio* con anotaciones manuscritas<sup>13</sup>.

## 2. ALGUNOS ASUNTOS GENEALÓGICOS DE LOS FERNÁNDEZ CÓRDOBA

El *Panegírico natalicio* está dedicado a Luis Ignacio Fernández de Córdoba y Figueroa (1623-1666), IV marqués de Montalbán, V marqués de Villalba, VI marqués de Priego, VI duque de Feria<sup>14</sup>. El padre de Luis Ignacio fue Alonso Fernandez de Cordoba y Figueroa, llamado el Mudo, V marques de Priego (1588-1645), hermana de éste fue Catalina (1589-1646), que casó con Enrique de Aragón Folc de Cardona y Córdoba (1588-1640)<sup>15</sup>. Cuatro años después de la muerte de Alonso, en 1649, José Pellicer escribió la *Justificación de la grandeza y cobertura de primera clase en la casa y persona de don Luis Fernández de Córdoba y Figueroa*, de manera que el nuevo duque de Feria, y su descendencia, pudiera estar delante del rey con la cabeza tapada, argumentado que era un derecho de todo su linaje, pero que debido a la mudez de su padre se había dejado de considerar<sup>16</sup>. La madre de Luis Ignacio fue Juana Enríquez de Ribera y Girón (1584-1649).

<sup>5</sup> Sobre la participación de Trillo en la vida cultural granadina, A. Marín Cobos, «Relaciones sociales y literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)», *Bulletin Hispanique*, 115-1(2013), pp. 125-143.

<sup>6</sup> A. Gallego Morell, *op. cit.*, 1970, pp. 205-213.

<sup>7</sup> A. Gallego Morell, *op. cit.*, 1970, p. 199. Se puede leer en F. de Trillo y Figueroa, *Obras* (ed. Antonio Gallego Morell), Madrid, CSIC, 1951, p. 354.

<sup>8</sup> A. Gallego Morell, *op. cit.*, 1970, p. 22.

<sup>9</sup> P. Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis* (ed. A. Egido), Madrid, Cátedra, 1981, p. 78.

<sup>10</sup> A. Gallego y Morell, *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad, 1950, p. 113.

<sup>11</sup> Sobre la descripción métrica, M.<sup>a</sup> T. Hernández Cano, E. M.<sup>a</sup> Redondo Écija y F. J. Martínez Ruiz, «*Selectae Silvae*: pequeño muestrario de un gran laberinto», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1991, p. 70.

<sup>12</sup> Sobre el ejemplar conservado en Galicia, A. Marín Cobos, *op. cit.*, 2013, p. 108.

<sup>13</sup> F. de Trillo y Figueroa, *Obras* (ed. Antonio Gallego Morell), Madrid, CSIC, 1951, p. XI. Sobre el ejemplar de las *Notas*, también en la biblioteca de Gallego Morell, A. Gallego Morell, *op. cit.*, 1951, p. XII.

<sup>14</sup> Según consta en <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=567>.

<sup>15</sup> Según consta en <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=544>.

<sup>16</sup> J. Pellicer, *Justificación de la grandeza y cobertura de primera clase en la casa y persona de D. Luis Fernández de Córdoba*, Madrid, [s. i], 1649, fol. 42 r.

La hermana de Luis Ignacio, Juana Enríquez de Ribera (o Juana Fernández de Córdoba), fue la segunda mujer de Gaspar Alonso Pérez de Guzmán, IX duque de Medina Sidonia; se casaron el 1 de marzo de 1640<sup>17</sup>.

Luis Ignacio, por su parte, casó con Mariana Fernández de Córdoba, Cardona y Aragón (1628-1673) el 3 de diciembre de 1641. Su padre era el VII duque de Sesa, Antonio Fernández de Córdoba Folch de Cardona Anglesola Aragón y Requesens, y su abuelo era Luis Fernández de Córdoba y Aragón, VI duque de Sessa (1582-1642<sup>18</sup>); era nieta, por lo tanto, del mecenas de Lope de Vega<sup>19</sup>.

Así pues los dos matrimonios están muy próximos en el tiempo a la conjura en Andalucía del IX duque de Medina Sidonia y el marqués de Ayamonte. Tal vez el marqués de Priego, debemos suponer que el padre de Luis Gonzalo por las fechas, estuvo involucrado en la sublevación, o al menos tenía cierta afinidad, según se desprende de la testificación de Ayamonte, que sólo habla del título sin dar el nombre<sup>20</sup>.

El primogénito de Luis Ignacio y Mariana, sobre el que discurre Trillo en el *Panegírico natalicio*, fue Luis Mauricio Fernández de Córdoba (1650-1690), VII marqués de Priego, V de Montalbán y Zelada, VII duque de Feria, VI marqués de Villalba. Alcanzó sus títulos a los 16 años, al morir su padre en 1666<sup>21</sup>.

### 3. LOS FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y LOS TRILLO, ¿UN MECENAZGO CONTINUADO EN EL TIEMPO?

Los Fernández de Córdoba fueron conocidos mecenas<sup>22</sup>. Por su parte, los escritores dedicaron a los miembros de esa familia diversos textos; por ejemplo a Luis Ignacio<sup>23</sup>. Hay que recordar los *Cristales de Helicon. Segunda Parte* de José García Salcedo Coronel, en el que se incluye alguna otra obra a él dirigida, como el *Circo español. Panegírico*<sup>24</sup>. También su hijo, Luis Mauricio, fue objeto de elogios, como los de Miguel de Barrios,

<sup>17</sup> L. Salas Almela, *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia (1580-1670)*, Madrid, Marcial Pons, 2008, pp. 311-312. Sobre las celebraciones de esta boda, M.<sup>a</sup> D. Martos Pérez, «Panegíricos nupciales a las bodas del IX y X duque de Medina Sidonia: mecenazgo, propaganda y renovación artística», en J. Manuel Rico García y P. Ruiz Pérez (eds.), *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad, 2015, pp. 292, 293, 294-296.

<sup>18</sup> Según consta en <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=567>.

<sup>19</sup> A. González de Amezúa, *Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio*, en *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1989, I, pp. 277-371.

<sup>20</sup> J. Rodríguez Mateos, «Historia de una manipulación documental. El documento original de la testificación del marqués de Ayamonte en la conjura de Andalucía de 1641», *Andalucía en la Historia*, abril 2012, p. 38. Puede verse sobre la conjura, L. Salas Almela, *op. cit.*, pp. 349-370.

<sup>21</sup> <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=178>.

<sup>22</sup> S. Herrera Pérez, «Literatura, mecenazgo y poder en el linaje de los Fernández de Córdoba», en Félix Labrador Arroyo (ed.), *II Encuentro de jóvenes investigadores en Historia moderna. Líneas recientes de investigación en historia moderna*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2015, pp. 763-782.

<sup>23</sup> S. Herrera Pérez, *op. cit.*, pp. 764-766. Para el sistema de mecenazgo en el siglo de oro subrayo sólo, además del artículo citado de M.<sup>a</sup> D. Martos, el de G. Garrote Bernal, «Palabras por patrocinio. Cristóbal de Mesa ante el duque de Béjar (*Rimas*, 1611)», en J. Ignacio Díez (ed.), *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, [s. l.], Fundación Instituto castellano y leonés de la lengua, 2005, pp. 131-171.

<sup>24</sup> J. García Coronel, *Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649-1650. Sobre las dos fechas que figuran en el volumen, J. Roses, «*La Ariadna* de Salcedo Coronel y el laberinto barroco», en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, II, p. 888.



que le ofrece el *Claro espejo de los títulos y blasones del excelentísimo señor don Luis Mauricio Fernández de Córdoba y Figueroa, marqués de Priego*<sup>25</sup>.

Esta misma línea vemos con respecto a Francisco de Trillo.

Cabe que sus dos epitalamios estén dirigidos a miembros de dicho linaje. De 1649 es el *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava...y Doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo*, dedicado a Luis Venegas de Figueroa, obispo de Almería<sup>26</sup>. En 1650 dedica el *Epitalamio* al padre de la desposada, Luis Fernández de Córdoba y Ayala, marqués de Valenzuela; puede que se trate del segundo marqués de Valenzuela, Álvaro Luis Fernández de Córdoba<sup>27</sup>. Sobre todas estas familias su hermano Juan había compuesto unos *Discursos apologéticos de los apellidos nobilísimos de Ruices, de Vergara, Álava, Egas y Venegas, de Córdoba*, que se conserva manuscrito en la BNE<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> [M. de Barrios?], *Bello Monte de Helicon*, Bruselas [s. i], 1686, s. p. Se trata de un volumen facticio de la BNE, R/10386, que en la Biblioteca Nacional se atribuye entero a Barrios, aunque no es seguro. No tiene datos de edición individualizados, aunque se ha considerado que *Claro espejo* se publicó en Amsterdam, por Jacob de Córdoba, 1686; M. de Barrios, *Flor de Apolo* (ed. Francisco J. Sedeño), Kassel, Reichenberger, 2005, p. 59.

<sup>26</sup> Sobre el soneto *Al Himeneo de D. Francisco de Vergara, no habiéndolo entendido los más y censurándole muchos* («Salió Himeneo muy a lo romano»), F. de Trillo y Figueroa, *Edición y estudio de las poesías de Francisco de Trillo y Figueroa* (ed. I. Marín Cobos), Córdoba, Universidad, 2015, Tesis doctoral, pp. 101-102.

<sup>27</sup> L. de Salazar y Castro, *Árboles de costados de gran parte de las primeras casas de estos reinos*, Madrid, Imprenta A. Cruzado, 1795, p. 64.

<sup>28</sup> J. de Trillo, *Discursos apologéticos de los apellidos nobilísimos de Ruices, de Vergara, Álava, Egas y Venegas, de Córdoba*, Ms. 10475 (H95r-112r).

También está dirigido a un noble del mismo linaje el soneto «Culto buril en mármor elegante», Enrique de Aragón Folc de Cardona y Córdoba<sup>29</sup>, marido de su tía Catalina, según he indicado más arriba.

Por otro lado, *La Neapolisea. Poema heroico y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba* (Granada, Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1651) no sólo trata de un miembro de ese linaje, sino que está dirigida a Luis Ignacio Fernández de Córdoba y Figueroa, el padre del niño al que dedica Trillo el *Panegírico natalicio*. Destaca el hecho de que al final de esa dedicatoria le diga al Marqués que es el «único amparo» de sus estudios<sup>30</sup>, lo que apoyaría la idea de los panegíricos de Trillo, como una forma de conseguir cierto beneficio económico<sup>31</sup>. Sobre el mismo personaje compuso un poema heroico, que ha quedado inédito<sup>32</sup>.

A la vez puede que a lo largo de los años hubiese cierta relación de los Fernández Córdoba con otros posibles miembros de la familia de los Trillo. En la documentación aportada por Garramiola Prieto aparecen a finales de siglo Luis de Trillo Figueroa y Francisco Varea Trillo. Luis de Trillo era abogado y corregidor de Montilla, en el marquesado de Priego; Francisco Varea Trillo en 1684 era escribano asimismo en Montilla y uno de los que participaron en la realización del inventario del palacio de Luis Mauricio en

<sup>29</sup> Sobre este soneto y su relación con el poema de Bernardo Tasso al nacimiento de Carlos V, F. de Trillo, *Edición*, op. cit., p. 175.

<sup>30</sup> A. Gallego Morell, op. cit., 1951, p. 418.

<sup>31</sup> A. Marín Cobos, op. cit., 2003, pp. 129, 133.

<sup>32</sup> P. Ruiz Pérez, «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa (con edición del prólogo y libro 8 del *Poema heroico del Gran Capitán*)», *Criticón*, 65 (1995), pp. 101-77.

ese lugar<sup>33</sup>. Hay asimismo un Juan Varea Trillo, también escribano en Montilla de 1669 a 1704, según el Archivo de Protocolos notariales de Montilla, aunque no he encontrado conexión con la familia Fernández de Córdoba<sup>34</sup>.

#### 4. NATALICIOS DEL SIGLO DE ORO

##### 4.1. *Notas sobre la trayectoria del natalicio*

El género *genethliaco*, entendido como alabanza del nacimiento o cumpleaños de alguien<sup>35</sup>, tiene una larga tradición antes de llegar a Trillo. Sólo me referiré a algunos hitos de ese camino. Fue practicado en la antigüedad<sup>36</sup> y se habló de él

en relación con el encomio del príncipe<sup>37</sup>. Hay que recordar los homenajes de Estacio a Lucano, dirigidos a su mujer, aunque el cordobés ya había muerto y los epigramas de Marcial, alguno también aludiendo a Pola<sup>38</sup>. Continúa en el XV, como el decir de Francisco Imperial por el nacimiento de Juan II<sup>39</sup>. Según ha puesto de relieve Francisco Rico «fue comunísimo entre los autores neolatinos en España y fuera de España [...] escrito a manera de horóscopo en ocasiones de un natalicio o cumpleaños<sup>40</sup>». De los textos neolatinos del renacimiento español menciono únicamente unos pocos: en unas justas en 1574 por la victoria de Lepanto se cantó también el nacimiento del príncipe Fernando (así por Miguel Venegas<sup>41</sup>); se loó la natividad de Cristo<sup>42</sup>, y, por su parte, Francisco Pacheco dedicó en 1580 un *genethliaco* a Garcilaso<sup>43</sup>, aunque, como en los casos de Estacio y Marcial, el poeta elogiado ya había fallecido.

<sup>33</sup> E. Garramiola Prieto, «Luctuosa incidencia en el palacio de Montilla a finales del siglo XVII», *Ámbitos*, 4(2000), pp. 45-46 y p. 55. Según el Archivo de protocolos notariales de Montilla habría sido escribano de 1664 a 1698; <http://www.bibliotecammanuelruizluque.org/archivo-de-protocolos>.

<sup>34</sup> <http://www.bibliotecammanuelruizluque.org/archivo-de-protocolos>.

<sup>35</sup> El estudio más amplio publicado en España sobre el *genethliaco* en tanto género laudatorio de signo clásico, neolatino, italiano y castellano es el que ofrece Jesús Ponce Cárdenas en «Un *genethliaco* gongorino», capítulo tercero de la segunda parte de la monografía *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, París, Les Éditions Hispaniques, 2016, pp. 207-255. Sobre el *genus* entendido como natalicio/ cumpleaños, puede verse asimismo el artículo de Soledad Pérez-Abadín Barro, «El natalicio de Góngora «Abra dorada llave»: rasgos de género e imitación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, 2 (1996), pp. 415, 417, 418. Por cuanto se refiere al ámbito neolatino europeo, el mejor análisis de esta materia es el ofrecido por Aline Smeesters, *Aux rives de la lumière. La poésie de la naissance chez les auteurs néo-latins des anciens Pays-Bas entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, Leuven, Leuven University Press, 2011.

<sup>36</sup> S. Pérez-Abadín Barro, *op. cit.*, p. 417, y J. Ponce Cárdenas, «El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42 (2012), p. 86.

<sup>37</sup> J. Ponce Cárdenas, «*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 58-59.

<sup>38</sup> Estacio, «A Pola, en el aniversario del nacimiento de Lucano», en *Silvas* (ed. Francisco Torrent Rodríguez), Madrid, Gredos, 1995, pp. 113-118 (II, 7). Marcial, *Epigramas completos* (ed. Dulce Estefanía), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 265-266 (VII, 21-23).

<sup>39</sup> L. M. Vicente García, «Francisco Imperial y los horóscopos a la carta en los dezires alegóricos del siglo XV: hacia una poética de metáforas celestes», *Revista de poética medieval*, 12 (2004), pp. 121-155.

<sup>40</sup> F. Rico, «Tradición y contexto en la poesía de Fray Luis de León», en V. García de la Concha (ed.), *Academia Literaria renacentista. I Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, p. 247.

<sup>41</sup> J. F. Alcina, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad, 1995, p. 112.

<sup>42</sup> J. F. Alcina, *op. cit.*, pp. 31, 217.

<sup>43</sup> J. F. Alcina, *op. cit.*, p. 155. L. M. Vicente García, *op. cit.*, p. 129.

Se compusieron en español en los siglos XVI y XVII. Parece que en algunos casos casi sin parar, por lo menos es lo que dijo Pérez de Montalbán con respecto a los diversos panegíricos (natalicios, epitafios, etc.) que salieron de la pluma de Lope de Vega<sup>44</sup>.

Hay que tener en cuenta los poemas en los que se habla de nacimientos, pero vinculados a festejos. Pedro Espinosa dedicó a Manuel Alonso Pérez de Guzmán, VIII duque de Medina de Sidonia, dos textos: en el *Día de su dichoso nacimiento, Pascua de Reyes, en ocasiones de los presentes a su Majestad* («Encendió luminarias de alegría»); se celebra que el duque habría nacido en la fiesta de Reyes, y en ese día además Felipe IV habría ido al bosque de doña Ana; así como *En su nacimiento, que fue Pascua de Reyes* («Hoy la rosa de Medina»), donde vuelve a hacer coincidir ambos aspectos<sup>45</sup>. Gabriel Bocángel compuso, dentro del mismo tipo de obras, varios romances: *En otra fiesta del nacimiento de Cristo, Al mismo asunto, en otra festividad solemne y Al mismo asunto*<sup>46</sup>. De Catalina Clara Ramírez de Guzmán es una *Relación en coplas de pie quebrado de las fiestas que celebró Llerena a el nacimiento del príncipe nuestro señor Felipe Próspero*<sup>47</sup>.

Aparecieron en colecciones poéticas, en forma exenta, como es el caso de

Trillo, o en poesía mural<sup>48</sup>. No se deben olvidar los que se integraron en una obra laudatoria, bien sea a nobles (Garcilaso, según veremos), o a figuras reales: Góngora habla del nacimiento de Felipe IV en el *Panegirico a Lerma*<sup>49</sup> y Bocángel en *El retrato panegirico del Serenísimo señor infante don Carlos*, dedicado a la muerte del infante don Carlos a los 25 años<sup>50</sup>.

El objeto elogiado puede ser una figura religiosa, real, aristocrática, hombre o mujer.

Los natalicios religiosos, especialmente de Cristo, fueron muy frecuentes. Indico aquí sólo algunos de Lope<sup>51</sup>, Paravicino<sup>52</sup>, Quevedo<sup>53</sup> y Trillo<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> R. C. Gonzalo García, «El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera», en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, Alcalá, Universidad, 1998, I, p. 754.

<sup>49</sup> L. de Góngora, *Panegirico al duque de Lerma*, en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, p. 394 (LV-LVI).

<sup>50</sup> G. Bocángel, *Retrato panegirico del serenísimo señor infante don Carlos*, en *La lira de las Musas*, op. cit., pp. 466-467 (II, LIII-LVI).

<sup>51</sup> Lope de Vega, *Obras poéticas* (ed. José Manuel Blecha), Barcelona, Planeta, 1969, pp. 533-535 (*Al Nacimiento*, «Repastaban sus ganados»).

<sup>52</sup> H. F. Paravicino, *Poesías completas. Obras póstumas, divinas y humanas de Don Félix de Arteaga* (ed. Francisco Javier Sedeño y J. Miguel Serrano de la Torre), Málaga, Universidad, 2002, p. 200 (*Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor*, «Zagalejas del Genil»).

<sup>53</sup> F. de Quevedo, *Obras completas. Poesía original* (ed. José Manuel Blecha), Barcelona, Planeta, 1963, p. 185 (*Al Nacimiento. Mostrando que la astrología misteriosa admira a la celeste*, «Hoy no sabe de sí la astrología»). También a la Virgen: *A Nuestra Señora, en su nacimiento*, «Ya la obscura y negra noche», op. cit., pp. 215-217.

<sup>54</sup> F. de Trillo y Figueroa, *Obras*, op. cit., 1951, pp. 238-240 (*Al nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, «Nace el sol y a muchos orbes»).

<sup>44</sup> J. Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega Carpio*, en *Obra no dramática* (ed. José Laplana Gil), Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 920.

<sup>45</sup> P. Espinosa, *Poesía* (ed. Pedro Ruiz Pérez), Madrid, Castalia, 2011, pp. 287-290.

<sup>46</sup> G. Bocángel, *La lira de las Musas* (ed. Trevor J. Dadson), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 288-289, 290, 291-292.

<sup>47</sup> C. C. Ramírez de Guzmán, *Obras poéticas* [1930] (ed. J. de Entrambasaguas), Sevilla, Muñoz Moya Editores Extremeños, 2004, pp. 138-148.

Abundaron asimismo los destinados a los reyes y miembros de su familia, como los de Villamediana: a príncipes sin identificar («Para dar ley al mundo, al mundo venga»; «Gloriosa cuna al bien nacido infante»); al infante Carlos, hermano de Felipe IV («Crece planta feliz, ¡ay!, esperanza»), y al mismo Felipe IV («Crece, ¡oh pimpollo tierno!, entre leales»<sup>55</sup>); el de Salcedo Coronel a un príncipe sin identificar, *En los años del serenísimo príncipe de España Nuestro Señor. Genethliaco*, «Oy que con más propicios resplandores»<sup>56</sup>; de Lope al príncipe Baltasar Carlos<sup>57</sup>. Se han recogido muchos textos de diferente tipo sobre el nacimiento de Felipe Próspero en 1657<sup>58</sup>; destacan especialmente los pronósticos que se hicieron sobre el malogrado heredero y el anuncio de que haría desaparecer la fe mahometana<sup>59</sup>. Sobre el nacimiento de Baltasar Carlos puede que escribiera Góngora, y compusieron versos sobre este asunto Lope de Vega y López de Zarate<sup>60</sup>.

En algunos de estos poemas el yo poético se encarga de realizar el vaticinio de

los hechos gloriosos del recién nacido. En la canción de Góngora «Abra dorada llave», por ejemplo, leemos «Armada a Palas veo/soltar el huso y empuñar la lanza:/ li-sonja es del deseo»<sup>61</sup>.

#### 4. 2. *Natalicios a nobles en los Siglos de Oro*

Hubo natalicios dirigidos a nobles, aunque en principio no he encontrado un número tan alto como en el caso de los concernientes a figuras religiosas o reales.

Hay que tener en cuenta el de Fray Luis de León a la hija del marqués de Alcañices<sup>62</sup>, el de Lupercio Leonardo de Argensola (*Al nacimiento del conde de Aranda, don Antonio de Urrea*): «Dulce descuento del dolor pasado»<sup>63</sup>, el de Rey de Artieda al conde de Ledesma<sup>64</sup>; Trillo escribió el soneto *Celebrando el día en que nació el excelentísimo señor duque de Cardona y Segorbe* («Culto buril en mármor elegante»<sup>65</sup>); Miguel Botelho de Carvalho compuso en portugués *Al nacimiento del señor don Francisco Baltasar Luis Antonio de Gama, hijo del conde Almirante, que nació en el castillo de la*

<sup>55</sup> Villamediana, *Poesías* (ed. M.<sup>a</sup> Teresa Ruestes), Barcelona, Planeta, 1992, pp. 44, 53, 55.

<sup>56</sup> J. García Coronel, *Cristales de Helicon*, *op. cit.*, fols. 62r-66v.

<sup>57</sup> Lope de Vega, *op. cit.*, p. 1386 (*Al nacimiento del príncipe, nuestro señor*, «Sin pagar nueve meses de posada»).

<sup>58</sup> L. Clare, «Un nacimiento principesco en el Madrid de los Austrias (1657). Esbozo de una bibliografía», en M.<sup>a</sup> Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 119-137.

<sup>59</sup> L. Clare, *op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>60</sup> Se ha supuesto que el natalicio de Góngora sea más la expresión de un deseo que una celebración; sobre este asunto así como sobre los poemas de Góngora, Lope de Vega y López de Zarate, S. Pérez-Abadín Barro, *op. cit.* L. de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor* (ed. J. M.<sup>a</sup> Micó), Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 102-105 ([*En el dichoso parto de la reina doña Margarita*], «Abra dorada llave»).

<sup>61</sup> L. de Góngora, *Canciones*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>62</sup> Fray Luis de León, *Canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices* («Inspira nuevo canto»), en *Poesías completas* (ed. C. Cuevas), Madrid, Castalia, 2001, pp. 98-102. Para su relación con otros textos, A. Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de Fray Luis)», *Criticón*, 46(1989), p. 31. Sobre el horóscopo en este natalicio, L. M. Vicente García, *op. cit.*, p. 129.

<sup>63</sup> L. Leonardo de Argensola, *Rimas* (ed. Jose Manuel Blecua), Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 173.

<sup>64</sup> A. Rey de Artieda, *Al nacimiento del ilustrísimo conde de Ledesma. A la ilustrísima marquesa su madre* («Como arriba las altas hierarchías»), en *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, Angelo Touanno, 1605, fols. 42v-44v.

<sup>65</sup> F. de Trillo, *Obras*, *op. cit.*, 1951, p. 29.

*Vidigueira el 1 de marzo* («Escutay, bello infante, ¡oh, zelo puro!<sup>66</sup>»); también se escribieron a militares, como Miguel de Barrios, que compuso dos sonetos al coronel Nicolás de Oliver y Fullana por el nacimiento de su hijo y muerte de su esposa<sup>67</sup>. Sin fecha es *Enhorabuena al próspero feliz nacimiento del excelentísimo señor marqués de Peñafiel, primogénito del señor duque de Osuna* («Grande, hermoso, tierno infante»), de Francisco de Avellaneda<sup>68</sup>. Sin fecha y sin autor es *Al ínclito infante segundogénito del excelentísimo señor conde de Oropesa...* («Real renuevo de el sol más remontado»)<sup>69</sup>.

El tono a veces resulta humorístico, como en el *Donayre genial* de Miguel de Barrios<sup>70</sup>, o en el romance *Natalicio*

*al excelentísimo señor D. F. Xavier Antonio Mathías Homo Dei Mora Corte Real y Moncada, conde de Luminare, primogénito de la excelentísima marquesa de Castel-Rodrigo y duquesa de Nochera...*, de Francisco de Avellaneda («Señor conde de Lumiare»)<sup>71</sup>; de 1691 es *En la feliz ocasión de haber nacido una hija a los excelentísimos señores marqueses de Carpio, duques de Montoro, conde duques de Olivares* («Bueno fuera que pensaras»), de Antonio de Zamora, también de carácter burlón<sup>72</sup>. En 1736 aparecieron las *Obras póstumas, líricas, humanas* de Josph Pérez de Montoro, muerto en 1694, con un romance burlesco *Al nacimiento de la señora doña Josepha Micaela de Portugal, hija del excelentísimo duque de Veragua* («Gran señor, excelso duque»)<sup>73</sup>.

En ocasiones estaban incorporados en textos más largos, como el de Garcilaso al III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, en la égloga II<sup>74</sup>, o el de Lerma en

<sup>66</sup> A. Rodríguez de Ramos, *La poesía de Miguel Botelho de Carvalho. Estudio y edición de la Fábula de Píramo y Tisbe* (1621) y *Rimas varias* (1646), tesis doctoral, Madrid, UCM, 2016, pp. 333-336 y 216 sobre esta canción.

<sup>67</sup> [M. de Barrios?], *Al coronel don Nicolás de Oliver y Fullana en el nacimiento de su hijo y muerte de su esposa doña Juana*, Bruselas, [s. i.], 1686; este soneto, y otro sobre el mismo tema, «Nace matando quien viviendo anima», están encuadrados en el volumen facticio citado de la BNE (R-10.386), de cuya primera obra tomo los datos, ya que no se especifican con respecto a estos sonetos ([M. de Barrios?], *Bello Monte de Heliconia*, op. cit., p. 196 —numeración a mano y error por 194— y p. 195). puede que se publicara en Amsterdam y no en Amberes, como ocurrió en otros casos. Nicolás Oliver, más tarde Daniel Judá (M. de Barrios, *Flor de Apolo*, op. cit., p. 87, p. 355), le dedicó un soneto a M. de Barrios, en *Coro de las musas*, Bruselas, Baltazar Vivien, 1672, s. p.

<sup>68</sup> F. de Avellaneda, *Enhorabuena al próspero feliz nacimiento del excelentísimo señor marqués de Peñafiel, primogénito del señor duque de Osuna*, VE/154/10 y VE/154/26.

<sup>69</sup> *Al ínclito infante segundogénito del excelentísimo señor conde de Oropesa...*, VE, 111/37 y VE106/25, de la BNE.

<sup>70</sup> Incluido también en [M. de Barrios?], *Bello Monte*, op. cit., pp. 266-267 («Silvio, porque Lise para»), dedicado a Sebastián de Pinto por el naci-

miento de un hijo de su esposa Luisa de Pinto; se trata de un apellido que aparece varias veces en relación con Barrios (M. de Barrios, *Flor de Apolo*, op. cit., pp. 57, 62, 66), pero no he podido localizar a Sebastián y su mujer.

<sup>71</sup> F. de Avellaneda, *Natalicio al excelentísimo señor D. F. Xavier Antonio Mathías Homo Dei Mora Corte Real y Moncada, conde de Luminare, primogénito de la excelentísima marquesa de Castel-Rodrigo y duquesa de Nochera...* Sin datos, la ficha de la Biblioteca lo fecha entre 1677 y 1700. VE/154/36.

<sup>72</sup> A. de Zamora, *En la feliz ocasión de haber nacido una hija a los excelentísimos señores marqueses de Carpio...*, Madrid [s. e.], 1691. VE/128/39 de la BNE.

<sup>73</sup> J. Pérez de Montoro, *Obras póstumas, líricas, humanas*, Madrid, Antonio Marín, 1736, pp. 134-138. La fecha de fallecimiento se indica en el *Prólogo al lector* (s. p.). Sobre el poeta A. Bégué, «Un poeta olvidado de finales del siglo XVII: Joseph Pérez de Montoro», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001, pp. 187-193.

<sup>74</sup> Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa* (ed. B. Morros), Barcelona, Crítica, 1995,



el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora<sup>75</sup>.

Se puede producir una fusión de géneros, así natalicio y elegía en Miguel de Barrios), o un acercamiento a la épica, como veremos en Trillo, y se aprecia ligeramente en Rey de Artieda. En el elogio de este último al conde de Ledesma no sólo se mencionan figuras como Marte y Aquiles, sino que se utilizan expresiones como «heroica empresa» o «virtudes heroicas» aplicadas al recién nacido<sup>76</sup>.

Quiero destacar varios aspectos de estos natalicios a miembros de las familias aristócratas: presencia de figuras mitológicas (como las tres gracias, las nueve musas, Mercurio, Marte, Venus y Febo en Garcilaso<sup>77</sup>; Calíope, Venus, Apolo, Saturno y Marte en Fray Luis de León; Mercurio, Marte, Aquiles, Ceres en Rey de Artieda<sup>78</sup>; Fénix en «Nace matando» de M. de Barrios<sup>79</sup>; Alcides, Paris y Marte en Avellaneda, *Natalicio...*; las Musas en Zamora; Diana, Cintia y Lucina en Pérez de Montoro<sup>80</sup>; Cupido, Alcides, Neptuno, argonautas, Marte, Pan, Nereo, Dédalo, Tifis, hamadriades, hidra, Furor, Furias, Cloto en el *Panegírico natalicio* y Febo en «Culto buril» de Trillo<sup>81</sup>), alusiones histórico-políticas (Argensola; tal vez Trillo en

el *Panegírico*); hay metáforas y comparaciones referidas a la edad del homenajeado (Fray Luis de León, «El cuerpo delicado/como cristal lucido y transparente»; «nácar de vuestros labios» en el *Natalicio* de Avellaneda), en ocasiones centradas en el mundo vegetal (Fray Luis de León, «Ilustre y tierna planta»; vid, olivo, «planta» en «La nupcial vid de que el olivo tanta» de Barrios<sup>82</sup>); hay menciones al linaje (Garcilaso; Fray Luis de León<sup>83</sup>; Rey de Artieda<sup>84</sup>; Avellaneda en *Natalicio...*; parcialmente en Argensola; Zamora; Trillo en el *Panegírico*). La madre en algunos casos no está ausente (Garcilaso; Rey de Artieda; Argensola; Barrios; Avellaneda en *Natalicio...*; Zamora; Pérez de Montoro<sup>85</sup>), lo mismo que el parto (Garcilaso; Barrios; Pérez de Montoro<sup>86</sup>) y el bautismo (Pérez de Montoro<sup>87</sup>). Se pueden destacar la alegría y la esperanza que ha causado el nacimiento (Argensola<sup>88</sup>; Trillo en «Culto buril»<sup>89</sup>) y en el *Panegírico*), así como la triste situación de la casa (Argensola, Barrios; Trillo en el *Panegírico*).

En algunos natalicios se adelanta el futuro de quien ha nacido, por voz del poeta, u otra figura (como hace Apolo en el de Fray Luis<sup>90</sup>), que se dirige al homenajeado y le augura su destino. Rey de Artieda insiste en sus grandes hazañas, como hemos visto, y le asegura que su fama alcanzará las estrellas<sup>91</sup>, mientras que Zamora vaticina que la niña será parecida a la madre.

pp. 199-200 (vv. 1271-1301). L. Miguel Vicente García, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>75</sup> J. Ponce Cárdenas, *op. cit.*, 2011, p. 59.

<sup>76</sup> A. Rey de Artieda, *op. cit.*, fol. 43v.

<sup>77</sup> Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pp. 199-200.

<sup>78</sup> A. Rey de Artieda, *op. cit.*, fols. 43r. y 44r.

<sup>79</sup> F. Luis de León, *op. cit.*, pp. 98, 99, 100. [M. de Barrios?], *Bello Monte*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>80</sup> J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, p. 135.

<sup>81</sup> F. Trillo, *Panegírico natalicio al excelentísimo señor marqués de Montalbán y Villalba, primogénito del excelentísimo señor marqués de Priego, duque de Feria*, Granada, Baltasar Bolívar y Francisco Sánchez, 1650, fols. 2v, 3v, 4r, 7r, 8r, 9r, 10r, 11r, 12r. VE/43/40 de la BNE. F. de Trillo, *Obras*, *op. cit.*, 1951, p. 29.

<sup>82</sup> F. Luis de León, *op. cit.*, p. 101, p. 102. [M. de Barrios?], *Bello Monte*, *op. cit.*, p. 196 –numeración a mano y error por 194.

<sup>83</sup> F. Luis de León, *op. cit.*, pp. 100, 101.

<sup>84</sup> A. Rey de Artieda, *op. cit.*, fols. 43v y 44r.

<sup>85</sup> J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, p. 135.

<sup>86</sup> J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, p. 135.

<sup>87</sup> J. Pérez de Montoro, *op. cit.*, p. 137.

<sup>88</sup> L. Leonardo de Argensola, *op. cit.*, p. 173.

<sup>89</sup> F. de Trillo, *Obras*, *op. cit.*, 1951, p. 29.

<sup>90</sup> F. Luis de León, *op. cit.*, p. 100.

<sup>91</sup> A. Rey de Artieda, *op. cit.*, fol. 43v.



Avellaneda en su *Natalicio* va repasando la vida que tendrá en la corte, habla de su casamiento y, ya al final, se refiere a sus triunfos militares, que ofrecerá al rey.

5. EL PANEGÍRICO NATALICIO AL  
EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE  
MONTALBÁN Y VILLALBA DE TRILLO

5.1. *Guerra en el Natalicio*

A lo largo del *Panegírico* Trillo introduce numerosas observaciones sobre la guerra. Los aspectos desfavorables no están ausentes del género natalicio, como en los sonetos de Barrios, donde se habla de la muerte de la madre, o en el de Argensola («Dulce descuento del dolor pasado»), en el que, según Blecua, se podría estar aludiendo al encarcelamiento del padre del recién nacido, debido a sus relaciones con los sucesos de Aragón y Antonio Pérez<sup>92</sup>. Pero aquí podrían tener un alcance mayor.

El poeta invoca a Cupido como el que hará concluir la guerra:

Tú, dulce nieto de la blanca espuma [...] las paces cantar puedo numerosas del consorcio fecundo, que honor será del uno y otro mundo<sup>93</sup>.

Y enlaza esta invocación con el saludo al recién nacido, anunciado como el que cerrará una etapa de dificultades:

Salve, ¡oh, tú!, que ya naces vínculo de amor en dulces paces, si divorciadas no, si no impedidas, del término nupcial tan divididas que ya temer sin su esplendor pudiera de polvo infiel murada la carrera, o de sus pasos inculcada en vano [...] <sup>94</sup>

Trillo en las *Notas* explica que los problemas se deben a que no había herederos y que por ello introduce al dios Cupido en su natalicio y habla de «ruegos [...] y adoraciones»: «cuando los [hijos] pide el deseo, o alguna atención más alta», de «alta prole y linage que en su casa fallecía, pues no tenía sucesión<sup>95</sup>». Aclara también que los hijos son «la paz y concordia de los casados<sup>96</sup>».

Empero, hay elementos en el *Panegírico* que podrían apuntar a otros asuntos. Ese cantar las «paces», o las «dulces paces» del «consorcio», tal vez aluda a alguna dificultad en el matrimonio, o entre las familias de los dos, especialmente por los reparos: «si divorciadas no, si no impedidas/, del término nupcial tan divididas».

Por otro lado, la situación negativa a la que se refiere el poeta me parece que no se limita en el *Panegírico*, ni realmente en las *Notas*, a la falta de descendencia en una familia aristocrática, sino que podría interpretarse como una consideración entristecida sobre la época en que le ha tocado vivir al escritor. Así, habla del «bárbaro son de nuestra edad caduca<sup>97</sup>», de los «ingratos días» del presente<sup>98</sup> (con un adjetivo que repite en las *Notas*: «en cambio del ingrato en que vivimos<sup>99</sup>»), y de las «heridas/de nuestro ensangrentado sentimiento<sup>100</sup>». Se podría incluso pensar que Trillo tenía en mente al escribir el *Panegírico* y las *Notas* los problemas que se habían producido en Andalucía unos años antes por el levantamiento de Medina Sidonia y Ayamonte, en el que tal vez participó el abuelo de Luis Mauricio.

<sup>95</sup> F. de Trillo, *Obras, op. cit.*, 1951, pp. 360, 382.

<sup>96</sup> F. de Trillo, *Obras, op. cit.*, 1951, p. 363.

<sup>97</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio, op. cit.*, fol. 3r.

<sup>98</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio, op. cit.*, fol. 11v.

<sup>99</sup> F. de Trillo, *Obras, op. cit.*, 1951, p. 382.

<sup>100</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio, op. cit.*, fol. 11r.

<sup>92</sup> L. Leonardo de Argensola, *op. cit.*, p. 173.

<sup>93</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio, op. cit.*, fol. 2v. La edición es mía.

<sup>94</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio, op. cit.*, fols. 2v-3r.

Eso explicaría la insistencia en las proezas futuras del marqués de Montalbán. Cuando el niño crezca, augura el poeta, guerreará por tierra y mar y todos las calamidades desaparecerán, según veremos en el próximo apartado. Apela para ello a la conocida imagen del Furor atado como símbolo de la guerra<sup>101</sup>, dominado por el noble:

allí el Furor entre cadenas ciento  
a los ciegos altares amarrado,  
vea su duro pecho desatado  
en abundoso llanto fugitivo [...]<sup>102</sup>

## 6. IMAGEN DE LUIS MAURICIO Y GÉNERO DEL PANEGÍRICO

### 6. 1. *Luis Mauricio según Trillo*

Las estrofas de la silva de Trillo podrían estructurarse de la siguiente manera:

1. Dedicatoria al padre del recién nacido.
2. Presentación del asunto y elogio del linaje (I).
3. Invocación a Cupido (II).
4. Invocaciones al recién nacido (III-V).
5. Posibles actividades primeras: en el mar, con la pluma, en la caza (VI-XIX).
6. Posibles hazañas en años posteriores: victorias en tierra o en mar (XX-XXXIII).
7. Llegada de la paz instaurada por el marqués (XXXIV-XXXVII).
8. Invocación final al recién nacido (XXXVIII-XXXIX).

<sup>101</sup> C. Ripa, *Iconología* (eds. Juan Barja, Yago Barja, Rosa M.<sup>a</sup> Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero y Adita Allo Manero), Madrid, Akal, 1987, pp. 452-453.

<sup>102</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 11r.

Desde el principio Trillo insiste en su capacidad poética. Ya en la dedicatoria al marqués de Priego, aunque elogia la «grandeza suma» del noble, se refiere a su «ardiente pluma<sup>103</sup>», luego, en el apartado 1 alude de nuevo a su «pluma» y a sus «números<sup>104</sup>»; Luis Mauricio, además, en el apartado 4, es «quien números alumbra heroicamente<sup>105</sup>», es decir, es su inspiración; incluso ansía convertirse en la estrofa V en su cantor, ya no de hazañas hipotéticas:

aun espero algún día,  
a duración de la memoria mía,  
grabar con voces graves,  
en son no soñoliento,  
en el cóncavo viento,  
o en no rebeldes, bien que duros, bronces,  
los hechos tuyos que alcanzare entonces<sup>106</sup>.

Será además quién proteja al escritor de la envidia<sup>107</sup>.

El poeta, por lo demás, se asemeja a los que realizan el horóscopo del recién nacido, mediante la utilización del verbo «ver» (según he señalado en «Abra dorada llave» de Góngora): «Crece, pues, que ya veo/(o la vista me engañe o el deseo)<sup>108</sup>», así como «Y en crédito no infiel de mi esperanza,/ ya parece que veo<sup>109</sup>». Trillo en las *Notas* afirma «digo como vaticinando<sup>110</sup>».

<sup>103</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 2r.

<sup>104</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 2v.

<sup>105</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 3r.

<sup>106</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fols. 3r-3v.

<sup>107</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 3v. Sobre el tópico de la envidia, I. Colón Calderón, «La natural dulzura de los saberes (in)útiles en las *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de Quintana», en Metchild Albert y Ulrike Becker (eds.), *Los saberes inútiles. El enciclopedismo áureo entre acumulación y aplicación*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016, p. 246.

<sup>108</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 3v.

<sup>109</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 8r, así como en fol. 9r.

<sup>110</sup> F. de Trillo, *Obras*, op. cit., 1951, p. 364.

Del niño recién nacido sabemos su nombre, linaje y títulos. En las *Notas* indica que no va a insistir en las hazañas de los antepasados<sup>111</sup>: parece que la justificación de Trillo está hecha más pensando en los panegíricos que en los natalicios a nobles que hemos visto, ya que en ellos no se desarrollaba en extenso la familia del recién nacido.

En ningún momento se especifica la edad que tendría el marqués en las ocupaciones que imagina el poeta en el apartado 5. Las invocaciones iniciales de este apartado hacen suponer que el hijo de Luis Ignacio Fernández de Córdoba va adquiriendo más edad, de ahí la anáfora de las estrofas VI, VII y VIII: «Crece, pues [...]»<sup>112</sup>. En la estrofa VI califica Trillo de «pueril»<sup>113</sup> la temprana edad del marqués, pero sin mayor aclaración, y en la VII se le llama «tierno Alcides»<sup>114</sup>, con adjetivo que ya hemos visto en el natalicio de Villamediana a Felipe IV, y que empleará Avellaneda.

Se le elogia por su prudencia con un conocido tópico<sup>115</sup>: «en valor, joven, y en prudencia, cano»<sup>116</sup>, bien sea en las empresas en el mar, inundado por sus barcos, mediante la pluma, y, sobre todo por la caza (de la estrofa X a la XVIII).

La estrofa XIX sirve de puente al apartado 6. De nuevo se utiliza el adjetivo «pueriles» con respecto a Luis Mauricio, pero también se le sitúa en una «edad lozana»<sup>117</sup>.

Se insinúa ligeramente el tipo de educación que ha de recibir el marqués, al que en todo caso se le supone apartado de «delicias femeniles», única referencia que he encontrado en el texto a las posibles conexiones de Luis Mauricio con las mujeres:

sin que envuelva el honor de tu ardimiento  
el silencio cobarde  
que en frecuentes delicias femeniles  
más escarmientos que memorias arde,  
y sin que Saturnales sean indulto  
festivos juegos de tu ocio inculto,  
pues siempre en magisterio ponderoso  
te ha de encontrar el tiempo aún más ocioso<sup>118</sup>.

Si nueve estrofas dedicaba Trillo a la caza, las hazañas de Luis Mauricio en el apartado 6 se extienden durante 19. El autor del *Panegírico natalicio* se explaya en descripciones geográficas y en nombrar lugares<sup>119</sup>: (Euripos, Libia, Apeninos<sup>120</sup>) y pueblos, bien directamente (cafres, nómadas, agatirsos, tracios, belgas<sup>121</sup>), o de forma metafórica (franceses, alemanes, húngaros<sup>122</sup>), en contraste con las estrofas XXX y XXXI donde dominan el río Betis y Andalucía, en clara vinculación con los Fernández Córdoba<sup>123</sup>.

Hemos cambiado de edad, puesto que en la estrofa inicial del apartado se

<sup>111</sup> F. de Trillo, *Obras*, op. cit., 1951, p. 358.

<sup>112</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 3v.

<sup>113</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 3v.

<sup>114</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 3v.

<sup>115</sup> L. de Góngora, *Al conde de Lemos habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles* («Moriste en plumas no, en prudencia cano»), en L. de Góngora, *Canciones*, op. cit., p. 143.

<sup>116</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 4r.

<sup>117</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 6v.

<sup>118</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fols. 6v-7r.

<sup>119</sup> Sobre descripciones geográficas en las Soledades, M. Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 299 y ss.

<sup>120</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fols. 7r y 7v, 10r.

<sup>121</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fols. 8r, 10v, 11r.

<sup>122</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 9r. (franceses), fol. 9v. (alemanes y húngaros). Se puede ver la explicación en F. de Trillo, *Obras*, op. cit., 1951, pp. 374-375.

<sup>123</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fols. 10r-10v.

comenta «Después a más edades ascendido<sup>124</sup>»; no se emplea el término «pueril», sino que surgen expresiones como «tu pecho juvenil<sup>125</sup>», sin que haya, tampoco aquí, mayores precisiones. De nuevo el marqués es considerado prudente<sup>126</sup>; no hay alusiones a un posible matrimonio, aunque sí a su descendencia, como veremos.

Dentro de las campañas militares del marqués de Montalbán quiero destacar las que afectan a la imposición de la fe católica, bien sobre los agatirsos<sup>127</sup>, bien sobre los pueblos de religión musulmana, como hará luego Avellaneda:

Ya veo revocarse a tu cuchilla  
el mar infiel de la cobarde orilla,  
el conducido mar a los extremos  
de nuestras dulces playas,  
por los infames remos,  
por las volantes cuanto inciertas hayas  
del bárbaro agareno [...]<sup>128</sup>

Gracias al marqués de Montalbán se instaurará la paz, una paz que no deja de estar sustentada en las armas, y la prosecución de la estirpe. Al comienzo del poema insistía en «la paz valiente<sup>129</sup>», y reaparece en el apartado 7:

Ya la Paz reclinada  
sobre el corvo cayado,  
o sobre los elogios de tu espada,  
por las campañas conducir errante  
el pueblo vea bienaventurado  
que a nueva sucesión en ti renace [...]<sup>130</sup>

Al comentar en las *Notas* la referencia a la paz Trillo se extiende sobre los efectos en los súbditos:

Es dezir, que ya el pueblo bienauenturado, que a nueva sucession renace en las acciones de tan grande Príncipe, puede vagar sin temor de algunos enemigos [...] porque los exercicios rústicos son los que más peligran con las guerras, siendo propicios de la paz [...]<sup>131</sup>

En el apartado 8 reitera las invocaciones a Luis Mauricio, y en la estrofa XXXVIII, donde señala que gracias a él se establecerá por fin la edad dorada, repite el «Crece, pues» del principio<sup>132</sup>.

## 6. 2. *Apuntes sobre el género del Panegírico natalicio*

Trillo escribió en diferentes ocasiones sobre el poema heroico, y compuso varios textos en ese género. Según Pedro Ruiz Pérez el modelo del panegírico de Trillo se fue modelando en obras previas, como el *Natalicio*, hasta llegar a la *Neapolisea*<sup>133</sup>.

En lo que concierne al *Panegírico* se advierte en él una imbricación entre natalicio, panegírico, y épica, género este último, capaz de admitir varios registros<sup>134</sup>.

El natalicio de Trillo se construye sobre algunos patrones épicos. Por ejem-

<sup>124</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 7r.

<sup>125</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 8v.

<sup>126</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fols. 8v.

<sup>127</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 8v.

<sup>128</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fols. 9r-9v.

<sup>129</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 4r.

<sup>130</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 11r.

<sup>131</sup> F. de Trillo, *Obras*, op. cit., 1951, p. 380.

<sup>132</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, op. cit., fol. 11v.

<sup>133</sup> P. Ruiz Pérez, «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *La Perinola*, 7(2003), p. 339.

<sup>134</sup> Á. Alonso, «Fray Damián Álvarez y Erasmo di Valvasone: texto y contexto de una traducción», en P. Laskaris y P. Pintacuda (eds.), *Intorno all'epica ispanica*, Pavia, Ibis, 2016, pp. 55-56. Sobre la teoría de la épica, M.ª J. Vega y L. Vilà (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia, Portugal)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

plo, en los lances cinegéticos, según recalcó Aurora Egido<sup>135</sup>. Se ha señalado la importancia de la caza como una preparación para la guerra, así en la polémica suscitada sobre la dedicatoria de las *Soledades*<sup>136</sup>. En las *Notas* el autor apunta que: «las cazas se acostumbraron entre los Príncipes, por evitar el ocio y pusilanimidad, los vicios y ocasión de caer en ellos» y los adolescentes se ejercitan para la guerra<sup>137</sup>. Además, al hilo de los episodios de caza, Trillo con diversos apelativos al marqués, entreverando la narración y descripción con frases como «tu mano generosa», «tu real persona», «tu ardimiento glorioso», y «tu imponderable diestra<sup>138</sup>».

De hecho se sirve el poeta de términos relacionados con lo épico; considera que Luis Mauricio es quien «números alumbró heroicamente», y «heroica planta<sup>139</sup>», como hemos visto en el poema de Rey de Artieda al nacimiento del conde de Ledesma. En ocasiones las futuras campañas militares del recién nacido parecen más las de un gobernante que las de un noble, así lo califica de «real persona», «príncipe glorioso», «conducidor glorioso<sup>140</sup>», y,

sobre todo, en la estrofa 15, dentro de los episodios de caza, comenta, si bien indirectamente, que «abrigando el pellico la corona<sup>141</sup>», con un discurso no muy lejano al de alabanza regia<sup>142</sup>.

Con un sistema similar Trillo en las *Notas* se refiere a «tan grande Príncipe», así como a «Príncipes y buenos gobernadores<sup>143</sup>». Reconoce, además, que pretendió componer una obra heroica, aunque sin seguir completamente los elementos característicos, puesto que es un «opúsculo»<sup>144</sup>, se acercaría, entonces, dada su extensión, a lo que Pierce llamó «canto épico<sup>145</sup>».

## 7. CONCLUSIONES

Francisco de Trillo construye unos difíciles versos para un natalicio, para mostrar así su erudición, pero también para contribuir a sus homenajes a los Fernández Córdoba, ya que el *Panegírico*, el soneto al duque de Cardona, *la Neapolísea*, y los epitalamios están dirigidos a miembros de la misma familia.

<sup>135</sup> A. Egido, *op. cit.*, p.32. Así como, J. Ponce Cárdenas, *op. cit.*, 2012, p. 86.

<sup>136</sup> Sobre este asunto J. Matas Caballero, «Un espantoso rumor de tremenda batalla entre Góngora y el duque de Béjar», en J. Ignacio Díez (ed.), *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, [s. l.], Fundación Instituto castellano y leonés de la lengua, 2005, pp. 43-74; y M. Blanco, *Góngora heroico*, *op. cit.*, 2012, pp. 115 y ss.

<sup>137</sup> F. de Trillo, *Obras*, *op. cit.*, 1951, p. 367.

<sup>138</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, *op. cit.*, fols. 5r-5v, 6r.

<sup>139</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, *op. cit.*, fol. 10r.

<sup>140</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, *op. cit.*, fols. 6v-7v.

<sup>141</sup> F. de Trillo, *Panegírico natalicio*, *op. cit.*, fol. 6r.

<sup>142</sup> Sobre el *basilikòs lógos*, J. Ponce Cárdenas, *op. cit.*, 2011, pp. 58-59.

<sup>143</sup> F. de Trillo, *Obras*, 1951, *op. cit.*, 1951, p. 380.

<sup>144</sup> F. de Trillo, *Obras*, *op. cit.*, 1951, p. 359, p. 362.

<sup>145</sup> F. Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968 (2.ª ed.), p. 223.

# OCTAVAS, VERSOS DE ARTE MENOR Y MÚSICA EN EL PANEGÍRICO: OVANDO Y SANTARÉN Y EL VIII DUQUE DE MEDINACELI\*

JOSEPH ROUSSIÈS

*Casa de Velázquez-Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3*

A zaga del *Panegírico al duque de Lerma* y de los varios elogios en verso que Góngora tributara a la Casa de Guzmán, a finales del siglo XVII el escritor malagueño Juan de Ovando y Santarén componía el *Dignísimo Panegírico que canta Apolo al muy excelente señor don Juan Francisco de la Cerda Enríquez Afán de Ribera, duque de Medinaceli*<sup>1</sup>. Según el prurito de la *aemulatio* clásica, el intento de competir con el prestigioso modelo

laudatorio gongorino quedaba ilustrado en una composición neolatina recogida al final del volumen. Bajo un significativo epígrafe en el que se constata el cauce del *genus minimum* y el uso de la *fictio personae* referida a la personificación de la ciudad natal del panegirista (*Epigrama en elogio del autor. Habla Málaga*) pueden leerse los dísticos siguientes<sup>2</sup>:

\* Quisiera expresar mi gratitud a Jesús Ponce Cárdenas, por confiarme este primer estudio sobre el panegírico de Ovando y Santarén y permitirme descubrir un texto singular de tan polifacético autor. También agradezco las sugerencias que ha tenido a bien brindarme en las versiones primitivas de estas páginas. Por otro lado, debo entera gratitud igualmente a Aude Plagnard y Héctor Ruiz, amigos en el estudio, por su inmejorable mirada crítica y sus preciosos consejos. A los tres dedico esta investigación.

<sup>1</sup> «Panegírico al duque de Lerma: ‘Si arrebatado merecí algún día [...]’ (Poemas de autoría segura: [Año] 1617)», en *Poesía. [Edición en línea revisada de los Poemas en las Obras completas (Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000, vol. 1)]*, Antonio Carreira (ed.), Université Paris-Sorbonne LABEX OBVIL, «[Pólemos.] Edición digital y estudio de la polémica gongorina», dir. Mercedes Blanco, 2016: [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica/](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/). Las citas del texto de Góngora proceden de esta edición.

<sup>2</sup> En adelante, *Dignísimo panegírico*, [Málaga], [Mateo López Hidalgo, impresor de la catedral malagueña], verano de 1681, 33 folios inculcatorios sin numerar. Véase, más abajo, la descripción completa de la obra y de sus testimonios conocidos en la n. 55. Las citas del poema proceden siempre del segundo estado del texto, el del ejemplar R/11882(4) de la BNE (Madrid), con signatura [A]<sup>6</sup>, BC<sup>4</sup>, D[1], ¶<sup>4</sup>, [-]<sup>4</sup>, [D4], E<sup>4</sup>, F<sup>6</sup> (en blanco la última hoja).



*Sidonia et Medina ducem si Gongora cantat,  
et tanto felix Cordoba olore sonat;  
tu Medina ducem Caeli modularis, Ovando,  
et se jactat, ovans, Malaca Aquile suo*<sup>3</sup>.

Si Góngora canta al duque de Medinasidonia  
y Córdoba, dichosa, resuena con el canto de tamaño cisne,  
tú, Ovando, entonas con tu lira los loores del duque de Medinaceli  
y Málaga se enorgullece, ovante, de su Aquiles.

Estos versos neolatinos moldean ejemplarmente la figura de un poeta soldado, insigne por su heroica participación en la defensa de su tierra natal e ilustre por la capacidad de eternizar con sus versos al primer ministro del rey. Si Córdoba puede vanagloriarse de ser la cuna de Góngora, la ciudad de Málaga legítimamente puede enorgullecerse también de haber engendrado un poeta igualmente valioso, que además es un noble guerrero<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> La obra se cierra con tres breves poemas post-liminales en elogio del autor (fol. F5v<sup>o</sup>): dos décimas castellanas (véase su texto y sus autores al final de estas páginas) y el epigrama anónimo aquí comentado. Obsérvese el juego entre el apellido del poeta malagueño y el participio de presente del verbo latino *ovo*, 'tener los honores de la ovación, vitorear, triunfar'. Conviene subrayar que en verdad el Aquiles exaltado en el epigrama neolatino es el propio autor, que tomó parte activa en la defensa de Málaga frente al asedio de los ingleses. Así lo confirma el vocativo de la primera décima que precede el epigrama (v. 1: véase al final del presente capítulo).

<sup>4</sup> La mención del cabeza de la Casa de Guzmán («*Sidonia et Medina ducem*») en el epigrama sustituye a la del prócer más esperable: el duque de Lerma, valido de Felipe III. Probablemente tal cambio esté motivado por el paralelo que quiere establecerse entre ambos dísticos y la similitud de los títulos ducales: «*Sidonia et Medina ducem*» / «*Medina ducem Caeli*». Por otro lado, no puede olvidarse que Góngora dedicó numerosos versos de elogio a varios magnates de la gran casa nobiliaria andaluza: el conde de Niebla, el duque de Medina Sidonia, el marqués de Ayamonte y el marqués de Gibralfar-duque de Béjar. Para más información, puede verse Jesús Ponce Cárdenas, «Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106 (2009), pp. 99146.

Como evidenciaremos a lo largo de las páginas siguientes, entre el modelo del elogio del valido de Felipe III y el texto impreso en 1681, el parentesco resulta más que manifiesto tanto en la intención literaria como en el espíritu, en numerosos rasgos de estilo y también en la concepción de un lenguaje sublime. Sin embargo, varios detalles del *Dignísimo Panegírico al duque de Medinaceli* dibujan un camino muy distinto al del hipotexto gongorino: la modulación métrica, la notable mención de alguna música asociada con los versos e incluso lo que deja entrever de su *performance* en el momento de su creación. Significativamente, este largo encomio del Barroco tardío se singulariza por una rica polimetría, en la que a la esperable octava panegírica se asocian otros recursos versificatorios (en particular de arte menor), confiriendo así una difusa dimensión musical al poema<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Para reconstruir el contexto de la poesía del período denominado Barroco Tardío o Bajo Barroco, pueden consultarse las recientes aportaciones: Alain Bègue (coord.), *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, número doble de *Criticón*, 103-104 (2008); Pedro Ruiz Pérez (coord.), *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, publicado en *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011); Pedro Ruiz Pérez (coord.), *Tardos vuelos del Fénix. La poesía del Bajo Barroco*, en *Calíope*, 18, 1 (2012); Jean-Marc Buiguès (coord.), *Poésie et Société en Espagne: 1650-1750*, en *Bulletin Hispanique*, 115, 1 (2013); Alain Bègue (coord.), *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*; en *Criticón*, 119 (2013).

Tras esbozar un necesario estado de la cuestión, nuestro estudio se articulará en dos partes: la primera de ellas atenderá tanto al plano biográfico como al bibliográfico, en tanto que la segunda se dedicará a analizar el poema y profundizar en el peculiar recurso de la *varietas* métrica. Se ofrece aquí una primera reflexión sobre un texto complejo, que destaca en el marco del género laudatorio por su amplia extensión, ya que alcanza casi los mil quinientos versos. En efecto, la mera amplitud del encomio evidencia que nos hallamos ante una pieza excepcional, si se compara con muchos otros exponentes del género<sup>6</sup>.

En futuros asedios sería oportuno abordar el estudio completo de la escritura laudatoria cultivada por Ovando y Santarén, así como emprender el análisis en profundidad de sus modelos literarios.

## 1. OVANDO Y SANTARÉN (1624-1706):

### AVATARES DE UN POETA SOLDADO

Tal como evidenciara el juego onomástico del epigrama neolatino antes citado (*Ovando / ovans*), a través de la *interpretatio nominis* el poeta don Juan de Ovando y Santarén (18 de enero de 1624-11 de mayo de 1706) parecía estar destinado al género laudatorio y al canto de los triunfos nobiliarios. Este autor nacido y fallecido en Málaga, aunque hoy apenas conocido, fue un prolífico escritor

y militar profesional<sup>7</sup>. El nombre completo del poeta varía según los diferentes registros documentales que dan cuenta de su dilatada existencia: «Juan Esteban de Ovando Santarén y [Gómez de Loaisa y Rojas], más tarde Juan de Ovando y Santarén y, en el último tercio de su vida, Juan de la Victoria Ovando y Santarén»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Para situar mínimamente su figura en el panorama de la poesía áurea, nos recuerdan Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró que «nació en Málaga el 18 de enero de 1624, cuando a Góngora le quedaban sólo tres años de vida, y Quevedo tenía ya cuarenta y cuatro. Miembro de una familia distinguida, estudió latín y humanidades parece que en Granada, y luchó en Nápoles contra la rebelión que un tiempo encabezó Masaniello (1647-1648), perfeccionando su latín y aprendiendo italiano. Fue Caballero de Calatrava y Capitán de las Milicias de Málaga. Casó dos veces con damas de alcurnia: primero con doña Agustina Rizo, sobrina-nieta del consejero de María Estuardo, David Rizzi; luego con doña Rosa María de Negro, emparentada con una influyente familia genovesa. Leyó abundante literatura clásica Homero, Platón, Virgilio y Lucano, italiana Petrarca, Ariosto, los Tasso..., y española el romancero, la épica culta, historiadores de España e Indias, novelistas, dramaturgos y poetas como Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón, y, sobre todo, Góngora. Alcanzó íntegros los reinados de Felipe IV y Carlos II, y los primeros años de Felipe V, muriendo en 1706». Introducción de Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró en los *Autógrafos...*, op. cit. [12], 1997, p. 15.

<sup>8</sup> Aporta estas precisiones onomásticas José Mondéjar en «Nuevas piezas documentales para el perfil biográfico de un poeta gongorino malagueño: Juan de Ovando y Santarén», capítulo III de su libro *Juan de Ovando Santarén (1624-1706): documentos para la biografía de un poeta gongorino*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, p. 39. El mismo autor añadió a su nombre «de la Victoria» por su devoción a la patrona de Málaga, la Virgen homónima (compuso gran número de poemas en su honor, e hizo varias donaciones a la famosa imagen). De hecho, todos los impresos propios salieron, por lo visto, de las prensas catedralicias de Mateo López Hidalgo, lo que confirma una relación privilegiada con el clero de la ciudad. Véase la bibliografía relacionada con este tema en las notas siguientes. En particular Cristóbal Cuevas, *D. J. Ovando... en la tradición mariana...*, 1988. *Loaisa o Loayssa* (en la cita original), según las grafías en uso.

<sup>6</sup> Otra excepción notable se encuentra en la última gran composición encomiástica del período, debida a la pluma de Enríquez de Navarra: el *Laurel histórico y Panegírico real de las gloriosas empresas del Rey Philippo Quinto el Animoso* (Madrid, en casa de Francisco Laso, 1708). Sobre este amplio elogio de Felipe de Anjou, instaurador de la nueva dinastía borbónica, puede verse el estudio de Jesús Ponce Cárdenas, «Entre la Historia y la Epopeya: el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra», *Creneida*, 4 (2016), pp. 312-370.

Como suele ser habitual en el panorama de los escritores de la época de los Austrias, aunque contamos con datos valiosos sobre las andanzas vitales y los textos de este autor, permanecen aún varias zonas de sombra. En particular, no se puede aclarar del todo la naturaleza de sus vínculos familiares con los Ovando de Cáceres y desde el terreno de la recuperación editorial es obligado señalar que sólo una parte ínfima de su obra se ha vuelto a editar y comentar en nuestros días<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Comenzando por lo más reciente y para tener elementos biográficos fundamentales, se pueden consultar: primero, el volumen ya citado de José Mondéjar, *Juan de Ovando Santarén (1624-1706): documentos para la biografía de un poeta gongorino*, cuyos aportes resultan decisivos para iluminar varios datos sobre los padres, los abuelos, los hijos del autor, las circunstancias en que entró en la orden de Calatrava (1652) y el humilde inventario de sus bienes; en términos más sintéticos, también se puede consultar [2] Elena Garcés, «Ovando y Santarén, Juan de la Victoria», en Pablo Jauralde (coord.), *Diccionario filológico de literatura española: siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2010, vol. II, pp. 23-24. La demás producción crítica sobre Ovando se encuentra esencialmente en la documentación siguiente (por orden cronológico): 3. Narciso Díaz de Escobar, *Don Juan de Ovando: estudio biográfico-bibliográfico de este ilustre poeta malagueño [sic]*, Málaga, Tipografía de «El Último», 1903. 4. Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia en diversos poemas: descripción panegírica de Málaga en octavas*, Ángel Caffarena, ed. parcial facs., Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1965. 5. José Mondéjar, *El «honor» y la «rosa» en un soneto del gongorino malagueño Ovando Santarén (análisis de un texto)*, Universidad de Granada, 1979. 6. Emilio Chavarría Vargas, «El Poema sobre Málaga de don Juan de Ovando y Santarén», *Jábega*, n.º 57, 1987, pp. 30-37. 7. Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia en diversos poemas* (eds. Cristóbal Cuevas y Francisco Talavera), Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987. 8. Cristóbal Cuevas García, *Don Juan de Ovando y Santarén en la tradición mariana del barroco español (la Virgen de la Victoria en su vida y en su poesía): discurso leído el jueves 30 de julio de 1987, en su recepción pública*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988. 9. Antonio Carreira, «La mimesis conceptista de Ovando y Santarén», *Revista de Filología Española*, 69 (1-2), 1989, pp. 153-

Siguiendo la tradición familiar, don Juan de Ovando y Santarén consagró su vida a la milicia, al igual que sus hermanos, ya que su stirpe había fundado su reputación en el terreno militar, al menos, desde los tiempos de su abuelo paterno, don Pedro de Ovando, «capitán en la Capitana de las galeras reales de Portugal bajo el mando del general Marqués de Barca Rota y Conde de Elva». Este antepasado obtuvo gracias a sus méritos la merced del castillo de Cascáis, en

161. 10. Cristóbal Cuevas, «Autógrafos poéticos de Juan de Ovando y Santarén. El manuscrito Muñoz Rojas», 1989 (véase sobre todo su ed. de 1997). 11. Juan de Ovando y Santarén, *Poemas lúgubres: corpus elegiacum en memoria de la muerte de su esposa*, Cristóbal Cuevas García, ed., Málaga, Área de Cultura de la Diputación Provincial, 1989 (reseñado por Stanko B. Vranich en la *Hispanic Review*, 59, 2, pp. 231-233, 1991). 12. Juan de Ovando y Santarén, *Autógrafos: manuscrito Muñoz Rojas*, transcrito y facs. (Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró eds.), Servicio de Publicaciones-Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1997 (un acceso esencial a los textos del autor en que aparecen casi todos los géneros practicados por Ovando). 13. Ángeles Cardona, «El soneto trilingüe de Juan de Ovando y Santarén», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, servicio de Publicaciones, 1998, pp. 341-352. 14. José Jiménez Ruiz, «Mimesis gongorinas y variación artificiosa en los sonetos de un epígono barroco: Juan de Ovando y Santarén», en Antonio A. Gómez Yebra, Cristóbal Cuevas García y Salvador Montesa Peydró (eds.), *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 27-65. Para el inventario de su obra, véanse los citados: 15. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo... Tomo III*, 1888, entradas 3305 y 3306 (sólo describe el Orfeo militar y el Dignísimo panegírico pero da interesantes noticias de sus paratextos y licencias según aparecían en los ejemplares que entonces habían podido consultar); [7] los *Ocios de Castalia*, en la introducción de Cristóbal Cuevas, pp. 81-84; y, por fin, 16. José Simón con una bibliografía de Ovando bastante completa en el mencionado vol. XVI de la *BLH*, pp. 350-358, entradas n.º 3076 a 3097.

la entrada del puerto de Lisboa, del que fue responsable hasta su muerte<sup>10</sup>. Entre las acciones bélicas en las que participó su nieto, el poeta Juan de Ovando, cabe señalar el papel desempeñado en la represión de la revuelta popular de Masaniello en Nápoles y, sobre todo, la defensa de Málaga durante el asedio inglés de 1656, episodio histórico de cierto calado en el que, según cuenta él mismo, hubo de jugar un papel relevante<sup>11</sup>. Entre los cargos principales que ostentó figura el lucrativo puesto de Correo mayor de Málaga<sup>12</sup>, que compaginó con el de Capitán de su Milicia, lo que ocasionaría varios viajes entre la ciudad natal y la corte de Madrid. Este tipo de nombramientos permite situarlo en la categoría social de la pequeña nobleza de funcionarios municipales y debió de facilitar algunos contactos con los círculos nobiliarios y políticos de su tiempo<sup>13</sup>. Por otro lado, sus enlaces matrimoniales, de cierto prestigio, pudieron estrechar la cercanía con algunas ramas aristocráticas.

Como cabía esperar, en la obra de Juan de Ovando y Santarén representa la parte más abundante y mejor conservada la lírica en castellano. Se conocen buena cantidad de romances de temática varia, poesía laudatoria, villancicos y «versos para cantar, composiciones religiosas, poemas des-

criptivos, obras satíricas y burlescas»<sup>14</sup>, así como versos a la gloria de Málaga o de su patrona, la Virgen de la Victoria. Algunas de estas obras han contado con ediciones en los últimos treinta años: la de su principal cancionero poético, los *Ocios de Castalia* (1663)<sup>15</sup>, la de un valioso autógrafo (aunque de contenido y estado desigual)<sup>16</sup>, la de algunos de sus poemas fúnebres escritos después de la muerte de su primera esposa en 1664 (dan paso a una vena religiosa bastante desarrollada en su obra de madurez)<sup>17</sup>, así como la publicación y comentario de algunos poemas sueltos<sup>18</sup>.

Dentro de la variedad de su obra, tampoco debe subestimarse su producción neolatina, la primera en publicarse suelta, en obras ajenas desde la década de 1650<sup>19</sup> y, luego, en la quinta, última y más breve parte de los *Ocios de Castalia*. De ella, también se conservan fragmentos autógrafos. En cuanto a la prosa, tenemos asimismo huellas de una escritura bastante diversificada, en la vertiente literaria (con algunas novelas de corte boccacciano, cartas de pícaros y hasta un par de obras teatrales)<sup>20</sup>, que también deja entrever una gran preocupación por la temática histórica, militar y nobiliaria<sup>21</sup>.

<sup>10</sup> José Mondéjar, «III. Nuevas piezas documentales para el perfil...», en *Juan de Ovando...*, *op. cit.* [1], pp. 44.

<sup>11</sup> «Apéndice [facs.]: Memorial de D. Juan de Ovando a la Majestad del Rey D. Carlos II, de fecha de 1678, en demanda de una merced regia. Figura entre los papeles del manuscrito Muñoz Rojas», en *Autógrafos...*, *op. cit.* [12], p. 745.

<sup>12</sup> Elena Garcés, *[DFLE XVII2]*, *op. cit.* [2]. Cargo que, con toda probabilidad, heredó de su padre. Véase el justo citado «Apéndice [facs.]: Memorial...».

<sup>13</sup> De ahí, tal vez, sus contactos con los autores de las décimas dedicatorias al *Dignísimo panegírico* o su trato con el hijo del duque de Medinaceli, Luis Francisco, marqués de Cogolludo a quien dedica el poema. Véase *infra*.

<sup>14</sup> Retomando las categorías con que los editores han ordenado sus autógrafos sueltos, *ibid.*

<sup>15</sup> La citada ed. [7] de Cristóbal Cuevas, 1987.

<sup>16</sup> Autógrafos: manuscrito Muñoz Rojas, *op. cit.*, [12].

<sup>17</sup> *Poemas lúgubres: corpus elegiacum...*, *op. cit.*, [11], 1989.

<sup>18</sup> Véase notas *supra* y Elena Garcés, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Autógrafos: manuscrito Muñoz Rojas, op. cit.*, pp. 129-322 (novelas: 129276; cartas picarescas: 277-282; teatro: 283-322).

<sup>21</sup> Es el tema del presente capítulo en cuanto a la producción laudatoria en verso (véase más abajo, n. 48 y ss., el repaso de sus poemas heroicos, laudatorios o militares, en el principio de nuestro comentario al *Dignísimo panegírico*), pero también se tiene noticia de algunas obras proyectadas y no escritas o

Desde el punto de vista del *cursus honorum* de un personaje de la nobleza urbana destinado a la carrera militar, conviene recordar aquí cómo don Juan de Ovando y Santarén obtuvo el hábito de la Orden de Calatrava en 1652. Para ello se realizaron los necesarios informes, conservados gracias a una rica documentación genealógica<sup>22</sup>. Dos décadas más tarde, se imprimió una demanda de merced al rey que, en buena parte, retomaba la documentación del informe de Calatrava y la ponía al día<sup>23</sup>. Por aquellos mismos años, el escritor daba a los tórculos dos composiciones laudatorias en honor de los principales ministros de Carlos II: don Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV (1677) y Juan Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinaceli (1681)<sup>24</sup>. Era, pues, un poeta ya maduro, que frisaba los sesenta años, un escritor docto versado en cuestiones nobiliarias y políticas, quien escribía el *Dignísimo Panegírico al duque de Medinaceli*. Más allá de la previsible esperanza de obtener con ello algún tipo de merced, Ovando concebía este ambicioso texto polimétrico para exaltar la imagen del válido como legítimo detentador del poder. Quizá el poema fue redactado con ocasión de alguna celebración durante un viaje de la familia ducal a Málaga, convertida en «nuevo Aranjuez» por su

presencia, o motivado por alguna visita a su señorío vecino de Comares<sup>25</sup>.

## 2. EL DUQUE DE MEDINACELI, LUCES Y SOMBRAS DEL PRIMER MINISTRO DE CARLOS II (1680-1685)

El prócer ensalzado en los versos del *Dignísimo Panegírico* puede considerarse uno de los personajes clave durante el reinado del último soberano de la Casa de Austria. Don Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas (Medinaceli, 4 de noviembre de 1637-Madrid, 20 de febrero de 1691) ocupó un lugar privilegiado en la corte y merced a los distintos enlaces dinásticos se erigió en uno de los titulados más poderosos de la alta nobleza de su tiempo<sup>26</sup>.

Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera nació en el otoño de 1637 en el solar ancestral de su linaje, en la localidad soriana de Medinaceli, donde recibió el bautismo el 10 de noviembre. Ostentó a partir de entonces el título de marqués de Cogolludo, dignidad propia de los herederos de la casa ducal. Tras el óbito de su madre, el 26 de enero de 1645, el muchacho recibió los numerosos títulos y tierras que provenían de la rama materna (ducado de Alcalá de los Gazules). Una vez alcanzada la mayoría de edad, en 1653

perdidas, en particular, en prosa, un *Catálogo real genealógico de España...* y una *Historia de los Geriones*. Véase Elena Garcés y los *Ocios de Castalia*, introducción de Cristóbal Cuevas, pp. 81-84.

<sup>22</sup> José Mondéjar, «III. Nuevas piezas documentales para el perfil...», en *Juan de Ovando...*, *op. cit.* [1], pp. 39-47.

<sup>23</sup> «Apéndice... Memorial... de fecha de 1678, en demanda de una merced regia...», en *Autógrafos...*, *op. cit.*, pp. 745-747.

<sup>24</sup> El *Justísimo elogio* y el *Dignísimo panegírico*. Véase *infra*, n. 48 y ss., para una recapitulación de los poemas panegíricos.

<sup>25</sup> *Dignísimo panegírico*, octava IV, v. 7, citada más abajo. *Infra* también se establece una lista de los señoríos familiares.

<sup>26</sup> Sobre la crisis nacional y dinástica, resultan imprescindibles para entender el funcionamiento institucional según la «teoría de las convenciones» las lecturas que proponen Mary Douglas o Jean-Pierre Dedieu. De este último investigador, véase por ejemplo la síntesis que constituye *Après le roi : essai sur l'effondrement de la monarchie espagnole*, Madrid, Casa de Velázquez, col. «Essais de la Casa de Velázquez», 2010.



se ofició su casamiento con doña Catalina Antonia de Aragón Folch de Cardona y Córdoba (1635-1697), futura IX Duquesa de Segorbe, una de las personas más tituladas del Antiguo Régimen<sup>27</sup>.

Tras la defunción de su padre (7 de marzo de 1671), don Juan Francisco se convirtió en el VIII titular del ducado de Medinaceli, varias veces grande de España. La brillante carrera cortesana que había ido cimentando durante años alcanzó su cumbre en 1680, cuando recibió el nombramiento de «primer ministro» real de Carlos II, por decreto del 21 de febrero. El noble personaje detentó dicho cargo durante un lustro, hasta abril de 1685<sup>28</sup>. Tras culminar drásticamente una dilatada carrera política y cortesana, alejado de la gracia regia, el aristócrata se retiró a sus dominios de Cogolludo, en la provincia de Guadalajara. Pocos años después, el 20 de febrero de 1691 fallecía en su palacio de Madrid<sup>29</sup>.

El ascenso del duque de Medinaceli a los más altos puestos del poder durante el convulso reinado de Carlos II se inscribe en el marco de la lucha de facciones cortesanas, prolongado durante años. Si nos remontamos hasta los acontecimientos de

enero de 1677, fecha del motín aristocrático que provocó la caída de un personaje tan denostado como el privado Valenzuela<sup>30</sup>, algunos pasquines poco amables ponen el acento en la ambivalencia de don Juan Francisco de la Cerda. De ser atendibles dichas afirmaciones, el cauteloso cortesano supo navegar entre el bando de la reina madre y la poderosa facción del «bastardo regio» don Juan José de Austria (1629-1679)<sup>31</sup>. Se afirma en tales textos que Medinaceli apoyó tácitamente al hijo natural de Felipe IV, pero sin comprometerse con los firmantes del manifiesto de los adversarios de Mariana de Austria y del primer ministro y sin dejar ver a estos que apoyaba a aquellos<sup>32</sup>. En realidad, el duque era muy próximo al rey desde hacía años y había sido, en más de una ocasión, mensajero entre la voluntad de su Majestad (o de lo que su madre deseaba para el joven monarca) y los intereses de su poderoso hermanastro<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Novena duquesa de Segorbe y X de Cardona, siguiendo el árbol del título actualizado que propone la Fundación Medinaceli (consult. 2016 X 22: [es.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaestado.aspx?id=112](http://es.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaestado.aspx?id=112)). VII duquesa de Segorbe y IX de Cardona según María Dolores Álamo Martell, «El VIII Duque de Medinaceli: Primer Ministro de Carlos II», en José Antonio Escudero (ed.), *Los validos. Ponencias presentadas durante uno de los cursos de verano de la Universidad Rey Juan Carlos. Aranjuez, 2003*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 547-571 (para esta cuestión, p. 549, n. 10).

<sup>28</sup> Para una documentación completa véase *ibid.*, pp. 548 (el nombramiento) y 566-567 (la caída).

<sup>29</sup> Según la ficha facilitada por la fundación de la casa ducal (consult. 2016 XI 12): <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=162>.

<sup>30</sup> Fernando de Valenzuela (1636-1692) es el segundo favorito de la reina Mariana, después del jesuita austriaco Nithard, durante el período de regencia que termina con la mayoría de Carlos II (1675).

<sup>31</sup> José Calvo Poyato, *Juan José de Austria: un bastardo regio*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001. Militar respetado, supo granjearse la confianza de buena parte de la nobleza y forzó al exilio a los favoritos de la reina madre en dos ocasiones mediante levantamientos militares: al confesor Nithard en febrero de 1669 (sin imponerse a su vez a la cabeza del Estado); a Fernando de Valenzuela, «primer ministro» en título, en enero de 1677 (esta vez, D. Juan se instala en palacio y aleja a Mariana de la corte). Véase también: José Ignacio Ruiz Rodríguez, *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, Dykinson, 2007. Por fin, el mismo Juan de Ovando le dedica su *Justísimo... elogio... que Clío y Caliope cantan... el día de D. Juan de Austria*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1677, al principio de sus años de valimiento.

<sup>32</sup> Véase, justo a continuación, la *Junta de vivos y muertos*.

<sup>33</sup> José Ignacio Ruiz Rodríguez, *D. Juan José de Austria...*, op. cit., pp. 397-402. El cargo de Sumiller de Corps que ejerce a partir de 1675 lo coloca muy cerca del monarca. Sin duda fue un peldaño decisivo para su ascensión al valimiento.



La situación de las facciones cortesanas experimentaría un vuelco inesperado cuando en septiembre de 1679 se produjo el fallecimiento de don Juan José de Austria. En ese momento, el duque de Medinaceli consiguió afirmarse en poco tiempo como jefe del partido «donjuanista», demostrando así que se había ido preparando para encarnar una alternativa de poder frente a la influencia de la reina madre. En enero del año siguiente, es nombrado «primer ministro» por decreto, revelándose ante la opinión pública como válido con cargo oficial. Así lo evidencian las propias palabras del rey, con la necesidad de subrayar la experiencia del duque, dirigiéndose a él en segunda persona y en un estilo que deja ver la intimidad de los dos hombres en el texto mismo del decreto, bajo custodia divina: «Habiendo pedido a Dios me alumbre los medios de que debo valerme para cumplir con mi obligación [...], he reconocido [...] las ocurrencias de ahora necesitan de Primer Ministro; y habiéndole de tener, no he dudado en encargarte me ayudes en esta forma, así por tus grandes obligaciones como por lo que en ti he experimentado [...]»<sup>34</sup>. Según los usos culturales de la centuria, la asunción del poder quedaría refrendada con los versos de una composición panegírica que ensalzará las bondades y excelencias del duque, guiando su figura hacia el prestigioso terreno del mito y la genealogía. Como válido del rey y sustituto ejecutivo de la real mano, ¿qué garantía más excelsa podía ofrecer sino la misma sangre de reyes que corría en sus venas?

Podría sostenerse con algún fundamento que en la esfera literaria se opusieron dos textos que reflejan bien la enconada pugna de dos bandos políticos enfrentados: el *Panegírico* de Ovando y Santarén (1681) y el texto anónimo de la *Junta de vivos y muertos* (1684). Mientras que el primero exalta la legitimidad política del noble ministro, el segundo documento encarna el reverso negativo de su ascenso al poder. A través de las deformaciones propias de la *vituperatio*, mediante un curioso dispositivo ‘espectral’, el zahiriente y desconocido autor de la *Junta* hace salir de su tumba a don Juan José y a Felipe IV en persona para que organicen, dentro del mismísimo panteón real, un tribunal nocturno que dirima la buena fe política del hijo adulterino del rey muerto frente a la duplicidad del nuevo válido real (Medinaceli), a quien presenta en sus páginas como arquetipo de personaje tiránico y malvado. Hasta la fecha, los historiadores que se han ocupado de esta sátira la han estimado un mero documento informativo, sin destacar que tal retrato es ante todo, una construcción literaria y sólo refleja desde muy lejos las intrigas palaciegas. Ni exime al duque de las acusaciones mencionadas ni aporta documentación fehaciente para demostrarlas. Es, pues, difícil deducir de este texto que el rumor de la presencia de fantasmas en el palacio del Escorial fuera un hecho que tuvo lugar en la realidad ni que fuera organizado por el duque en persona para manipular la opinión y no un mero elemento ficcional al servicio de la sátira<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Decreto del 21 de febrero de 1680, según la documentación presente en el Archivo Ducal de Medinaceli, el fondo Egerton de Londres (British Library) y la BNE (Ms. 2034, 145rº). Véanse las referencias en M.ª Dolores Álamo Martell, «El VIII Duque...», n. 70 y p. 571.

<sup>35</sup> Junta de vivos y muertos en el Panteón del Escorial: recíprocas quejas, cargos y descargos en presencia de Felipe IV, entre D. Juan de Austria y el Duque de Medinaceli, sobre su gobierno, en el valimiento y primer ministerio del reinado de Carlos II, año de 1684. Dentro de la literatura satírico-política, la tradición de este texto recorrió manuscrita alrededor de un siglo de copias: ocho ejemplares en

Antes de recibir su más alto nombramiento, el VIII duque había llegado a la presidencia del Consejo de Indias (1679), tras haber desempeñado la función de consejero de Estado y Guerra (1675), así como, desde el mismo año y hasta 1687, Sumiller de Corps de la Casa del Rey (el cargo de mayor cercanía con la persona real) y, por tanto, gentilhombre de su Cámara<sup>36</sup>. Cuando heredó finalmente los títulos ducales en 1671, a la muerte de su padre, ya era Capitán General de la Mar Océana y Costas de Andalucía desde más de dos años. Tenía entonces treinta y cuatro años. Una década después, Juan Francisco de la Cerda Enríquez era un político experimentado y un cortesano con aura y prestigio, hasta en la vertiente financiera, como parece inferirse de la gestión de la Junta de Medios y de la Junta de Monedas, así como de su cercanía con los hombres de la recién nacida Junta de Comercio<sup>37</sup>.

Madrid (BNE, Palacio, AHN), uno en la Colombiana, uno en la Real de Bruselas y uno en la British Library. Este último es el testimonio citado por María Dolores Álamo Martell, «El VIII Duque...», 2004, pp. 554-555 y 557, en especial p. 555, y la referencia en las n. 45-46 y 59. Introduce y edita el texto completo José Ignacio Ruiz Rodríguez, «Cap. 12. La 'rebelión de los muertos': Los sucesos del monasterio de El Escorial», en el citado Don Juan José de Austria..., 2007, pp. 515-527. Antes de ellos, Adolfo de Castro la había editado en el vol. 36 de la B.A.E., pp. 551556, con el título que lleva en uno de los testimonios de la Biblioteca Nacional: «Pía junta en el Panteón del Escorial de los vivos y los muertos» (Curiosidades bibliográficas: colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, Madrid, M. Rivadeneyra, col. «Biblioteca de Autores Españoles», 1855).

<sup>36</sup> M.<sup>a</sup> Dolores Álamo Martell, «El VIII Duque...», p. 556. Véase también Carmen Sanz Ayán, «Reformismo y Real Hacienda: Oropesa y Medinaceli», en M.<sup>a</sup> Carmen Iglesias (ed.), *Nobleza y sociedad en la España moderna. [Conferencias del ciclo organizado por la Fundación Central Hispano y la Fundación Cultural de la Nobleza Española, y que se celebró en Madrid a lo largo de 1995]*, Oviedo, Nobel, 1996, p. 165.

<sup>37</sup> Carmen Sanz Ayán, «Reformismo y Real Hacienda...», *ibid.* Citado por M.<sup>a</sup> Dolores Álamo Martell, «El VIII Duque...», n. 53.

El VIII duque de Medinaceli accedía al poder en medio de un período decadente y convulso, turbio política y socialmente, durante el cual la población hispánica sufrió varias catástrofes naturales<sup>38</sup>...

Frente a las figuras del duque de Lerma y el conde-duque de Olivares durante los reinados anteriores, podría decirse que en la persona de Juan Francisco de la Cerda por primera vez en la Edad Moderna un Grande de España llegaba a ocupar el valimiento. Con ocasión de las exequias paternas, el cronista Ortiz de Zúñiga decía de él que era «un piélagos inmenso de grandezas; a quien Castilla respeta duque de Medinaceli, Andalucía duque de Alcalá, Aragón duque de Segorbe, Cataluña duque de Cardona, Valencia duque de Lerma»<sup>39</sup>. Aparte de los territorios del noroeste peninsular en que no tenía implantación, este mapa de posesiones dibuja una presencia del VIII duque en casi todos los territorios de las Españas, además de la custodia que tenía sobre los dominios coloniales gracias a su presidencia del

<sup>38</sup> Unas sucesivas epidemias de peste entre 1677 y 1684, sequías (1682-1684) o el terremoto de Málaga (1680).

<sup>39</sup> Estos últimos tres títulos por su casamiento. Así lo cita Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII. Vol. I: El estamento nobiliario*, [facs. de la 1.<sup>a</sup> ed. del CSIC, 1963], Granada, CSIC-Universidad de Granada, «Colección archivum», 1992, pp. 221-222. Con mayor precisión cabe recordar que tanto Medinaceli como Segorbe son fronterizos con Aragón, respectivamente desde el este de Castilla y el noroeste de Valencia y que los ducados de Segorbe y Lerma están vinculados a la mujer del VIII duque de Medinaceli, D.<sup>a</sup> Catalina Antonia. En cuanto a Lerma, ella pretendió a la corona ducal que no llegó a ostentar en exclusividad (el V duque muere en 1668 y el pleito en curso desde la generación anterior no es favorable a la duquesa de Segorbe, menos aún a partir de 1677). En cambio, como es sabido, el cronista vincula con razón el ducado de Lerma con el solar de la casa en Denia (marquesado de origen de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas), en el sur del reino de Valencia.

Consejo de Indias. Se sabe, además, la atención que el interesado otorgaba a estas cuestiones de prestigio y hasta el escudo personal de don Juan Francisco deja ver, a través del lenguaje heráldico, cuán importante era para él asociar su nombre con los territorios a los que podía pretender, realzando la extensión de estos dominios. Tenemos noticia de la conformación de este blasón gracias a dos ejemplares de un mismo cartón de tapiz flamenco (década de 1680)<sup>40</sup> en que aparecen en conjunto los escudos simplificados de los ducados más prestigiosos de los títulos familiares, según la partición vertical usual en los enlaces matrimoniales. A diestra<sup>41</sup>, para el duque, las armas de la casa de Medinaceli (la Cerda)<sup>42</sup>: en el primer cuartel y en el tercero de la casa de Alcalá de los Gazules (Enríquez y Ribera)<sup>43</sup>; a siniestra de la partición, los títulos o apellidos heredados de la duquesa<sup>44</sup>: en el segundo

cuartel, Aragón<sup>45</sup> y en el cuarto, partido en dos, Cardona y el reivindicado ducado de Lerma<sup>46</sup>. Tanto los cargos políticos del duque como la extensión territorial de los dominios familiares y los títulos que le había permitido añadir a los propios su casamiento aparecen esmeradamente enumerados en la portada del *Dignísimo panegírico*<sup>47</sup>. Por lo visto, venían a ocupar el lugar adecuado en un dispositivo genérico en que «convergen los caminos de la Retórica, la Poesía y la Historia», que por tanto puede llegar a manejarse como un «elegante instrumento de diplomacia internacional»<sup>48</sup>.

puesto tripartita terciado en palo de Aragón-Trastámara, con Castilla y León en medio) y, terciado a su vez, del ducado de Cardona (cuarteladas en sotuer, las dos primeras partes de la división) y del condado de Pallars (el sexto distrito); sobre el todo, escusón del condado de Comares (en la provincia de Málaga, y pues vecino del escenario del poema de Ovando), reconocible al moro cautivo en la parte inferior de su propio corte.

<sup>45</sup> Aragón a su vez partido con Aragón simple y Aragón-Sicilia (Sicilia insular, reconocible a las Águilas de Hohenstaufen).

<sup>46</sup> D. Juan Francisco recupera para su blasón sólo la mitad Sandoval («en campo de oro, una banda de sable»). D.ª Catalina Antonia, es Sandoval y Rojas por su madre, la cual fue III duquesa de Lerma con los plenos derechos.

<sup>47</sup> Véase su disposición en la conformación del título original tal y como se transcribe a continuación (n. 56).

<sup>48</sup> Véanse elementos claves sobre el género y su definición desde los modelos latinos de Estacio, Claudiano o Sidonio Apolinario, la bibliografía actualizada y los elementos estilísticos dominantes en Jesús Ponce Cárdenas, «El Panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, Dossier «Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro», n.º 421, 2012, pp. 71-93 (pp. 78 y 84 para las dos citas). Conviene anotar asimismo el influjo ejercido durante el Barroco por los modelos italianos recientes, como el de Giovan Battista Marino, tal como ha puesto de relieve en fechas recientes Jesús Ponce Cárdenas, «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude per un panegirico spagnolo», *Critica Letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62.

<sup>40</sup> Ambos se hicieron, por lo visto, sobre un cartón del pintor flamenco David Teniers «el Joven». Uno se encuentra en la colección particular de la familia de Medinaceli (imagen accesible desde la ficha del VIII duque), el otro se vendía por Christie's cuando se escribían estas líneas, y, en la página del grupo, se apreciaban perfectamente los detalles de la obra (consult. 2016 XI 12):

[http://www.fundacionmedinaceli.org/casadu-cal/fichaindividuo\\_img.aspx?next=false&before=true&width=476&height=510&id=65](http://www.fundacionmedinaceli.org/casadu-cal/fichaindividuo_img.aspx?next=false&before=true&width=476&height=510&id=65);

<http://www.christies.com/lotfinder/textiles-costume/a-flemish-armorial-tapestry-after-david-teniers-5829628-details.aspx> («European Noble & Private Collections Including Fine Tapestries Part. I Teniers 1680»).

<sup>41</sup> A diestra: en heráldica, visto desde el cuerpo del que lleva el escudo, a su derecha... O sea, en la mitad de la izquierda según aparece a quien lo mire de frente.

<sup>42</sup> Cuartelado a su vez de Castilla y León (cuarteles partidos) y de Francia (tres lises de oro en campo de azul).

<sup>43</sup> Las armas de Alcalá también son cuarteladas de las Enríquez y de las de Ribera (existe una variante partida).

<sup>44</sup> Las armas personales de la duquesa son las de su padre (las ducales), cortadas de Segorbe (un com-

3. EN TORNO A LA PRODUCCIÓN  
ENCOMIÁSTICA DE OVANDO  
Y SANTARÉN

Como suele ser habitual entre los autores secentistas, la sección laudatoria de la obra de Ovando y Santarén constituye una de las partes más nutridas de su producción. En ese contexto, el *Dignísimo panegírico* no puede verse como un mero elogio aislado, aunque sí pueda atribuírsele el rango de la composición encomiástica más ambiciosa de este poeta soldado. La polimetría, en particular, le sirve para hacer de este singular panegírico una obra polifónica en todos los sentidos de la palabra (tanto en lo narrativo como en lo musical), una soberbia pieza en la que la suma de voces poéticas (la de la *figura loquens* del narrador, las de los personajes mitológicos como Apolo, las Musas, las Alegorías de los continentes...) sirve para construir un suntuoso aparato del elogio.

Antes de acometer el estudio de varios rasgos específicos del *Dignísimo Panegírico* resulta conveniente evocar el conjunto de versos laudatorios de este ingenio malagueño. En primer lugar, llama la atención la predilección que muestra por el cultivo de la vena encomiástica en arte menor. Dicha tendencia se aprecia ya en los poemas que compuso en tiempos de Felipe IV y, en particular, en los textos recogidos en la primera parte de sus *Ocios de Castalia*, donde puede localizarse gran cantidad de elogios fúnebres. Esa misma inclinación métrica por el octosílabo se manifiesta en la abundancia de poemas religiosos de tono laudatorio que escribió a lo largo de su vida<sup>49</sup>. Casi por los

mismos años que el *Panegírico a Medina-celi*, Ovando hizo imprimir por separado un texto en honor al hermanastro del monarca, don Juan José de Austria (1677)<sup>50</sup> así como un opúsculo para la joven reina consorte, María Luisa de Orleans, en verso de romance (hacia 1679-1689)<sup>51</sup>. Dentro de esa misma línea de exaltación epidíctica, se conservan igualmente numerosos ejemplares impresos y el primer canto autógrafo de un poema heroico titulado *Orfeo militar* (1688)<sup>52</sup>, donde se da noticia de otro proyecto u obra perdida (un poema laudatorio en honor a los duques de Lorena, *Orfeo*, I, fols. 19 bis rº y 43vº)<sup>53</sup>.

La mayor diferencia entre el poema de índole épico-militar y el panegírico quizás se encuentre en el carácter auto-generativo del discurso epidíctico, elaborado a través de una selección de acciones encomiables de la vida del prócer, una serie de *facta* que proporcionen un retrato favorable del *laudandus*. Frente a esa impostación,

<sup>50</sup> *Justísimo... elogio... que Clío y Calíope cantan... el día de D. Juan de Austria*, Málaga, Mateo López Hidalgo, impresor de la Santa Iglesia Catedral, 1677. Un ejemplar en la BNE, otro en la Univ. de Salamanca, otro en la HSA.

<sup>51</sup> *Pintura de la augustissima Reyna nuestra Señora Maria Luisa de Borbon: dedicada al... S. D. Fernando Davila... [Romance]*, [s. l.: Málaga (?)], [s. n.: portada orlada semejante a las de Mateo López Hidalgo (?)], [s. a.]. Un ejemplar en la Nacional de Madrid. Se puede dar una fecha de escritura y publicación aproximada por el breve tiempo que duró la real unión antes de la muerte de la reina.

<sup>52</sup> *Orfeo militar: cuya belicosa musica celebra los felices triunfos que en la sagrada guerra de Viena, y Buda ân alcançado contra el Sultan del Assia las imperiales armas del Cesar Leopoldo primero, Rey de romanos, Bohemia, de Vngria, Dalmacia, Croacia y Esclaunonia, grande Emperador de Alemania*, Impresso en Malaga, por Mateo Lopez Hidalgo, impresor de la S. Iglesia Catedral, 1688. Con cuatro ejemplares en la BNE, ejemplares únicos en la RAE, en la RAH, en la Univ. de Santiago de Compostela, en la de Córdoba, y en la HSA.

<sup>53</sup> *Ocios de Castalia* (ed. Cristóbal Cuevas), p. 82.

<sup>49</sup> También encontramos poesía similar manuscrita (hasta con una sección dedicada a ella en la ed. de 1997). «[4. Romances panegíricos y laudatorios]», en *Autógrafos...*, Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró, eds., pp. 79-83 (transcri.), 381-387 (facs. ms.).

todo texto que celebre las gestas guerreras precisa una diégesis centrada en la acción de los héroes y en hazañas dignas de la general admiración. No raras veces, en el *Dignísimo panegírico*, largos fragmentos evocan la fama del protagonista sin que se fundamente casi nunca el elogio en la enumeración de virtudes concretas asociadas a hechos identificables. Las únicas referencias que concurren en las estancias son la exaltación de la piedad y devoción del duque, que queda de manifiesto con las ofrendas que depositara ante la Virgen de Montserrat (E2v<sup>o</sup>, C; E3r<sup>o</sup>, en las tres octavas del folio) y una fugaz alabanza que exalta su naturaleza de varón «legal» y «entero» en una octava aislada (F3r<sup>o</sup>, B), sendas calidades mencionadas *in extremis* en las últimas hojas del poema<sup>54</sup>. A fin de cuentas, el poema se construye más bien como un elogio de la estirpe de la Cerda y del VIII duque como su último vástago, en la cima de su gloria política al reunir la mayor acumulación de títulos nobiliarios del reino y cubrir gran parte de su territorio. La construcción formal del poema desempeña entonces un papel importante para organizar esta celebración literaria del modo más variado y deleitoso posible.

#### 4. LA TRADICIÓN IMPRESA DEL *DIGNÍSIMO PANEGÍRICO*

Hasta donde hemos podido averiguar, hoy día se conocen dos ejemplares únicos de la composición laudatoria más ambiciosa de Ovando y Santarén: el primero, custodiado en Nueva York, pertenece a los ricos fondos de la Hispanic Society of America (en adelante, HSA); el otro se localiza en Madrid, en la Biblioteca

Nacional, con la signatura R/11882(4). El ejemplar madrileño incorpora algunas anotaciones manuscritas contemporáneas al poema (en adelante, BNE, sin duda el consultado por José Simón)<sup>55</sup>. El cotejo de ambos testimonios resulta muy relevante, ya que permite constatar la existencia de dos estados del texto, siendo el del ejemplar madrileño el más avanzado con la adición de treinta y ocho octavas y del último romance del poema<sup>56</sup>. Los nue-

<sup>55</sup> José Simón Díaz, [BLH16], *op. cit.*, entrada 3085. J. Simón posiblemente menciona la aprobación siguiendo a Gallardo que trae a colación. Para esta tarea de descripción del impreso, le estoy especialmente agradecido a Aurore Schoenecker por sus consejos en codicología y el tiempo y buen criterio que empleó de modo decisivo para ayudarme a entender la composición de los pliegos del ejemplar de Madrid. Gracias también a Héctor Ruiz, otra vez, por el rigor de sus sugerencias y al personal de la sala Cervantes de la BNE por su ayuda.

<sup>56</sup> La obrita es un formato medio (in 4.º) sin mención de editor. Se reconocen, sin embargo, la tipografía y las orlas usadas en las prensas catedralicias de Málaga, llevadas por Mateo López Hidalgo, donde Ovando dio a publicar la casi totalidad de su obra. El ejemplar de la HSA corresponde con un primer estado del texto, más breve que el de la BNE. Viene encuadernado sólo y se compone de 28 folios impresos sin numerar, signados [A]<sup>4</sup>, BF<sup>4</sup>. Contiene los dos documentos de censura (aprobación y licencia) firmados en Málaga a finales del verano de 1681 (A23r<sup>o</sup>). Gallardo no menciona qué ejemplar consulta, pero indica con exactitud: «Aprob. del P. Fr. Pedro de Salas: 17 agosto 1681. Licencia: Málaga, 10 Setiembre 1681, Dr. D. Juan Manuel Romero de Valdivia [...]» (*Ensayo... Tomo III, op. cit.*, entrada 3306). En cambio, da un número de folios inferior (veinte folios) al de los dos ejemplares conocidos. El ejemplar de Madrid no conserva las informaciones legales preliminares, tal vez porque se pudieran perder en el proceso de encuadernación en que se unió con otras tres obras (véase cuáles más abajo con las cuestiones de música a las que están afines, n. 122), por lo cual sufrió un ligero guillotinado. Además, ofrece la peculiaridad de ser anotado con correcciones manuscritas que dejan pensar que se pudo tratar de un ejemplar de trabajo (si no de imprenta), independiente de su comercialización y cercano a su proceso de producción. En este contexto puede que sobrasen las licencias, de rigor en los ejemplares destinados a ser públicos. Refleja, en

<sup>54</sup> Se indica con la letra mayúscula el orden de aparición de la estrofa en la página indicada: A es la primera, B la segunda, etc.



vos versos insertados tratan esencialmente de los antepasados de Medinaceli, en particular de los Foix-Bearne. Para poder glosar estas antiguas hazañas familiares, puede que el autor necesitase documentarse con informaciones o lecturas complementarias que le permitieran terminar el poema. También se pueden observar algunos cambios y enmiendas menores en la grafía de las estrofas conservadas en los fragmentos afectados por las añadiduras de la segunda versión (BNE). El título completo del poema reza:

todo caso, un segundo estado del texto con las treinta y ocho octavas y el romance añadidos. Se compone de 33 folios impresos sin numerar, signados [A]<sup>6</sup>, BC<sup>4</sup>, D[1], ¶<sup>4</sup>, [-]¶, [D4], E<sup>4</sup>, F<sup>6</sup> (en blanco la última hoja). Con los dos folios posiblemente perdidos que contenían las licencias iniciales, la versión aumentada del libro pudo componerse de treinta y cinco fols. impresos. Las anotaciones manuscritas que incluye son unas poquísimas correcciones tipográficas (un reclamo que no modificaron después de añadir las treinta y seis octavas del nuevo pliego D), ortográficas o semánticas y un comentario único sobre la ingeniosidad del texto al asociar las nueve musas con nueve títulos de grandeza (C4<sup>r</sup>). El pliego D se recompuso totalmente en comparación con el primer estado del texto (HSA): los folios primero y el último son los únicos en ser idénticos en los dos testimonios. Dos elementos nuevos del cuaderno se señalan '¶' y '¶ 2' (sic: 2¶), cada uno seguido de un fol. sin signatura de que se puede deducir que son los respectivos 1¶ 12 y 2¶ 12 (dos bifolios insertados al principio del pliego). Siguen cuatro folios sin signar que dejan ver que se reorganizó todo el pliego (pues los añadidos esporádicos de octavas todas señaladas con una estrellita delante no permitían mantener sin reimprimirlos más que los folios periféricos iniciales). En el pliego F, lo añadido es menor y más lineal. Sólo se modificó el último folio y se añadieron una hoja o dos. Dicho de otra manera, tres páginas impresas fueron modificadas (F13 originales más los añadidos [-] con una hoja en blanco, o tal vez [-], sin h. en blanco). Al nivel textual, la última octava se mantuvo al final pero aislada de las anteriores por la adjunción de una octava nueva abajo del nuevo fol. [F4] y del nuevo romance de una página de extensión en la vuelta de la hoja. Siguen luego una nueva octava en el recto del último folio impreso antes de la octava final original. A la vuelta, permanecen las tres piezas post-liminales que cierran el opúsculo.

*DIGNISSIMO / PANEGIRICO / QVE CANTA APOLO, / AL MVY EXCELENTE SEÑOR DON JUAN / Franciſco de la Cerda Enriquez Afan de Ribera / Aragon Folch de Cardona y Cordova. / DVQVE / De Medina Celi, de Segorbe, de Lerma [sic, pretendiente], de Alcala [de los Gazules], de Cardona. / MARQVES / De Cogolludo, de Tarifa, de Denia, Comares, de Alcala [de la Alameda], de Palla[r]s, de Cea, de Villamizar. / CONDE / Del gran Puerto de S[anta] Maria, de Ampurias, de [las Montañas de] Pradas [sic, Prades], de Empudia [sic, Ampudia], de Buendia, de S[anta] Gadea, de los Molares. / VIZCONDE / de Villamur, Señor de Luzena, de Chillo[n], de Elpejo, de Cañete, gran condeſtable de la Corona de Aragon, Adelantado mayor de Caſtilla, Adelantado y Notario mayor de la Andalucia, Cavallero del inſigne Orden del Tuſon de Oro, Sumiller de Corps de ſu Majestad, de ſu Conſejo de Eſtado y ſu primer Miniſtro deſta Monarquia[.] / AVTOR[.] EL AFECTO DE DON JOAN DE / la Victoria Ovando Santaren,y Loayſa. / Cavallero de la Orden,y cavalleria de Calatrava, Capitan / que fue en el [sic] rebelion de Napoles,y al preſente de la Milicia / de la Coſta deſta nobiliſſima,y fiel ciudad de Malaga<sup>57</sup>.*

El extenso elogio del valido se terminó de escribir ya entrado 1681 y se editó entre el final de la primavera y el otoño de ese mismo año, según se entiende de las autorizaciones legales recogidas en los paratextos y se colige de la datación de algún suceso de carácter familiar que aparece aludido en el texto<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Transcrito aquí con la puntuación, grafías y saltos de renglones originales, conservando los errores como la coma falta de espacio subsecuente.

<sup>58</sup> El casamiento de la hija de los duques, Lorenza Clara de la Cerda y Aragón, con Alejandro Colonna Manzini, IX duque de Paliano tuvo lugar a mediados de abril de 1681, hecho que el poema menciona (E2v<sup>o</sup>, oct. A). Por tanto se escribe o se modifica el *Panegírico* después de esta fecha antes de su entrega a las prensas en el verano.



## 5. LA ARQUITECTURA NARRATIVA DE UN POEMA ENCOMIÁSTICO

En su estado de redacción más avanzado, el *Dignísimo Panegírico* se compone de 1472 versos, que se caracterizan por la alternancia de distintas formas métricas<sup>59</sup>. Según los cauces formales propios del género, claramente las octavas reales predominan en la composición (149 estancias en total, o sea 1192 vv.). Ahora bien, aquellas amplias series en *ottava rima* son interrumpidas a lo largo de varias secciones intermedias que se singularizan por otras opciones métricas. Tal alternancia se aprecia, en particular, al principio y al final de la obra. La función estructurante de la polimetría es bastante acusada, ya que sirve para recalcar algunas etapas diferenciadas dentro de la narración.

Según el orden del poema aparecen así<sup>60</sup>: un llamado «romance endecasílabo», en realidad alirado, o sea endecaheptasílabo (fols. [A]23vº: 20 cuartetos); tres dísticos latinos (fol. [A]6vº); otro romance polimétrico, pero que, esta vez, alterna arte menor y arte mayor en la compo-

sición de sus nueve estrofas (fols. B23vº); y dos romances comunes, o sea octosilábicos (fols. B3vC2rº y F4rº). De este modo, dos masas métricas principales se diferencian. La dedicatoria, la introducción a la narración, el arranque de la parte propiamente panegírica de la obra, y los cuarenta versos que la clausuran forman un primer bloque polimétrico, que en varios momentos integra también octavas (504 vv., poco más de un tercio del total). Otro gran bloque (968 vv.) está constituido por un bloque unitario de octavas. Esta originalidad formal tiene, además, su lógica discursiva: cada forma métrica se corresponde con una de las varias voces poéticas, algunas solitarias (la *figura loquens* del poeta narrador, el dios Apolo, una voz profética en latín, una musa, cada diosa de los continentes), otras corales (en conjunto, las musas y luego las deidades continentales), que conforman el *Dignísimo panegírico*. Así se describen, a continuación, las diez secuencias formadas por esta compleja estructura. Para evidenciar con mayor claridad la arquitectura textual del poema, seguidamente se reproducen varios fragmentos del principio y final de cada secuencia, lo que permitirá asimismo establecer alguna reflexión en torno a la diégesis y el estilo<sup>61</sup>.

### [I] *Dedicatoria al heredero del ducado, el joven Marqués de Cogolludo*

En el arranque del volumen, Ovando y Santarén ofrece un poema-dedicatorio (folios [A]23vº) al Marqués de Cogolludo, Luis Francisco de la Cerda y Aragón

<sup>59</sup> Según los cauces tradicionales de la *laus urbis*, la *Descripción de Málaga*, con 180 octavas, es el más largo poema de los *Ocios de Castalia* y posee una extensión ligeramente inferior al *Dignísimo panegírico*. Aparece en la *Cuarta parte* de los *Ocios*, la única en que domina el verso de arte mayor y la temática panegírica y laudatoria de temas varios, sacros y profanos. Aparecen así sucesivamente una «Canción real» (petrarquista), dedicada a Nuestra Señora de la Victoria es el caso del primer poema de cada parte del libro, menos en la breve quinta y última de versos latinos. Se compone de cinco estrofas y un *commiato* (72 vv.). Siguen cuatro poemas en octavas (todos de ocho octavas, menos la mencionada «Descripción»). Vienen, por fin, un soneto; y dos romances (uno en ío, el otro en ía con 145 y 96 vv. respectivamente). Véase la cuidada edición de los *Ocios de Castalia...*, por Cristóbal Cuevas, 1987.

<sup>60</sup> A continuación, se vuelve a detallar diez secuencias formales y sus contenidos narrativos.

<sup>61</sup> Ortografía y puntuación están totalmente modernizadas en las siguientes transcripciones para facilitar una lectura fluida (con tal de que no alteren la fonética original). La elección sería muy posiblemente distinta para una edición crítica.

(1660-1711), joven heredero del título ducal<sup>62</sup>. Bajo la forma de un «Romance endecasílabo», esta dedicatoria se compone de veinte cuartetos alirados endecaheptasílabos, cuyas rimas se pueden esquematizar *abcB*, con *a* y *c* heptasílabos sueltos y *b* *B*, heptasílabo y endecasílabo, asonantados en *ée* (véanse a continuación las dos estrofas citadas)<sup>63</sup>. Esta forma ofrece una variante simplificada de la «baja lira» garcilasiana, que el escritor malagueño lleva, por las rimas asonantes, hacia el estilo más humilde del romance, o sea de la poesía castellana de arte menor a la que es tan aficionado, aunque ennoblecida mediante el verso italianista<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Concesión del marquesado «por Carlos V a Luis de la Cerda, a petición de su padre, Juan de la Cerda, II Duque de Medinaceli. En adelante distinguirá a los sucesores directos varones de la Casa de Medinaceli. Primero de los cinco títulos creados por el Emperador para los sucesores de las grandes casas». (Fundación Medinaceli, consult. 2016 XI 9: <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaestado.aspx?id=71>)

<sup>63</sup> Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance», *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-191. Como revelaba el estudioso mexicano en este minucioso asedio crítico, «durante su larga existencia, los romances endecasílabos se han empleado casi siempre en poemas de cierto empaque, compuestos en ocasiones luctuosas, festivas, celebratorias, ceremoniales, etc. Por eso son muy frecuentes en certámenes y academias» (p. 177). A continuación, el estudio ofrecía un catálogo de este tipo de composiciones, datadas entre 1652 y 1732. El poema de Ovando y Santarén aparece en dicho elenco (p. 178). Sobre la forma concreta del poema ovandiano, cabe señalar que la primera asonancia entre «Medinaceli» y «esclarece», (o sea *éi* / *ée*) es meramente aproximativa (es la única de la serie en no respetar exactamente el patrón), pero tal vez ingeniosa ya que hace consonar la parte más noble del nombre Medinaceli (según una paronomasia frecuente, evoca el *coeli* latino) con la luz, no menos celestial, que convoca el verbo *esclarecer*...

<sup>64</sup> Contienen en particular una mayoría de poemas octosilábicos sus *Ocios de Castalia* (1663, ed. cit. 1987) tanto como sus autógrafos (*op. cit.* 1997).

En los versos dedicatorios consagrados al marqués el *laudator* pretende mostrar cómo este vástago de una de las casas nobiliarias más ilustres del reino se ha revelado ya digno continuador de su nombradía. Por ese motivo, el panegirista se dirige al joven don Luis Francisco para explicar cuál es la intención de su elogio y para implorar su ayuda, con objeto de corregir la imperfección de un texto tan humilde (estrofa 14). Tal como indicara el título de portada («Autor: el afecto de don Juan de la Victoria Ovando [...]»), sólo el amor a la Casa de Medinaceli excusa levemente la osadía del poeta; es su único estímulo para escribir a la gloria del VIII duque. Sin lugar a dudas, el elogio se dirige también al marqués (como se subrayará luego en una octava del centro del poema que establece una lista de las virtudes del joven en boca de la diosa Europa, que lo describe como un cumplido varón que goza del «recato, / el valor, la lealtad, prudencia, fama, / paz, rectitud, espíritu y conato...», D4v<sup>65</sup>).

Esta primera secuencia empieza con la siguiente llamada en la primera estrofa de la dedicatoria:

Marqués de Cogolludo,  
Luz de Medinaceli,  
que al ilustrar albos  
las proezas que obras esclarece.

Y termina, a modo de cadencia conclusiva, con la única variante (*abCB*) observada en el esquema métrico de estos ochenta versos<sup>66</sup>:

<sup>65</sup> [D4] es la décima hoja del cuaderno recompuesto en el segundo estado del texto y la única hoja con D1 que se conserva del primer estado.

<sup>66</sup> En vez de *abcB*, o sea con un distico final de endecasílabos en vez del verso largo suelto de las demás estrofas.

Mas ya a tu mano llega,  
quiera el cielo que estrene  
que al ilustrar por dicha los honores  
del invencible brazo de quien eres.

[II] «Introducción [...] en octavas»:  
*llegada a Málaga, caza y sueño  
de la inspiración*

Una morosa serie de quince estancias sirve de obertura al encomio. En dichas estrofas (Folios [A] 46vº, vv. 81-200) se invita al ministro de Carlos II a que escuche el canto de Apolo, «topacio del polo celestial», que se dispone a ofrendarle una extensa *laudatio*, siempre que su oficio de valido en el Olimpo del palacio real le deja la posibilidad de escucharlo benévolo y atento. Con el cambio de metro y estrofa, se efectúa una primera ruptura estilística. Ya no habla el poeta como *persona* del autor Ovando en el tono más íntimo de su dedicatoria al marqués, sino que sirve para introducir una narración cuyo propósito es preparar el canto del mismísimo dios de la poesía y las artes, acompañado por una lira cuyas cuerdas son las mismas «reales cerdas» de oro del apellido ducal. Así lo expresa la primera estrofa de la secuencia inicial<sup>67</sup>:

Si te permite conceder espacio,  
príncipe heroico, lustre de Castilla,  
del Olimpo de Carlos el palacio,  
oye el acento que en tu obsequio humilla  
el Dios del Polo celestial topacio,  
que ha de exceder a toda maravilla  
en glorias cuando de Reales Cerdas  
pula del plectro resonante cuerdas.

<sup>67</sup> La segunda estrofa de la dedicatoria ya había asociado al apodo familiar hecho apellido, cerdas de oro: «De Francia y de Castilla / Adonis, que fulgente / con Cerdas de oro ciñes / superior de las Lises ramillete». Para instrumentos de la época, en particular entre los claves, se documentan cuerdas de todos tipos: de tripa, textiles (como la seda), aleaciones de metales (lo más corriente) y hasta, en instrumentos especiales a base de oro...

Los citados endecasílabos nos guían desde las fórmulas de la modestia propias del exordio hacia un instante 'mítico', en el que la alabanza no está sometida ya a la caducidad del tiempo, puesto que el elogio fluye del canto del propio Apolo. En este punto decisivo de la diégesis, la *figura loquens* en primera persona se desvanece para dejar paso a una suntuosa cronografía, que evoca lejanamente el estilo sublime de la *Soledad primera*. Los versos describen con varias pinceladas ricas en sugerencias cromáticas («nevada clavellina», «celajes», «albor», «nácares», «escarcha») y suntuosas («oro», «raso de la China», rubís «balajes») los primeros arbores del día. Todo ello se despliega además bajo los acordes de un léxico propio del arte de la pintura («borrar», «copiar», «lejos», «reflejos»). Tal como plantea la estancia, el cuadro paisajístico cubierto por el *coperchio* de la noche se revela en todo su esplendor («se ostenta»), una vez despojado del velo de tinieblas que lo cubría («corre la cortina»):

Era, cuando nevada clavellina  
(entre mil ramilletes de celajes)  
se ostenta el Alba y corre la cortina  
al albor que de nácares follajes,  
le escarcha de oro en raso de la China  
y, al borrar de los astros los balajes,  
vuelve a brujulear, copiando en lejos  
del blandón de los siglos los reflejos.

Las reminiscencias del celeberrimo *incipit* de las *Soledades* se hace palmaria a lo largo de las estrofas siguientes, como prueba la marca estacional de la *descriptio temporis* («por fin de abril, el Tauro floreciente»). Una vez explicitado el cuándo, el encomio se centra en evocar el dónde, identificando el lugar de la narración: «haciendo ruedas la voluble plata / que inclina Guadalhorce hacia Neptuno, / de Málaga a la vista se dilata». Ante la llegada inminente del valido, la hermosa ciudad mediterránea

se erige en un «Nuevo Aranjuez», como si estuviera dispuesta ya a acoger al poderoso ministro junto a la entera familia ducal<sup>68</sup>.

Una vez concluidos los segmentos descriptivos de la cronografía y la topografía, se da inicio al relato laudatorio con una escena cinegética («cursando de Diana el ejercicio», estancias 513), semejante a las que presentan otros panegíricos, como el de Trillo y Figueroa al marqués de Montalbán o el de Enríquez de Navarra a Felipe V. En este lance de montería aparece un temible oso al mismo tiempo que el «yo» encargado de llevar la narración a lo largo de las octavas (est. 5, v. 1), cuya identidad no se da a conocer. Por unos instantes, el lector falto de indicaciones podría pensar que se trata del mismo Apolo, tal y como lo anunciaba el subtítulo, pero las características de su reacción a la montería, su cansancio y luego su sueño dejan ver más bien a un personaje humano. Estrofas más abajo, el romance cantado explícitamente por Apolo, engastado en el corazón del panegírico, confirmará que el narrador y el dios no se confunden. La escena venatoria, imbuida de una poderosa *enérgeia*, ofrece asimismo una suerte de retrato ecuestre, con la evocación de un brioso caballo a lo largo de dos octavas enteras. La agitación de la escena provoca el cansancio del narrador-cazador y prepara el cambio del entorno gracias a un efecto de contraste entre el tono de cada fragmento. Concluida la caza, el narrador se adormece y tiene un sueño revelador en medio de ese marco silvestre (estrofas 14-15). Así se corona la primera sección narrativa y se introduce una visión onírica, donde la *figura loquens* del encomiasta recibe en tres dísticos latinos, por el intermediario de una

misteriosa voz, la incitación a cantar las alabanzas del VIII duque. Así se formula la transición entre ambos fragmentos:

Aún no había influido del beleño  
a mi rendido aliento que convida  
la dulce operación, fuerza del sueño,  
cuando, canoramente repetida,  
una voz (sin saber quién fue su dueño)  
así en el aire se escuchó esparcida,  
entonando en heroica consonancia  
verso latino, música elegancia [...].

[III] *Tres dísticos latinos cantados incitan a elogiar al duque*

En esta sección por primera vez aparece una ruptura del metro en las octavas, así como el importante detalle del único uso de otra lengua en el marco de la composición (fol. [A] 6v<sup>o</sup>). Como un pequeño alarde de plurilingüismo poético, los dísticos neolatinos presentan un perfil singular por la mención del canto que aparece en ellos, no ya como usual metáfora para designar la palabra poética («canta Apolo», en el subtítulo) sino, aparentemente, como acotación del modo cómo se deben dar a escuchar los versos de esta voz, «canoramente repetida, / [...] / entonando en heroica consonancia / [...], música elegancia»<sup>69</sup>. Tal vez podría imaginarse que haya existido o que se haya previsto una melodía para los siguientes «versos latinos que cantó la voz en el aire», tal vez con algún dispositivo escénico sugestivo para que se escuchara la música sobre la letra en latín, sin que se vieran los músicos.

<sup>68</sup> La familia ducal no se menciona todavía en estos parajes que serán los del triunfo de Medinaceli en el *thiasos* marino del final del poema (véase desde el fol. 31 hasta las últimas octavas).

<sup>69</sup> El epigrama está compuesto por tres dísticos, que a juicio del latinista Pedro Conde Parrado resultan bastante «pedestres y mejorables». Quisiera dejar aquí constancia de mi gratitud a este investigador de la Universidad de Valladolid por haber revisado la puntuación del poema neolatino y por los consejos que me ha brindado para aquilatar la traducción.

—*Acta Medina ducis Celi generosa canendo*  
 —*dixit— erunt caeli carmina (Ovando) tua.*  
*Est Cerda et si orbem replet dulcedine tactu,*  
*nobilisans faciet plectra sonora tua.*  
*Mecenas erit usque tuus (sors magna!). Quid ergo?*  
*Mecenas atavis regibus ortus erit.*

—Cantando las nobles gestas del duque de Medinaceli  
 —dijo— serán tus poemas, Ovando, del cielo.  
 Es Cerda y, si al tocarla, llena el orbe de dulzura  
 hará que resuene famoso tu sonoro plectro.  
 Tu Mecenas ya siempre será: ¡inmensa suerte! ¿Por qué?  
 Será un Mecenas nacido de antiguos reyes.

Como bien podían apreciar los lectores de la época, el *explicit* de la composición neolatina sirve para engastar con leves alteraciones una *iunctura* tan prestigiosa como la del inicio del *Carmen* I, 1 de Horacio, consagrado por el vate de Venusia a su poderoso patrón, Gayo Cilnio Mecenas («*Maecenas atavis edite regibus*» > «*Mecenas atavis regibus ortus erit*»). Además de congratular al panegirista por la fortuna de servir a un patrón virtuoso e inmejorable, el epigrama encapsula uno de los elementos principales que va a desarrollar la alabanza posterior: el linaje de la Casa de Medinaceli se remonta hasta la Edad Media y es de sangre real.

[IV] *El poeta, arrebatado*  
*por la inspiración, prepara su elogio*  
*(octavas)*

La octava siguiente glosa en castellano los versos latinos anteriores y marca el momento en que el poeta se deja arrebatarse por la inspiración que lo lleva a componer el panegírico al poderoso ministro ([A] 6vB2r<sup>o</sup>: 9 octavas):

Al de Medinaceli la elegante  
 voz que escuché le aplauda me provoca,  
 pues del cielo ha de ser cuánto de él cante.  
 «Cerda es —prosiguió— que si te toca  
 el Orbe endulzará del Euro a Atlante,  
 exaltando tu plectro (si le invoca)  
 y será tu mecenas (dicha extraña)  
 pues origen de reyes le dio España».

Mi espíritu la voz dejó inflamado  
 e invocar el Parnaso pretendiendo  
 de este príncipe, a encomios elevado,  
 ideas a mi idea está haciendo;  
 y de ardor apolíneo<sup>70</sup> provocado,  
 de Morfeo al impulso me suspendo,  
 quedando en fin sin mí, porque en tal gloria  
 me arrebató un letargo la memoria.

Se trata de un fragmento intermedio entre dos momentos cantados que introduce el ameno paisaje del monte Parnaso donde las nueve ninfas cantan primeras la gloria de Medinaceli en la secuencia

<sup>70</sup> *Apolíneo*: la prosodia exige la sinéresis que hace del adjetivo un tetrasílabo en vez del usual pentasílabo. Se señala la sinéresis en la transcripción mediante un punto en la vocal (-), así como lo propone Gaspar Garrote Bernal en su edición de Vicente Espinel (*Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col. «Clásicos andaluces», 2008, p. XC; véanse los ejemplos de las pp. 117-124). La crítica de Antonio Alatorre a estas cuestiones no es menos interesante y resulta complementaria («Review of *Diversas rimas* [1591]», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 50, n.º 2, 2002, pp. 591-606; véanse pp. 294-296).

siguiente. Terminan así las nueve octavas (vv. 262-278)<sup>71</sup>, ya con la aparición de algún epíteto de signo gongorino, como «honor y gala de Medina». Quizá pueda plantearse una leve reminiscencia del fragmento del *Panegírico a Lerma* referido a la duquesa de Lerma, que era hija del duque de Medinaceli. En esa vía de contacto familiar, la noble dama desposada con el privado de Felipe III se exaltaba como «[...] divina / del cielo flor, estrella de Medina» (vv. 111-112), y dos veces «gala», término presente más de quince veces en el conjunto de la obra de Góngora<sup>72</sup>:

—«Este el Parnaso es (selva divina)  
—dijo una de ellas, viéndome confuso—,  
y estas las Musas, cuya peregrina  
música entona elogios que dispuso  
al duque (honor y gala de Medina),  
cuando por todo el orbe está difuso  
el saber que de España por primado  
del austriaco Carlos es privado.

Yo soy la que a este sitio presurosa  
te trasladé, cuando, al descanso atento  
de tu fatiga, el tráfigo reposa;  
camino en rumbos conseguí del viento,  
plumas dando por velas imperiosa.  
¡Oye de mis hermanas el acento!»,  
dijo. Y sonó (parándose las fuentes)  
así un primor de voces diferentes [...].

[V] *Diálogo cantado de las musas a modo de responsorio polimétrico*

La quinta secuencia del *Panegírico* es la más singular desde el punto de vista métrico. En ella se combinan varias tradiciones que no suelen asociarse: el oc-

tosílabo de la poesía ibérica con origen en la transmisión oral; el endecasílabo de la poesía culta italianista; y el llamado *verso de arte mayor* de otra tradición culta, la veterocastellana (el verso del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena). Durante las nueve estrofas de este curioso romance polimétrico, asonantado en áa (fols. B23v<sup>o</sup>; 54 vv.), se combinan tres octosílabos y un endecasílabo en boca de una musa (con asonancia en los pares), seguidos de dos versos de arte mayor asonantados, coreados por las demás musas, o sea dodecasílabos cesurados, compuestos de dos hemistiquios hexasílabos<sup>73</sup>. Funciona el fragmento del mismo modo que en la liturgia gregoriana con el responsorio coral al versículo del oficiante, como también ocurre en tradiciones populares lúdicas en que un jefe de juego lanza una *propuesta* a la que la colectividad opone una *respuesta* o, como en la tragedia griega, con un corifeo que, en este caso, sería alternativa-mente una y otra musa, todas cantando su estrofa solista a su vez. Esta «música que cantan todas las nueve Musas» empieza así con la más elocuente:

<sup>73</sup> Ninguno de estos versos de arte mayor de Ovando plantea los problemas que se encuentran en Mena. Sobre esta cuestión del *Laberinto*, generaciones de filólogos propusieron teorías más o menos satisfactorias hasta el aporte de Jacques Roubaud, «Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de HalleKeyser», *Poétique*, vol. 7, 1971, pp. 366-387; comentado y aclarado luego por Éric Beaumatin, «Pour l'analyse métrique du *Laberinto de Fortuna* : un réexamen des propositions de Jacques Roubaud sur l'arte mayor», *Langues Néo-Latines (Revue des langues vivantes romanes)*, vol. 307, 1998, pp. 65-87 [HDR 2011: t. 2, pp. 214-240]; antes del estudio decisivo de Martin J. Duffell, *Modern Metrical Theory and the 'Verso de Arte Mayor'*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, col. «Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 1999 (véase también, más recientemente, del mismo autor, *Syllable and Accent: Studies on Medieval Hispanic Metrics*, mismo ed., misma col., 2007).

<sup>71</sup> Nueve octavas para presentar a las nueve musas, tal vez con alguna intención numerológica (también afirma que el duque es «nueve veces grande»; véase n. 94).

<sup>72</sup> Véanse las herramientas de búsqueda de la citada ed. en línea de Antonio Carreira [*Pólemos* 2016].



*Calíope:*

—Prodigio augusto del orbe,  
a quien infantes España  
en tu esclarecido origen  
realce dieron a la antigua infancia.

*Todas:*

—No adornen laureles los triunfos que alcanzas<sup>74</sup>  
sino de tu árbol las augustas ramas.

Este primer canto de elogio de la estirpe de Medinaceli (que va a ser el motivo recurrente del poema) termina, ocho estrofas más abajo, en boca de la musa bucólica:

*Talía:*

—Vive inmortal en el orbe,  
siendo (pues te erige estatuas)  
disculpa a la admiración,  
Y ocupación a la sonora Fama.

*Todas:*

—Términos jubile a tu edad la Parca  
en lo que le hila pródiga por larga.

[VI] *Dos octavas de transición entre  
el canto de las musas y el de Apolo*

Apolo, monarca entre las musas, viene finalmente anunciado por el narrador, mientras se hacía esperar desde casi un tercio del poema (estamos en el fol. B3v<sup>o</sup>), mencionado ya en la portada y en subtítulo al principio de la narración.

Así cantaban y sin mí, confieso,  
estaba, de lo armónico llevado.

Volvió a hablarme la Musa, que el exceso  
conoció de mi aliento transportado:  
«al canto —dijo— seguirá el progreso  
de Delfos la deidad cuyo cuidado  
a este príncipe excelso le proviene  
digno poema, gloria de Hipocrene.  
Aquel de Lauro es el dios Apolo,  
a la armonía de un romance atiende  
que le ha compuesto por cantarle sólo». Apolo, entonces, que entonar pretende,  
tomó el violón con que suaviza el polo.  
El coro de las Musas se suspende  
y así remonta del rubí elegante  
melodía en sus labios relevante.

[VII] *«Romance que canta Apolo»  
(se acompaña con el violón)*

Aparece el canto divino a folios B4C2r<sup>o</sup> con veintinueve cuartetas (116 vv.) de romance en asonancia úe. Esta vez se trata de un romance octosilábico, en su forma usual, al contrario de los romances polimétricos anteriores (en la dedicatoria y en el canto de las musas). Empieza:

O tú, para cuyo elogio  
(Excelentísimo Duque)  
en cuanto giran mis rayos,  
es corto influjo mi numen.  
Tú, que en prosapia ascendiendo,  
porque en tus glorias redundes,  
de un imperio el timbre logras  
que con tus Cerdas se añade.

Como en la mayor parte del poema, este romance laudatorio no menciona en ningún momento hazañas efectivas del duque, pero sí sirve para desplegar un sutil ingenio onomástico, característico del género epidíctico, en que las cerdas del apellido ducal se hacen vínculo familiar y garantizan la unidad de la Corona. Hasta se utiliza la figura de los ancestros Blanca de Francia y el infante Fernando «el de

<sup>74</sup> La presente transcripción evidencia cada hemistiquio por un espacio añadido. Se observa, además, entre los finales de los primeros hemistiquios una aliteración con carácter casi sistemático. En los dos casos observables, un juego con la consonante lateral alveolar (o la vibrante): *LauReLes / tu áRboL; jubILe / le hILa*. Nótese, en este verso, que la prosodia exige reducción del esperado hiato en sinéresis para la palabra *triunfo*, realizado como bisílabo \*[tryunfo].

la cerda» como precedentes y como modelos, además, de un enlace matrimonial entre España y Francia, tres años después del matrimonio de Carlos II con M.<sup>a</sup> Luisa de Orleans (significativamente evocado en la quinta cuarteta)<sup>75</sup>.

El octavo duque de Medinaceli también encarna otro tipo de virtud real: la liberalidad y justicia, que manifiesta en la distribución de las mercedes (fol. 11, estr. D: «de letras o armas el cargo / tan atento distribuyes»). En un tono similar termina el canto de Apolo en las estrofas 28 y 29, aludiendo a las presentes y venideras proezas que tendrán al ministro real como protagonista (29º, v. 3):

De tus lustros el lustroso  
aumento el cielo vincule,  
que otro en sí caber no puede,  
ni se hallará, aunque se estudie.  
Grabe de pórvido en hojas  
(sin que del Tiempo lo frustre  
lo voraz), a tus proezas  
la Fama inmortal volumen.

Como puede apreciarse, la última cuarteta de romance plantea un contraste entre el efecto temible de desgaste ocasionado por el Padre Tiempo y la perennidad que asegura la memoria a través de la Fama inmarcesible de las gestas. Arropado por un hipérbaton de sabor gongorino, el cierre de la sermocinatio de Apolo concede el mayor crédito al poder eternizador de la palabra poética, al modo del horaciano *exegi monumentum aere perennius*: 'Que la Fama grabe en hojas de pórvido un volumen inmortal a tus proezas, sin que la voracidad del Tiempo lo frustre'.

[VIII] *Panegírico de las deidades continentales: Europa, América, Asia y África*

El apartado séptimo del encomio constituye la secuencia más amplia del entero poema, ya que suma nada menos que dos tercios de su extensión (968 vv.)<sup>76</sup>. Además, al contrario de lo que rezan la portada y el título, en este momento central no concede la voz a Apolo. Frente a la sermocinación del dios de la poesía, Ovando y Santarén recurre aquí a otro tipo de ficción alegórica, basado en la tradición panegírica romana de época tardo-antigua. Después de una sucinta introducción en tres octavas (C2rvº), hablan por turno cuatro figuras divinas, en forma de personificación alegórica: Europa, América, Asia y África. Los discursos de las deidades continentales revelan una extensión muy dispar, marcada por la relevancia que asume la primera deidad como *caput mundi*. Así pues, Europa hablará durante ochenta y nueve octavas (C2vE4vº), en tanto que el discurso de las demás diosas será mucho más reducido (América nueve octavas E4vF1rº; Asia cinco F1vF2rº; África también nueve F23rº). Como uno de los posibles precedentes que el escritor malagueño debió de conocer, cabe apuntar cómo Claudiano en el libro segundo del *De consulatu Stilichonis* introduce un notable pasaje en el que describe a las personificaciones alegóricas de varias provincias del imperio romano (Hispania, Galia, Britania, África y Enotria). Estas personificaciones alegóricas acudieron en calidad de suplicantes ante la divinidad de mayor rango,

<sup>75</sup> Véase la n. 80, *supra*, y el contexto asociado.

<sup>76</sup> Corre desde el folio C2vº hasta casi el final de la obra (F4rº), a lo largo de 121 octavas (de la 27º a la 147º si se cuentan los anteriores fragmentos escritos en octavas.

la *dea Roma*, para solicitar su ayuda ante los riesgos que las amenazaban<sup>77</sup>.

En las tres octavas de transición, se aplica por segunda vez una técnica de contraste narrativo. De modo simétrico al contraste generado al principio del poema entre la tensión narrativa de la caza y el sosiego del sueño (clímax/anticlímax)<sup>78</sup>, las diosas de los continentes y las trompetas de su comitiva llegan, «turba en músicos tropes», y rompen el silencio dejado por la naturaleza, cautivada por el armonioso canto solista de Apolo (anticlímax/clímax). Se constituye así una animada escena visual y musical donde el orbe entero, representado por sus entidades geográficas, viene a celebrar la fama y gloria de Medinaceli en Málaga:

Mudos y, al eco de esta voz, dormidos  
los céfiros se echaban en los prados  
y, en las ramas, tenían suspendidos  
los pájaros sus picos elevados  
y las fuentes sus cursos reprimidos;  
que, sus efectos bien considerados,  
suspensión al Parnaso causó sólo

<sup>77</sup> Claudiano, *Poemas*, Madrid, Gredos, 1993, t. II, pp. 98-100. Copio la somera descripción de cada una de las provincias, que antecede a su respectiva *sermocinatio*: «Entonces, Hispania, coronada su cabellera con la glauca fronda de Minerva, y con un vestido radiante entretejido con oro del Tajo, profiere la primera tales palabras» (p. 98). «Entonces la fiera Galia, con su rubia cabellera peinada hacia atrás, su cuello rodeado por un bello collar y portando dos jabalinas, así habló con un corazón apasionado» (p. 99). «Luego Britania, cubierta con la piel de una bestia caledonia, tatuadas con hierro sus mejillas, cuyo azulado manto borra sus huellas e imita el oleaje del océano, dijo» (p. 99). «Luego África, resplandeciente su cabellera con espigas y una peineta de marfil y enrojecida por su caluroso clima, habló así» (p. 100). «Después de ellas, Enotria, entrelazando la hiedra con la flexible vid y haciendo fluir el vino de sus abundantes racimos, dijo» (p. 100).

<sup>78</sup> La caza en los fols. [A]4v6rº y el sueño a continuación, sin que se indique su final que, de hecho, es el fin de la obra.

cantar del duque, en el aplauso, Apolo<sup>79</sup>. A este tiempo, surcó la región pura de ninfas turba en músicos tropes. Cada una a un clarín, marcial dulzura, de su boca infundía, entre claveles. Seguíanlas con grave compostura (sirviéndoles las nueve de doseles) cuatro deidades en festiva tropa: la África y Asia, América y Europa.

Según una confusión frecuente, posiblemente habrá de entenderse que son las musas estas nueve ninfas que abrigan el divino séquito, reuniendo así a todos los protagonistas de las escenas precedentes en una escena colectiva y con un tono de alegre celebración heroica. Al contrario del orden que parecía anunciar la lista —que ordena los nombres de las diosas seguramente para que se adecuen con el ritmo del endecasílabo— Europa es quien aparece primero:

Felices de su júbilo señales  
venían dando. Europa la primera  
llegó, del pelo rizos los raudales  
que aumentaban cambiantes a la esfera  
y del cuello doraban los cristales;  
vestida de una hermosa primavera  
en quien todo el Ofir copió embutido  
grave esplendor de fúlgido tejido.

La primera deidad en tomar la palabra es la más prolija (C2vE3vº) y empieza por una descripción de sus territorios:

*Habla Europa:*

—«De dragón me dan forma y mi cabeza  
—dijo— es España. Tengo el océano  
al poniente y, al norte, mi grandeza  
ciñe el zafir con que se exploya ufano  
todo el Mediterráneo en su largueza.  
Llego hasta el mar de Atlante el mauritano

<sup>79</sup> «[el] cantar sólo Apolo [la gloria] del duque al Parnaso, causó suspensión en el [general] aplauso.» [*¿sentido y ponctu OK?*]

desde el Oriente, donde me hace, en suma, el Tanais, senda de cristal y espuma. [...]».

Acoge luego el *basilikòs lógos*<sup>80</sup>, momento más grave del poema y que explica la extensión mayor de la intervención de Europa. Esta contiene en efecto el elogio de Carlos II como rey del mundo, y revela la dimensión política de un género epidíctico al servicio no sólo del personaje a que se dedica el texto, sino también del sistema monárquico en su conjunto. Aunque el poema los ensalce, la gloria y fama de Medinaceli, por la garantía que ofrece su origen regio, son un agente más, aunque un agente excelso, del todo de una corona compuesta por la unión de reinos y componentes federados.

El discurso respeta la jerarquía de los personajes alabados: primero el rey Carlos, «Júpiter español» (oct. 46 de Europa), luego la reina madre, Mariana (oct. 7). La octava siguiente alude a la reina consorte M.<sup>a</sup> Luisa («incomparable lis, [...] que al antiguo esplendor de los Borbones / añadió de Castilla los leones») antes de que llegue por fin el turno del duque de Medinaceli, «al bien de su corona atento» (C4r<sup>o</sup> y ss.). La última octava de la página sintetiza, antes del catálogo de su genealogía, los títulos y funciones que detallamos en el apartado anterior.

A continuación, la genealogía comienza con Alfonso X (C4v<sup>o</sup>), su hijo «el de la cerda», las guerras fratricidas de sucesión del rey sabio y la otra rama Medinaceli, los Foix-Bearne, a partir de 1370 (D1v<sup>o</sup>). La estirpe de la ilustrísima familia de los Medinaceli (hechos condes por Enrique II y duques por los Reyes Católicos), tiene su ilustre origen en la rama mayor de la

casa real de Castilla por vía del infante don Fernando (primogénito y heredero de Alfonso X), de quien conservaron sus descendientes a guisa de apellido el mote de «el de la Cerda», según cuenta la leyenda<sup>81</sup>. El infante casó con Blanca de Francia, hija del rey galo Luis IX (San Luis) y murió antes que su longevo padre, el rey sabio. Alfonso «el Desheredado», hijo de don Fernando, otro portador del nombre en la genealogía de Medinaceli, tampoco pudo llegar a suceder a su abuelo como soberano de Castilla y León. De ahí el escudo de los de la Cerda, partido (o cuarteado según las variantes heráldicas y las épocas) con las flores de lis de Francia (Blanca) y el emblema de Castilla y León (Alfonso X). Lo recuerda la segunda estrofa del romance dedicatorio del *Dignísimo panegírico* (fol. [A]2r<sup>o</sup>): «De Francia y de Castilla / Adonis, que fulgente / con Cerdas de oro ciñes / superior de las Lises ramillete».

Sigue la genealogía con una ampliación de la mirada hacia las familias reales de España y Francia (los Trastámara y el inicio de la Casa de Borbón –1¶1v<sup>o</sup>, la de Navarra) cuyo vínculo con los de la Cerda es indirecto. Se ve pues cómo Ovando construye un discurso global del elogio regio en que Medinaceli y Carlos II tienen antepasados gloriosos y parcialmente comparten entre aquellos remotos orígenes medievales una línea dinástica común. Esa misma afinidad centenaria se aprecia, asimismo, en la genealogía de sus esposas respectivas: D.<sup>a</sup> Catalina de la Casa de Aragón y M.<sup>a</sup> Luisa de la de Borbón-Orleans. Del mismo modo remonta el relato hacia la familia materna del duque, los

<sup>80</sup> Véase el citado artículo de Jesús Ponce Cárdenas, «El Panegírico... Trascendencia...», 2012, p. 76, para esta cuestión del discurso regio o *basilikòs lógos*.

<sup>81</sup> Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía*. Sevilla, 1588 (para el apodo dado al infante cuando nació, por tener la piel cubierta de pelos duros, cual cerdas, véase Lib. II, cap. XX, fol. 155v<sup>o</sup>).

Enríquez de Ribera (1¶2v<sup>o</sup>); es decir que la genealogía no sigue un curso lineal, ni mucho menos, sino que erige una serie de retratos sumarios en que un nombre se encuentra asociado a un título o una hazaña de la Reconquista o de las primeras guerras de conquistas. Así puede llegar a primos contemporáneos del VIII duque, como Pedro de la Cerda y Leiva, III conde de Baños (1633-1705) con quien comparte un bisabuelo ([-]2rv<sup>o</sup>)<sup>82</sup>.

De esta genealogía digresiva se disculpa Europa a Apolo con la excusa de que se fue en busca de otras glorias, dignas de la que se había propuesto cantar ([-]3r<sup>o</sup><sup>83</sup>, 86 oct. de Europa):

«O Febo (a los encomios pues te ajustas del que de Foix ha precedido Febo)<sup>84</sup> digresiones perdona, por augustas, si han detenido el curso que le debo; mas, como son admiraciones justas, que unión tener con sus fulgores pruebo, que de su stirpe al mar corren triunfales. [...]».

Retoma luego la genealogía con el primer duque de Medinaceli ([-]3v<sup>o</sup>)<sup>85</sup> hasta llegar, en cuatro octavas, a la esposa del VIII duque, Catalina Antonia de Aragón Folch de Cardona y Córdoba ([-]4r<sup>o</sup>)<sup>86</sup>, de quien se contenta con afirmar «la virtud y beldad» y recordar la prestigiosa stirpe. Esto es a su vez pretexto para otra digresión que permite mostrar hasta donde alcanzan las alianzas del duque de Medinaceli. Así, aparecen ante todo los suegros de la pareja ducal —uno de los cuales, Francisco Benavides Dávila y

Corella, IX conde de Santisteban, es virrey de Cerdeña, Sicilia (y más tarde Nápoles)— antes de volver a su hijo, el marqués de Cogolludo de la dedicatoria, que goza de uno de los elogios más sentidos y caracterizados de todo el poema (D4v<sup>o</sup>)<sup>87</sup>.

Se abre pues una subsección dedicada a la descendencia del VIII duque: tras exaltar la figura del heredero se elogia a sus seis hermanas (cuatro ya desposadas, dos aún doncellas). El encomio de la numerosa progenie ofrece al *laudator* la ocasión de enumerar las alianzas matrimoniales con algunas grandes familias del tiempo y evocar sus hazañas pasadas. Tal detalle se aprecia en la memoria de la Reconquista para los Guzmán; o en la inmortal victoria de Lepanto por la unión con los Colonna, a través del enlace de Lorenza Clara de la Cerda y Aragón con Alejandro Colonna Manzini, IX duque de Paliano, cuya celebración tuvo lugar el 17 de abril de 1681<sup>88</sup>. Las seis estrofas que concluyen el fragmento sirven para ponderar la felicidad del duque al contemplar la buena fortuna de sus hijos.

Como es habitual en el marco de los panegíricos hispanos del Barroco, se elogia la virtud cristiana del duque de Medinaceli. La *pietas* del ministro queda de manifiesto gracias a los obsequios a la Virgen de Montserrat, de la que ya era devoto el VI duque de Segorbe, padre de D.<sup>a</sup> Catalina Antonia. Estas estrofas abandonan el estilo de elogio más llano del catálogo

<sup>82</sup> [-]2, o sea la séptima hoja de diez del pliego recompuesto D.

<sup>83</sup> *Id.*, el octavo folio.

<sup>84</sup> «Febo» fue el nombre que adoptaron los condes de Foix, entre los antepasados medievales de Medinaceli.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Id.*, el folio noveno.

<sup>87</sup> *Id.*, el décimo y último folio del pliego D recompuesto.

<sup>88</sup> Según los datos de la Fundación Medinaceli. Como bien se recordará, las aprobaciones del *Dignísimo Panegírico* aparecen fechadas en agosto y en septiembre de 1681. La mención de este fausto acontecimiento familiar permite establecer con mayor precisión la cronología en la que se fue redactando el poema (o algunas de sus partes). Una sección del encomio resulta, forzosamente, posterior a abril de 1681.

para volver a tejer motivos ornamentales (piedras preciosas y olores, conforme con los regalos de los duques a la imagen) con una sintaxis cincelada cuidadosamente («a quien rindió, feriándole en sus montes, / cuanto suda el Arabia y el Orontes»). Termina así el discurso de Europa, en la primera octava del folio E3v<sup>o</sup>:

«Tan generoso corazón le influya.  
Su ascendencia no admiro; si es de tantos  
reyes, infantes, príncipe la suya,  
no la prosigo; que fluctúo en cuantos  
timbres contemplo en su casa, cuya  
máquina obliga a suspender mis cantos...»  
dijo y dejó la mélica armonía,  
surta entre perlas que el carmín lucía.

La diosa de las Indias hispanas, segunda en hablar, es más parca, pero recuerda que la influencia familiar de los de la Cerda llega hasta aquellos confines. Empieza así el fragmento con colores abigarrados:

#### *La América*

La América se sigue y, con decoro,  
sobre fondos que enciende carmesíes  
que el árabe tejió a plumajes de oro,  
en el ropaje incluye potosíes;  
brilla en cuello y zarcillos un tesoro  
de esmeraldas, turquesas y rubíes,  
mostrando en labios su beldad divina,  
perlas del Sur, corales de la China.

Tras la descripción geográfica de sus confines y la reivindicación de Colón como «argonauta mayor», declara su homenaje a Medinaceli como «nuevo macedón», sin explicar qué conquistas le han permitido al duque merecer la fama de erigirse en un segundo Alejandro. Elogia luego a su hermano, Tomás Antonio, marqués de la Laguna, virrey de Nueva España desde el año anterior —garantía, si todavía fuera necesaria, de la poderosa organización del clan familiar de la Cerda a través de la acción de D. Juan

Francisco desde el Consejo de Indias—. Termina por fin homenajeando a la esposa de aquel (F1r<sup>o</sup>):

«Un serafín (del conde de Paredes  
hija, deidad y honor de los Manrique<sup>89</sup>,  
que diera afrenta al bello Ganimedes)  
su conyugal empleo testifique;  
un serafín en quien cifró mercedes  
el cielo, porque perfección duplique  
y hoy (de virreina al ilustrar blasones)  
luce Antártica estrella en mis regiones».

El relato pasa luego, sin transición, al extremo oriental del mundo. Asia es la que en menos palabras expresa el homenaje de sus territorios al duque y desaparece en su discurso toda referencia directa a la estirpe de Medinaceli. Afirma que «por su fama le adora y por sus modos» y, a través de la descripción misma de su geografía, convoca la larga lista de sus territorios a modo de guardia de honor reunida para la ocasión. Así, en una de las pocas octavas cuyo sentido corre desde la estrofa precedente «le aplauden [...]»

«cuantos gozan la Caria y la Fenicia,  
la Anatolia, la Escitia y la Cambaya,  
la Grecia, la Panfilia y la Cilicia,  
la Rusia, la Morea, Frigia, Acaya,  
la Serbia, Caramania, el Ponto y Licia,  
la Sabea, la Hibla y la Pancaya,  
el Cairo, el Ménfis, Catay y Macedonia<sup>90</sup>  
y cuanta incluye el Asia, Babilonia».

La última en hablar es la diosa de las tierras al sur del Mediterráneo y se dirige a Apolo como dios inspirador del elogio:

<sup>89</sup> El virrey está casado con María Luisa Manrique de Lara Gonzaga y Luján, XI Condesa de Paredes de Nava.

<sup>90</sup> De difícil escansión. Se propone un posible desplazamiento hacia una acentuación paroxítona por hipercultismo en *Menfis* (acentos métricos en 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas).



El África, moviendo las vivientes  
 rosas del labio dijo, suspendida:  
 —«Del orbe oh luz, influjos suficientes  
 me inspire tu deidad esclarecida  
 para entonar encomios reverentes  
 a este milagro, que es del orbe vida,  
 en quien suspenden (sin tener exceso)  
 Astrea y la Piedad igual el peso»<sup>91</sup>.

La evocación del comportamiento heroico de los antepasados del prócer durante la Reconquista permite al *laudator* moldear la estancia de tonos más épicos de todo el *Dignísimo panegírico* y hacer otra vez el elogio de sus antepasados de las dos ramas de Medinaceli, los de la Cerda y los Foix-Bearne. El primero es Alfonso de Castilla<sup>92</sup>, que aparece en la cuarta octava del discurso de África:

«Su antecesor Alfonso, honor de Marte,  
 pudo eclipsar mis lunas andaluces  
 de ciencia militar y excedió en arte  
 con más ardor en sus marciales luces,  
 llevando victorioso su estandarte,  
 cuando, a las copias de sus arcabuces,  
 del rojo humor, entre las hondas rubias,  
 nublaron lanzas y bañaron lluvias».

A continuación, pasa Ovando a la segunda rama de la familia a través del personaje de Gastón, III conde de Foix, «Febo» por su apodo. Gastón de Foix fue en efecto padre del primer conde de Medinaceli, Bernardo, esposo de Isabel de la Cerda, Señora del Puerto de Santa María, y ancestro, a su vez, de otros tres Gastones, condes y luego duques de Medinaceli, involucrados en la Reconquista, expresión de África en España, según el poema.

<sup>91</sup> Astrea, diosa virgen, hija de Júpiter es conocida por cuidar de los rayos de su padre y, por tanto, encarna su justicia o su ira. En este sentido se puede oponer a la diosa Piedad.

<sup>92</sup> Véase la n. 80, *supra*, y el contexto asociado.

Esta nueva genealogía permite llegar, «nueve [*sic*] duques después» (F3r<sup>o</sup>, A), al VIII duque y a su virtuoso papel de valido «legal» y «entero» (F3r<sup>o</sup>, B), al lado de Carlos II<sup>93</sup>. Regresamos pues donde empezó el canto de las diosas de los continentes, ciento diez octavas antes<sup>94</sup>. El discurso de África concluye con alguna expresión tópica de inefabilidad, dado que el infinito número de gestos asociadas a este linaje no puede agotarse en un encomio:

—«Mas, ¿cómo puedo numerar trofeos  
 de sus antecesores soberanos?

Las voces faltan, suplan los deseos,  
 porque siempre serán alientos vanos,  
 aunque en su elogio justos los empleos  
 con el intento quedarán ufanos».

Dicen todas cuatro:

—«¡Que al duque de Medina y de Segorbe  
 todo es aplauso indeficiente el orbe!»

En este último enunciado, ejemplo evidente de *oración performativa*<sup>95</sup>, la

<sup>93</sup> La primera de estas virtudes, «legal», es muy adecuada a su función de estadista, como sinónimo de «verídico, puntual, fiel y recto en el cumplimiento de las funciones de su cargo» (D.L.E., R.A.E.). La segunda, «entero», desmiente la crítica expresada por la sátira de la *Junta de vivos y muertos* que vimos en las primeras páginas de este capítulo.

<sup>94</sup> El autor quiere introducir a la fuerza el número nueve (nueve musas, nueve grandezas, nueve ducados pasados) pero no da todas las claves para que concuerden las cuentas (véase n. 71)... La grandeza, la reivindican los mencionados títulos de duque (cinco) y el marquesado de Denia (seis). El de Cea, en teoría no se asocia a la suma dignidad (pero sí el ducado asociado). En cuanto al condado de Sta. Gadea, accede a grandeza para D.<sup>a</sup>. Catalina después de la caída del duque (1687) y es posterior a la fecha del panegírico. El poema, por su parte, reivindica un duque «Grande nueve [veces]» en boca de la diosa Europa (fol. s.n. C4r<sup>o</sup>, última octava de la página, 11.<sup>a</sup> de Europa, 40.<sup>a</sup> del poema...) y en la décima de elogio postliminar del conde de Alcudia.

<sup>95</sup> La R.A.E. todavía no incluye en su diccionario la palabra acuñada desde hace mucho por los lingüistas para describir un enunciado que realiza alguna acción por el hecho mismo de su enunciación.

junta de los continentes recalca la idea de homenaje del mundo entero, y motiva las últimas palabras de las diosas. Europa, primero, vuelve a ubicar la narración en Málaga, como lo había hecho el narrador en las primeras octavas. Permite así situar el decorado marítimo por el que van a salir los continentes y su comitiva.

Europa:

«Málaga, y cuanto su distrito incluye,  
gracias le rinde, cuando todos los bienes,  
en tantos males, su piedad le influye,  
aplausos le dedica que perennes  
duraciones tendrán, su amor lo arguye;  
pues sus ondas volviendo en hipocrenes  
para su encomio, en su cristal repite,»

Todas:

«líquida voz al margen de Anfitrite».

Así terminan su canto las diosas. Las cinco octavas siguientes describen, de nuevo en voz del narrador, un concierto general en que se unen diosas continentales y musas, dirigiendo la atención general a la naturaleza del entorno malagueño en el momento del ocaso, según el tópico final de las églogas.

[IX] *Seis cuartetos de un romance  
cantado por una musa con la lira*

Se da fin al poema con el último canto de una de las musas (sin que se especifique cuál), acompañado con la lira (F4r<sup>o</sup>, C, v. 7), bajo la forma de un breve romance (F4v<sup>o</sup>)<sup>96</sup>. Este último sólo musical describe la puesta del sol como una pintura que Apolo hace con un sinnúmero de matices cromáticos trazados por el discurrir de su carro solar. Semejante acercamiento conceptual entre música (o poesía) y

pintura<sup>97</sup> se acaba con otro acercamiento entre los dos Febos: Apolo, dios cantor y tutelar de todo el *Panegírico*, y el antepasado Gastón, «Febo», conde de Foix, en los orígenes de la estirpe ducal. El romance completo es el siguiente:

Ya la majestad de Febo  
baja a ilustrar el ocaso  
y de carmín tornasola  
la eminencia a los collados.  
Del mar en cristal turquí  
baña el fulgurante carro  
y de las ruedas que azula  
el oro escarcha a los clavos.  
En nácares encendido  
(que ilustra a trechos ufano)  
centellea rosicleres  
el círculo de sus rayos.  
Por las nubes que matiza  
esmalta follajes raros  
y taraceando ardores,  
brilla coloridos varios.  
¡Qué bien de la región vaga  
para iluminar los claros  
sobre lienzos de rubíes,  
echa el pensil de topacios!  
De Medinaceli<sup>98</sup> pinta  
el fulgor cuyo retrato  
es, por lo Foix de su estirpe,  
Febo en el orbe aclamado.

[X] *Dos octavas conclusivas*

Las estrofas conclusivas (F5r<sup>o</sup>) son las octavas 148<sup>o</sup> y 149<sup>o</sup> donde el narrador

<sup>96</sup> Seis cuartetos (24 vv.) de romance común octosilábico en áo.

<sup>97</sup> Este *ut pictura poesis* que bien podría evocar a un cuadro de puesta del sol del contemporáneo Claudio de Lorena (Cl. Gellée).

<sup>98</sup> La etimología antigua del topónimo hacía derivar el nombre de Medina Selim (la ciudad de Salim) y mantenía (hasta la década de 1960 frecuentemente) la grafía con dos palabras separadas. Por esta razón el juego de palabra que acerca *Celi* del latín *Coeli*, cielo, no es infrecuente. En la cuarteta no se explicita, pero parece aceptable leerlo como una alusión donde Apolo pinta el cielo de Medina.

explica cómo, después de la salida de las tropas de diosas y musas, se despierta con la misión de transmitir al duque el canto apolíneo que le ha inspirado su sueño<sup>99</sup>.

Esto cantaba, y de África y Europa,  
América y el Asia el centro airoso  
volvió a surcar la festejada tropa;  
pudiera cada una, por lo hermoso,  
a Júpiter del néctar dar la copa.  
Febo reverberó lo luminoso  
y, porque el rumbo del viaje ilustre  
del ya puesto esplendor, exhaló el lustre.  
A Talía después (que es del Museo  
la más festiva) manda que me lleve  
al sitio donde me ocupó Morfeo;  
y que al duque, a quien tanto España debe,  
le ofrezca de aplaudirle mi deseo.  
Halleme en Guadalhorce que ya leve  
el sueño huyó, diciéndome Talía  
a las plantas del duque el Sol me envía.

Fuera ya del *Panegírico* mismo, clausuran el impreso los tres poemas post-liminares de elogio al autor ya señalados: dos décimas y un epigrama (los dos dísticos latinos citados en el principio de estas páginas). Los dos poemas castellanos aparecen dispuestos en sendas columnas, como sigue (*Del señor conde de Alcudia [de Guadix], caballero de la orden de Santiago, Señor de Esfiliana, gentilhombre de la boca de su Majestad. Décima al autor y Del señor marqués de Coprani al autor de este elogio. Décima*<sup>100</sup>):

De un Cerda cantas, Aquiles,  
las proezas soberanas  
que por grandes, por cristianas,  
exceden las más gentiles.  
Dé al bronce eterno buriles

tu ardor (a quien lauros tejen)  
pues hace que asuntos dejen;  
y por cuanto Apolo ande  
al que nueve veces grande  
nueve musas le festejen.  
De esta obra (que en labor  
real materia ha incluido)  
su artífice el merecido  
laurel goce superior;  
contra el tiempo su primor  
tener excepción presume  
y conozca el orbe, en suma,  
que debió, en fábrica tal  
de un príncipe en todo igual,  
volar de un Héctor la pluma<sup>101</sup>.

Los post-liminares se terminan con el epigrama latino que se transcribió al principio de estas páginas. Una vez elucidado en complejo contenido del *Dignísimo panegírico* se hacen posible algunas consideraciones estilísticas y musicales sobre la obra.

#### 6. IMITATIO GONGORINA Y PERFORMANCE EN EL DIGNÍSIMO PANEGÍRICO

Como en los *Ocios de Castalia*, el examen de la estructura del largo poema laudatorio ha dejado patente el gusto de Ovando y Santarén por el verso de arte menor y el romance laudatorio, si bien en el *Panegírico a Medinaceli* revela además un cierto virtuosismo en el manejo de la polimetría. Hemos podido observar su singular tendencia a mezclar el octosílabo castellano con la tradición italianizante que rompe los moldes formales esperados por el lector acostumbrado al género y a la recurrencia de la octava<sup>102</sup>. Además de las

<sup>99</sup> Véase el momento en que se duerme después de la caza inicial: [A]6r<sup>o</sup>, C. También hay un eco previo de este despertar del narrador al principio del poema: [A]6vB1r<sup>o</sup>.

<sup>100</sup> Es probable que se trate de Juan José Jerónimo de Contreras y Villavicencio nacido en 1646.

<sup>101</sup> Tal vez el malagueño Diego de Ventimiglia y Rodríguez de Santisteban, IV marqués de Cropani (o Crópani, o Coprani, o Copranis).

<sup>102</sup> Véase José Manuel Martos Carrasco y José María Micó, «Góngora o el arte de la octava: en el *Po-lifemo* y el *Panegírico*», en J. Matas, J. M. Micó y J. Ponce (eds.), *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de oro*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 189-

sorpresas que ofrece en la forma, la extensión del *Dignísimo panegírico* sorprende, con sus casi mil quinientos versos, cuando la tendencia del género estabiliza su media entre treinta y cinco y poco más de sesenta octavas<sup>103</sup>.

En este panegírico, la imitación de Góngora es ante todo estilística, empezando por la adopción de un léxico gongorino que corre desde los más recurrentes juegos metafóricos sobre elementos naturales y colores como el *topacio* y otras piedras preciosas, ya en la primera octava introductoria del poema ([A]4rº), *crystal(es), espuma* (C2vº, oct. A y B; E3vº, oct. A), *perla(s), carmín, carmesí /siés* ([A]5rº, oct. B; E3vº, oct. A y B); hasta palabras más raras como *celajes* ([A]4rº, oct. B; F3vº, oct. C) que es un hápax en don Luis<sup>104</sup>; o algunos sustantivos asociados con determinados calificativos tales como *rojo humor* (F2vº, oct. A) que no aparece

como tal en Góngora<sup>105</sup>, como el sintagma raras veces documentado *líquida nieve* ([A]5rº, oct. B) que tampoco se encuentra en el cordobés, pero sí en el poema de Gabriel de Corral al cardenal Maffeo Barberini (luego Urbano VIII)<sup>106</sup>, o *líquida voz* (F3vº, oct. A), que resulta más peregrino aún<sup>107</sup>; el famoso verbo *argentar* (E1vº, oct. A y F3vº, oct. C), creado por derivación; y hasta adjetivaciones de sustantivos como en la segunda octava ([A]4rº), en el sintagma *nácares follajes*

205; y varios otros artículos de estas actas, en particular el de Mercedes Blanco.

<sup>103</sup> Véase el citado artículo de Jesús Ponce Cárdenas, «El Panegírico [a] Lerma. Trascendencia...», 2012. Salcedo Coronel es sin lugar a duda el más prolijo de los panegiristas con seis poemas de estilo gongorino comparables entre sí: uno al duque de Alcalá de los Gazules, escrito antes de 1628, en 37 octavas reales que se encuentra en sus *Rimas* (Ponce 2012: 79); en la misma fuente, aparece otro al conde-duque, escrit. ant. 1628, en 36 estancias (*ibid.*, 81); en los *Cristales de Helicon*, ca. 1649-50, al cardenal infante, se publican *España consolada*, 60 oct. y *España triunfante*, 62 (véase Aude Plagnard en el presente vol.); también incluido en los *Cristales de Helicon*, el *Circo español*, dedicado al duque de Feria, marqués de Priego, escrit. ant. 1649, en 46 octavas reales y otro, *Al príncipe glorioso Baltasar Carlos*, escrit. ant. 1649, en 37 oct. (Ponce 2012: 81).

<sup>104</sup> Se da en singular («el denso de los árboles celaje», *Soledad* 1.ª, v. 537). En Ovando, se puede observar la utilización en contexto en los fragmentos citados *supra*. Para las citas de Góngora, se sigue siempre la edición de Antonio Carreira recientemente actualizada (citada en la primera nota de estas págs.): *Poesía...*, [Pólemos], 2016.

<sup>105</sup> Góngora, como único ejemplo de una pareja cromática similar, teje con más sofisticación «humor se bebió purpúreo» (1618, *Píramo*, v. 482). El CORDE, en cambio, deja ver que se encuentra con cierta frecuencia «rojo humor» en la poesía, en particular en la épica, desde *La Austriada* de Juan Rufo (1584) hasta el *Triunfo parténico* de Carlos de Sigüenza y Góngora (1683), apareciendo tres veces respectivamente en *La hispánica* de Luis Belmonte Bermúdez (primer tercio del siglo) y... en la *Jerusalén conquistada* de Lope (1609). Véase el «Corpus Diacrónico del Español» en el sitio de la Real Academia: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

<sup>106</sup> Aparece en la descripción de unos fuegos artificiales: «Mas ninguno [de los dos soles] se atreve, / si *líquida*, a destemplar la *nieve*» (subrayamos y corregimos el verso que nos parece erróneo en la transcripción de las *Obras* de Corral, prelim. Lorenzo Rubio González, John V. Falconieri, ed., Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1982, p. 432). Sobre este poema y más referencias, véase Jesús Ponce en su capítulo del presente volumen, «*Apes Urbanae...*». Si no se documenta en Góngora *líquida nieve*, se encuentra «líquidas perlas» y «alas [...] líquidas» (*Soledad* 2.ª, vv. 232 y 515, *ibid.*) o «plata líquida» en el soneto de 1615 a Fr. Diego de Mardones (v. 3, poema 285 *ibid.*). El adjetivo en masculino, mucho más común, aparece una docena de veces.

<sup>107</sup> No encontramos ningún ejemplo más que en unos tempranos *Versos espirituales* póstumos del dominicano Pedro de Encinas († 1595), *...que tratan, de la co[n]uersion del pecador, menos precio del mundo y vida de nuestro Señor...*, En Cuenca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, a costa de Christiano Bernabé, 1595-1597, fol. 60rº, terceto d. del poema «En la Encarnación de Nsr. Sr. Jesucristo». Ejemplares digitalizados por la BNE, UCM y ÖNB (Viena).

uso que tampoco se documenta en la obra de don Luis con esta palabra<sup>108</sup>.

La acentuación del verso mismo deja ver otras inflexiones de esta influencia, en particular en estructuras bimembres de simetrías bilaterales, generalmente en el final de las octavas que son un aporte decisivo de Góngora a la evolución del endecasílabo<sup>109</sup>. Se encuentran en numerosas ocasiones, con «trueque de atributos», por ejemplo en la octava 7 ([A]5rº, estr. B), «sensitivo bajel, líquida nieve» o en la 15 ([A]6vº, est. A) «verso latino, música elegancia»<sup>110</sup>. Hasta se da un ejemplo con un endecasílabo hilado en varios versos (en la última octava de Europa del fol. F3vº A, que citábamos anteriormente): «Málaga [...] / *gracias le rinde* [...], / [...] / *aplausos le dedica*» (enfaticamos el verso disgregado). No raras veces, la simetría bímembre se traduce en un ritmo *marcado* (en el sentido lingüístico de infrecuente y, pues, más específico), que lleva acentos en las sílabas cuarta y octava, conformando dos segmentos cuaternarios: como en «zafir entona, por cantarle ufano» ([–]4rº, estr. B)<sup>111</sup>, donde al transcribir la coma del

impreso carente de necesidad sintáctica (que se tendría que omitir según los criterios actuales de puntuación) el original deja ver su atención por marcar este ritmo característico. De ello se encuentran otros casos con la cópula «y», que hace más fluido este ritmo tan cesurado, lo que aparentemente quiere evitar el propio Góngora. Véase, por ejemplo, «nublaron lanzas y bañaron lluvias» (F2vº, oct. A) frente a «peinar el viento, fatigar la selva», donde los dos miembros funcionan, por así decirlo, como dos hemistiquios desiguales<sup>112</sup>.

Como era de esperar, la marca gongorina más fuerte se encuentra en los efectos de ruptura sintáctica tales y como el hipérbaton («del rojo humor entre las ondas rubias, / nublaron lanzas y bañaron lluvias», F2vº, oct. A). Un caso corriente y simple consiste en la introducción de algún sintagma para separar el sustantivo del adjetivo en que choca la proximidad de un plural y un singular, obligando al lector a buscar el antecedente adecuado («*melodía* en su labios *relevante*», B3vº, D). Otras veces interfiere entre el verbo y el complemento («*pulsa* del plectro resonante [*las*] *cuerdas*», con el complemento de manera en medio del sintagma enfático, [A]4rº, A). Asumido en sus más extremas posibilidades, el hipérbaton puede llegar a ejemplos como los siguientes:

[...] / que, sus efectos bien considerados, suspensión al Parnaso causó, sólo cantar del duque, en el aplauso Apolo [C2rº] A este tiempo, surcó la región pura de ninfas turba en músicos tropeles. [*ibidem*]

Metáforas visuales no menos gongorinas también aparecen en algunos conceptos como en «Cada una a un clarín, mar-

<sup>108</sup> Sin embargo, los dos solos usos de «nácares» se encuentran entre las obras largas de la década de 1610, en la *Soledad segunda* (v. 585, *ibid.*) y en el propio *Panegírico a Lerma* (v. 88, *ibid.*). En singular, *nácar*, es bastante más frecuente. *Nácares follajes* no se documenta en el CORDE; ni la asociación de las dos palabras en un entorno vecino de menos de diez palabras (buscando el CORDE con «nácares dist/9 follajes» en la misma frase no aparece).

<sup>109</sup> José Manuel Martos Carrasco y José María Micó Juan, «Góngora o el arte de la octava...», *op. cit.*, p. 196198. Citan el estudio fundador de Dámaso Alonso sobre «La simetría bilateral», en sus *Obras completas. Tomo V: Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 359360 y ofrecen «la relación completa de los bimembres del [*Panegírico a Lerma*]» (p. 196).

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> [–]4, o sea el fol. noveno del pliego D recompuesto.

<sup>112</sup> *Polifemo*, v. 8 de la dedicatoria.



cial dulzura, / de su boca infundía, entre claveles» (C2r<sup>o</sup>, oct. C), donde los labios son flores rojas; o en los ya citados versos

[...] / cuando a las copias de sus arcabuces,  
del rojo humor entre las ondas rubias,  
nublaron lanzas y bañaron lluvias [F2v<sup>o</sup>, oct. A]

Y, poco después, con una imagen similar a la de las estancias iniciales, cierra con un verso bímembre: «doró celajes y argentó carmines» (F3v<sup>o</sup>, oct. C)

Por fin, la imitación se erige en inequívoco homenaje cuando aparecen citas literales engastadas entre los versos propios. Una buena muestra de ello la hallamos en el fol. [-]4r<sup>o</sup>, oct. B<sup>113</sup>, «[...] cuyas bravas / excelencia, que ensalce, al orbe empeña / donde espumoso el mar *siciliano*, / *zafir* entona por cantarle *ufano*<sup>114</sup>», con uno de los versos más famosos del vate cordobés (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 25). No debía de pasar desapercibida, para los lectores cultos de la época, la imitación múltiple operada por Ovando justo donde cita el celeberrimo endecasílabo. En efecto, teje el verso de don Luis con un sintagma nominal, que asocia *ufano* a *zafir*, reminiscencia, con toda probabilidad, del poema heroico a San Ignacio del bogotano Camargo<sup>115</sup>. El malagueño, por lo visto, apreciaba el tratamiento que él mismo había sabido dar a este sintagma,

más elaborado que en su émulo virreinal, pues lo inserta en dos ocasiones, siempre asociado al Mediterráneo o a Sicilia, como en su modelo. Estas incidencias se encuentran en el ejemplo citado y, poco antes, en la primera octava de Europa (C2v<sup>o</sup>): «[...] Tengo el océano / al poniéndote y, al norte, mi grandeza / ciñe el *zafir* con que se explaya *ufano* / todo el *Mediterráneo* en su luzguezza».

A pesar del amplio abanico imitativo que se acaba de describir (léxico, métrico, sintáctico, conceptual y referencial), la emulación gongorina se diluye cuando el autor propone otras vías para el panegírico y se aleja claramente de su modelo. Se manifiesta en particular en la fragmentación del poema en las secciones descritas anteriormente, en el ejercicio de la variedad métrica y en una dimensión mélica, que pudo ser asociada a un proyecto de puesta en música o, quizás, a una *performance* que tuviera lugar para alguna lectura-concierto que ha dejado claras huellas en la escritura del *Dignísimo Panegírico*.

Sabemos que el poeta malagueño tenía disposiciones en el dominio musical, hasta técnicas. Lo deja pensar el perdido *Libro de punto de coro* (o sea un manual de canto polifónico eclesiástico) atribuido a Ovando de que se tiene noticia como impreso el mismo año que el *Panegírico*, también en casa del editor catedralicio<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> Folio noveno de D recompuesto.

<sup>114</sup> Subrayados nuestros.

<sup>115</sup> Oct. CCLV: «Menos, del cielo el sol arado ardiente, / en los que abrió al *zafiro* soberano / surcos, la noche siembra diligente / de las estrellas el brillante grano, / porque espigas de luz ciña a su frente / la azul *Sicilia* del *zafir ufano*, / que en las de nieve congeladas perlas, / mieses sembró Loyola de centellas» (Hernando Domínguez Camargo, *S. Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús: Poema heroyco. Obra postuma.*, [digital. Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio, 2008], En Madrid, por Joseph Fernandez de Buendía, 1666).

<sup>116</sup> *Ocios de Castalia*, op. cit. 1987, introducción de Cristóbal Cuevas, p. 84. Sobre los manuales de polifonía eclesiástica cuyo método siguió vigente y casi idéntico desde finales de la Edad Media hasta muy tarde el siglo XVIII, la musicología francesa de estos últimos años se ha puesto al día tanto en la edición de tratados antiguos (Vicente Lusitano, *Chanter sur le livre à la Renaissance: les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Philippe Canguilhem, ed., Turnhout, Brepols, col. «Epitome musical», 2013) como en manuales para los practicantes actuales (Barnabé



El autor también presta atención a la figura mitológica de las musas, puente entre la poesía y la música, como se ve en la quinta secuencia del *Dignísimo panegírico* o en su narrativa, por ejemplo en el *Festín de las musas*<sup>117</sup>. Nótese, además, que uno de los dos únicos ejemplares conservados del *Dignísimo panegírico*, el de Madrid, se encuentra en última posición de un libriculo encuadernado en alguna fecha antigua y quizás contemporánea (post. 1687) con tres otras obras poéticas o de poemas para música editados en Italia entre 1660 y 1687<sup>118</sup>. Si no indica nada en cuanto a su contexto de edición inicial, da algunas pistas sobre su clasificación en la biblioteca que lo conservaba, en particular sobre la lógica de asociarlo con la *Accademia per musica* (la obra anterior).

Janin y Marie Gourdon, *Chanter sur le livre : manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance, XVe et XVI<sup>e</sup> siècles*, 2.<sup>a</sup> ed. [princ. en 2012], Lyon, Symétrie, 2014).

<sup>117</sup> Del *Festín de las musas* se conservan elementos manuscritos que se editaron en una colección rara de 1950 (véase bibliografía inicial).

<sup>118</sup> En el orden del libro facticio: 1. Antonio de la Cueva (ed.), Nuevo Parnaso. / Ivnta yngeniosa de cortesanas mysas. Celebrada / En Caía de Don Alonso de Cabrera, Capi/tan de Cauillos Coraças. / Dirigida / Al illvstrissimo Señor / D. Francisco / Garrafa. / Príncipe del Belbeder, Marques de Ançi, / Señor de el Diamante, y de / Treuiñe, &c...., En Napo[l]jes, [s.i.], 1660, 86 p; 2. Iardin Florido: El Heroe perfecto... [Al] ilvstrisimo Señor / D. Ioseph de Ledesma / Del Conjejo de Su Magestad en el de S. Clara / de Napoles., En Napoles, En la Estampa de Antonio Gramiñani, 1685, 28 p; 3. «Alessandro Guidi» (Bernardo Pasquini), Accademia per mvica / Fatta nel Real Palazzo / Della Mae[t]tà della Regina / Christina [di Svezia] / Per Feltegggiare l'Alfonzione al Trono / di / Giacomo Secondo / Re d'Inghilterra / in occasione della solenne Amba[ciata] mandata / da Sua Maestà Britannica alla Santità / di Nostro Signore / Innocenzo XI. / Versi / d'Ales[s]andro Gvidi / Accademico Reale, Roma, Stamp. della Reu[erenda] Cam[era] Apost[olica], 1687, 16 p.

Todos bajo la signatura R/11882 (1 a 3, siendo el *Dignísimo panegírico* el cuarto y último opúsculo).

Sin duda parece plausible pensar que una clave de lectura del *Dignísimo panegírico* podría sustentarse fundamentalmente en la analogía entre la música y el buen gobierno. El buen estadista sabe hacer que consuenen todas las voces de la monarquía en una polifonía armoniosa. ¿Qué mejor figura mitológica para simbolizarlo que Apolo, dios de las altas esferas, solar emanación del rey de los dioses y que canta en la lira, instrumento noble, de cuerdas pulsadas? Así se sugiere cierta equivalencia entre el portador mítico de la *laudatio* y el mitificado personaje del *laudandus*: el VIII duque es digno de que Apolo cante para él, ya que el poderoso mecenas de la corte de Carlos II está a la altura de tan elevado numen y hasta le ofrece, sólo con su nombre «cerdas» de oro para que pueda ejecutar su música (oct. 1.<sup>a</sup>), es decir que dispone ante el dios la materia y las condiciones de su canto.

De modo más concreto, quizá sea lícito sospechar que tres estilos musicales principales aparecen en el poema. El canto solista, es el hecho de Apolo (B3vC2r<sup>o</sup>), de la voz latina ([A]6 v<sup>o</sup>) y de la musa anónima que da su cadencia final a la narración (F4v<sup>o</sup>). El coro se deja entrever con las musas (B23v<sup>o</sup>) y al final de la intervención de las alegorías de los continentes (F3rv<sup>o</sup>). Finalmente, una música instrumental y sin duda polifónica aparece sugerida de una manera más fugaz asociada al *thiasos* (comitiva, hueste): terrestre en un primer caso, que acompaña la llegada de los continentes (C2r<sup>o</sup>); marino en su partida, en las aguas de Málaga (F3v<sup>o</sup>), con una música marcial, de acuerdo con la tonalidad épica de su discurso en «el canoro estruendo» de «tanta trompa» (F3v<sup>o</sup>, B). Pero como no se trata de un poema militar, el clarín toca con «marcial dulzura» y la «turba de ninfas» avanza

«con grave compostura» (C2rº, C) en un «rumor meliflúo» (F3vº, C).

En términos de métrica, es muy llamativa la presencia del romance en modalidades variadas. Es conocido el característico el uso del romance de tradición cantada o salmodiada (entre el cantar y el recitar) para el romance viejo y el popular llegado hasta hoy en algunas tradiciones orales. En el Siglo de Oro, existía además una larga tradición de *contrafacta* musicales de romances publicados sin la música, pero con la indicación de cantar en tal o cual melodía famosa, hasta en textos del romancero nuevo<sup>119</sup>. Ahora bien, señalar aquí esta relación privilegiada del romance con el canto no significa que tuviesen que ser cantadas las cuatro de diez secciones del *Dignísimo panegírico* escritas en forma de romance (I, V, VII, IX). Merece sin embargo la pena recordar este trasfondo de la forma cuando se constata la sensibilidad melómana de Ovando. De hecho, la dedicatoria, de un estilo cercano a lo epistolar, no tendría por qué cantarse. En cambio, es de notar que siempre se introducen por el verbo *cantar* las demás secciones que no son octavas, desde los dísticos latinos hasta las seis cuartetas finales «que cantó la musa». Muy peculiar, al respecto, es la sección V, con sus nueve estrofas de romance polimétrico. Esta polimetría se da con frecuencia en los textos que contienen las partituras de los libros

de tonos del s. XVII en que el cambio de metro entre octosílabo y endecasílabo da una oportunidad al compositor para que varíe el ritmo de sus melodías<sup>120</sup>. El uso del verso de arte mayor cuatrocientista, en cambio, es bastante inédito. En todo caso, es notable la voluntad del autor por crear secuencias nítidas en que cambia el modo narrativo, la identidad y el número de personajes a cargo de la voz poética y el ritmo métrico asociado con estos momentos. Por contraste, las octavas cobran un carácter claramente narrativo y menos propicio a la puesta en música, por la complejidad sintáctica ya comentada.

Cuando «[cantó] sólo Apolo del duque al Parnaso, causó suspensión en el aplauso». Los demás personajes están cautivados por la voz divina, como el público de alguna función. La situación parece escrita para provocar un efecto de *miseenabyme* entre la ficción y la realidad de *oralización* del poema. Sin embargo, si el texto reúne todas las condiciones de una lectura concierto, la ausencia de partitura o de indicaciones técnicas no permite, por supuesto, convencerse de la pertinencia de esta hipótesis. En cambio, se pueden apuntar rasgos connotativos o descriptivos que incluyen un vocabulario claramente musical. La musa que introduce el romance polimétrico declara: «¡Oye de mis hermanas el acento! / [...] y sonó (parándose las fuentes) / así un primor de voces diferentes.» (B2rº, oct. B). El acento puesto sobre las «voces diferentes» que *suenan* evoca, por lo menos, una escritura musical polifónica, o sea a varias voces,

<sup>119</sup> Por ejemplo en el Cancionero de Nuestra Señora, en el qual ay muy buenos Romances, Canciones y Villancicos ([Impresso en Barcelona, en casa de la biuda de Hubert Gotart,] 1591), Antonio Pérez Gómez, ed., Valencia, Editorial Castalia, 1952, donde se lee, p. 133136: «Dentro de Hierusalem / Christo muy humil [sic] salía», con el epígrafe «[...] al tono, De antequera [sic] sale el moro [...]». Véase también Thomas Binkley y Margit Frenk Alatorre (eds.), *Spanish romances of the sixteenth century*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 78, para esta cuestión.

<sup>120</sup> Véanse los seis vols. de tonos humanos (mss. de Madrid y Lisboa) editados por Mariano Lambea y Lola Josa, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*, Barcelona-Madrid, CSIC, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología-Sociedad Española de Musicología, 2000-2011.

cada una con su altura, como sendas musas. Así se pone de relieve la especificidad de cada una y su asociación a un género

Apolo, entonces, que entonar pretende,  
tomó el violón con que suaviza el polo;  
el coro de las Musas se suspende;  
y así remonta del rubí elegante  
melodía en sus labios relevante. [B3v<sup>o</sup>, 2.<sup>a</sup> de las dos octavas de transición]

Se entiende pues que, en la sección VII, para el «romance que canta» (B3vC2r<sup>o</sup>), Apolo, narrador protagonista del poema desde el título, se acompaña con violón, lo que describe un modo de cantar bien identificable. El violón es el contrabajo de la familia del violín y sirve esencialmente, en la práctica del tiempo, como instrumento de acompañamiento para tocar las notas fundamentales del bajo continuo, o sea una línea harmónica que sirve de guía al solista. Ovando propone así una variante de la lira, actualizada a los usos de su tiempo a la vez que proporciona las condiciones para introducir una melodía acompañada por el mismo cantante si se quiere poner el poema en música<sup>121</sup>.

## 7. SIGNO Y CIFRA DE UN PANEGÍRICO TARDÍO

La construcción del elogio al ministro de Carlos II en fechas muy cercanas a su ascenso al poder vedaba al panegirista la oportunidad de hacer un largo elenco de acciones políticas promovidas, leyes instauradas o victorias militares obtenidas bajo su mando. Ante dicha dificultad, la

literario o tipo de canto apropiado. En el fragmento siguiente, con aún menos ambivalencia se puede leer (enfaticamos):

alabanza se centrará, fundamentalmente, en la trascendencia del linaje del valido, que se remonta doblemente hasta un origen regio durante la Edad Media. Podría sostenerse que el poder omnímodo del favorito del monarca se legitima en estos versos por compartir centurias atrás una misma línea dinástica con el propio soberano.

Por cuanto se refiere a los rasgos formales de este ambicioso encomio del Barroco tardío, el testimonio polimétrico del *Dignísimo Panegírico* de Ovando debería conectarse con el de otros poemas laudatorios hoy apenas conocidos, como el del *Panegírico a Isabel la Católica* de Diego Guillén de Ávila, el *Panegírico al gran duque de Alba* de Bermúdez de Castro o el *Panegírico al Almirante de Castilla* de Calderón de la Barca, amplios elogios compuestos, respectivamente, en coplas reales castellanas, en endecasílabos blancos y en tercetos encadenados. Este detalle permite apreciar cómo en la historia del panegírico hispano, durante las dos centurias que median entre 1509 y 1708, el uso de la octava real conformó sin duda una tendencia mayoritaria, aunque no fue la única opción métrica pulsada por aquellos ingenios.

<sup>121</sup> La Academia no deja ambigüedad en su *Diccionario de Autoridades* (1739) donde comenta el aumentativo propio del instrumento grave. Oudin (1607), en cambio, que sólo da el plural «violones», los equipara a la familia de los violines, tal vez por error y analogía con el francés en que *violon* quiere decir *violín*.

# EL PANEGÍRICO AL LAUREADO JUAN III, REY DE POLONIA DE MIGUEL DE BARRIOS: CONTRADICCIONES DE UN POETA JUDÍO EN ÁMSTERDAM

ALBERTO RODRÍGUEZ DE RAMOS  
*Universidad Complutense de Madrid*

ALGUNAS NOTAS EN TORNO A LA VIDA  
Y OBRA DE MIGUEL DE BARRIOS

En numerosas ocasiones ha sido abordado ya el trazado biográfico del escritor judío Miguel (Daniel Leví) de Barrios (1635-1701). No pretendemos desarrollar aquí un exhaustivo análisis de su periplo vital, pero sí al menos ofrecer algunas claves que puedan ayudarnos a visualizar lo que fue una historia como la de tantos judíos de la época, marcada por las contradicciones, los viajes, el exilio y en este caso, por supuesto, la escritura y la religión.

Como decimos la crítica ha ido sistematizando los datos que se tienen acerca del escritor de Montilla. Para este trabajo hemos revisado algunos de los estudios

pioneros, pero nos hemos centrado sobre todo (dado que la exploración biográfica no es el objeto de este capítulo) en las aportaciones más recientes y con una mayor visión de conjunto. Trabajos como los de Francisco J. Sedeño<sup>1</sup>, Inmaculada Gar-

---

<sup>1</sup> Nos referimos a los siguientes trabajos: Francisco Javier Sedeño Rodríguez, «Miguel de Barrios: el laberinto de una heterodoxia humanista sin fortuna», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 23 (2003); Francisco Javier Sedeño Rodríguez, *Análisis de «Flor de Apolo» de Miguel de Barrios*, Málaga, Universidad de Málaga, 1992; Miguel de Barrios, *Flor de Apolo* (ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez), Kassel, Editon Reichenberger, 2005, en cuya introducción se dedican cincuenta y cinco páginas al análisis de su vida y su obra; Francisco Javier Sedeño Rodríguez, «Sobre la de Miguel de Barrios (algunas notas de caracterización biográfica)», *Angélica*, 5 (1993).

cía Gavilán<sup>2</sup>, las interpretaciones de Esther Bartolomé Pons<sup>3</sup>. Es imprescindible señalar aquí la importancia de los trabajos clásicos como los de Meyer Kayserling<sup>4</sup> o los de K. R. Scholberg<sup>5</sup>. Imprescindible reseñar, naturalmente, como obra seminal para comprender todo el fenómeno literario de los judíos en Ámsterdam el volumen de Harm den Boer<sup>6</sup>.

Como decíamos, religión y literatura señalan profundamente la vida y obra de Barrios. Tanto es así que el profesor Francisco J. Sedeño afirma en distintos trabajos que Barrios «no finge su obra sino su vida»<sup>7</sup> o que «la vida del escritor Miguel de Barrios es su propia obra»<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Inmaculada García Gavilán, *La poesía amorosa en el «Coro de las Musas» de Miguel de Barrios*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002. Una de las partes de este libro dedicado sobre todo a la musa Erato. Contenida en el libro citado se dedica, sin embargo, a un interesante análisis y compendio biográfico. Ver García Gavilán, Inmaculada, «Tras el hilo de Ariadna: Miguel de Barrios y su recepción crítica en Europa», *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º 12 (2004), pp. 19-24. La investigadora, ha dedicado otros artículos al autor que serán citados más adelante y al hilo de otras cuestiones.

<sup>3</sup> Esther, Bartolomé Pons, «Estilo Barroco y tradición judaica en un poema de Daniel Leví de Barrios» en Fernando Díaz Esteban (coord.), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994, pp. 47-55. «Características de la poesía de judío español Daniel Leví de Barrios (1635-1701)», en *Anuari de filologia: Secció E. Estudis hebreus i arameus*, n.º 2, Barcelona, 1992, pp. 109-120.

<sup>4</sup> Meyer Kayserling «Une Histoire de la littérature juive de Daniel Levi de Barrios», *Revue des Etudes Juives* 18 (1889).

<sup>5</sup> K. R. Scholberg, *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Madrid, 1962.

<sup>6</sup> Harm den Boer, *La literatura sefardí de Ámsterdam*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996.

<sup>7</sup> Francisco J. Sedeño, «Miguel de Barrios, el laberinto de una heterodoxia...», *op. cit.*

<sup>8</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo... op. cit.*, p. IX.

Común era durante los siglos XVI-XVII la entrada de judíos portugueses en España como así parece que ocurrió con los ascendientes de Miguel de Barrios. Que el escritor nació en Montilla parece algo suficientemente probado a juzgar por su partida de bautismo y por las corroboraciones del mismo autor que se diseminan a lo largo de toda su obra<sup>9</sup>. Fue bautizado el 3 de noviembre de 1635. Hijo de Simón de Barrios (Jacob Leví) y Sebastiana del Valle (Sara Cohen de Sosa). Nada se sabe de la formación del autor, sí que dejó Montilla antes que sus padres y hermanos salieran hacia África. Como bien indican los biógrafos, son cuatro los periodos, si se tiene en cuenta la asociación a sus distintos viajes y estancias, que marcarán la vida del escritor. Uno primero en Montilla, un segundo momento en Liorna/Niza, un tercero en Bruselas/Flandes y el último y seguramente el más importante, que tiene lugar en Ámsterdam<sup>10</sup>.

El autor pasará, por tanto, de Montilla a Niza, donde se establece con su tía Sara Leví de Torres y posteriormente, viajará a Liorna, donde al parecer fue circuncidado, entregándose definitivamente a la religión judía. Será también en Liorna donde contraiga matrimonio con Débora Váez. Desafortunado enlace que sólo duró entre febrero de 1660 y julio del mismo año, pues en los planes de Barrios estaba viajar a América, como así lo prueba la intentona producida el 20 de julio de 1660, frustrada por un viaje lleno de incidencias<sup>11</sup>. Derivado de este se produjo el óbito de su esposa en Tobago y Barrios se dirigió en la misma nave «Monte del cisne» hacia los Países Bajos.

<sup>9</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo... op. cit.*, p. 4.

<sup>10</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo... op. cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo... op. cit.*, p. 12; I. García Gavilán, *La poesía... op. cit.*, pp. 18-19.

Hacia 1661, don Miguel se establecerá en Bruselas, donde desempeña el papel de capitán de infantería de los Tercios españoles, capitanía de la que no se tienen noticias concretas acerca de la actividad determinada del poeta y dramaturgo, tan sólo suposiciones. Sedeño<sup>12</sup> indica que puedo haber vivido la guerra de Devolución (1667-1668) y la guerra contra las Provincias Unidas.

El 30 de agosto de 1662 y tras enamorarse de Inés de Palma, en Bruselas, se casará con la mujer que le acompañará toda su vida: Abigaíl de Pina (Isabel). En Bruselas, será donde Miguel de Barrios publique dos de sus obras más importantes que son *Flor de Apolo* (1665) y *Coro de las Musas* (1672)<sup>13</sup>. Parece ser que convivió con algunos judíos que él mismo citará en la *Relación de los poetas y escritores de la nación judaica*. Los críticos coinciden en que, sin embargo, y a pesar de haberse imbuido en la sociedad de Bruselas, sin perder la relación con los nobles españoles y portugueses que le auxiliaran mediante el mecenazgo de algunas de sus obras, no tuvo una vida fácil. Sus padres habrían muerto en Argel a inicios de la década de los setenta, en la que todavía no se tiene constancia de un establecimiento definitivo del poeta en Ámsterdam. Sara Cohen de Sosa y Jacob Leví de Barrios, mueren respectivamente el 30 de octubre de 1670 y el 22 de enero de 1671 en Argel<sup>14</sup>. A partir de 1674 llegará un periodo marcado por «enfermedad, muerte familiar, pobreza y una profusa producción literaria»<sup>15</sup>.

Miguel de Barrios jugó un importante papel como miembro de la sinagoga de Ámsterdam e incluso llegó a considerarse un profeta. Formó parte de la Academia Literaria de los Sitibundos<sup>16</sup>.

En 1685, se consolidará la Academia de los Floridos<sup>17</sup> en la que conformará también un importante papel:

Los mantenedores eran el propio Barrios, su hijo Simón, Abraham Gutierrez, Mosseh Rosa y Manuel de Lara. Joseph Penso Vega fue su secretario y Orobio de Castro, el fiscal. Todos se consagraban a la literatura y representaban lo más grande de la sociedad de Ámsterdam. Los socios se reunían cada semana para leer sus producciones y discutir, en forma de democrático diálogo platónico, temas prefijados. Los miembros más activos eran Barrios y Penso Vega.

En el año 1686, morirá Abigaíl de Pina, concretamente el 23 de enero de ese mismo año. Miguel de Barrios, lo evocará con dolor en «La memoria renueva el dolor» incluida en su *Estrella de Jacob sobre flor de lis* (Ámsterdam, 1686). Así resueñan sus emotivos versos a modo de epitafio pues, él dice haber tomado sepultura junto a ella<sup>18</sup>.

Ya Daniel y Abigail  
Levi, a juntarse volvieron,  
por un amor en las almas,

<sup>12</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 15.

<sup>13</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 14.

<sup>14</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 10.

<sup>15</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 16; Inmaculada García Gavilán, *La poesía...* op. cit., p. 26, sostiene que en esta época: «sin embargo cada vez se hacía más difícil conseguir mecenazgos para su producción poética y su situación económica, así como la de su familia comenzó a deteriorarse profundamente».

<sup>16</sup> V. K. R. Scholberg, op. cit., p. 27; Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 20; I. García Gavilán, *La poesía...* op. cit., p. 51.

<sup>17</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 22. Puede leerse la interesante relación de los integrantes de la Academia en Miguel de Barrios, *Estrella de Jacob sobre flores de lis*, Ámsterdam, 1686, pp. 65-68, en la «Academia de los Floridos, Memoria plausible *De sus jueces y académicos*».

<sup>18</sup> Miguel de Barrios, *Estrella de Jacob sobre flores de lis*, Ámsterdam, 1686, p. 29.



por una losa en los cuerpos,  
porque tanto en la vida se quisieron,  
que aun después de la muerte un vivir fueron.

Con todo, cinco años después de la muerte de su esposa en el año 1701, afectado por la problemática económica, el desengaño religioso y su consecuente enfermedad mental, Barrios morirá el 2 de marzo de dicho año.

Resumiendo y recordando, Miguel de Barrios presenta un conjunto bastante amplio en cuanto a lo que su producción literaria se refiere y que algunos críticos no dudan en dividirlo en dos periodos: uno más centrado en su estancia en Bruselas y uno posterior centrado en su actividad en Ámsterdam.

No vamos a entrar aquí en consideraciones sobre las influencias directas del autor, pues nos enfrentaremos a lo que nos atañe, que es el ejemplo concreto que constituye la materia del presente análisis. Si bien es cierto que según señala la crítica, sus primeras obras *Flor de Apolo...* en Bruselas en casa de Baltazar Vivien en 1635, obra dedicada a don Antonio Fernández de Córdoba, *El Coro de las Musas*, dedicada a Francisco de Melo, publicada en Bruselas [Ámsterdam] en 1672, por el mismo impresor y también en Ámsterdam por Juan Luis de Pas en el mismo año<sup>19</sup>, marcarían, una primera época en la que el estilo es culto, encontrándose

cerca del también cordobés Luis de Góngora, además de otros escritores como Quevedo y Calderón u otros autores de su generación. Por otro lado un Barrios más reflexivo marcado por su pensamiento religioso y con un estilo más asentado y pleno que se correspondería con el periodo amstelodano y comprendería obras como: *Sol de la vida* (Bruselas [Ámsterdam], 1674) por el impresor Jacobo van Velsen y más tarde, tres obras fechadas en 1680 y encuadradas juntas en el ejemplar R12313 de la BNM<sup>20</sup>.

Además hacia 1684, se publicarán también en Ámsterdam una serie de obras contenidas en *Triunfo del gobierno popular en la casa de Jacob*, pero será ya en 1686 cuando se publiquen dos de sus más conocidas obras, ambas también estampadas en Ámsterdam: *Estrella de Jacob sobre flores de lis y Bello monte de Helicon*.

Para concluir, no debemos olvidar que Barrios no sólo va a encarnar un clásico perfil de hombre humanista de la época mediante las influencias ibérica e itálica, sino que además el autor se afanaba en construir, como bien indica Sedeño<sup>21</sup>, el conocimiento hebreo perdido y el sentimiento judaico.

<sup>19</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 35. Harm den Boer, *La literatura...* op. cit., pp. 87-88. Refleja los numerosos problemas de censura que tuvo esta obra en Ámsterdam y explica algunas de las referencias o menciones por las cuales esta obra no debería ver la luz ni distribuirse, como pues así lo consideraban los rabinos «Isaac Aboab da Fonseca, Moisés Rafael de Aguilar y Abraham Cohen Pimentel» en un informe en el que se daba cuenta de algunas cosas «algo escandalosas» y otras «mais escandalosas».

<sup>20</sup> Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...* op. cit., p. 36. Las obras que contiene el ejemplar son: *Luna Opulenta de Holanda y nubes que el Amor manda* (Ámsterdam 1680), *Árbol florido de noche* (Ámsterdam, 1680) y *Libre albedrío y armonía del cuerpo por disposición del alma* (Bruselas [Ámsterdam] 1680).

<sup>21</sup> Francisco Javier Sedeño Rodríguez, «Miguel de Barrios: *El laberinto...*» op. cit.

EL SEGUNDO SITIO DE VIENA,  
LA BATALLA DE KAHLENBERG Y JUAN III,  
REY DE POLONIA: DE LA REALIDAD  
A LAS RELACIONES DE SUCESOS  
Y A LA MATERIA POÉTICA

El panegírico al que nos vamos a enfrentar trata uno de los sucesos históricos que quizás tuvieron más resonancia en la segunda mitad del siglo XVII en Europa. Se trata de la batalla de Kahlenberg, culminación del conocido Segundo Sitio de Viena<sup>22</sup>. Nos encontramos ante el segundo intento fallido del Imperio Otomano por conquistar una de las ciudades más emblemáticas de Occidente. Ya en el año 1529, Solimán el Magnífico había tratado de llevar a cabo este hecho pero fue impedido por el Emperador Carlos V. El Gran Visir Kara Mustafá, tal vez tratando de emular las acciones acaecidas el siglo pasado pero con la intención, esta vez, de conseguirlo y así potenciar su imagen, su fortaleza y su situación ante el Sultán Mehemet IV.

Mehemet IV no consideró sumar su ayuda al proyecto hasta el año 1682. El 25 de junio se tomó la decisión final de precipitar su ejército sobre Viena y ya, el día 14 de julio, se comenzó a sitiar la ciudad. Por su parte, el Emperador Leopoldo I, el 7 de julio, decidió marchar con su mujer embarazada dejando como gobernador de la ciudad a Ernest Rüdiger von Starhemberg. Como aliados del Emperador, estaban, además, al servicio los ejércitos de los príncipes alemanes de Baviera, Sajonia, Fran-

conia y Suabia, además del ejército imperial comandado por Carlos V de Lorena. A lo que, por supuesto, se unió la decisiva aportación del ejército polaco al mando de su rey Juan III Sobieski. Por ello, el 12 de septiembre de 1683, se produjo la batalla decisiva cerca de Kahlenberg. Juan III ordenó emprender el ataque. La derrota fue letal para los otomanos que dejaron también un enorme botín.

Juan Sobieski fue recibido en Viena como un héroe, suponiendo un hito de liberación y estandarte de la cristiandad frente a los turcos. Del conflicto se abstuvo Francia por los enfrentamientos que mantenía con los Habsburgo y España sólo pudo apoyar económicamente pues se encontraba ya en una situación compleja a la par que estaba ocupada en la guerra con Francia en Flandes.

El rey de Polonia, que ya era considerado uno de los caudillos militares más importantes de Europa antes de su coronación y que fue, por estos méritos, elegido rey en dieta del 15 de enero de 1674, vio aumentada y casi glorificada su fama y su imagen.

Por toda Europa empezaron a aparecer relaciones sobre el 12 de septiembre de 1683 que ensalzaban como pieza fundamental de la liberación al rey polaco.

No existe todavía hoy un estudio sistemático que recoja todos los textos que se publicaron en España o fuera de nuestras fronteras, pero en nuestra lengua, a propósito de esta fecha. Si bien, algunos trabajos recientes arrojan un halo de luz sobre este asunto<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Como información general sobre el Sitio de Viena y la Batalla de Kahlenberg debe consultarse el completo monográfico de: John Stoye, *The Siege of Vienna. The Last Great Trial between Cross & Crescent*, Pegasus Books, New York, 2006. Como también la obra de: Miltiades Varvounis, *Jan Sobieski. The King who saved Europe*, 2012. Y el clásico trabajo de Alicia Tindal Palmer, *Authentic memoirs of John Sobieski*, London, 1815.

<sup>23</sup> Grzegorz Bak, «Noticias del Norte: la Polonia de los años 1683-1703 en las páginas de la prensa española de la época», *Eslavística Complutense*, I (2001) pp. 371-379. Este trabajo da cuenta de una serie de documentos y relaciones conservadas en

Estos pliegos adelantaban ya una solemnidad y una sobriedad altamente destacables, al tiempo que enaltecían los hechos, elevándolos casi a la categoría de mito, como bien indica Ollero Lobato<sup>24</sup> quien asegura que de una forma sintética el pueblo pudo asimilar las acciones más importantes y la estrategia militar seguida en la batalla mientras que, a su vez, se retenían y se aprendían y elogiaban los nombres de los protagonistas. Desde Leopoldo I, pasando por el duque de Lorena, el conde de Starhtemberg y por supuesto, basta echar un vistazo por los fondos de las bibliotecas antiguas para darnos cuenta de que en proporción el político que sale más reforzado es sin lugar a dudas el rey de Polonia, Juan Sobieski<sup>25</sup>. No ya sólo por el gran número de alabanzas, sino también porque hasta en la misma extensión de estos pliegos se le consignan a él un mayor número de párrafos.

la Hemeroteca Municipal de Madrid. Así mismo F. Ollero Lobato, «De la ocasión a la alegoría. Retratos imágenes y fiestas tras la victoria de Viena de 1683», *Quintana*, n.º 13, 2014, pp. 221-239. En este trabajo se mencionan también algunas noticias y gacetas que hacen relación al suceso como pie para la forja de imágenes y retratos del mismo. Por su parte J. L. Martínez Dueñas, «El asedio de Viena 1683», *Chronica Nova*, n.º 33, 2007, pp. 371-380. Traduce un tratado escrito en inglés «A True and Exact Relation of the Siege of Vienna and the Victory Obtained over the Ottoman Army», pero también da cuenta de algunas relaciones que no aparecen en los lugares anteriores.

<sup>24</sup> Ollero Lobato, *Op. cit.* pp. 223-224.

<sup>25</sup> En la imagen pueden observarse los agentes más destacados de la batalla: el duque de Baviera, Leopoldo I, el duque de Sajonia, el duque de Lorena, Juan Sobieski y el conde de Starhtemberg. Incluida en el *Floro histórico de la guerra movida por el sultán de los turcos Mehemet IV contra el augustísimo Leopoldo Primero, Emperador de Romanos el año MDC.LXXXIII*, Madrid, Bernardo Villadiego, 16.



Naturalmente, al pueblo habría llegado también la nómina de los oponentes del bando contrario, así como sus aliados (Mehemet IV, el gran visir Kara Mustafá, o el húngaro Américo Thokóloy quien apoyaba el sueño otomano de alzarse con Viena).

Además de los textos que mencionan los trabajos anteriormente señalados, existe una brevísima relación en la BNM con la signatura VE/1460/18 que recoge sin demasiados detalles algunos datos sobre un episodio que trajo no pocos sinsabores desde julio de 1683 pero que, sin embargo, terminó con un final feliz para la cristiandad de occidente. En dicha relación impresa en Valencia, por Francisco Mestre en 1683 se refiere únicamente la jornada de Khalemberg. Tomamos esta relación como ejemplo, debido a que parece más idealizada y a que dedica algunos párrafos particularmente elogiosos al rey de Polonia. Por una parte nótese que ya desde el comienzo, se narra el momento en el que el Emperador Leopoldo I entre-

ga el bastón de general a Juan III y que él mismo en un gesto de poder pero también de condescendencia y de empatía (como hemos señalado la esposa de Leopoldo I se encontraba embarazada) le ordenó que se retirase de aquella zona<sup>26</sup>:

que habiéndose juntado el señor Emperador, y el Rey de Polonia, el Duque de Lorena, y los demás Príncipes, y Potentados de Alemania, dijo S.M.C. daba el bastón de general [...] al rey de Polonia a lo cual respondió lo admitía con gusto, y en señal de posesión, ordenaba a S.M.C. que se retirase dos leguas de aquel sitio, como lo ejecutó, ocurriendo con gente a ocupar un paso del Danubio.

En lo referente al rey Polaco esta relación, siendo sumamente escueta, dedica, en proporción, casi la mitad de los dos folios de los que consta, a mencionar las virtudes del mismo. Una imagen casi (o totalmente) épica se desprende del fragmento en el que se narra la audacia y el valor del monarca en la batalla. Otras relaciones no llegan a tal grado de entusiasmo<sup>27</sup>:

El Rey de Polonia, gran defensor de la Fe, entró en la batalla llevando en la mano derecha la espada desnuda y en la izquierda un crucifijo, con que exhortaba a los soldados, y acometió al ejército turco, después de hacer cruel matanza de ellos, los puso en huida infame, dejando en la campaña más de sesenta mil tiendas, toda la artillería, víveres y municiones. En la tienda del gran Visir se hallaron más de dos millones en oro y plata, y en las demás infinito despo-

jo. No ha habido polaco que tomase y nada, y todo se ha dejado al arbitrio del señor Emperador. No ha parado en esto la fineza del señor Rey de Polonia, sino que sin descansar, al otro día trece de Septiembre fue siguiendo la victoria y matando turcos, y se cree que de la infantería no volverá ninguno con vida, pues aún los iba siguiendo.

Otras relaciones son mucho más prudentes en esto y sin tanta imaginación describen algunas de las estrategias de Sobieski, pongamos como ejemplo el momento en el que el rey decide mandar una carga de húsares para romper las filas ejército otomano<sup>28</sup>:

Mientras su Majestad viendo que un grueso de diez mil jenízaros había estrechado de tal suerte sus hileras que parecía imposible romperle, mandó le atacase un cuerpo de húsares, que entrándole furiosamente a lanzadas, le pusieron luego en confusión quedando asimismo rota el ala izquierda turca de los imperiales, cuyos príncipes, generales y oficiales hicieron inexplicables proezas.

Por otra parte la batalla, tanto el 12 de septiembre, como los momentos anteriores, correspondientes al sitio de la ciudad y los posteriores, relacionados con las celebraciones y el regocijo propio es descrita en ocasiones con una suma exaltación, que desde luego, está ligada al elogio, a la heroicidad, al encomio, palabras que resuenan en algunas de estas líneas.

<sup>26</sup> *Relación verdadera de la feliz, y portentosa victoria que nuestro señor a sido servido conceder a la Christiandad, por medio de las Armas Cesareas del señor Emperador, auxiliado del Serenísimo Rey de Polonia...*, Valencia, Francisco Mestre, 1683, fol. 1r.

<sup>27</sup> *Relación verdadera, feliz... op. cit.*, fol. 1v.

<sup>28</sup> Francisco Fabro, *Floro histórico de la guerra movida por el sultán de los turcos Mehemet IV contra el augustísimo Leopoldo Primero, Emperador de Romanos el año MDC.LXXXIII*, Madrid, Bernardo Villadiego, 1684, fol. 35 v. (Biblioteca de la universidad de Sevilla, fondo antiguo, con signatura A111(2)/076).

Se utilizan, también, comparaciones con sucesos pasados, propio también de los panegíricos poéticos. Así la mención a Lepanto que se produce en una de las relaciones<sup>29</sup>:

Peleose vivamente este vitorioso día 12, no menos glorioso que el de Lepanto, desde las 10 de la mañana, habiendo precedido algunas escaramuzas, hasta las 5 de la tarde en que se retiró precipitadamente el enemigo, librándose con la oscuridad de la noche de una general derrota.

De nuevo la *Relación verdadera...* continúa siendo, además de escasa, singularmente exagerada, con algunas discordancias con los datos ofrecidos en otros textos de la época. Tal vez por confusión, el anónimo autor de esta relación sitúa el final de la batalla en torno a las «ocho de la noche» cosa que parece improbable, pero esta cuestión no nos compete a los filólogos. Obsérvese, no obstante, la heroicidad que impera en otros agentes de la batalla, como es el caso de Carlos V de Lorena, quien recordamos se encontraba comandando las fuerzas imperiales. A ello añadir, de nuevo, la hipérbole como eje de muchos de estos textos<sup>30</sup>:

Señalose el día doce del pasado mes de septiembre, para dar socorro a Viena, y desde las diez de la mañana, hasta las ocho de la noche, pelearon los Christianos con tan admirable valor como fortuna. El Duque de Lorena tuvo a su cargo el entrar el socorro, y hallando siete mil turcos de por medio los degolló a todos, y entró triunfante a la Plaza,

en donde hallaron habían muerto en el sitio nueve mil personas entre soldados y paisanos, y que sólo tenían bastimento para cuatro días, pero estaban todos confesados, comulgados y juramentados de no entregar la Plaza, sino salir a matar y morir. De los turcos, hasta el día de la batalla, murieron setenta mil.

Resulta, como adelantamos, llamativo, como por ejemplo en la traducción de Francisco Fabro<sup>31</sup> al referir las jornadas posteriores a la batalla se mencionen también algunos de los elementos que trascenderán, o transcienden, en paralelo a los textos poéticos de carácter épico que se confeccionan acerca de este suceso: «comparaciones heroicas», «mayores encomios», «infinitos aplausos» y, naturalmente, el mérito «sobre todo del glorioso rey de Polonia»:

Es casi imposible contar la fiesta y el júbilo universal, que experimentaron en aquel felicísimo ingreso así de los pocos ciudadanos que habían sobrevivido a tantos trabajos, como de los soldados que todos con infinitos aplausos y comparaciones heroicas no acababan de pronunciar los mayores encomios que les dictaba el celo y el ingenio, y desiguales al mérito de aquellos príncipes de la soldadesca alemana y auxiliar, mas sobre todo del glorioso rey de Polonia.

Las manifestaciones literarias no tardarán demasiado en aparecer, desde homenajes en verso, impresos en el mismo año como la *Lýrica relación de la fiesta, que la ilustríssima Hermandad... hizo en acción de gracias de la célebre victoria con que favoreció Dios nuestro Señor las armas del señor Emperador, gobernadas por el señor Rey de Polonia...* impresa en

<sup>29</sup> *Viena sitiada y socorrida, año MDCLXXXIII: primera relación*, 1683 [S. l.: s. n.] p. 9 (ejemplar custodiado en la biblioteca de la Universidad de Granada y que puede consultarse aquí: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/12950#.WD6TwNLhDMw>)

<sup>30</sup> *Relación verdadera, feliz... op. cit.*, fol. 1r.

<sup>31</sup> Francisco Fabro, *Floro histórico... op. cit.*, fol. 40v.



Sevilla por Juan Francisco de Blas<sup>32</sup>, hasta una comedia firmada por Pedro de Arce, titulada el *Sitio de viena* y dividida en dos partes. Ollero Lobato<sup>33</sup> explica cómo el 22 de diciembre de 1683 esta comedia se representaría con motivo del cumpleaños de la reina Mariana de Austria, llegando incluso a representarse una segunda vez antes de finalizado el año. Según el mismo investigador<sup>34</sup>, la obra se desarrolló en el Salón Dorado del Alcázar Real de Madrid y se prolongaría dos días debido a la aparatosidad y complejidad de la misma. El texto dramático, vería ya la luz en el año 1684, dividido en dos partes. La primera aparecida en enero y la segunda en abril. El protagonista indiscutible de la pieza no podía ser otro que el propio rey de Polonia, convertido en tan sólo tres meses en personaje de una ficción dramática. Existen además algunos textos poéticos más que se ocupan de este asunto, por ejemplo: *Tres romances que comprenden los sucesos de la Liga Sagrada desde el Sitio de Viena hasta la toma de Buda* que fueron impresos en Madrid y Valencia en 1687<sup>35</sup>. Uno de los textos trata sobre la entrega del estandarte de Mahoma por Mehemet IV a Kara Mustafá. Se trata de un romance que expresa las circunstancias anteriores a la contienda y que resume las intenciones del Sultán de conquistar Occidente. El segundo texto es de nuevo anterior a la contienda y relata un presunto manifiesto que escribe el mismo Mehemet IV dirigido al Emperador Leopoldo I, en forma de amenaza, con numerosas frases alusivas y

condenatorias hacia la religión cristiana y en tercer y último lugar, un romance al Sumo Pontífice, Inocencio XI, que apoyó con suma entrega al bando imperial. Existen también algunos villancicos como los de Joseph Pérez de Montoro dedicados al Sitio de Viena. Tomamos como ejemplo el villancico número XI del Tomo 2 de sus *Obras Póstumas*<sup>36</sup>. Es una composición tripartita con una introducción en la que se indica una representación en la Noche de Reyes sobre el Sitio de Viena. En el estribillo, comienza un diálogo entre alemanes y turcos que se desarrollará posteriormente en la tercera parte, titulada «coplas». Se conserva también en los fondos de la BNE un *Panegyrico al Rey de Polonia, compuesto por la Admiración*<sup>37</sup> y una segunda impresión que contiene algunas variantes de importancia. Es un romance dedicado al Rey de Polonia y al elogio de sus virtudes militares ya mitificadas.

Para concluir con lo que supone este repaso por los textos literarios que hacen mención a la ocasión de Viena, es precisamente fundamental la aportación de Miguel de Barrios y también, desde Ámsterdam, un texto clave como son *Los triunfos del águila y eclipses de la luna*<sup>38</sup> de Joseph Penso de la Vega y que están dedicados al rey de Polonia. Barrios no contribuirá sólo ya con su *Panegírico* que estudiaremos con detalle, sino también porque tiene una «Relación Harmónica. Del espantoso Sitio que pusieron los Tur-

<sup>32</sup> Para este trabajo hemos consultado el ejemplar VE/124/30 de la BNM.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 222.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 222.

<sup>35</sup> Antonio Fajardo y Acevedo, *Tres romances que comprenden los sucesos de la Liga Sagrada desde el Sitio de Viena hasta la toma de Buda*, Madrid 1687. (Hemos consultado el ejemplar VE/83/30 de la BNE).

<sup>36</sup> Joseph Pérez de Montoro, *Obras Póstumas, lyricas humanas de D. Joseph Pérez de Montoro*, Madrid, Antonio Marín, 1736. (Hemos consultado el ejemplar 8/3800/V. 2 de la BNE).

<sup>37</sup> *Panegyrico al Rey de Polonia, compuesto por la Admiración* [S.l.: s.n., ¿1683?]. Para la segunda impresión (ejemplar VE/106/10).

<sup>38</sup> Joseph Penso de la Vega, *Los triunfos del águila y eclipses de la luna*, Ámsterdam, 1683 [s. n.]. Se consulta el ejemplar 2/41710.



cos a la Imperial Viena en el año 1683»<sup>39</sup>. Este texto poético, escrito en octavas reales, está dedicado al duque de Béjar. Tras una introducción encomiástica en la que se reparten alabanzas para el Rey de Polonia, el duque de Béjar y el Rey Carlos II (vv. 1-64), se refiere una detallada relación en verso bajo los paradigmas de la poesía culta y la adscripción al género épico (vv. 65-200). El texto concluye retomando los elogios, en esta ocasión, a los protagonistas de batalla, comenzando por dos de los más importantes: el duque de Lorena y el rey polaco, a lo que se suman el resto de aliados del bando imperial: «los duques de Baviera, y de Sajonia;/ los príncipes de Hanover, y Osnaburgo,/ los de Waldeck, de Anhalt, y de Niuburgo»<sup>40</sup>.

De esta relación resulta muy interesante la primera estrofa en la que ya desde los inicios se realiza una focalización deliberada de todos los éxitos, debido al virtuosismo de Sobieski (vv. 1-8)<sup>41</sup>:

El cerco de Viena celebrado,  
y la victoria que del turco alcanza  
por el Rey de Polonia laureado,  
te describe mi pluma en su alabanza.  
Si anhela Flandes el francés osado,  
como el Turco a Viena, el Rey Sagrado  
le enviará quien al Rey Polaco imite,  
para que a Francia los laureles quite.

La forma con la que Miguel de Barrios pretende aunar y comparar para su engrandecimiento las figuras del Rey polaco y Carlos II resulta poco sostenible desde el punto de vista meramente lógico,

pues la victoria polaca estaba lejos de la débil situación en la que se encontraba la monarquía española en ese momento. De uno y otro se refieren por un lado al Sitio de Viena y a las campañas de la guerra contra Francia en Flandes. Francia, por tanto, se convierte en el enemigo directo de los Habsburgo tanto para la corona española, como para el Emperador austriaco (vv. 25-39)<sup>42</sup>:

El Franco Sol corre por línea injusta  
y de Josué se miran fiel traslado,  
Carlos de España, Majestad Augusta,  
y Juan, rey de Polonia laureado.  
Uno, en la guerra que publica justa  
detiene al sol con milita y cuidado,  
otro sobre la célebre Viena  
de la otomana luna el curso frena.

El León de Polonia y el Hispano  
miran en sus dos reyes sus sansones,  
aquel figura al hórrido otomano,  
que tuvo su manjar en los Panones.  
Busca éste en Flandes su panal en vano;  
porque cada Sansón en sus Leones  
manifiesta sacar con mano fuerte  
del comedor manjar, dulce del fuerte.

Otro de los pasajes a las que hacen alusión la mayoría de relaciones tanto en verso como en prosa, toca lo referente a la liga, o alianza, que conforma la cristianidad y, también, repetidas veces nombrada, la intervención de Hungría a favor de los otomanos (vv. 105-112)<sup>43</sup>:

Torbellino marcial su confianza  
con nubes de armas hace sombra a Hungría  
y Leopoldo, adornado de templanza  
forma amistades, y electores guía:  
por la liga que teje la Alianza  
el lazo de Polonia echa a Turquía,  
con vellón áureo del Cordero Hispano,  
y con balidos del Pastor Romano.

<sup>39</sup> Se encuentra en el ejemplar R/10386 de la BNE. Este ejemplar contiene varios textos de Miguel de Barrios de diversa procedencia entre ellos *Bello monte de Helicon*. Esta relación se extiende desde las páginas 7 a la 16.

<sup>40</sup> «Relación Harmónica...», *op. cit.*, p. 15.

<sup>41</sup> «Relación Harmónica...», *op. cit.*, p. 17.

<sup>42</sup> «Relación Harmónica...», *op. cit.*, p. 8.

<sup>43</sup> «Relación Harmónica...», *op. cit.*, p. 11.

Con la gravedad del género épico y la artificiosidad de una poesía cercana a la línea gongorina, describe Barrios los inicios de la batalla. No falta el uso acusado, pero no extremadamente complejo, del hipérbaton, ni la utilización de cultismos, tampoco en exceso complejos, acompañado de imágenes coloristas que insisten en el fulgor de la batalla (vv. 161-176)<sup>44</sup>:

En campos de hombres torbellino ardiente,  
vivos troncos derriba ígnea granada,  
con rotos cascos de metal ardiente  
y fiero impulso de intención airada.  
Abre trincheras de enemiga gente  
la osadía en sus piezas desatada  
y como rayo fortalezas hiende  
con las centellas que a la guerra enciende.  
La Corte de Austria, armada de bravezas,  
alumbra a sus escuadras belicosas,  
luciente casa de tonantes piezas  
con ventanas de humo luminosas.  
Salen de las armadas Fortalezas  
de pólvora centellas espantosas,  
la muerte, que en los bárbaros reparte  
vuelto en rayos Vulcano, en truenos Marte.

Alusiones mitológicas al gigante Briareo, para representar a las tropas, a la hija de Peneo, para referir que se le arrebata el laurel de la victoria a los turcos. Menciones a personajes históricos como Tamerlán, Aníbal o Pelayo. Interesa éste último que es con el que se equipara a Juan III, por un significativo detalle que destacan algunas de las crónicas mencionadas y es que el rey polaco en la mañana del día 13 de septiembre, ya acabada la batalla, aún fue persiguiendo a los turcos para asegurarse que estaban fuera de peligro.

Todas sus huestes son un Cuerpo horrible,  
de ducientos mil brazos Briareo,  
que como Taborlán, quita invencible  
de Turca frente a la hija de Peneo:

libra a Viena, y con valor terrible  
no Aníbal, mas Pelayo en su trofeo  
sigue al contrario el Imperial temido,  
que a restaurar comienza lo perdido.

En suma, la relación de Barrios constituye, quizás, el testimonio literario más importante, no juzgando aquí la realidad histórica, ni un principio de verosimilitud absolutamente estricto, que sería incongruente tener en cuenta, tratándose de épica. Pero sí desde lo que supone una estructura meramente marcada, un lenguaje poético que tiende a lo sublime y desde luego una finalidad propagandística que trasciende, con todo descaro, los límites de un suceso glorioso para la cristiandad, sino que se convierte en un despliegue sistemático de elogios, (y algunos vituperios) hacia personas concretas cuyo radio de acción ejerce una influencia directa sobre los intereses personales del propio Barrios.

EL PANEGÍRICO AL LAUREADO  
JUAN TERCERO, REY DE POLONIA,  
DE MIGUEL DE BARRIOS. PROBLEMAS DE  
TRANSMISIÓN, TITULACIÓN Y ADSCRIPCIÓN  
GENÉRICA

Es bien sabido que Miguel de Barrios siempre buscó protección de diversos mecenas que contribuyesen al patrocinio de sus obras. Ha llegado a hablarse en algunos casos de «mendicidad poética»<sup>45</sup>. En efecto, Barrios se desenvolvió (de una manera casi excesiva) con una fluidez casi incomparable en las artes del elogio, al menos no puede negársele el hecho de su superioridad cuantitativa, si nos referi-

<sup>44</sup> «Relación Harmónica...», *op. cit.*, p. 13.

<sup>45</sup> García Gavilán, Inmaculada, «Miguel (Daniel Leví) de Barrios y sus mecenas: un caso más de Mendicidad poética», *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º 9 (2003), pp. 21-26.

mos al número de panegíricos nacidos de su pluma con respecto a otros ingenios de la época<sup>46</sup>.

El panegírico que escribe a Juan III, rey de Polonia, presenta ciertas dificultades de transmisión. Se conserva en dos volúmenes diferentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ambos contienen diversas obras del capitán Miguel de Barrios. El primer ejemplar que vamos a citar es el R/2186, bajo el título general de *Epitalamio regio à la feliz union del invicto don Pedro Segundo Rey de Portugal con... Maria Sophia Princesa de Niewburg... [y otras obras]/del Capitán don Miguel de Barrios* [S. l.: s. n., s. a.]. Se trata de un tomo en octavo que contiene 206 páginas. Precediendo a *Bello monte de Helicon* y como tercera composición se inserta un texto en diez octavas reales con un soneto a modo de dedicatoria a Francisco Molo, residente del rey de Polonia y su secretario en las Provincias Unidas. No es otro que el *Panegírico al Laureado Juan Tercero, Rey de Polonia, que hizo levantar el cerco de Viena en 12 de Septiembre de 1683 años, al Turco que lo comenzó a 10 de Julio del propuesto Año*. El texto se encontraría entre las páginas 89 y 92 y comienza «En abril de prósperas auroras». Por otra parte, el ejemplar R/10386, muestra además de la «Relación Harmónica» citada, (fecha el 18 de marzo de 1684) otra composición bajo el título *Panegírico al Laureado Juan III Rey de Polonia*, dedicado (dirigido) a Manuel Teixeira, residente de la reina Cristina de Suecia en Hamburgo. Tras el soneto laudatorio al agente de la reina y en la página siguiente (18), en cuyo encabezado rezará en esta y siguientes la voz «Panegírico», aparece

un texto titulado de la siguiente forma: *Al Invictísimo Juan Tercero Rey de Polonia, sobre la plausible Epístola que le escribió la Inclita Cristina Reina de Suecia en su alabanza, afirmándole que a nadie tuvo envidia sino al valor con que hizo retirar al turco de Viena en el año 1683*. El poema figurará con el encabezado de «Panegírico» en todas sus páginas (pp. 17-20) y se trata de una composición distinta a la citada que comienza «Diste a Viena aliento, a Tracia susto». En el mismo volumen (la numeración está alterada) pero entre las páginas 27 y 30 bajo el encabezado *Epístola y Panegírico al Inclito y victorioso monarca de Polonia Juan III*, en la página 27, pero con el rótulo «epístola» en las páginas siguientes, 28-30, encontramos el mismo texto que se titulaba «panegírico» y comenzaba «En abril de prósperas auroras» en el volumen R/2186, que para terminar de rematar la retorcida problemática presenta, además, un añadido de tres octavas reales y algunas variantes, únicamente en una de las octavas. El texto del R/10386 está fechado, como compuesto, el 28 de marzo de 1684 (diez después de la relación), en el otro ejemplar está sin fechar.

La pregunta que debemos hacernos es qué ha podido ocurrir. A ello podemos plantear diversas posibilidades, no todas verosímiles:

- a) Los textos de R/10386 son unidades independientes y lo que se presenta como «Epístola y panegírico» es una unidad, mientras que el texto que se rotula como «Panegírico» es otra. En ese caso, sólo existiría un problema y es que cambia el título con respecto a R/2186 en el que sólo se menciona la palabra «Panegírico» sin añadir «epístola», más la variantes textuales que

<sup>46</sup> F. J. Sedeño, *Flor de Apolo... op. cit.*, pp. 36-37 da cuenta de las obras de Barrios y al desglosarlas señala un buen número de composiciones panegíricas.

ya hemos señalado. Es bastante improbable que lo sean porque el conjunto «epístola y panegírico» ya explicita que se van a presentar dos unidades.

- b) Podría considerarse que las dos composiciones de R/10.386 aparecen separadas debido a que es un volumen de obras dispersas que han sido encuadradas posteriormente pero que, sin embargo, por errores en la encuadernación irían juntas y en un orden inverso, de manera que primero rezaría el título «Epístola y panegírico» mientras se desarrolla la supuesta «Epístola» (en R/2186 panegírico) pues así continuará el encabezado, seguida del denominado «Panegírico» (inexistente en R/2186). Añadir a su vez que habría una confusión en la titulación del texto o bien algún error al haber hecho la composición para la imprenta, pues en nuestra opinión, aunque los dos textos están escritos en octavas y en ambos se trata la figura del rey de Polonia con una intención claramente encomiástica, dado que se utiliza también el sustantivo «Epístola», entendemos que están cruzadas las composiciones y que la «Epístola» sería «Diste a Viena aliento, a Tracia susto» debido al carácter reflexivo y explicativo utilizado en algunas de las partes en las que como se verá, Miguel de Barrios valora, profundiza y enfatiza sobre la «Epístola» que la reina sueca escribió a Juan Sobieski. No obstante no dejaría de ser un caso extraño de epístola escrita en octavas, quizás podría hacerse uso del término «epístola panegírica», término que utilizan otros críticos y

que analizaremos con mayor profundidad. Mientras tanto el mal llamado, a nuestro juicio, «Epístola» pasaría a ser el «Panegírico» y de esta forma coincidiría también con lo aparecido en R/2186.

- c) Podríamos solucionarlo pensando que R/2186 es una redacción temprana rotulada como «panegírico», pues ciertamente se cumplen todos los parámetros y el resto en R/10.386 es un añadido posterior que dependía de las intenciones encomiásticas de Barrios, que modelaría el texto en virtud de dirigirlo a Teixeira y a la reina Cristina de manera que el texto se dividiría en dos partes una que llama «Epístola» que no es otra cosa que un panegírico en octavas reales dedicado al rey polaco y el otro texto llamado «panegírico» que está también escrito en octavas reales, que tiene una actitud altamente encomiástica, pero que en paralelo a los elogios al rey Juan III circulan una serie de menciones a la carta que Cristina de Suecia envió al monarca y que le sirven a Barrios para poder también acercarse y elogiar a la monarca sueca.
- d) También podría haber ocurrido al revés y que primero se compusiese el conjunto de R/10.386 y posteriormente se realizaría una versión más reducida para Francisco Molo y los intereses que con él pudiese tener Barrios.

Lo que haya podido suceder con el texto a ciencia cierta no lo podemos saber. Tras conjeturar y examinar los textos sólo podemos aclarar que ambos podrían considerarse panegíricos por su estilo y su estructura, con algunas salvedades. El

que comienza «En abriles de prósperas fortunas» es el que aquí consideraremos de una forma más precisa como un panegírico pues está directamente destinado al rey de Polonia (cuestión que no presenta dudas en ninguna de las dos versiones) y se elogian los méritos militares, se compara con otros héroes y se entra en mayores detalles que en el otro. Sin embargo como ya hemos indicado anteriormente el texto que comienza «Diste a Viena aliento, a Tracia susto» es más bien una apostilla, un refuerzo e incluso un encumbramiento de la reina Cristina (alzada por Barrios) ante el rey Juan III. El estilo es grave y encomiástico, pero al tiempo sí podría hablarse de cierta hibridez genérica al estar tratándose ya no de un elogio directo sino que el mensaje que se transmite es lo mucho que la reina Cristina valora aplaude y alaba las proezas del polaco. Por lo que el tipo de mensaje podría parecernos más propio de una «Epístola».

La crítica viene llamando como referimos anteriormente «epístolas panegíricas»<sup>47</sup> a este conjunto, pero entendemos que hacen mención al ejemplar R/10.386 y desde los primeros estudios se ha venido utilizando dicha denominación. No hemos logrado determinar el por qué, pues si se estudia el ejemplar R/2186 se observa que existe una versión que se ajusta sin mayor problemática a lo que denominamos «Panegírico» y que las otras versiones como venimos insistiendo forman parte de una elaboración más compleja tal vez relacionada con los intereses de Barrios. No juzgamos aquí como

incorrecta dicha denominación, sólo nos planteamos cuál era la intencionalidad de Barrios a la luz de tan complejo laberinto.

Sin que exista un análisis contrastivo Harm de Boer parece acertar de lleno cuando piensa que no es el rey de Polonia lo que más pueda interesarle a Barrios sino la red de contactos que estaría detrás del monarca y que podrían favorecerle de algún modo. No olvidemos que entre las dos versiones hay ya cuatro personas nombradas en los títulos: Francisco Molo, la reina de Suecia, Manuel Teixeira y, naturalmente, Juan Sobieski.

De esta forma clarificadora lo explica den Boer<sup>48</sup>:

En 1683 Miguel de Barrios y José Penso de la Vega dedicaron obras al rey de Polonia Juan III, quien acababa de librar a Viena de los turcos. Esta victoria no implicó ninguna mejora en la situación de los judíos de aquella ciudad. ¿Por qué entonces felicitar al monarca polaco? Una pista nos la proporciona el panegírico en prosa de José Penso de Vega, quien relata cómo la reina de Suecia, conocida por sus contactos con los sefardíes, felicitaba a Juan III por su triunfo sobre el Imperio Otomano.

El poema panegírico que escribió Miguel de Barrios en la misma ocasión se dirigió a Isaac Texeira de Matos, el agente sefardí de la reina de Suecia. Penso de la Vega había dedicado otra composición al mismo Texeira. Sin duda, los dos escritores aprovecharon su relación con este diplomático sefardí para hacer llegar sus obras a manos del rey polaco, también es posible que el mismo Teixeira les sugiriera la composición de las mismas para afirmar elegantemente su lealtad a la corona.

<sup>47</sup> Scholberg, *La poesía religiosa...* op. cit., p. 37 ya lo menciona de esta forma, F. J. Sedeño. «Miguel de Barrios, el laberinto...» op. cit. Harm de Boer, *La literatura...* op. cit., p. 65 se refiere a «poema panegírico» pero parece que sólo está mencionando el que está dedicado a Manuel Teixeira.

<sup>48</sup> Op. cit., p. 65.

Otras obras cuestionan también el hecho de que autores judíos dediquen sus obras a los personajes que encarnan las más altas cotas de la cristiandad<sup>49</sup>. La razón no sólo está en una cuestión de necesidad, o de tejer una buena red de alianzas y contactos que posibiliten la subsistencia y el desarrollo económico, sino que como acabamos de deducir, los hilos cristianos pueden tocar otros que a su vez benefician a la comunidad judía, tal es el caso del binomio Cristina de Suecia-Manuel Teixeira.

Por nuestra parte realizaremos un examen en las líneas siguientes de los dos textos que encontramos, prestando especial atención al que consideramos, propiamente como un panegírico, pues, como hemos adelantado, reúne al menos algunas de las características que se señalan en lo que podría considerarse un *basilikòs logós*, o elogio destinado a emperadores, reyes... Si bien es cierto que Barrios aunque incluye ciertos aspectos no sigue minuciosamente todas las consignas formales en cuanto a la estructuración de la composición que otros autores. Las cautelas son por tanto máximas en este sentido.

Comenzamos por el texto que alude a la reina Cristina, precedido del soneto a don Manuel Teixeira: *Al Invictísimo Juan Tercero Rey de Polonia, sobre la plausible Epístola que le escribió la Inclita Cristina Reina de Suecia* (R/10.386, pp. 18-20).

Bautizado como «panegírico». A nuestro parecer, se trata en su factura de un texto relativamente sencillo que cons-

ta tan sólo de nueve octavas reales y que aunque no exento de elogios, no responde a una tipología usual, al menos no la hemos vislumbrado en otros lugares, en cuanto a lo que al panegírico como genero epidíctico se refiere, aunque conserve la forma estrófica y el carácter elevado en muchos de los versos. Se trata más bien de un «elogio de un elogio» con algunas calas en las que el poeta justifica cómo la reina Cristina está en lo cierto al alabar en una supuesta epístola al rey polaco. Por lo tanto ya hay una variación en cuanto a la finalidad, cuyo centro no es el hacer un repaso exhaustivo de algunos de los factores que condicionarían la figura de Juan III, ensartado en los moldes del clásico discurso imperial o *Basilikòs logós*, que podría ser lo esperable, sino que a su vez el objeto es comentar un texto ajeno a la pluma del propio autor, todo ello en clave encomiástica.

El texto comienza con una presentación (no un proemio) directamente del rey polaco con rasgos absolutamente distintivos de lo que suele ser la poética de barrios al conjugar la tradición bíblica con la tradición humanista culta, en este caso sólo se centra en los personajes bíblicos: «más que Goliath bélico y robusto,/ el turco asombro al imperio vierte,/ y tú como David de él victorioso,/ aun a lo regio dejas envidioso» (vv. 5-8). Ya en la segunda estrofa y tras la presentación, se dan paso a las primeras alusiones a la reina: «Cristina en Roma, con afecto adulto/ de tal modo a tu aplauso se permite/ que quita ante de sí/ toda su gloria» vv. 13-16. Tendrá lugar desde la estrofa tercera y ya hasta la octava una *laudatio* como demostración o confirmación de todo cuanto Cristina ha escrito. La alabanza recoge alusiones en cuanto a los *Facta* y a la *Vir-tus*, pero no se ocupa del *genus*. Obsérvese como en la siguiente octava se hacen

<sup>49</sup> Jonathan Schorsch, *Swimming the Christian Atlantic*, Leiden, Brill, 2009. Se menciona el caso de Miguel de Barrios y de Pensó en las pp. 341-342. Por su parte Scholberg, *op. cit.* indica no sin cierta ironía, al referirse a este tema, añadiendo que: «Barrios siguió buscando el favor de cuantos cristianos poderosos pudo».



alusiones a las batallas contra los turcos, a su «audacia», a su «ventura» y como colofón de la estrofa, una vez más, la admiración de la reina sueca (vv. 25-32):

Con dos tr[un]fos tu fama al suelo llena,  
uno de audacia, y otro de ventura,  
aquel, de cerco atroz libra a Viena,  
al Otomano enciende en grave pena,  
y en gran gozo al Austriaco asegura,  
la Cristiandad en luminarias vuelta,  
la fiel Cristina en tu loor envuelta.

Los versos siguientes (vv. 33-39) constituyen toda una justificación de nuevo sobre la epístola de la reina, de modo tal que se explica que la reina no exagera en alabanzas sino que son tantas y tan justas como el valor de Sobieski. En las estrofas siguientes se ejerce una comparación, usual, con héroes de la antigüedad, de forma tal que los grandes autores de epopeyas (Virgilio u Homero) no hubieran escrito sobre ellos (Hector, Aquiles y en el caso de Virgilio se refiere a Augusto, no a Eneas, pero tiene todo el sentido, sabiendo los principios políticos que sirven de punto de partida de la *Eneida*), si hubieran conocido las perfecciones del polaco. Nótese otra vez más la constante insistencia en lo mucho que la reina sueca venera a Juan III:

La Antigüedad no a Hector alabara,  
como a tu esfuerzo si te conociera,  
menos Homero a Aquiles decantara,  
menos Virgilio a Cesar aplaudiera;  
pues donde más del Cetro y la Tiara:  
resplandeció la actividad guerrera,  
a ti sólo Christina da alabanzas,  
porque más lauros que ninguno alcanzas.

El final, como ocurrirá en el «Panegírico» que vamos a estudiar a continuación supone un acercamiento gradual a la realidad más contemporánea al autor. Así, entre los versos 49-64 se nombra en la estrofa

séptima a Carlos V, en una fugaz mención al primer sitio de Viena. Naturalmente no se menosprecia al Emperador, sino que se pone en duda las fuerzas de Solimán en el año de 1529, mientras se refuerza la potencia y el peligro de los turcos en 1683: «Desea Carlos V ser tu copia,/cuando en Viena tienes triunfal rama,/porque el gran Solimán aún no es traslado,/del que huye tu esfuerzo laureado» (vv. 55-56). En la octava estrofa se nombra a uno de los protagonistas de la batalla de Kahlenberg y del segundo Sitio de Viena, me refiero a Starhemberg, quien se quedó a cargo de la ciudad. El noble, al parecer, admirado caudillos militar, no sólo no llegaría a la talla del rey polaco, es más se sugiere que no tendría la fama de la que goza, si Sobieski no hubiera conseguido impedir la invasión turca.

La última octava, conclusiva, elimina ya cualquier referencia a los *facta* y ensalza de forma definitiva la figura del rey polaco, a través de las palabras de la reina, quien considera que merecería la corona «del orbe» (v. 65). De hecho en la transición de la estrofa octava a la final, se adelanta que «Cristina en lo que escribe se afianza,/por volar con su pluma en tu alabanza» (v. 64). Naturalmente y mediante una perífrasis se alude, de nuevo a la figura de la reina Cristina de Suecia (vv. 65-72):

No sólo de Polonia, mas del orbe  
Publica que mereces la corona,  
y en el no habrá quien tu alabanza estorbe,  
porque, aun la envidia regia la pregona,  
toda nación a la deidad se encorve,  
que con ramo febeo te corona,  
pues así conociendo de quien viene,  
mas de admirable tu victoria tiene.

Solo el final resulta más que revelador, Barrios no cierra el texto con lo que él dice sino con las palabras de la reina, a

quien en todo momento está refiriéndose, pues parece, que como dijimos en un principio esta parafraseando, confirmando y explicando el valor de su epístola. Ello no impide tampoco que la mirada y la focalización de la *laudatio* no esté puesta en Juan III.

Nos ceñimos para concluir en el *Panegírico al Laureado Juan Tercero, Rey de Polonia, que hizo levantar el cerco de Viena en 12 de Septiembre de 1683 años, al Turco que lo comenzó a 10 de Julio del propuesto Año* que se inserta en el ejemplar R/2186 pp. 90-92 y que de ahora en adelante llamaremos A. Será el que tomaremos como base para nuestras indicaciones, teniendo por supuesto delante el otro testimonio al que llamaremos B, recordamos que se trata del rotulado como: *Epístola y Panegírico al Inclito y victorioso monarca de Polonia Juan III* y se encuentra en el ejemplar R/10.836 pp. 27-30. Decidimos tomar A como base porque nos parece que tal y como se presenta la composición, tanto sin errores de titulación, con una estructura mejor marcada que sin los añadidos de B y con una transmisión más clara. En cualquier caso los dos textos tienen que estar bastante cercanos, dado que es un poema que celebra una ocasión y debió de difundirse en fechas no muy posteriores a la primavera de 1684. Si hacemos caso a B con todos sus problemas, se indica la fecha de composición, que sería 28 de marzo de 1684, pero debiéramos plantearnos sino podría referirse a todo el conjunto que se prepara para la reina sueca y Teixeira, mientras que el panegírico que circula para Francisco Molo, directamente enviado a éste, residente del rey de Polonia pudiera ser una primera versión más cercana a los hechos que se redactase en el mismo año de 1683. Tengamos en cuenta que si considerásemos como una unidad lo apreciado en R/10.386 estarían

a expensas de un tercer texto que sería la carta que escribe la reina sueca.

Sea como fuere comencemos por el análisis de A. Para el estudio de la composición debemos tomar como punto de partida los magníficos trabajos del profesor Ponce Cárdenas<sup>50</sup> sobre el «Panegírico al duque de Lerma» de Góngora en el que se reflexiona sobre el subgénero epidíctico del *Basilikòs logós* y lo que sería la tradición del discurso poético realizado a emperadores o reyes. El profesor Ponce recapitula las diversas partes de las que constan este tipo de composiciones y describe minuciosamente cada una de ellas, en su posterior aplicación al poema gongorino<sup>51</sup>. Ateniéndonos a la retórica clásica y al punto de partida que marca el profesor Ponce para el estudio de éste tipo de textos en el siglo XVII, podría afirmarse con rotundidad que el texto que presenta Barrios no se ajusta a la ortodoxia retórica del género, Barrios desarrolla libremente su cometido, alterando en el orden su estructura y suprimiendo muchas de las partes. El panegírico que tenemos entre manos es una *Laudatio* centrada principalmente en los *facta*, debido a que en realidad se está exaltando un hecho concreto. Algunas alusiones a su patria, algunas otras a antiguos reyes de Polonia, por lo que tocaría el *genus* en una de las estrofas y lo demás se queda en una pura alabanza, algo redundante, sin pro-

<sup>50</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «Taceat superata vetustas: poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma» en Juan Matas, José María y Jesús Ponce Cárdenas (eds). *El duque de Lerma, poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 57-104. Además debe consultarse: Jesús Ponce Cárdenas, «el panegírico al duque de Lerma, transcendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42 (1), 2012, pp. 71-93.

<sup>51</sup> Jesús ponce Cardenas, «Taceat superata...» *op. cit.*, pp. 58-59.

gresivos avances en la información, sobre la importancia que tuvo el monarca en el Sitio de Viena. No existe proemio alguno, ni se habla de la crianza, ni de la esposa, ni de esenciales rasgos de su carácter ajenos a lo que sería la batalla concreta y la celebración de este hecho. Sí se establecen numerosos símiles con héroes pasados y contemporáneos. Es una versión bastante libre por tanto y que además no sigue ni esa ni otra estructura muy bien delimitada, existe una presentación, muy alejada de lo que sería el clásico «proemio» y lo demás es continúa *laudatio* y una octava conclusiva a modo de apoteosis y gloria final del personaje.

Diez octavas en A y trece en B que, como adelantábamos comienzan con una presentación dual y muy delimitada que se desarrolla en las dos primeras octavas. En la primera estrofa (vv. 1-8) se presenta el problema que desde este punto de vista sería la amenaza turca y los anhelos expansionistas de Mehemet IV y en la segunda estrofa (vv. 9-16) se explicita la solución que no ha sido otra que la excelente intervención del rey polaco. Desde este inicio, todo el poema sería una demostración de lo expuesto en las dos primeras octavas, hasta llegar a la octava final que presenta la conclusión o apoteosis. En la tercera estrofa ya se comienzan a dar algunos datos más, se produce una identificación potencial de Viena con Troya en el sentido de que si no es por la actuación del rey, se hubiera producido un asedio a la ciudad y se nombra además la intervención de los húngaros como parte de la alianza turca: «húngaros Sinones» los llama Miguel de Barrios. En la estrofa cuarta<sup>52</sup> (v. 26) hay

una alusión al rey Leco, o Lech, legendario rey de Polonia que cobrará mayor relevancia que esta breve referencia en estrofas siguientes, si se quiere como una comprobación del *genus* o linaje legendario o glorioso del rey. Obviamente, no es su familia, primero porque se refiere a tiempos legendarios, segundo porque hubo cambios dinásticos y tercero porque no puede olvidarse que Juan III fue elegido por méritos propios en una dieta. En la quinta estrofa se produce un símil con la mitología, frecuente en estos textos, una curiosa comparación en la que el ejército turco sería Sísifo que sube al «austriaco horizonte» (v. 37) pero se encuentra con el poder regio y vuelve a despeñarse. De nuevo se abunda en los vv. 41-48 en la inferioridad de los turcos con respecto a los imperiales. Ésta vez se utiliza la metáfora de los astros, la media luna Turca es un astro menor que se ve aniquilado por el resplandor y el poder de astro mayor, el Sol identificado por la hegemonía en la batalla, liderada por Sobieski:

Nombra al Sol y a la Luna el sacro archivo  
grandes, después al luminar diurno  
pone de grande el nombre primitivo,  
y de pequeño el luminar nocturno.  
No el Júpiter de Grecia intente altivo,  
quitar el cetro al alemán Saturno,  
cuando mengua su Luna y grande quedas  
en solar carro de alemanas ruedas.

En la séptima estrofa, Barrios sugiere que los reyes de Polonia debieran ser denominados Juanes de la misma forma que ocurre con los Césares entre otros: «Po-

<sup>52</sup> La estrofas cuarta, quinta y sexta en B son un añadido. La séptima se correspondería con la cuarta de A y desde ahí ya coincidirían los textos salvo unas variantes en una de las estrofas que señalaremos en

nota. Los vv. 32-46 de B son por tanto un añadido, en la estrofa cuarta se compara al rey con Alejandro Magno, en la siguiente estrofa vv. 41-48 la identificación se produce con Hércules y en la sexta parece, ya identificado totalmente con un nuevo Alejandro «no iracundo» que se refiere a la confianza depositada por el Emperador Leopoldo I a la figura polaca.

lonia con motivo más preclaro,/debe por ti a sus reyes llamar Juanes,/excede a los que dan su nombre claro/a los Helenes, Césares y Canes,/ y Polonia jamás fuera tan rara,/si su invicto valor no la imperara». Como ocurría en el texto analizado anteriormente, Barrios vuelve a acercarse a los tiempos más contemporáneos a medida que llega el final de la composición. Si en la pasada ocasión se refirió a Carlos V, ahora lo hace con Juan de Austria y cambia el nombre de Stahrenberg por el conocido almirante holandés Michiel de Ruyter<sup>53</sup> (1607-1676) (vv. 52-64).

De nuevo se produce una vuelta al *genus* en la penúltima estrofa que encamina a la apoteosis final, donde parece que Barrios si le confiere cierta importancia a la stirpe. El rey Lech por tanto haría crecer la monarquía polaca, que se criaría y se haría más fuerte bajo el reinado de Juan III: «Comenzó a declinar la monarquía/romana, cuando del rey Leco empieza/ a crecer la polaca, que más cría/por ti que haces menguar la turca alteza» (vv. 65-68).

Finalmente se intensifica esplendorosamente la *laudatio* en la octava final, donde vuelve a mencionarse su stirpe y aún a Juan III con un elemento esencial, como es el de la posteridad:

Dos montes brotan plantas presurosas  
en loor de tu stirpe y de tu fama,  
con lauros una a frentes victoriosas,  
de la ascendencia que su luz te aclama;  
con plumas otro a estrellas armoniosas  
que de tus hechos dan luciente llama,  
por cuantos globos doras y grangeas  
de líneas militares y febeas.

En conclusión este texto, aun siendo un claro panegírico, no termina de adscribirse a los moldes de un discurso imperial y aunque reúne alguno de los requisitos le faltan desde luego otros de suma importancia, a la par que una estructura quizás más planificada que refleje una *dispositio* textual más elaborada. Las imágenes y la artificiosidad del lenguaje poético de Barrios podría ser quizás el mayor de los aciertos. Por otra parte, este texto como ya dijimos nace tal vez con el pretexto de tejer, conservar o mantener una red de contactos y alianzas, quizás una de las obsesiones vitales de Barrios en aquellos años, debido a sus evidentes dificultades económicas. Bien es cierto como muy bien indica Dulce Estefanía<sup>54</sup>, que el panegírico tiene su contexto en un ámbito de mecenazgo, pero sí parece que esa búsqueda en Barrios, era tal vez algo desesperada. Su condición de judío, por tanto, no le impedirá rendir culto y pleitesía a las más importantes cotas de la cristiandad, tal vez con el afán de afianzarse una protección entre aquellos que, de alguna forma, podían dársela, como es el caso de Manuel Teixeira, tan vinculado a la reina de Suecia.

<sup>53</sup> Es en este pasaje en el que en B se producen los cambios a partir del tercer verso de la octava, vv. 83-90 de B que no coinciden con 59-64 de A. Se sustituye la figura de Michiel de Royter por «El rey Fernando contra el Belicoso/Mauro erige del triunfo las banderas...»

<sup>54</sup> Dulce Estefanía, «El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas» *Myrtia*, 13, 1998, p. 156.



# «DE OTRO MUNDO ES LA VOZ, QUE EN MÍ TE ACLAMA»: EL PANEGÍRICO A LUIS XIV DE LORENZO DE LAS LLAMOSAS Y LA RENUNCIA AL ENCOMIO MITOLÓGICO<sup>1</sup>

ROLAND BÉHAR  
*École Normale Supérieure, Paris*

## 1. LA EMBAJADA DEL DUQUE DE ALBA EN PARÍS: DIPLOMACIA Y HONORES

El año 1705, en que Lorenzo de las Llamosas publicó en París su *Pequeño panegírico a la Majestad Cristianísima de Luis el Grande*, supuso un momento especialmente oscuro en el conflicto nacido del fallecimiento del último de los Austrias, Carlos II, en 1700. Su testamento había designado como heredero de la corona española al nieto de Luis XIV, Felipe, duque de Anjou, pero las pretensiones de su primo austriaco el archiduque Carlos

de Habsburgo no lo admitieron. En 1702, estalló la Guerra de Sucesión, en la que la corona de España, junto con la de Francia, se enfrentó con el Sacro Imperio, Inglaterra y las Provincias Unidas. Después de algunas victorias en Italia, que apenas compensaron las derrotas infligidas por el príncipe Eugenio anteriormente, Felipe V volvió a Madrid, donde celebró su entrada en enero de 1703, mientras que su hermano, el duque de Borgoña, tuvo que retirarse ante las tropas de Marlborough. En el otoño del mismo año, Saboya y Portugal entraron en la contienda contra Francia y España, preparando el desembarco del archiduque Carlos en Lisboa en mayo de 1704, donde se quedaría hasta julio de 1705. No logró tomar Cádiz y su intento

<sup>1</sup> Agradecemos a Mercedes Blanco y a Jesús Ponce Cárdenas su atenta lectura del texto y sus observaciones y consejos.



de entrar en Extremadura quedó frustrado por el duque de Berwick. Gibraltar, empero, se rindió a los ingleses en agosto de 1704 —y no volvería a ser tomada por los franco-españoles, pese a un desastroso intento de asedio durante el invierno de 1704-1705—. En el mismo mes de agosto de 1704, los ejércitos franco-españoles del Elector de Baviera Maximiliano Manuel sufrieron ante Marlborough la desastrosa derrota de Blenheim. Esta última permitiría al partido austriacista cambiar el teatro de operaciones y preparar la rebelión de Cataluña, que desembocaría, en septiembre de 1705, en el desembarco de Carlos en Barcelona y en la apertura de un doble frente bélico en la península —Castilla contra Portugal y Cataluña—, con la subsecuente proclamación del archiduque como rey Carlos III en julio de 1706, en Madrid. El conflicto se prolongaría unos años, con la batalla de Almansa (abril de 1707), y las de Brihuega y de Villaviciosa (diciembre de 1710), que otorgaron la ventaja a los Borbones, modificando a favor de estos las transacciones de paz ultimadas con el tratado de Utrecht (1713)<sup>2</sup>.

Las noticias de esta guerra ocupaban la mayor parte de las gacetas y relaciones, tanto en España como en Francia, y resultaba primordial reafirmar constantemente, ante los ojos de sus súbditos respectivos, la fuerza de la alianza entre ambos países. «El rey, nuestro abuelo», Luis XIV, apare-

cía como el aliado necesario de España y el norte obligado de la nueva política impulsada por los Borbones de Madrid. Después del corte que supusiera el cambio dinástico con la llegada al trono de Felipe V, en 1701, tardó un tiempo hasta que Madrid designara de nuevo un embajador en París, en la persona de Antonio Martín Álvarez de Toledo y Guzmán (1669-1711), noveno duque de Alba. El papel con el que el duque había destacado hasta entonces al lado de Felipe V, para quien oficiaba como gentilhombre de cámara hasta convertirse en uno de sus hombres de confianza, con toda la influencia de la casa ducal de Alba, explica el que recibiera este honor. En palabras de Lorenzo de las Llamosas, en su *Pequeño panegírico*:

¡Felice yo, que tanto medianero  
para tan corto culto he conseguido!  
Pues del grande FILIPO por primero  
en su Corte Real fuiste elegido.  
Para enviar un retrato verdadero,  
que aquí le represente parecido  
tu amor fiel eligió, más satisfecho  
viendo impresa su imagen en tu pecho.

Reconoció deudora su corona  
de Reinos, y Provincias, a la espada  
de tu Casa gloriosa, que eslabona  
lisonjas, y Cadenas, venerada.  
En tu escudo Real donde blasona  
tanta gloria adquirida y heredada,  
miró el mérito; y vio, que no tenía  
cómo premiarte ya en su Monarquía.

Conoció que el enviarte a otros empleos  
fuera como añadir dificultades  
a tu premio, volviendo de trofeos  
nuevamente ceñidas tus lealtades.  
Su Real magnificencia en sus deseos  
por detenerte en más felicidades,  
te envió de LUIS a la elevada esfera  
donde el mismo servir, el premio fuera<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> De hecho, la batalla de Almansa daría lugar a numerosas celebraciones, entre las cuales cabe mencionar el *Laurel histórico y Panegírico Real de las gloriosas empresas del rey nuestro señor Philipo Quinto el Animoso* (Madrid, 1708) de Luis Enríquez de Navarra, recientemente estudiado por Jesús Ponce Cárdenas, «Entre la historia y la epopeya: el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra», *Creneida*, 4, 2016, pp. 312-370, con más bibliografía. Véase asimismo Ricardo García Cárcel, *De los elogios a Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.

<sup>3</sup> Se modernizan las grafías. Se cita por la edición original: *Pequeño panegírico a la Magestad Christianísima de Luis el Grande. Conságrale por mano del*

El duque de Alba se había declarado a favor del duque de Anjou muy temprano. Aún antes de ser duque —su padre murió en diciembre de 1701—, el joven Álvarez de Toledo le había hecho dedicar al recién llegado Felipe de Borbón una pieza alegórica en la que lo celebraba, el *Theatro alegórico donde la lealtad representa el gran trofeo, que la invencible España logra, con la deseada venida N. Católico Monarca D. Phelipe V*<sup>4</sup>. El subtítulo de la obrita rezaba: *La restauración de España, y de la aflicción consuelo*.

Las gacetas y otros testimonios de la época reflejan el trato de excepción que recibiría el duque de Alba en Francia. La *Gaceta de Madrid* da de la primera audiencia del duque en Versalles una no-

ticia muy breve pero clara: «París, 20 de Noviembre de 1703. El día 12 de este mes llegó aquí el señor Duque de Alba, y el día 14, pasó a Versalles, adonde tuvo su primera Audiencia con su Majestad, que lo recibió con toda la honra, y agrado, que merecen su persona, y representación<sup>5</sup>.» Lo mismo, con un poco más de detalles, refiere el marqués de Sourches en sus *Mémoires*<sup>6</sup>. Evidentemente, una pluma tan sarcástica como la del duque de Saint-Simon, en sus minuciosos *Mémoires*, presentaría al duque de Alba con un tono menos complaciente, pero destaca con gran claridad el privilegio del trato recibido:

*Son fils unique* [i.e. del octavo duque de Alba], *don Antoine-Martin de Tolède, ambassadeur en France, qu'il n'appelait jamais que Martin, qui est assez la façon des Espagnols, était un homme de mine assez basse, mais beaucoup d'esprit et fort instruit, très sage, très mesuré, poli avec dignité et qui exerça son ambassade dans les temps les plus tristes avec beaucoup de courage et de jugement, à la satisfaction de sa cour et de la nôtre, qui eut pour lui une véritable estime et une considération très marquée. Sa femme, sœur des ducs d'Arcos et de Baños, extrêmement vive, encore plus laide, divertit un peu le monde, qui à la fin s'y accoutuma. L'un et l'autre dans*

Ex<sup>mo</sup> Sor Duque de Alva y de Huescar, Condestable de Navarra, &c. Embaxador de la Magestad Católica a su Magestad Christianísima. Dn Lorenzo de las Llamossas [sic], *natural de la Ciudad de Lima en el Peru*, París, Año de 1705, p. 4.

<sup>4</sup> *Theatro alegórico donde la lealtad representa el gran trofeo, que la invencible España logra, con la deseada venida N. Católico Monarca D. Phelipe V. y le dedica, y consagra a su real persona, el doctor D. Tomás Geniz su más afecto, y leal vassallo, y ofrece afectuoso por mano del Exc.<sup>mo</sup> Señor D. Antonio Martín Álvarez de Toledo, Duque de Guescar, Gentil-Hombre de la Cámara de su Mag. Hijo unigénito del Excelentísimo señor Duque de Alva, etc.* La actividad literaria del autor de esta breve pieza panegírica, Tomás de Genis, carece aún de un estudio detallado, pero es de destacar que también compuso una comedia celebrativa, *La real comedia Adquirir para reynar, Triunfos de Felipe Quinto, y glorias de Gabriela que a las reales, invictas, y Catholicas Magestades D. Felipe Quinto, y Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya, su dignissima esposa, dedica, y consagra el doctor D. Thomas Genis; y ofrece afectuoso por mano del Excmo. Señor Don Juan Manuel Diego Lopez de Zuñiga Sotomayor*, s. l., s. n., n. d. Al carecer de datos de edición, resulta difícil precisar el momento de la redacción y publicación de esta obra, pero es probable que se sitúe en el año de la llegada de Felipe V, o en los años inmediatamente posteriores, tal y como debe ser el caso del *Theatro alegórico* del mismo Tomás de Genis.

<sup>5</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 49, 4 de diciembre de 1703, p. 195.

<sup>6</sup> *Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV, publiés d'après le manuscrit authentique appartenant à M. le Duc des Cars par le comte de Cosnac et Édouard Pontal*, París, Librairie Hachette et Cie, 1888, tome huitième, p. 219: «Le 14 au matin, le duc d'Albe, nouvel ambassadeur d'Espagne, eut sa première audience secrète du Roi dans son cabinet, et de là il alla chez le duc et la duchesse de Bourgogne, Monseigneur n'étant pas chez lui à Versailles. On disait que son équipage était très grand, et que sa femme avait une camarera mayor et douze filles d'honneur.»

*une grande dévotion, le mari plus solide, la femme plus à l'espagnole, vivaient ici avec magnificence. Le duc d'Albe salua le Roi en particulier dans son cabinet en arrivant<sup>7</sup>. Sa femme fut présentée au Roi dans son cabinet après son souper, en arrivant aussi, par la duchesse du Lude qu'il avait nommée pour cela. Le Roi demeura debout et l'entretint longtemps. La duchesse du Lude la conduisit de là par la galerie chez Mme la duchesse de Bourgogne, où tout était plus éclairé qu'à l'ordinaire, laquelle, après le souper du Roi au lieu de le suivre à l'ordinaire dans son cabinet, était allée attendre chez elle. Elle la reçut debout et la baisa en entrant et en sortant; le Roi ne la baisa qu'en entrant. De là elle fut chez Madame sans la duchesse du Lude, et chez Mme la duchesse d'Orléans. On fut bien aise de lui faire cette réception extraordinaire d'autant plus que le duc d'Harcourt avait rendu compte, dès qu'il était en Espagne, de son inclination française marquée en plusieurs occasions<sup>8</sup>.*

En todo rigor, la elección del duque como embajador no había sido fruto de la voluntad del rey<sup>9</sup>, pero esto no le restaba para nada su alcance simbólico. El cargo de embajador resultaba ser más honorífico que realmente político, dado que la implicación de Francia en los asuntos de España,

con la guerra de Sucesión, suponía una red de información y de contactos mucho más intensa y, también, a veces, mucho menos oficial, que la que podría ser la de un embajador ante la corte de Versalles. El carácter simbólico de la representación política del duque de Alba no era por ello menos importante: el rey de España precisaba un embajador absolutamente fiel ante una corte como la francesa, que había llevado la cultura de las apariencias a su último refinamiento. El vínculo ahora privilegiado entre ambas coronas tenía que materializarse en una persona del más alto rango capaz de desempeñar este función con toda la dignidad requerida: el embajador, en tanto *imagen* de su rey —«retrato verdadero», en términos de Llamosas—, tenía que ocupar su sitio en la corte, que era la de un príncipe de la corona francesa. Como representante de la corona de España, de las más principales de Europa, y, ante todo, en tanto imagen del duque de Anjou, el príncipe ausente —nieto del rey, hijo del Delfín y hermano del duque de Borgoña—, le correspondía un lugar destacado en la etiqueta de la corte<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Esta recepción particular no significaba de por sí algún trato fuera de lo común, como se puede deducir del modo en que Souches lo cuenta —véase la nota anterior. Véase asimismo Benjamin Ringot y Thierry Sarmant, «Sire, Marly?»: usages et étiquette de Marly et de Versailles sous le règne de Louis XIV», *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2012, publicación *on line* el 18 de diciembre de 2013, consultado el 1 de enero de 2017.

<sup>8</sup> Saint-Simon, *Mémoires* (1701-1707). *Additions au Journal de Dangeau*, ed. Yves Coirault, París, Gallimard, 1983, vol. II, pp. 401-402.

<sup>9</sup> Se deduce de las *Memorias* del duque de Noailles: «Le roi se plaint avec raison de n'être pas consulté. Cependant on reprenoit l'ancien système, tant reproché par Louville aux ministres espagnols, de traiter Philippe comme un enfant. Les deux cardinaux, sans le

*consulter, destinèrent au duc d'Albe l'ambassade de France, & vinrent lui dire qu'il fallait déclarer cette nomination. Le duc était jeune, sans expérience, d'ailleurs estimable. Philippe donna son consentement, & écrivit à son grand-père: 'Le cardinal d'Estrées ne dira plus que je ne suis pas aveuglement ses conseils. Il serait mieux, ce me semble, qu'il m'informât des choses, & qu'il me demandât mon avis, tel qu'il pût être, avant que de prendre ses résolutions. Mais je lui passerai tout ce qu'il voudra, pourvu que ma complaisance puisse m'assurer de la continuation de vos bontés.'» (Mémoires politiques et militaires, pour servir à l'Histoire de Louis XIV & de Louis XV, Composés sur les pièces originales, recueillies par Adrien-Maurice, Duc de Noailles, Maréchal de France & Ministre d'Etat. Par M. l'Abbé Millot, des Académies de Lyon & de Nanci. Seconde Édition. Tome Troisième. Paris, Moutard, 1777, pp. 58-59).*

<sup>10</sup> Para un conjunto de estudios sobre la función representativa de los diplomáticos en tiempos de Luis XIV, véase el conjunto de trabajos publicado

Uno de los privilegios más insignes sería el hecho de que se le recibiera con su esposa en la esfera más privada de la realeza, en el palacio de Marly, según cuentan varias fuentes. La primera visita fue en febrero de 1705, con ocasión del Carnaval, según cuenta el *Mercure galant*:

*Le Roy a honoré Monsieur le Duc d'Albe & Madame la Duchesse d'Albe d'une distinction qui n'est pas ordinaire. Sa Majesté fit dire à ces deux Excellences, qu'elle seroit fort aise de les voir à Marly, où ne vont pendant le séjour qu'y fait S.M. que les personnes de la Cour, qui sont nommées par Elle-même. Leurs Excellences fort sensibles à cet honneur, y allèrent le Lundy-gras. S.M. leur fit un accueil qu'il seroit difficile de bien exprimer, & que Leurs Excellences n'auroient jamais pû ny prétendre, ny espérer. Toute la Famille Royale, à commencer par Monseigneur, en usa pour Elles de même. Leurs Excellences y arriverent sur les quatre heures. Après qu'elles eurent salué le Roy, & qu'elles eurent rendu visite à toutes les personnes de la Famille Royale, on leur servit une magnifique Collation. Monsieur le Maréchal Duc de Boufflers conduisoit Monsieur le Duc, & Madame la Princesse des Ursins Madame la Duchesse d'Albe. Sur les sept heures on commença le Bal. Toutes les personnes de la Cour qui avoient esté nommées pour Marly, y parurent avec tout l'éclat & toute la magnificence que l'on peut imaginer. Le Roy d'Angleterre ouvrit le Bal avec la Princesse sa sœur: toute la Cour demeura debout pendant qu'ils dançerent: on admira leur bonne grace à dancer, comme on a coûtume d'admirer tout ce qu'ils font l'un & l'autre. Ce*

*Bal fut des plus beaux, il dura jusqu'à dix heures. Le Roy se mit à table, & Madame la Duchesse d'Albe eut l'honneur de manger avec S.M. Après le soupé on se mit au jeu. Sur le minuit le Roy alla se coucher. Monsieur le Duc d'Albe eut le Bougeoir. S.M. lui parla avec les manieres nobles & gracieuses qui lui sont si particulieres & si naturelles en même tems. Ce Prince lui fit aussi l'honneur de lui parler quelque fois en Espagnol dans toute la noblesse & la délicatesse de cette Langue. Le jeu & les autres divertissemens continuerent après que le Roy fut couché. Leurs Majestez Britanniques, & la Princesse d'Angleterre s'en retournerent à S. Germain; & Monsieur le Duc & Madame la Duchesse d'Albe, entre deux & trois heures après minuit, allerent coucher à Versailles dans leur Hôtel, comblez des honneurs qu'ils avoient reçûs, & penetrez de cette reconnaissance vive & sincere que les personnes de leur élévation & de leur délicatesse sçavent sentir avec plus d'étendue que d'autres. Leurs Excellences n'ont guere esté moins enchantées de la situation, du séjour, des Pavillons, des Jardins & des vûës de Marly, & de la maniere aisée & délicate dont la Cour s'y amuse & s'y divertit, en présence même du Roy<sup>11</sup>.*

Vivir en présence même du Roy, lejos de los formalismos del gran teatro de Versailles, resultaba ser el supremo honor que se pudiera concebir. El soberano reiteró su invitación, en marzo del mismo año. Cronistas del reinado como Saint-Simon cuentan así la recepción<sup>12</sup>:

*Entre plusieurs bals où Mme des Ursins fut toujours traitée avec les mêmes distinctions, je veux dire un mot de celui où Mme des Ursins obtint avec quelque peine que le duc et la duchesse*

por Daniel Aznar, Guillaume Hanotin y Niels F. May (coords.), *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.

<sup>11</sup> *Mercure galant*, febrero de 1705, pp. 377-381.

<sup>12</sup> Retoma en realidad de cerca la noticia del *Journal* de Dangeau, pese a haber asistido en persona a la fiesta.

*d'Albe fussent conviés. Je dis avec peine, parce qu'aucun ambassadeur, ni étranger, n'avait jamais été admis à Marly, excepté Vernon une fois, lors du mariage de Mme la duchesse de Bourgogne, pour faire cette distinction à M. de Savoie dont il était envoyé, et, dans les suites, les ambassadeurs d'Espagne. [...]*

*Le duc et la duchesse d'Albe arrivèrent sur les quatre heures et descendirent chez la princesse des Ursins, qui avait eu permission de les mener chez Mme de Maintenon avant que le Roi y entrât: ce fut une grande faveur de Mme des Ursins. Mme de Maintenon ne voyait jamais aucun étranger ni aucun ambassadeur, et le duc et la duchesse d'Albe n'avaient pas encore vu son visage. On fit pour eux une chose sans conséquence: le Roi fit mettre la duchesse d'Albe au premier rang du fond, à côté et au-dessous de Mme la princesse de Conti, pour qu'elle vît mieux le bal, et Mme des Ursins à côté et au-dessous d'elle. À souper, on fit mettre la duchesse d'Albe auprès de Mme la Duchesse à la table du Roi, et Mme des Ursins auprès d'elle. Le maréchal de Boufflers fut chargé du duc d'Albe au bal, et de prier des courtisans distingués à une table particulière qu'il tint pour le duc d'Albe, servie par les officiers du Roi. Il y en eut une autre pareille pour le duc de Perth et pour les Anglais. Après souper, Mme la duchesse de Bourgogne fit jouer la duchesse d'Albe au lansquenet avec elle. Le Roi, à son coucher, donna le bougeoir au duc d'Albe, et lui fit son compliment sur la peine de s'en retourner coucher à Paris. Il parla fort à lui et à Mme d'Albe<sup>13</sup>.*

Tamaño honor, otorgado repetidas veces, pedía de parte del embajador de

España marcas de agradecimiento a la altura del regio favor. Debido a su rango singular en la corte, también le correspondía al embajador desplegar unos fastos que representaran la gloria de España en Francia. Es en este marco donde se ha de considerar la composición de panegíricos como el de Lorenzo de las Llamosas, sin que de momento se pueda precisar en qué ocasión pudo ocasionarse la declamación que seguramente se hiciera del mismo. No parece descabellado especular que el *Pequeño panegírico* haya sido compuesto justamente para aquellas fiestas de Marly a las que, como privilegio inaudito, se admitió al duque y a la duquesa. Las fechas concordarían: tuvieron lugar en febrero y marzo de 1705, y el *Pequeño panegírico* recibió su autorización de impresión de D'Argenson el veintiséis de este último mes.

Otras publicaciones manifiestan esa magnificencia que las fuentes le reconocen al embajador de España. Este sería el caso de un plan de Madrid realizado en París en 1706, por el regio geógrafo Nicolás de Fer, y dedicado al embajador de España, el mismo duque de Alba, presente con su escudo<sup>14</sup>. Tanto en el panegírico como en el plan de Madrid, este escudo marca la presencia del dedicatario, y su

<sup>13</sup> Saint-Simon, *Mémoires (1701-1707). Additions au Journal de Dangeau*, ed. Yves Coirault, París, Gallimard, 1983, vol. II, pp. 578-579.

<sup>14</sup> Madrid, *Dédié à D. Antonio Martin de Tolède, duc d'Albe &c. Ambassadeur Extraordinaire de Sa Majesté Catholique à la cour de France*, Par son tres Humble et tres Obeissant Serviteur de Fer, Geographe du Roy d'Espagne, P. Starckman scrip. 60x91 cm, conservado en la BNF, Département Cartes et plans, GE DD-2987 (1641 B), consultable en la página Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53057235d>, consultada el 8 de enero de 2017. Otro ejemplar se halla en la Biblioteca Regional de Madrid (sign: Mp.VI/6), y se puede consultar en: [http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid\\_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=49](http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=49). Este plan no es en realidad sino una copia muy detallada del plan de Fosman de 1683.



voluntad de propagar una imagen magnífica de la Monarquía Católica ante la corte de Francia, garantizada por la excelencia de su propia persona, que sirve de intermedio tanto de abajo hacia arriba como de arriba hacia abajo.

La organización de festejos también formaría parte de este tipo de política representativa, que marcaría profundamente la imaginación de los parisinos<sup>15</sup>. El mismo Llamosas idearía en 1707 las empresas para las arquitecturas efímeras levantadas durante tres días en honor al nacimiento del Príncipe de Asturias, eternizadas, como el *Pequeño Panegírico*, por una publicación, realizada esta vez en Amberes, bajo el título de *Breve descripción de la genealogía de los Reyes de España, como asimismo de los reynos que contiene*<sup>16</sup>. Este opúsculo se abre con un retrato del rey Felipe V y, de nuevo, el escudo del embajador, como marca de su acción en París; al final, dos grabados representan los opulentos festejos de 1707: *Combite que dio tres noches seguidas en París el ex.<sup>mo</sup> Señor Duque de Alva en ce-*

*lebración del nacimiento del Seren.<sup>mo</sup> Señor Príncipe de Asturias, año 1707*, y *Pirámide de fuego erigida en París delante del Palacio del Ex.<sup>mo</sup> Señor Duque de Alva embajador de España en celebración del nacimiento del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias, año 1707*. Cada uno de ellos, en estos títulos, ostenta el escudo del duque, así como apareciera —verbalmente— en el *Pequeño Panegírico* de 1705 y en el Plan de Madrid de 1706.

Del *Pequeño Panegírico* apenas se conservan dos ejemplares conocidos, según se verá. Del mapa y de la *Breve descripción*, en cambio, son más abundantes, tanto en Francia como en España. Este último detalle apunta a que la actividad propagandística del embajador en París también servía para la difusión de la información en España, para mayor gloria propia, y del rey a quien el duque servía. Se trataba, pues, de rendir cuentas de su actividad representativa en París. Otros festejos, como aquellas organizados para el recibimiento de la princesa de los Ursinos o para celebrar la victoria decisiva de Villaviciosa, en 1711, seguirían testimoniando su magnificencia. De no haber terciado su muerte en mayo del mismo año, su embajada parisina hubiera sido dignamente recompensada con el cargo de sumiller de corps de Felipe V.

Las crónicas resumieron así los años de su misión:

*Philippe V voulant faire à l'Ambassade de France tout l'honneur possible, jetta les yeux sur le Duc d'Albe, comme sur le Seigneur de sa Cour, le plus capable de soutenir avec éclat l'éminence de ce poste; & certainement il ne pouvoit faire un plus digne choix: car depuis le 11 Novembre de l'année 1703 qu'il arriva à Paris, jusqu'en l'année 1710 [1711, en realidad] qu'il mourut, il donna dans*

<sup>15</sup> Con ocasión del nacimiento de príncipe de Asturias, el duque de Saint-Simon escribió, lacónicamente: «*La joie de la naissance du prince des Asturies vint en cadence augmenter celle de la délivrance de la Provence. [...] Le duc d'Albe, à cette occasion, donna chez lui, à Paris, une superbe fête qui dura trois jours de suite, et toujours variée.*» (cap. V, 1707). Un relato mucho más detallado se halla en el *Journal* de Dangeau, y el *Mercure galant* hace de la fiesta una descripción de varios decenios de páginas.

<sup>16</sup> El opúsculo se publica en Amberes, sin nombre de editor, ni año. En muchos catálogos de bibliotecas se encuentra catalogado como impreso en 1702, por ser esta la última fecha explícitamente mencionada en el libro (p. 185). Este es el caso de Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2001, tomo X, Anónimos II, p. 13, con referencia al ejemplar BNE, R-39336, que parece, de hecho, estar desprovisto de los grabados finales que hubiera permitido fechar el impreso en 1707, y n.º 1702.



*toutes les occasions des marques éclatantes de sa magnificence, & la prudence avec laquelle il se comporta, lui attira plusieurs fois des éloges très-avantageux de la part de Louis le Grand. Sa Majesté Catholique étoit si satisfaite de sa conduite, qu'elle le nomma Plenipotentiaire de la paix, & l'honora de la charge de grand Chambellan, Mais la douleur que lui causa la mort du fils unique qui lui restoit, avança si fort la sienne, qu'il ne pût remplir les devoirs d'aucun de ces emplois<sup>17</sup>.*

Se le había apreciado mucho en la corte, como demuestran también las palabras del duque de Borgoña a su hermano el rey de España, en una carta fechada el 31 de mayo:

*Vous avez perdu un bon serviteur en la personne du duc d'Albe; c'étoit un homme d'honneur et d'esprit, sans en avoir l'extérieur. Je suis persuadé que nos malheurs ont accourci sa vie; il est mort avec les sentiments de religion et d'attachement au Roi et à vous les plus touchants; je ne doute pas que vous ayez soin de la duchesse sa veuve qui demeure dans un terrible état<sup>18</sup>.*

La consideración por el duque expresada por el hermano de Felipe V, compartida por toda la corte<sup>19</sup>, se fundamentaba en el pleno desenvolvimiento de su función. Considerándose lo intrincadas que eran entonces las relaciones franco-españolas, la tarea resultaba delicada. Supo-

nía, sin embargo, que el duque invirtiera justamente la dimensión simbólica de su cargo, que no era, según se ha visto, puramente nominal, sino que formaba parte de la lógica representativa del poder versallés<sup>20</sup>.

## 2. TESELAS PARA UNA SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE L. DE LAS LLAMOSAS, DE LIMA HASTA PARÍS

Para ello, una pluma tan experta en las artes del elogio como la de Lorenzo de las Llamosas le resultaría de lo más útil al duque. Al ser el *Pequeño Panegírico* la última de las obras conocidas de Lorenzo de las Llamosas, es necesario recordar aquellas que precedieron y cuya consideración puede ayudar a calibrar mejor la originalidad y las intenciones que presidieron su composición. De hecho, la primera de sus obras —hoy día por lo visto perdida— ya resultaba ser un panegírico compuesto en 1685, en Lima, a la persona del monarca de España Carlos II, a petición del virrey el Duque de la Palata, lo cual hubiera sido útil para calibrar mejor lo novedoso que resultó ser el *Panegírico* parisino.

Del recorrido vital de L. de las Llamosas, no constan sino elementos dispares que sólo las recientes investigaciones de Katia Spinato y Miguel Zugasti, después de las de Carlos Lohmann Villena, lograron interpretar e ubicar en el llamado momento histórico de los *novatores*<sup>21</sup>. Na-

<sup>17</sup> Abbé de Vayrac, *État présent de l'Espagne*, Où l'on voit une géographie historique du Pays. [...] Paris, Pierre-Michel Huart, 1718, vol. III, pp. 18-19.

<sup>18</sup> *Lettres du duc de Bourgogne au roi d'Espagne Philippe V et à la reine*, ed. Alfred Baudrillart y Léon Lecestre, t. II. (1709-1712), Paris, Librairie Renouard, 1916, p. 94.

<sup>19</sup> Véase el juicio de Saint-Simon —quien no pecaba de benevolencia— referido más arriba.

<sup>20</sup> Véase Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, en especial la introducción «Les trois formules», en donde formula la hipótesis fundamental según la cual es la misma representación la que transforma la pura fuerza en potencia, en poder, y así la legitima como estado necesario.

<sup>21</sup> Véanse Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945, pp. 296-305; Katia Spinato, «Lorenzo de las Llamosas

cido en Lima, hacia el año 1665, estudia en Arequipa y en el colegio jesuítico de San Martín, en Lima. Destaca pronto por sus dotes literarias excepcionales. Entra al servicio del entonces virrey del Perú don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata, para quien escribe entre otras cosas, el mencionado panegírico para Carlos II. En 1689, participa en los festejos para la llegada del nuevo virrey don Melchor Portocarrero Laso de la Vega, conde de la Monclova. Más en concreto, contribuye con un romance a su entrada solemne en la Universidad de San Marcos de Lima, en octubre de 1689<sup>22</sup>. En diciembre del mismo año, ya está al servicio del nuevo virrey, para quien compone varias obras: una loa por el nacimiento de su hijo don Francisco Javier Portocarrero<sup>23</sup>, una zar-

zas: una chiosa biografica», *Rassegna Iberistica*, 73, 2001, pp. 61-67 e *id.*, *Miti mediterranei dall'America: il teatro cortigiano di Lorenzo de las Llamosas*, Milan-Salerno, Istituto di Studi Latinoamericani-Oèdipus, 2003, pp. 45-46; y Miguel Zugasti, «Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 273-294 e *id.*, «Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzón de las Llamosas, un perulero en Europa», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86, 2010, pp. 179-198. También, José Antonio Rodríguez Garrido, «Lorenzo de las Llamosas y el pensamiento criollo en el Perú a fines del siglo XVII», en Karl Kohut y Sonia Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal*, vol. II, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 455-472.

<sup>22</sup> Oración panegírica que al primer feliz ingreso del excelentísimo señor Don Melchor Portocarrero Laso de la Vega, Conde de la Monclova, Comendador de la Zarza, del Orden de Alcántara, Del Consejo de Guerra y Junta de Guerra de Indias, Virrey, Gobernador y Capitán General que fue del reino de México, actual que es destos reinos del Perú, Tierra firme, y Chile, etc., en la Real Universidad de S. Marcos de la Ciudad de los Reyes, corte del Perú, el fausto día 30 de octubre del año de 1689, Lima, Josef de Contreras y Alvarado, s. a. [1689], fols. 51v<sup>o</sup>-52r<sup>o</sup>.

<sup>23</sup> Loa editada por Miguel Zugasti, «Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengán los dioses* de Lorenzo de las Llamosas», en Kurt Spang (ed.), *Unum et diversum. Estudios en honor*

zuela (*También se vengán los dioses*) con su sainete (*El astrólogo*) y, quizás, el amplio epyllion titulado *Demofonte y Filis*—cuya autoría se disputa con Bermúdez de la Torre, ya que coincide textualmente en muchas partes con el *Telémaco en la isla de Calipso* de este último<sup>24</sup>—. No perdura en el servicio del conde, sino que decide seguir al virrey anterior en su retorno a España, en 1691, con la mala suerte de que su protector muere durante el viaje, en Portobelo, y que Llamosas llega a Madrid sin mecenas directo.

Entre 1691 y 1695, sabe sin embargo aprovechar la protección de la familia del difunto y publica nuevas obras que ilustran su don para la poesía encomiástica: un epitalamio para las bodas de una de las hijas del duque de la Palata<sup>25</sup>, y un *Manifiesto apologético* en el que defiende la actuación del duque en tanto virrey del Perú<sup>26</sup>. Logra asimismo el encargo de la

de Ángel-Raimundo Fernández González, Pamplona, Eunsu, 1997, pp. 553-589.

<sup>24</sup> Véase para un estudio de este poema, y su relación con las *Aventuras de Télémaque* de Fénelon, el preceptor del joven Felipe V, Sonia V. Rose, «Un poema para un rey: el *Telémaco* españolizado de Bermúdez de la Torre», en Karl Kohut y Sonia V. Rose (coords.), *La formación de la cultura virreinal. Siglo XVIII*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, vol. 3, pp. 437-470.

<sup>25</sup> *Epitalamio a las felices bodas del excelentísimo señor Don Isidro Tomás Folch de Cardona [...] con la señora Doña Elvira de Navarra Rocafull Toralto y Aragón, dignísima hija de los excelentísimos señores Duques de la Palata, Príncipes de Massa, mis señores* (Madrid, 1692). Hasta el estudio de Zugasti, 2008, se desconocía la existencia de este texto, conservado en un pliego incompleto de la Biblioteca Nacional de Lisboa (L. 1426/17 A).

<sup>26</sup> *Manifiesto apologético en que se tratan las principales materias del reino del Perú y las primeras operaciones que hizo en los ocho años de su gobierno el excelentísimo señor Don Melchor de Navarra y Rocafull*. Año de 1692. Véase M. Zugasti, «La literatura al servicio de la historia: el *Manifiesto apologético* (1692) de Lorenzo de las Llamosas al Duque de

zarzuela para el aniversario de Carlos II, *Amor, industria y poder*, estrenada en el coliseo del Buen Retiro el seis de noviembre de 1682<sup>27</sup>. Después del éxito de esta obra, dedicada al tema del rapto de Europa, Llamosas pasa a la órbita del condestable de Castilla, D. Íñigo Melchor de Velasco, y entra al servicio de su sobrino el marqués de Jódar. En tanto preceptor de su primer hijo, elabora un tratado sobre la educación, la *Ofrenda política con que se pretende instruir una noble juventud*, publicada en Madrid por Francisco Sanz en 1695. Oficia en calidad de secretario de cartas del marqués de Jódar, mayordomo de Carlos II: se hallaba en el punto más elevado de su trayectoria cortesana.

Por razones que se ignoran, abandona su función y trueca la vida de la corte de los Austrias por la de los campos de batalla, según refiere en una carta de julio de 1698, mandada desde Bruselas:

Trabajé en estudiar su corte, manteniéndome las esperanzas de algún soberano favor, de quien después me aparté, desengañado por los escarmientos que me hizo vacar en su servicio mi insuficiencia [...].

Salí después de Madrid y, habiendo corrido dos veces todas las islas que tiene nuestro católico monarca —que Dios guarde— en el Mediterráneo, pasé a la campaña de Ostarrique.

Acabada la campaña pasé a Génova, Nápoles y Roma [...]. De este floridísimo teatro de política salí por precisión para Madrid [...]. Luego que llegué a Madrid, resolví salir a ver algunas de las primeras cortes de la Europa, y tomando la vuelta de la ilustre antigua villa de Bilbao, me embarqué allí para Londres. Admiré su grandeza; después viniendo a Rotterdam estuve en La Haya, Leide, Amsterdam y Utrech, hasta llegar a esta hermosísima villa, de donde pasaré —queriendo Dios— a París<sup>28</sup>.

La quiebra en su trayectoria cortesana no se debió, por tanto, al cambio dinástico causado por la muerte de Carlos II, sino a alguna desavenencia anterior, que no sorprende mayormente si se considera su inquietud y renuencia a permanecer largos tiempos al servicio de un mismo protector. Todavía en Bruselas conoció al Duque de Baviera —uno de los pretendientes al trono de Madrid—. Deseó, después, llegar a París, pero volvió a Madrid, donde la misma reina Mariana de Neoburgo y el marqués de Laconi le encargaron otra comedia, *Destinos vencen finezas*, cuya primera función se hizo el seis de noviembre de 1698, en el Real Salón de Palacio, antes de que se imprimiera (Madrid, Francisco Sanz, 1698).

El perulero se quedó luego varios años en Madrid. Participó en empresas

la Palata, virrey y mecenas», en Ignacio Arellano y J. A. Mazzotti (eds.), *Edición e interpretación de textos andinos*, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 65-86.

<sup>27</sup> Sobre esta zarzuela, véase Susana Hernández Araico, «Música y mitología en fiesta palaciega peruana: la primera zarzuela de Lorenzo de las Llamosas», en Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, UAM, 2003, pp. 105-124, así como *id.*, «Ensayo virreinal de una fiesta madrileña: Llamosas y sus zarzuelas barrocas», en Enrique Ballón Aguirre (coord.), *Simulacros de la fantasía. Nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales. Homenaje a José Pascual Buxó. Simposio Internacional*, México, UNAM, 2007, pp. 505-521. Además, Cristina Ruiz Gallardo, «Lorenzo de las Llamosas y el festejo de corte *Amor, industria y poder*», en Lola Josa y Mariano Lambea (ed.), *Allegro con Brío. I Encuentro «Aula Música Poética» de Jóvenes Humanistas. Universitat de Barcelona, 9 y 10 de octubre de 2012*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, pp. 245-256.

<sup>28</sup> Véase M. Zugasti, «Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos...», art. cit.

literarias como el homenaje póstumo a Sor Juana Inés de la Cruz (*Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700). Intentó medrar en la corte, una y otra vez. Optó por la plaza vacante de traductor de la Secretaría de Estado del norte, para lo cual afirma poseer «las lenguas latina, italiana y francesa, las cuales ha adquirido no sólo por el estudio, sino por haber —con gran fatiga, costo y necesidad— peregrinado la mayor parte de las cortes de Europa»<sup>29</sup>. Los hados le son sin embargo contrarios. No sólo no obtiene la plaza, sino que se le halla en julio de 1704, después de un hueco de tres años y por razones que se ignoran, «estando preso de orden de su majestad en la cárcel de Valladolid». Fue para él la ocasión de concluir la redacción de sus *Reflexiones políticas y morales sobre la historia de Asuero Artajerjes Longimano, rey de Persia*, ya en ciernes en 1695, abiertamente inspiradas en el *Marco Bruto* de Quevedo, y en las que plasmó su visión de la gobierno y de la corte.

### 3. LORENZO DE LAS LLAMOSAS EN PARÍS

Sin que se sepa cómo, sale de la cárcel vallisoletana y llega a París. Aparece allí en marzo de 1705, al servicio del duque de Alba, publicando el *Pequeño panegírico* cuyo contexto y creación se estudian aquí. Lo que se sabe de la estadía parisina de Lorenzo de las Llamosas en París queda supeditado a la posibilidad de ulteriores hallazgos documentales, que no son de descartar si se realizara un trabajo de archivo más profundizado en torno a su persona. Es sin duda la etapa menos

conocida de su biografía, por la parte de misterio que rodea su fin. Apoyándose en los trabajos de Vargas Ugarte, César A. Debarbieri sostiene aún en el año 2000:

Para la publicación del *Pequeño panegírico*, Llamosas, que ha salido ya de la cárcel de Valladolid evidentemente, se ha dirigido a París y allí, por intermedio del embajador español ante la corte de Luis XIV, el Duque de Alba, le pide a éste que interceda ante el Rey francés para que acepte su ofrenda, que quiere realizar en forma de libro.

Hay que recordar que este libro y sus circunstancias son lo último que sabemos de su autor: él sale de la cárcel en 1704 y en marzo de 1705 se imprime este libro en París, gracias a sus gestiones. A partir de este momento se pierden definitivamente sus huellas<sup>30</sup>.

Esta afirmación resulta doblemente equivocada, por lo que afirma de las últimas noticias que se tiene de las actividades de Llamosas, y por lo que supone de lo que Llamosas habría querido hacer mediante la publicación de su *Pequeño Panegírico*.

Por un lado, en su semblanza bio-biográfica de 2008, Miguel Zugasti añadió un dato que corrige la fecha *post-quem* de la desaparición del panegirista. Fundándose en una noticia del *Mercure galant* de septiembre de 1707, apunta que Llamosas fue el inventor de las descripciones y emblemas que se usaron para las fiestas organizadas por el duque de Alba del 4 al 6 de septiembre de 1707 en honor al

<sup>29</sup> Véanse sus memoriales del 18 de junio y del 16 de agosto de 1700, publicados por M. Zugasti, *ibid.*

<sup>30</sup> Lorenzo de las Llamosas, *Obra completa y apéndice*, introducción, texto y notas por César A. Debarbieri, Lima, C. A. Debarbieri, cop. 2000, pp. x-xi. Sin declararlo, la entrada «Lorenzo de las Llamosas» —consultada a 1 de enero de 2017— de la enciclopedia virtual Wikipedia retoma el texto del prefacio de Debarbieri.

nacimiento del infante Luis, príncipe de Asturias. Curiosamente, sin embargo, el mismo investigador no parece haber reparado en que el citado pasaje contiene el indicio de otro testimonio relativo a la presencia en París de L. de las Llamosas y, más concretamente, a la recepción de su *Pequeño Panegírico*: «*La suite sera voir l'effet que tout cela produisit. Ces dessins, ces descriptions et ces emblèmes sont de Monsieur Dom Laurenzo de las Llamosas, natif de Lima au Pérou, qui a fait l'excellent panegyrique du roi dont je vous donnais un extrait il y a quelques mois. Il a un très beau génie*<sup>31</sup>». Y, en efecto, si se retrocede algunos meses, a la entrega de abril de 1707, se halla la noticia de que el *Pequeño panegírico* ha sido muy admirado en la buena sociedad de la capital (cf. Apéndice 1):

*Je crois vous devoir parler de Vers Espagnols après vous en avoir envoyé de François. L'article qui suit vous apprendra ce que j'aurois pu vous en dire moy même, si la Langue Espagnole m'étoit aussi familière qu'à la Personne qui a bien voulu se donner la peine de le faire, & qui entend & parle parfaitement cette Langue. Je vous l'envoie de la maniere que je l'ay reçu.*

*On parle icy avec beaucoup d'approbation d'un Panegyrique du Roy en Vers Espagnols, que eux qui entendent cette langue trouvent d'une grande beauté.»*

El redactor del *Mercurio galante* no es autor de la noticia. No domina lo bastante la lengua española y refiere una noticia que le ha sido comunicada por alguien que supo realmente apreciar el encomio del Rey Cristianísimo. No se precisa la identidad de esta persona, pero varias posibilidades se ofrecen. Podría tratarse de

alguien de los círculos reales —donde, según se ha visto, se cultivó el aprendizaje, que habría sido impresionado por el poema y que demostraría conocer la lengua castellana— en que caso la calificación de su nivel de castellano («*entend & parle parfaitement cette Langue*») se ha de entender como un halago hecho a la persona. El hecho de que el *Mercurio galante* fuera dedicado a la persona del Delfín, lo cual supone una relativa cercanía con su círculo, podría abogar por esta primera posibilidad. La segunda sería que se trate de algún otro admirador, simplemente deseoso de dar a conocer un texto curioso para unos, destacable para otros. La tercera, por fin, sería que se trate del mismo Llamosas, o de alguien cercano a él, de la órbita de la embajada de España, con el fin de multiplicar el efecto que se quiso causar con la publicación del *Pequeño Panegírico* —después de una posible declamación del mismo—. El provecho que se sacaría entonces de esta publicidad recaería entonces tanto en la persona del poeta como en la de su protector, el duque de Alba.

Ahí es donde es preciso apuntar el segundo error inherente a la apreciación de César A. Debarbieri, cuando afirma de Llamosas que «le pide a éste [i.e. el duque de Alba] que interceda ante el Rey francés para que acepte su ofrenda, que quiere realizar en forma de libro.» Pero esta fórmula es retórica: resulta francamente imposible suponer que Llamosas haya querido usar al duque para llegar con su poema hasta la persona del Rey Cristianísimo. Es de suponer, más bien, que haya sido el duque quien le pidiera este texto, al igual que otros textos le habían sido pedidos desde los inicios de su carrera, allá en Lima. Por ello, el *Pequeño Panegírico* debe entenderse no como el intento de medrar ante el rey de Francia, sino como

<sup>31</sup> *Mercurio galante*, 359, septiembre de 1707, p. 266 —el subrayado es nuestro—.



un recurso útil del embajador en la plasmación de su función simbólica en la corte de Versalles. Por ello, como se apuntara antes, no resultaría descabellado que se proyectara este texto para una ocasión tan especial como la del baile de Marly, en marzo del 1707.

Otro hecho apoya este modo de entender el alcance del *Pequeño Panegírico*. Después de recibir la aprobación de D'Argenson el veintiséis de marzo, se publica en el taller de imprenta de Frédéric Léonard, tipógrafo oficial del Rey, del Delfín y del clero francés<sup>32</sup>. El elenco de su larga producción apenas incluye obras literarias o poéticas: son ante todo tratados de paz, fallos y edictos, para la política; para el clero, obras de edificación; las obras «literarias» se reducen a las célebres impresiones *in usum Serenissimi Delphini*. Este catálogo no dejaba lugar para una impresión ocasional para un poeta deseoso de medrar. Todo lo contrario: al ser admitido para la impresión en el taller de F. Léonard, el *Pequeño Panegírico* no sólo ya habría recibido la autorización de rigor de D'Argenson, sino que también gozaría del aval de algún personaje de la corte: el embajador de España y, ante todo, algún miembro de la familia real, bien sea el mismísimo Rey, bien sea el Delfín, bien sea el duque de Borgoña, cuya buena opinión del duque de Alba ya se ha mencionado antes.

No se tiene muchas más noticias sobre las andanzas posteriores de Llamosas: tras la publicación del *Panegírico* (marzo de 1705) y del recuerdo del mismo, en francés (abril de 1707), participaría en los festejos

del nacimiento del Príncipe de Asturias (septiembre de 1707). Luego, el silencio<sup>33</sup>. De ahí que el poema en honor a Luis XIV pueda parecer como el resumen final de su trayectoria cortesana, que pasó por dos virreyes del Perú, una reina de España, un pretendiente al trono de España y, para concluir, por el mismísimo Rey-Sol. Cual nuevo Ícaro, Lorenzo de las Llamosas se hundiría en las tinieblas del olvido, después de haber plasmado sus alabanzas en versos de perfecta inspiración gongorina.

#### 4. LLAMOSAS Y LA TRADICIÓN DEL PANEGÍRICO A LUIS XIV

Antes de examinar la composición del *Pequeño panegírico*, es preciso considerar cómo esta obra se ha situado respecto a la tradición francesa de alabanzas a Luis XIV. Lorenzo de las Llamosas no es el primero en dirigirle al Rey Cristianísimo un panegírico en castellano. Tal es el caso de *El Cherubym de la yglesya, el trono de la justyzya, el comprehensor de su corona y el afamado Marte, lauro de las armas, el grande Luys dezymo quarto de este nombre, rey de Franza y Nabara* (1696) del padre Francisco Antonio del Espíritu Santo, «maestro de estudiantes de theologia de su collegio de la universidad de Salamanca y predicador general de el sacro, real y militar orden de Mercenarios Recoletos»<sup>34</sup>. De modo general, sin embargo,

<sup>32</sup> «Fredericus LEONARD Bruxellensis, Regis, serenissimi Delphini et Cleri gallicani Archytypographus», según reza el epígrafe de un grabado de Edelick que reproduce su retrato por Hyacinthe Rigaud, el retratista oficial de la corte.

<sup>33</sup> Sebastián Lorente (*Historia del Perú bajo los Borbones. 1700-1821*, Lima, Librerías de Gil y Aubert, 1871, p. 16) menciona su nombramiento como ayo del Príncipe de Asturias, y K. Spinato (*Miti mediterranei...*, op. cit., p. 50) recoge la noticia, pero M. Zugasti («Lorenzo de las Llamosas...», art. cit., p. 286) se muestra escéptico, por no hallar fuente en que refrendar el dato, que de por sí no parece imposible.

<sup>34</sup> Manuscrito conservado en la BNF, ms. Espagnol 348.



recién es a partir de la subida al trono de España de Felipe V que se multiplicaron en lengua castellana las alabanzas a un soberano de derecho divino —tanto de España como de Francia—. El obstáculo era doble: por la tradicional enemistad entre ambas coronas, pero también por lo inaceptable que resultaba el mismo concepto de monarquía de derecho divino, que no se introdujo antes de la llegada de los Borbones —el tratado fundacional de Bossuet no se traduciría al castellano hasta 1743<sup>35</sup>—. Después de 1701, se multiplican los ejemplos de doctrina absolutista en panegíricos y otras manifestaciones encomiásticas, en España como en América<sup>36</sup>. Para Lorenzo de las Llamosas, sin embargo, formado en la Lima y en el Madrid de los Austrias, adoptar la retórica absolutista después del cambio dinástico supuso toda una adaptación que se refleja en la redacción de su alabanza de Luis XIV.

El *Pequeño panegírico* se perfila como una pieza muy singular: si bien emana de una tradición ya muy consolidada de poesía encomiástica española, tiene que amoldarse a un objeto distinto. El rey de Francia no era el rey de Castilla, no sólo

por las diferencias circunstanciales, sino en su esencia, ya que Luis XIV reivindicaba para sí una monarquía de derecho divino, y esta concepción de la persona y del poder del rey es la base sobre la cual se edifican los panegíricos franceses. Antes de acometer el estudio detallado del *Panegírico* del peruano, es preciso, pues, volver sobre el género de las alabanzas a Luis XIV, sin pretender trazar un panorama completo del mismo. Bastarán unas calas en la historia de la construcción de la imagen del Rey Sol<sup>37</sup>.

Pocos reinados han sido tan conscientes y constantemente dedicados a la glorificación del soberano, con el apoyo consecuente de todos los recursos del estado. Apoyándose en la fundación por Richelieu, en 1635, de la Academia francesa, el rey había formado con la llamada «Petite Académie» —luego «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres»— el órgano de su «propaganda», por decirlo con un término anacrónico, o, mejor dicho, de su «política artística»<sup>38</sup>. Al mismo tiempo que plasmaba en su palacio de Versalles la galería visual de su apoteosis, encargaba a los intelectuales la celebración erudita y literaria de su gloria. En este sentido, las bóvedas de la Galería de los Espejos de Versalles se han de entender cual verdadero panegírico visual, como ya lo subra-

<sup>35</sup> Jacobo Benigno Bossuet, *Política deducida de las propias palabras de la Sagrada Escritura, dirigida al Serenísimo Señor Delfín, revista y traducida por Miguel Joseph Fernández...* dedicada al Príncipe nuestro señor D. Fernando de Borbón, Madrid, 1743, con reediciones en 1768 y 1789. Véase al respecto Daisy Rípodas Ardanaz, «Bossuet *ad usum moxorum*: La Cartilla atribuida a Lázaro de Ribera», *Revista del Instituto de Historia del Derecho Ricardo Levene*, 17, 1966, reed. en *id.*, «En las selvas de Moxos: La Cartilla de Martínez de Velasco (1786)», en *Refracción de ideas en Hispanoamérica colonial*, Buenos Aires, ECA, 1983, pp. 97-121.

<sup>36</sup> Para la corte de Felipe V, véase Miguel Morán Turina, *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990; para las colonias de América, véanse las relaciones de sucesos indicadas en Daisy Rípodas Ardanaz, *art. cit.*

<sup>37</sup> Son numerosos los trabajos sobre este proceso, enfocados desde perspectivas a veces muy distintas. De obligada consultación resulta Jean-Pierre Néraudeau, *L'Olympe du Roi-soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1986. Además, véanse Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981, Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, 1992, y Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999.

<sup>38</sup> Véase Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la MSH, 2008, p. 4.

yara Louis Hauteccœur al afirmar que «*la Galerie des Glaces est un long poème à la gloire du Roi*<sup>39</sup>». Desde *Le Roi qui gouverne lui-même*, en el centro, y *Le Faste des Puissances voisines*, la galería conduce la mirada hasta la culminación de la gloria del soberano equiparado con Júpiter. La progresión de este panegírico visual pasa primero por la glorificación de su política interior («*l'ordre est établi dans les Finances, le peuple soulagé dans la famine, la fureur des duels est arrêtée, la navigation rétablie, les Beaux-Arts protégés, les Ambassadeurs envoyés aux extrémités de la terre, etc.*») y, luego, en los grandes cuadros que flanquean las bóvedas de la Galería, por sus victorias en la campaña de Holanda que llevarían a la Paz de Nimega (1678). Ningún visitante de Versalles, y menos un miembro de la comitiva del embajada de España, podía ignorar el programa celebrativo del lugar y tenía que conformar sus propias palabras laudatorias a las directivas generales allí ostentadas por el monarca.

En su *Essai sur les éloges* (1773), Antoine-Léonard Thomas caracterizaba ya como sigue el reinado de Luis XIV:

*Si on louait ainsi des hommes célèbres qui n'étaient plus, et dont quelques-uns même avaient vécu dans la pauvreté et dans l'exil, à plus forte raison devait-on louer Louis XIV, et vivant, et prince, et conquérant, et absolu. Aussi les éloges ne furent jamais tant prodigués. Louis XIV a été plus loué pendant son règne, que tous les rois ensemble de la monarchie ne l'ont été pendant douze siècles. On ne le louait pas seulement, comme*

*on loue tous les princes, par intérêt, par reconnaissance, par flatterie, par habitude, par vanité ; on le louait encore par admiration et par enthousiasme. Ce fut une ivresse de quarante ans. On n'écrivait, on ne prononçait rien où le nom de Louis XIV ne fût mêlé. Le style avait pris partout je ne sais quel ton de panegyrique; ce fut celui même des Mascarón, des Fléchier et des Bossuet, toutes les fois qu'ils parlaient de Louis XIV: et où n'en parlaient-ils pas ? Il n'y a pas un de leurs discours où, en déplorant les vanités du monde, ils n'aient l'art d'amener adroitement ce nom, et ne célèbrent, en passant, les exploits, les merveilles et la sagesse étonnante de ce prince. Si des orateurs de ce mérite donnaient un tel exemple, on se doute bien qu'il était suivi. Tous ceux qui prêchaient, prirent l'habitude de louer. On parlait à Louis XIV de ses devoirs, mais on lui parlait presque autant de ses vertus : on mêlait avec adresse, au langage de l'évangile, le langage des cours.*

Amén de estos elogios recurrentes, obligados por las fechas del calendario, son de reseñar aquellos que la actualidad impone. Thomas prosigue así —la cita es larga, pero aún así apenas da una vaga idea del diluvio de panegíricos que significó el reinado de Luis, llamado el Grande—:

*Dès 1663, panegyrique sur Louis Dieu-donné: c'était le nom de ce prince, dont la naissance fut regardée comme une faveur du ciel. Il avait alors vingt-cinq ans, avait humilié le pape, forcé le roi d'Espagne à lui céder le pas, donné un carrousel, et acheté cinq millions la ville de Dunkerque. En 1664, année où le pape envoya faire des excuses au roi, panegyrique où la magnanimité de Louis XIV est comparée à celle de Jules César, par un cordelier. Une autre année, panegyrique sur les jeux et les divertissements que Louis XIV donnait trois fois la semaine dans le grand appartement.*

<sup>39</sup> Louis Hauteccœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, t. II, *Le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 1948, pp. 544-546. Más trivialmente, Sabatier, *op. cit.*, p. 283, habla de «*somptueuse bande dessinée*».

*ment de Versailles. En 1667 et 1668, panégyriques sur la conquête de la Flandre et de la Franche-Comté. En 1672, débordement de panégyriques sur la conquête de la Hollande. En 1679 panégyrique de Charpentier sur la paix de Nimègue. En 1680, panégyrique sur Louis-le-Grand, par un évêque d'Amiens. En 1685, panégyrique prononcé à Caen, sur une statue élevée à Louis XIV. En 1687, panégyrique où l'on célèbre le triomphe du roi sur l'hérésie. En 1690, panégyrique prononcé à Valence, par un capucin. Autre panégyrique à Arras, par un carme. Autre panégyrique en 1699, par un cordelier. Je ne compte pas tous ceux des Jésuites: je ne crains pas d'exagérer, en disant qu'il y en eut au moins une centaine de leur part, en français, en latin, en italien, en espagnol. À cette liste, qui est déjà longue, joignez encore un panégyrique par un M. Tollemand, orateur assez inconnu aujourd'hui; et un panégyrique historique du roi, par un M. de Gallièrès, qui avait été négociateur; et le fameux panégyrique de Louis XIV, par ce Pélisson, qui parut grand dans le malheur de Fouquet, qui fut ensuite adroit et heureux, qui fut longtemps célèbre par son éloquence, et que l'on cite encore, mais qu'on lit peu. Ajoutez le panégyrique du roi, commencé par Bussy-Rabutin, dans le temps même où il était, par ordre du roi, à la Bastille; ouvrage où, avec toute la sincérité d'un homme disgracié qui veut plaire, Bussy parle à chaque ligne et de sa tendresse passionnée, et de sa profonde admiration pour le plus grand des princes, qui n'en voulut jamais rien croire. Tout le monde connaît les douze panégyriques prononcés dans différentes villes d'Italie, par des hommes à qui la magnificence de Louis XIV avait prodigué des pensions, et qui, dans un roi étranger, honoraient plus qu'un maître, puisqu'ils honoraient un bienfaiteur. Enfin, on peut y joindre cette foule de compliments et de panégyriques prononcés dans l'Académie française, qui fut pendant soixante ans une espèce de temple consacré à ce culte.*

El reino de Luis XIV fue todo ello un largo panegírico de la política del rey. Los ingenios de toda Francia compitieron en el intento de lograr el reflejo más logrado de su grandeza. Casi por oficio, la Academia concentró en efecto, como lo recalca Thomas, la vena panegírica. Sus textos, felizmente editados en un único volumen en lo que respecta a aquellos de la Academia<sup>40</sup>, representan una fuente útil para la comparación con el *Pequeño Panegírico* del limeño: sin suponer que haya tenido que conocer aquella abundancia de textos, es lícito pensar que estos deslindan de modo ejemplar lo que se consideraba como esperable de un panegírico en honor al rey de Francia. A la vista de la sucesión de los elogios pronunciados a lo largo de los más de cincuenta años de reino efectivo —sin contar la regencia que los precedió—, era de esperar que Llamosas optaría por una retórica de lo sublime, fundada en la afirmación de su radical incapacidad de cantar al rey.

El sobrepujamiento constante llevó en efecto la capacidad encomiástica del panegírico a sus límites. Además, la misma política real al respecto sufrió una evolución que imposibilitó paulatinamente el uso de los registros clásicos del panegírico. Después de unos inicios en los que Luis XIV promoviera el recurso a figuras históricas —Alejandro Magno<sup>41</sup>—

<sup>40</sup> *Les Panégyriques du Roi prononcés dans l'Académie française*, texte établi et présenté par Pierre Zoberman, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1991. Existía ya el *Recueil des Harangues prononcées par Messieurs de l'Académie française dans leurs réceptions, & en d'autres occasions différentes, depuis l'établissement de l'Académie jusqu'à présent*, Paris, chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Académie Française, 1698.

<sup>41</sup> Sobre el progresivo descrédito de la imagen del conquistador macedonio, véase Chantal Grell y Christian Michel, *L'École des Princes, ou Alexandre disgracié. Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

o mitológicas —Apolo o Hércules— para una representación figurada de su reinado, se fue imponiendo un uso cada vez más directo de la glorificación del soberano, reducido a ser él mismo, sin parangón, y como imagen de Dios en la tierra. A partir de la década de los años 1680, se observó una progresiva «cristianización» del lenguaje encomiástico. Dos factores convergentes explican esta evolución: el desarrollo de la teoría de una monarquía de «derecho divino», pero también el rechazo del lenguaje mitológico, por razones más personales —su casamiento con la devota Madame de Montespan, en 1683—. Jacques-Bénigne Bossuet, obispo de Meaux y preceptor del Delfín, heredero de Luis XIV, no tuvo poca parte en esta evolución, con su tratado de la *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*<sup>42</sup> —redactado en los años 1670-80 para la educación del Delfín—, que hizo que el único término de comparación posible para el elogio del soberano fuera Dios mismo<sup>43</sup>. Se multiplicaron los intentos de definir al rey como otro Dios, dentro de los límites consentidos por la religión. El panegírico de Tallemant, por ejemplo, traducido al italiano y al latín, describía a Luis XIV en su reino como Dios en el

cosmos<sup>44</sup>, y su voluntad parecía como otra Providencia<sup>45</sup>. Era posible, empero, sobrepasar los límites consentidos por la religión. En una de sus cartas a su hija de junio de 1685, Madame de Sévigné cuenta cómo incluso eclesiásticos como los Mínimos pudieron llegar a errar, llegando a exageraciones contrarias a las bases mismas de la fe —invirtiendo la relación de modelo a imagen que es la de Dios al rey—, y cómo el propio Bossuet tuvo que ponerles un límite<sup>46</sup>.

##### 5. *INVENTIO Y DISPOSITIO*: DEL CONCEPTO A LA TEOLOGÍA NEGATIVA

El *Pequeño panegírico* es una extrema rareza bibliográfica de la que sólo se conoce un ejemplar completo. Conservado en la Biblioteca Nacional de Lima, ha servido para su descripción material y para sus ediciones<sup>47</sup>. La portada (p. 1) reza:

<sup>42</sup> La obra no se publicó hasta después de la muerte de Bossuet: *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte, Ouvrage posthume de messire Jacques-Bénigne Bossuet*, París, Éditions P. Cot, 1709. Esto no quiere decir que no se conocieran las teorías en él expuestas, y que el hijo del Delfín, Felipe de Anjou, no creciera también según los preceptos de esta doctrina, pese a que su preceptor, Fenelon, tuviera profundos desacuerdos con Bossuet. De hecho, se sabe que se usó una copia manuscrita de la obra para su educación (cf. Jacques-Bénigne Bossuet, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, ed. Jacques Le Brun, Ginebra, Droz, 1967, p. XIII).

<sup>43</sup> Véase Fabrice Preyat, *Le Petit Concile de Bossuet et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV*, Berlin, LIT, 2007.

<sup>44</sup> *Les Panégyriques du Roi prononcés dans l'Académie...*, op. cit., p. 118: «Ne diroit-on pas que c'est le Maître du Monde qui se promène dans son Empire, & qui va châtier quelques insolents.»

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 174: «C'est ainsi (s'il est permis de comparer l'Image du Tout-puissant avec le Tout-puissant même) que les hommes s'efforcent de prendre des mesures contraires à ce qui a esté prévu, & ordonné de toute éternité, tandis que, du haut de sa gloire, le souverain Maître du monde les voit malgré tous leurs efforts entresnez, & oblige de se soumettre aux décrets immuables de sa Providence.»

<sup>46</sup> Madame de Sévigné, *Lettres*, ed. Gérard-Gailly, París, Gallimard, 1957, t. III, p. 78: «On nous mande (ceci est fuor di proposito, mais ma plume le veut) que les minimes de votre Provence ont dédié une thèse au Roi où ils le comparent à Dieu, mais d'une manière où l'on voit clairement que Dieu n'est que la copie. On l'a montrée à Monsieur de Meaux, qui l'a montrée au Roi disant que Sa Majesté ne doit pas la souffrir. Il a été de cet avis. On l'a renvoyée en Sorbonne pour juger; elle a dit qu'il la fallait supprimer. Trop est trop. Je n'usse jamais soupçonné des minimes d'en venir à cette extrémité.»

<sup>47</sup> Lleva la signatura X869.56/LL2 y tanto Rubén Vargas Ugarte (*Obras de Don Lorenzo e las Llamosas*, ed. R. Vargas Ugarte, Lima, 1950), como César

PEQUEÑO PANEGIRICO  
A LA MAGESTAD CHRISTIANISIMA  
DE

LUIS EL GRANDE

CONSAGRALE POR MANO

del

EX<sup>MO</sup> S<sup>OR</sup> DUQUE DE ALVA

Y DE HUESCAR

Condestable de Navarra, &c.

EXMBAXADOR DE LA MAGESTAD CATOLICA

A SU MAGESTAD CHRISTIANISIMA.

DN LORENZO DE LAS LLAMOSAS, natural

de la Ciudad de Lima en el Peru.

[viñeta de flores]

PARIS.

Año de 1705.

La esmerada publicación<sup>48</sup> consta de varias partes, que conforman entre sí una progresión retórica que se ha de tomar en

A. Debarbieri, en 2000, se han servido de él para sus ediciones. La de Vargas Ugarte no es sino una selección. Por ello no se estudió en detalle hasta hace poco. Zugasti («Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El Astólogo* (sainete) y *El Bureo* (baile)», en Ignacio Arellano y Juan Antonio Rodríguez Garrido (ed.), *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Pamplona-Madrid- Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 399-439, aquí p. 404) no parece haberlo consultado, ya que recoge allí lo indicado por Vargas Ugarte y en el estudio bio-bibliográfico de 2008 tampoco ahonda más en el texto. Debemos a la amabilidad de Juan Carlos Estenssoro y Jesús Ponce Cárdenas una reproducción de este ejemplar único. Decimos único porque, si bien ha sido posible ubicar otro ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, consultable *on-line* (<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/10488/2/pequeno-panegirico-la-magestad-christianisima-de-luis-el-grande-consagrale-por-mano-del-exmo-sor-duque-de-alva-y-de-huescar-condestable-de-navarra-embaxador-de-la-magestad-catolica-su-magestad-christianisima/>), resulta que es muy incompleto, al carecer del meollo del documento: el mismo panegirico a Luis XIV.

<sup>48</sup> Impresa con mucho cuidado por Frédéric Léo-nard —no cabía esperar menos del regio tipógrafo—, contiene algunos deslices —palabras pegadas, sobre todo— debidos al desconocimiento del castellano por el cajista.

cuenta a la hora de interpretarla. El resumen en francés que el *Mercurie galant* publicaría en abril de 1707 (véase Apéndice 1) sirve perfectamente para formarse una primera idea de la progresión del conjunto. Sin embargo, es preciso considerar el detalle de la misma:

—la dedicatoria «Al Ex<sup>mo</sup> Señor Duque de Alva pidiéndole el autor consagre esta pequeña obra a su Magestad Christianisima. Octavas» (pp. 3-5). Consta de 6 octavas: 2 de introducción (1-2), 3 que describen al elogiado duque (3-5), y 1 de conclusión, para proponer ulteriores y más gloriosas celebraciones (6).

—un soneto «En alabanza del panegirista de D<sup>n</sup> Manuel de Loso, Gentilhombre de su E<sup>sa</sup>, y amigo del autor. Soneto» (p. 6).

—una segunda dedicatoria, en prosa, «A la Magestad Cristianísima de Luis el Único», fechada en París, el 24 de marzo de 1705 (pp. 7-10), en la que Llamosas se extiende largamente sobre la imposibilidad de alabar al Rey —imposibilidad a la par retórica y real—.

—el panegirico en sí, con el simple epígrafe «Octavas» (pp. 11-25). Consta de 42 octavas: 6 de dedicatoria (1-6), 30 (=6x5) sobre los méritos del soberano, y 6, de nuevo, sobre la imposibilidad del poeta de alcanzar su grandeza.

La estructura del conjunto resulta más compleja de lo que parece a primera vista. En torno a las palabras de alabanza del rey, el poeta multiplica los elogios, celebrando en los preliminares al duque de Alba junto a sí mismo. De hecho, se dejan observar ecos entre los distintos momentos del impreso y, especialmente, entre los versos al duque de Alba y aque-



llos al Rey de Francia, por una relación ingeniosa que Llamosas traba entre ambos tanto al nivel de la *inventio* como al de la *elocutio*.

Desde el punto de vista de la *inventio*, Llamosas echa mano de un tópico de la alabanza de los duques de Alba, la *interpretatio nominis* Alba/Aurora<sup>49</sup>, para renovarla ingeniosamente al considerar que el (duque de) Alba introduce al (Rey-)Sol. Imita así lo que sería el camino recorrido por el mismo texto en la corte, que Llamosas dice haber enco-

mendado al duque para que lo presente al Rey —aunque se ha visto que se trata muy probablemente de un encargo del propio duque—.

En las grandes fiestas de 1707 organizadas por el nacimiento del Príncipe de Asturias, Llamosas, encargado de los emblemas, idearía uno con el mismo concepto para el obelisco pirotécnico levantado ante la embajada de España (descrito en la *Piramide de fuego erigida en París...*). La *imago* sería la de la Alba, que anuncia el Sol, y la *subscriptio* en octosílabos: «Nadie primero el Alva/ Rendidos cultos ofrece/ Cuando el Sol nos amanece.»

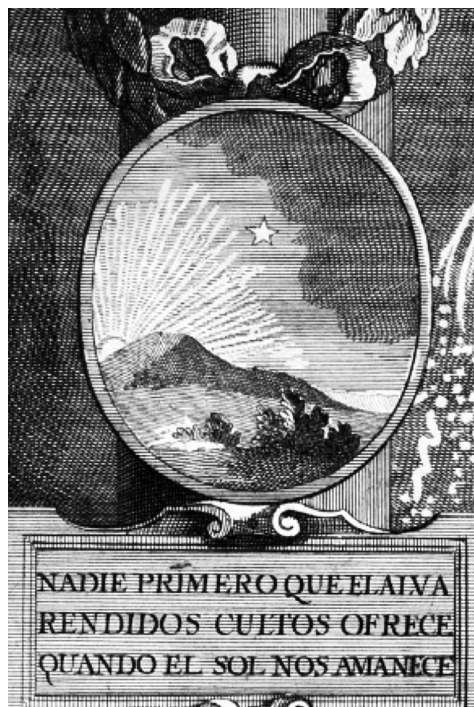
La relación ingeniosa entre el duque y el sol real tampoco era cosa nueva y se encuentra en anteriores ocasiones dedicada al mismo duque. Es este el caso en el ya mentado *Theatro alegórico* (1701) de

<sup>49</sup> Numerosos habían sido los poetas que aprovecharon la feliz coincidencia nominal del título ducal para enderezar a los duques ingeniosos cumplidos. Giambattista Marino dedica la siguiente octava a *Il Duca d'Alba* en la sección de los *Ritratti* de su famosa *Galeria* (*La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture & Sculture. Terza Impressione Ricorretta*, Venecia, 1620, p. 130):

*Dal'Alba nacqui, e ben la notte oscura  
sgombrai co' raggi il mondo un Sol mi chiama  
in servir al mio Re posi ogni cura,  
onde Spagna m'honora, Italia m'ama.  
in faccia mai non vidi la paura,  
talche l'Invidia istessa è la mia Fama.  
Portai per l'Austro il nome d'Austria a volo  
quel di Toledo, e l'altro Polo.*

En la edición póstuma de la *Strage degli Inno-centi* (1632), dedicada al duque de Alba, entonces virrey de Nápoles, el curador del libro formuló una serie semejante de cumplidos dedicados al de Alba. No es que Llamosas tuviera que conocer los versos del italiano. La coincidencia demuestra más bien el carácter previsible del cumplido, que el peruano habría de superar con muestras de mayor agudeza.

La imagen, tan traída y llevada, conocería actualizaciones hasta en el siglo XX, en contextos bien distintos. Se pueden citar, por ejemplo, aquellos dos romances que Rafael Alberti dedicara al duque de Alba en *El Mono azul*, en septiembre y en noviembre de 1936 (*El último duque de Alba* y *La última voluntad del Duque de Alba*), y donde la *interpretatio nominis* ya no sirve para la alabanza, sino todo lo contrario, para el vituperio más encendido. *El último duque de Alba* empieza: «Señor duque, señor duque, último duque de Alba,/ mejor duque del Ocaso,/ ya sin albor, sin mañana...»





Tomás de Genis, poema encomiástico en honor a la llegada de Felipe V a España. Genis había compuesto a modo de prelude los siguientes versos al duque:

Águila el trofeo espera  
lograr de la luz los rayos,  
sin que le cause desmayos,  
escalar tan alta esfera;  
pues su vuelo aligera,  
el más heroico Español,  
a cuyo ardiente Farol,  
lo más lucido hace salva;  
y en fin, por medio de un Alba,  
llegarás segura al Sol<sup>50</sup>.

La imagen del águila, única ave capaz de acercarse al sol —inverso victorioso de Ícaro y de Faetón—, goza de una larga tradición, especialmente emblemática<sup>51</sup>, y se encuentra también en numerosos tratados. Llamosas retoma la correlación entre el Alba y el Sol para cerrar su dedicatoria al duque con la siguiente estrofa, que sigue las tres ya citadas al inicio de este estudio:

Vive feliz o gloria de la España.  
Que si ahora consagro silencioso  
mi Lira enmudecida a tanta hazaña,  
la pulsaré algún día armonioso.  
pues donde nace el Sol, y donde baña  
de sus rayos el carro luminoso,  
antes que al mismo Sol, y que a la Aurora,  
reverente tu Nombre el mundo adora<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> *Theatro alegórico donde la lealtad representa el gran trofeo...*, op. cit., fol. A1v°. Me señala amablemente Jesús Ponce cierto parecido de esta décima con la que Góngora escribiera *De la «Fábula de Faetón» que describió el Conde de Villamediana*, «Cristales el Po desata». Coincide en efecto con ella en el tema del acercamiento al Sol, en este caso desastroso, en la recurrencia de ciertos vocablos («Sol», «farol»), así como en la elección de las rimas en a-a y o.

<sup>51</sup> Véase Arthur Henkel y Albrecht Schöne, *Emblematata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1967, reed. 1996, s.v. Adler.

<sup>52</sup> *Pequeño panegírico...*, op. cit., p. 5.

Llamosas menciona literalmente la *adnominatio* que sirve de fundamento al concepto general que rige su pequeña obra laudatoria. La reverencia debida al nombre se sitúa así al final de una dedicatoria que empezaba, según se verá, con una minuciosa *variatio* sobre los encomios gongorinos de las *Soledades* y del *Polifemo*. Pero la imagen del águila atraída por el sol aparecerá también en el mismo centro del panegírico de Luis XIV, donde, en la octava 14, describe su propio ascenso hacia el objeto de su discurso:

Y si en tu elogio ves que me suspendo  
de celeste Deidad arrebatado,  
perdona a mi atención, que no pretendo  
ser insensible a influjo tan sagrado:  
sin arbitrio, al impulso que no entiendo  
cual Águila hacia el Sol voy elevado,  
yo no me atrevo, su esplendor me llama,  
menos pone mi pluma, que su llama<sup>53</sup>.

Los dos últimos versos riman con la paronomasia de «llama», que podría ser, también, una alusión al propio apellido del poeta, «Llamosas», identificado con el águila que se eleva hacia el Sol. El esquema general del elogio concebido como continuo ascenso es hasta tan obvio que el peruano se permite un pequeño cumplido rendido a la belleza de la duquesa de Borgoña —una anotación marginal en el impreso identifica la «celeste Deidad» con «Madama la Duquesa de Borgoña»— mediante un desvío respecto a la línea recta que sería la subida hacia Luis XIV.

La correspondencia entre lo breve y lo amplio le permite a Llamosas elaborar en el plano de la *dispositio* la contradicción apuntada desde el mismo título. Considerando que un panegírico es un discurso que de por sí aspira a expresar la grandeza

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 15.

del elogiado y que este resulta ser, en este caso, el grande por antonomasia («Luis el Grande»), resulta paradójico llamarlo «pequeño», salvo si se considera la poca cantidad de sus versos. Pero «pequeño» quiere decir, para Llamosas, «humilde», para que se pueda conformar a la tópica usual del género. Insiste repetidas veces en la pequeñez y humildad de su ingenio, en especial en su dedicatoria *A la Magestad Christianísima de Luis el Único*:

Pero ahora, Señor, estimando en menos el inevitable peligro de que mi pluma caiga despeñada, desde la alta esfera de los Reales pies e V.M. al abismo de mi humilde confusión, he querido sacrificarla a tanto asunto: pues aunque he reconocido lo imposible de su intento, no he querido preferir el temor de experimentar un desengaño, a las expresiones de un afecto: porque no soy tan vulgar, que apetezca más mi conveniencia, que mi gloria, ni tengo por costosa la dicha de ofrecer a V.M. este tributo, aunque le pague al precio de una ruina<sup>54</sup>.

En su *Héroe* (1637), Baltasar Gracián había querido «formar con un libro enano un varón gigante, y con breves periodos inmortales hechos»<sup>55</sup>. Del mismo modo, es de suponer que, con su *Pequeño Panegírico*, Llamosas haya aprovechado el contraste entre lo pequeño y lo grande para lucir mejor la fuerza de su ingenio. De ahí que, retóricamente, tenga que encontrar el modo de aliar lo pequeño con lo grande y que el mejor modo de conseguirlo haya sido establecer una relación analógica en-

tre el encomio del duque y el del rey. Se ha visto cómo los panegiristas galos, con la creciente importancia de Bossuet, perdieron cada vez más la posibilidad de recurrir a los símiles históricos y mitológicos antiguos para decir la grandeza de un rey incomparable. A partir de ahí, Llamosas tuvo que afirmar por un lado la incommensurable diferencia entre su ingenio y la naturaleza divina del soberano y, al mismo tiempo, mantener la mera posibilidad de decir algo a propósito de tamaño objeto inefable, dicho de otro modo: de hacer que su panegírico fuera posible.

La analogía entre el duque de Alba y el rey Sol es lícita conceptualmente, tanto política como familiarmente: como Llamosas lo dice en sus octavas preliminares, el duque de Alba es la imagen de Felipe V —imagen en tanto embajador, y en tanto amigo, es decir, en tanto persona que lleva en sí la imagen mental del amigo—; y Felipe V es, a su vez, la imagen de Luis XIV, en tanto que es un joven rey instaurado por la gracia de otro rey, y porque es su descendiente —Felipe V es la imagen de su padre el Delfín, quien lo es de su propio padre el Rey—.

Con todo, la palabra analogía se ha de tomar en su sentido técnico, de repetición del *logos*, tal y como la teología la usara desde los tiempos en que el cristianismo se apropiara de las estructuras conceptuales del neoplatonismo tardoantiguo. El modelo del tratado sobre *La jerarquía celeste* del seudo-Dionisio Areopagita, con los ulteriores desarrollos especulativos de Juan Escoto Erígena y de la mística renana, luego difundida por los pensadores espirituales del Renacimiento, le brindó a Llamosas un modelo sobre el cual calcar un real elogio que fuera más acorde con los preceptos encomiásticos vigentes en la corte de Francia.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>55</sup> Citamos por la edición facsímil del único ejemplar conocido de la edición *princeps*, recientemente descubierto: Baltasar Gracián, *El Héroe. Edición facsímil* (Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1637), prólogo de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución Fernando el Católico, 2016, fol. ¶6vº.

El lenguaje místico atraviesa todo el *Pequeño Panegírico*. Ya en la dedicatoria al duque de Alba, se describe, como se ha visto, la función del embajador como un servicio religioso («Donde el mismo servir, el premio fuera»). Pero es sobre todo cuando se dirige al rey donde Llamosas insiste en la distancia que media entre ambos. Así en la dedicatoria *A la Magestad Christianísima de Luis el Único*:

No elegí advertido alguna acción particular de V.M. para este pequeño Panegírico; porque siendo todas para mi corto entendimiento infinitamente perfectas, no me fue posible encontrar la que por ser menor, me facilitase el desempeño. Todas son tan desmedidas a mi aliento, que no pudiendo enteramente concebirlas, quedó suspensa la elección, y tomé el partido de venerarlas en V.M. como en su origen<sup>56</sup>.

En el texto del *Panegírico*, Llamosas describe a Luis XIV como un ente divino. Así en la octava 3:

Y tú Catorze LUIS (miente la historia)  
LUIS el primero es, LUIS sin segundo,  
LUIS el único objeto en la memoria,  
LUIS el incomparable a todo mundo:  
pues tu mérito excede humana gloria,  
y desde lo elevado a lo profundo  
a prisión, y preceptos, hoy reduces  
Parcas y abismos, Númenes y luces<sup>57</sup>.

En la octava 6:

Culto Español, en traje peregrino,  
de tu solio el altar busco extranjero,  
pues con tus circunstancias de divino  
cumple así el voto de mi amor sincero;  
la distancia prolaja del camino  
argumenta, que Numen te venero,  
pues de la religión es circunstancia  
ver que no impide el culto, la distancia<sup>58</sup>.

O en la octava 42 y última, que asimila el panegírico con un frustrado himno religioso:

Otra y mil veces a tus pies postrado  
de cuanto con mi aliento te he ofendido  
(no habiendo aun tus elogios comenzado)  
perdón humilde a tu grandeza pido.  
no a dejarte en mis líneas dibujado  
o LUIS mil veces LUIS volé atrevido  
aspiraba a que fuese a Numen tanto  
himno devoto, mi rendido canto<sup>59</sup>.

Podría parecer arbitrario reducir el discurso encomiástico del peruano a un juego pseudo-místico. Resulta, sin embargo, que las concepciones de raigambre neoplatónica irrigaban fuertemente el pensamiento de finales del siglo XVII. Sin ir hasta la obra en cierto sentido paradigmática de Sor Juana Inés de la Cruz, que Llamosas conocía —habiendo participado en la *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (1700)—, Louise K. Stein ha subrayado la importancia de la «armonía» en las composiciones de inicios del reinado de Felipe V, como señal de la voluntad de paz ante un mundo entregado a la discordia<sup>60</sup>. Así es como en uno de los arcos que se levantaron en Madrid cuando Felipe V celebró su entrada representaba el Parnaso, con Apolo y las Musas, como símbolo del poder armonizador del soberano, los *motti* inscritos en el arco rezaban, a la derecha: «A su monarca célebre / Es Pindo, pues la Poesía / Es culto, y es Armonía»,

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>60</sup> Louise K. Stein, «Desmarest and the Spanish Context: Musical Harmony for a World at War», en Jean Duron y Yves Ferraton (ed.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Hayen, Mardaga, 2005, p. 105: «*I have underlined the early eighteenth-century recovery of the old but strong Renaissance association between musica harmony and the much-desired international or European harmony that the arrival of Philip V to the Spanish throne was supposed to assure.*»

<sup>56</sup> *Pequeño panegírico...*, op. cit., p. 9.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 13.

y a la izquierda: «Musas cantad, que en el Pindo / Logra el Parnaso Español / Otro influxo, y otro Sol.»

Los textos del propio Lorenzo de las Llamosas concuerdan con esta visión armonizadora de la poesía y de la música —que son todo uno—. Son de recordar las palabras que preceden el texto de su comedia *Destinos vencen finezas*, zarzuela en la que él puso el texto, y Juan de Navas la música, y que fue la primera en ser impresa en la «Imprenta de Música» de José de Torres en Madrid, bajo el impulso de la reina Mariana de Neoburgo, en 1699<sup>61</sup>. El prefacio *Al Lector* recuerda el estrecho vínculo que une ambas artes:

Música, y Poesía son los dos oídos de la discreción, los dos ojos del regocijo, y los dos Polos del Universo. Ideó la Sabiduría Eterna criar todas las cosas en número, peso, y medida, produciendo la Omnipotencia en las perfecciones criadas unas sílabas cadentes, expresivas de sus atributos Divinos, y una acorde Armonía, que en Caracteres mudos entonase su gloria, y alabanzas: sobre David es autoridad de Augustino. Philon Hebreo apellidó al mundo *Elegante Poema de Dios*. En el abreviado mundo del hombre discurrían los Platónicos a el alma una Armonía organizada en los instrumentos del cuerpo; debió a semejantes discursos todo su artificio la Música, dividiéndola sus Profesores; en mundana, la que causan en sus movimientos los Celestes Giros; en humana, la que forma la articulación de los hombres; y en orgánica, la que producen heridos del impulso los instrumentos<sup>62</sup>.

En lo que sigue del texto, se celebra la creación de la nueva Imprenta de Música, antes de recordar las personas de Juan de Navas y de Lorenzo de las Llamosas, «Floridísimo Ingenio de la Ciudad de Lima, en el Nuevo mundo, si ambos Orbes estriban en su coordinación, como en dos Polos, en Música, y Poesía, pendientes del aliento de la Corona, soliciten ambos en Números, y Cifras, celebrar lo inmarcesible de su duración<sup>63</sup>.» No hay nada, en todo ello, que no sea la doctrina neoplatónica más común respecto a la música. Con esta declaración preliminar Navas y Llamosas adhieren completamente a la concepción entonces vigente del poder de la poesía como creadora del orden o, mejor dicho, como reflejo del orden oculto de las cosas —del *poema* que es el mundo, según Filón de Alejandría y una larguísima tradición<sup>64</sup>— que el poeta debe dar a conocer merced a su inspiración.

Dios Guarde. Su autor, Don Lorenzo de las Llamosas. Puso la música, Don Juan de Navas. Sácanla a luz, y la consagran a la augustissima Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Neoburg. Sus más rendidos fieles, vassallos, y criados, Don Miguel Martín, don Pedro París, y Don Joseph de Torres. Con licencia, en Madrid: En la imprenta de Música. Año de 1699, fol. §§rº.

<sup>63</sup> *Ibid.*, fol. §§vº.

<sup>64</sup> Tan sólo el ejemplo, muy cercano a Llamosas, de un sermón (*Sermones exornatorios, y de Cuaresma, que predicó el reverendísimo Padre Juan Rodríguez Coronel, de la Compañía de Jesús, Predicador de su Magestad, a los Señores Reyes, en su Real Capilla, y en los Templos en que asistieron sus Majestades, Tomo Segundo. Dedicado a la Real, y Augusta Persona de la Reyna Madre, D. Mariana de Austria Nuestra Señora*, Madrid, 1695, p. 34): «Tan cabal, tan medido, tan armonioso consideró al mundo el docto Filón Hebreo, que le llamó Poema de Dios, en que manifestó la valentía de su entendimiento, reduciendo a números, y concordia tanta diversidad de criaturas, tanta contrariedad de mixtos, y de elementos. Poema es el mundo, y Poema Panegirico: no hay dudarlo, que por eso David convocó a todas las criaturas a aplausos de su Criador [...].»

<sup>61</sup> Cf. Juan José Carreras, «Conducir a Madrid estos moldes»: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral «*Destinos vencen finezas*» (1698/99)», *Revista de Musicología*, 18-1/2, 1995, pp. 113-143.

<sup>62</sup> *Comedia, Destinos vencen finezas. Fiesta que se representó, y cantó el día seis de noviembre de 1698. Día de los felices años del Rey Nuestro Señor, que*

Todo ello retoma lo que se había difundido con abundancia en toda Europa desde la recuperación de los textos platónicos gracias a la labor traductora y exegética de Marsilio Ficino y de sus discípulos, entre finales del siglo XV e inicios del siglo XVI. También en Francia dominaban estas concepciones, desde los inicios del italianismo en Francia pero de modo especial, de nuevo, desde que las óperas de Jean-Baptiste Lully, en colaboración con Philippe Quinault, hubieran sabido reunir de nuevo música y poesía. *In mensura, numero et pondere*: las palabras del salmista aludidas en el prefacio al lector se estaban convirtiendo, a medida que la influencia política y estética de la corte de Luis XIV se fue extendiendo por toda Europa, en el principio supremo del equilibrio de las cosas. Tanto es así que unos años más tarde Fontenelle escribiría su célebre sentencia: «*Il est certain, et les*

*peuples s'en convaincront de plus en plus, que le monde politique, aussi bien que le physique, se règle par nombre, poids et mesure*<sup>65</sup>.» De ahí, pues, la insistencia de Llamosas por describir y cantar la armonía del mundo reconciliado por la acción del rey.

La armonía profunda entre lo pequeño y lo grande, entre el duque y el rey, queda reflejada en la misma estructura del panegírico. No es una simple progresión conceptuosa del Alba al Sol. Del mismo modo que el Alba contiene en sí la promesa del esplendor del Sol, el elogio del duque de Alba prefigura, *a minore*, la gran alabanza del panegírico del Rey. En este sentido, es posible observar una semejanza formal entre ambas composiciones, con una clara *amplificatio* en la segunda —si se piensa en términos retóricos— y una *analogía* —si se piensa en términos teológicos—:

<sup>65</sup> Bernard le Bouyer de Fontenelle, «Éloge de Montmort» [1719], en *Œuvres de Fontenelle*, [...] París, Jean-François Bastien et Jean Servière, 1792, t. VII, p. 54. A propósito de Fontenelle pensador político, véase Jean Dagen, «Fontenelle et l'invention du politique», *Littératures classiques*, 3, 2004, pp. 131-143.

| Elogio del duque de Alba                                                                                                                                                                                     | Elogio de Luis XIV                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Dedicatoria: 1-2                                                                                                                                                                                             | Dedicatoria: 1-6                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Méritos del duque: 3-5</p> <p>a. El duque imagen de su rey: 3</p> <p>b. La gloria del nombre de Alba, reflejada en el escudo de la familia: 4</p> <p>c. Decisión de mandar al duque como embajador: 5</p> | <p>a. Méritos del Rey: 7-36</p> <p>– Su familia: 7-15</p> <p>– ascendencia: 7-8</p> <p>– nacimiento: 9</p> <p>– educación: 10</p> <p>– matrimonio: 11</p> <p>– nacimiento del Delfín: 12</p> <p>– elogio de los Príncipes: 13</p> <p>– elogio de la duquesa de Borgoña, musa de su canto (imagen central del arrobo místico del águila): 14-15</p> <p>b. Luis XIV salvador de España, con sus victorias militares y con el don de su persona, de su sangre, a través de su nieto Felipe V: 16-26</p> <p>c. Los trofeos de la historia militar de Luis XIV: 27-32</p> <p>d. Culminación del encomio, con una serie de interrogaciones («Quién sino...», «Quién sino...», «Dónde sino...», «Quién sino...») que desembocan en una perfecta <i>aposiopesis</i>, señal del culmen —panegírico y místico— y al mismo tiempo eco del mito de Ícaro: «¿Mas donde arrebatado/ Iba mi intento<sup>66</sup>, no reconociendo/ Que al desengaño vuelvo despeñado/ De la esfera de luz que no comprendo?» (36, v. 1-4)</p> |
| Imposibilidad del encomio: 6                                                                                                                                                                                 | Imposibilidad del encomio: 37-42                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |

La analogía, es decir la relación de proporción entre las distintas partes de ambos elogios resulta casi perfecta desde un punto de vista matemático, pero se fundamenta, según se ha visto, en el uso de un hipotexto retórico idéntico en ambas composiciones: el de las dedicatorias —necesariamente encomiásticas— del inicio de las *Soledades* y de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

#### 6. EL PEQUEÑO PANEGÍRICO: DESTELLOS GONGORINOS EN LA CORTE DE FRANCIA

Desde los años de su formación, Llamas se había mostrado gran conocedor de la poesía de Luis de Góngora, bien conocido en su Perú natal, como la obra polémica de Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, bastaría por sí sola para demostrarlo. El cuzqueño había dedicado su *Apologético en favor de Luis de Góngora* (1662) al duque-conde de Olivares, Luis Méndez de Haro, ya dedicatario de los dos últimos volúmenes del comentario de Salcedo Coronel (publicados en

<sup>66</sup> El giro de esta interrogación es un recuerdo de la *aposiopesis* o *correctio* arquetípica de la lengua castellana, usada por Garcilaso en su *Segunda Egloga* («Más, ¿dónde me llevó la pluma mía...?»)



1644 y 1648)<sup>67</sup>. Algunas anécdotas documentan tanto la admiración por Góngora —capaz de glosar «de repente», con octavas, versos del autor de la *Fábula de Polifemo*— como la prodigiosa memoria de Lorenzo de las Llamosas —sin duda una de las claves de su fulgurante trayectoria, desde Lima hasta Madrid, Bruselas y París—. De hecho, sus anteriores creaciones poéticas demuestran ya su devoción por el estilo del poeta de las *Soledades* —piénsese en especial en el *epyllion* de *Demofonte y Filis*. Y el gusto español de inicios del siglo XVIII bien sabe apreciar aún las elegancias de la poesía gongorina, como lo demuestran numerosas imitaciones hasta bien entrado el reino de Felipe V —recuérdese tan sólo la *Soledad tercera siguiendo a las dos que dexó escritas el príncipe de los poetas líricos de España don Luis de Góngora* de José León y Mansilla (Córdoba, 1718)<sup>68</sup>.

No sorprende, pues, el apego del peruano al vate de Córdoba en su *Pequeño Panegírico*. Como ya subrayara Jesús Ponce Cárdenas, el poema se nutre abundantemente de recuerdos de la poesía gongorina, además de evidentes recuerdos de Virgilio y de Ovidio:

En efecto, son de inequívoco signo gongorino los cultismos variados («canoro», «pompa»...); los latinismos semánticos («reducir», con el sentido de «guiar de regreso»; «copia» o «Abundancia»); los participios de presente latinizantes («naufragante», «expirante»), o, incluso, los cierres bimembres de

las estancias («hallar fortunas y burlar abismos», «letras los astros y papel el cielo», «himno devoto mi rendido canto»). En cuanto a las figuras del ornato, el magisterio del *Panegírico al duque de Lerma* se trasluce asimismo en la profusión alegórica que caracteriza las cuarenta y ocho octavas de Lorenzo de las Llamosas, donde se dan cita personificaciones de distinta índole: naciones (España), virtudes y vicios (Esperanza, Envidia), entidades abstractas (la Guerra, la Paz, la Herejía, el Interés de Estado, el Duelo) y divinidades (Fama)<sup>69</sup>.

Estos rasgos son los más obvios, pero una lectura continuada del conjunto de las octavas revelaría que ni una se libra del influjo de Góngora. Este marca aparece sin embargo de modo especialmente nítido, casi paródico, en las dos dedicatorias, al duque y al rey. Los préstamos no atañen tan sólo a la escritura de algunos versos o a la formulación de alguna octava. Como también señalara J. Ponce Cárdenas, las dedicatorias consisten en una minuta *variatio* sobre el esquema retórico de las dedicatorias de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y de las *Soledades*.

He aquí las primeras octavas de la dedicatoria al duque:

Estas que fueran rudas, a ser mías,  
y de Apolo dictadas, ya sonoras  
rimas cadentes son, que de armonías  
pueblan el viento a cláusulas canoras:  
estas (o DUQUE excelso) que a los días  
vistas de luces las purpúreas horas,  
y de tu ALBA temprana en los desvelos  
te admira el Mundo, Nuncio de los Cielos,

<sup>67</sup> Sobre Salcedo Coronel poeta culterano, además de comentarista, véase en este mismo volumen el estudio de Mercedes Blanco, «El Circo español: canto del cisne de un panegirista gongorino», con bibliografía.

<sup>68</sup> Véase Nigel Glendinning, «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, 54, 1961, pp. 323-349.

<sup>69</sup> Jesús Ponce Cárdenas, «El *Panegírico al duque de Lerma*. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en línea], 42-1, 2012, publicado el 15 abril 2014, consultado el 09 enero 2017. url: <http://mcv.revues.org/4275>.

a la alta protección de tu grandeza  
llegan rendidas hoy, a que elevadas  
a los pies del gran LUIS<sup>70</sup>, de mi rudeza  
las presente tu luz purificadas.  
de tu inmenso esplendor en la pureza  
las deje antes tu ardor iluminadas,  
y al gran Numen de Francia, pasen luego  
con el nombre de ofrenda, o el de ruego.

La *praxis* imitativa de Llamosas, que revela cuánto la poesía clásica puede ser una mera *ars combinatoria*, linda aquí con el centón, al ser la primera de las octavas una mera variación sobre los términos de la primera octava de la *Fábula* de Góngora, adaptada para la diferencia de condición del dedicatario, ya no conde, sino duque:

Estas que me dictó rimas sonoras,  
culto sí, aunque bucólica, Talía,  
¡oh excelso conde!, en las purpúreas horas  
que es rosas la alba y rosicler el día,  
ahora que de luz tu Niebla doras,  
escucha al son de la zampoña mía,  
si ya los muros no te ven, de Huelva,  
peinar el viento, fatigar la selva<sup>71</sup>.

El demostrativo inicial de Llamosas «Estas que...» bastaría por sí sólo para marcar su intención imitativa. No es sin embargo sino el prelude. El poeta juega con las expectativas del lector, ya que los términos siguientes, que la memoria del texto gongorino impone: «me dictó» y «rimas sonoras», quedan pospuestos, provocando así un efecto de espera, de suspense. El pronombre «me» se mantiene, sin embargo, bajo la forma del adje-

tivo posesivo «mías», aquí matizado por la suposición «a ser». Talía, Musa de un Parnaso demasiado mitológico, queda suplantada por el mismo dios de la poesía, Apolo, sólo capaz de inspirar los versos de alabanza dedicados al Alba y al Sol. Aparece después el dictado de la poesía («dictadas», privado del «me» gongorino) que introduce el grupo central del inicio de la octava, esperado desde el deíctico inicial «Estas que...»: las «sonoras/ rimas». Son «ya» sonoras, porque dictadas por Apolo, pero Llamosas prolonga aún el suspense, invirtiendo el orden de los términos y colocando «rimas» en postura de encabalgamiento, en el verso subsiguiente. La inversión, además, libera un puesto para otro epíteto después del sustantivo, que es casi la primera innovación significativa —el cambio de Talía por Apolo venía impuesto por las circunstancias elocutivas—: «cadentes». El epíteto sugiere la cadencia de las rimas, que abre el espacio para una consideración sobre la armonía de la poesía, evocada a continuación: «de armonías/ Pueblan el viento a cláusulas canoras». De hecho, el verso 4 de Llamosas retoma ingeniosamente el verso 8 de Góngora «peinar el viento, fatigar la selva», de donde extrae la primera *inunctura*, en la que todo el mundo concordaba en reconocer una creación del vate de Córdoba, mientras que la segunda, «fatigar la selva», deriva de una larga tradición latina, neolatina e italiana, afianzada en España por Garcilaso de la Vega (Égloga I, v. 17). Llamosas, en su *imitatio*, se queda pues con lo más genuinamente gongorino, cambiando simplemente «peinar el viento» por «pueblan el viento», lo cual elimina cualquier alusión a las artes venatorias y renueva ingeniosamente la imagen gongorina, ahora coronada por las «cláusulas canoras», que riman con las «sonoras/ rimas» y que echan mano de

<sup>70</sup> Nótese el uso de pequeñas mayúsculas para la palabra «DUQUE» en la primera octava, y el de grandes mayúsculas para la palabra «LUIS» en la segunda — preservándose así la debida jerarquía entre el uno y el otro.

<sup>71</sup> Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, p. 155.

otro epíteto sumamente del poeta de la *Fábula de Polifemo*: «canoras»<sup>72</sup>.

Pero la octava de Llamosas funciona como una duplicación de la de Góngora, retóricamente marcada por la anáfora de «Estas que...». Después de que el verso 4 retomara el verso 8 de Góngora, dando así un efecto de cierre, el verso 5 inicia de nuevo la *imitatio*, como para sugerir que sobre el mismo cañamazo inicial el virtuosismo del peruano le permite lanzarse a un segundo acometimiento creativo del texto gongorino. El verso 5 empieza con el deíctico y prosigue con el vocativo, dándole de nuevo la vuelta a la *iunctura* gongorina («¡Oh excelso Conde!» se convierte en «o Duque excelso»), pero lo más interesante es lo que sigue: donde Góngora había tejido en torno al nombre de conde de Niebla un juego de metáforas para describir el amanecer —el alba—, donde el conde, cual el sol de Niebla, difunde su luz y tiñe de púrpura el mundo que lo rodea. Para Llamosas, sólo bastaba eliminar la niebla para sustituirla con el

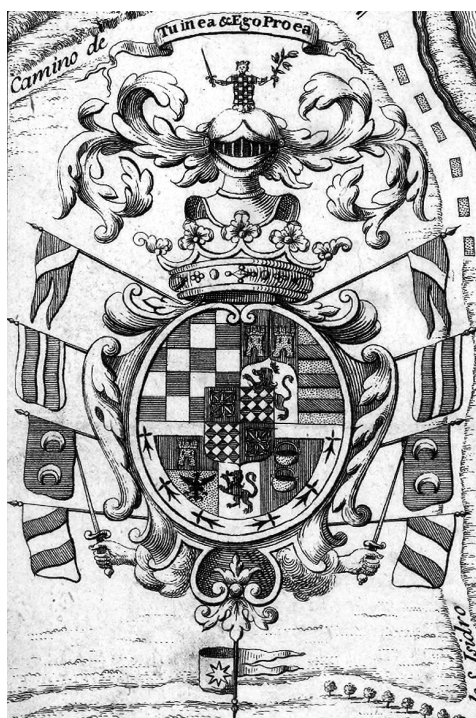
alba ya presente en Góngora, mediante una simplificación del juego alusivo. Las «purpúreas horas» ya no son el complemento circunstancial de tiempo, sino el complemento del verbo «vistes de luces» —cosa que era la Niebla de Góngora, complemento de «doras», que Llamosas retoma con su perífrasis—. Desaparece el verso de Góngora que mencionaba el alba («que es rosas la alba y rosicler el día»), y el peruano hace del Alba, «Nuncio de los Cielos», el lugar de la aparición del Sol. Dedicar toda la octava siguiente, mucho menos embebida de reminiscencias gongorinas, a explicar el concepto del final de la primera.

El juego alusivo retoma en lo que sigue de la dedicatoria, en especial en la cuarta octava, ya citada:

Reconoció deudora su corona  
de Reinos, y Provincias, a la espada  
de tu Casa gloriosa, que eslabona  
*lisonjas*, y *Cadenas*, venerada.  
En tu escudo Real donde blasona  
tanta gloria adquirida y heredada,  
miró el mérito; y vio, que no tenía  
cómo premiarte ya en su Monarquía.

Esta octava retoma aquel juego ingenioso de Góngora sobre las armas del duque de Béjar, a quien el poeta pedía, en la dedicatoria de las *Soledades* (vv. 30-32: «déjate un rato hallar del pie acertado/ que sus errantes pasos ha votado/ a la real cadena de tu escudo»), para adaptarlo ahora a unas armas que «eslabona[n]/ *Lisonjas*, y *Cadenas*», como se puede apreciar en este escudo del duque de Alba, donde el corazón —o abismo, según la terminología heráldica, queda reservado para la representación del linaje al que pertenece—:

<sup>72</sup> Si no se halla en la *Fábula*, este epíteto satura con su presencia las *Soledades*: en el penúltimo verso de la dedicatoria (v. 36: «su canoro dará dulce instrumento»), en la *Soledad primera* (v. 128: «trofeos dulces de un canoro sueño»; vv. 238-239: «dulcemente impedido/ de canoro instrumento, que pulsado»; vv. 293-294: «cuyo lascivo esposo vigilante/ doméstico es del Sol nuncio canoro»; v. 633: «cual de aves se caló turba canora»; vv. 883-884: «Levantadas las mesas, al canoro/ son de la ninfa un tiempo»; v. 951: «monarquía canora») y en la *Soledad segunda* (vv. 59-60: «la popa/ del canoro escogió bajel pequeño»; v. 177: «canoro Labrador»; v. 555: «nadante urna de canoro río»), así como en numerosos otros poemas del poeta de Góngora. Nunca, sin embargo, se usa en una postura casi redundante como la aquí observada: «cláusulas canoras», donde el epíteto músico viene a definir un tecnicismo retórico. Al convertirse en cultismo distintivo del gongorismo, pronto se llegó a usar en momentos iniciales de los poemas. Véase así el verso de sor Juana Inés de la Cruz, dedicado al gran poeta novo-hispano Carlos Sigüenza y Góngora, «Dulce canoro cisne mexicano...»



A su vez, las seis octavas de la dedicación al rey se adecúan al esquema retórico de la *Soledad primera*, con la invitación al duque a que preste atención a los versos que el poeta le ofrece («¡Oh tú que... bates los montes..., arrima a un fresno el fresno... ¡oh Duque esclarecido!, templa... y ... déjate un rato hallar del pie acertado/ que sus errantes pasos ha votado/ a la real cadena de tu escudo.»). En realidad, esta estructura, como hemos demostrado en otro lugar, es el resultado de una larga *variatio* desde los modelos de Virgilio, Sannazaro y Garcilaso<sup>73</sup>, de quien resuena también el eco con el «Escucha» (en vez de «déjate hallar») del inicio de la cuarta octava:

<sup>73</sup> Roland Béhar, «'Tu mihi...': variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria, de Virgilio a Góngora», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61-1, 2013, pp. 65-98.

*Escucha un rato* mi rendida ofrenda  
debajo del dosel, donde presides  
sin que a tu Imperio Augusto se defienda  
aun la bárbara furia de las lides:  
cuando a tus *reales* pies volar pretenda  
mi pluma humilde, a quien distante impides  
aunque muera abrasada, tanto intento  
desmentirá en su gloria mi escarmiento<sup>74</sup>.

Mucho más que todos sus predecesores en la imitación de Góngora, Lorenzo de las Llamosas insiste en la humildad de su voz poética. La distancia entre poeta y destinatario es, literalmente, mucho mayor a la de los panegiristas que suelen compartir con el objeto de su elogio una tierra y un imaginario. Aquí sucede todo lo contrario, y el peruano parece querer sacar partido del origen lejano —antártico— de su voz surgida desde Lima, único modo de reivindicar alguna originalidad para su inspiración:

De haber debido a América la cuna  
para sólo este asunto me glorío,  
pues de tu elogio en la común fortuna  
solo hallar novedad así confío;  
mas propia que mi voz ofrenda alguna  
competir no podrá al asunto mío,  
pues si ha llenado un Mundo ya tu fama,  
de otro Mundo es la voz, que en mi te aclama<sup>75</sup>.

Esto hacía quizás más admirable la trayectoria del poeta del *Pequeño Panegírico*: desde el Perú lejano, cual nuevo Ícaro o cual águila, Lorenzo de las Llamosas había logrado, sino alcanzar, al menos rozar la alta esfera de la corte de Versalles, para hacer llegar hasta allí la inspiración panegírica gongorina que había nutrido todo el género a lo largo del siglo XVII en el mundo hispánico, antes de anegarse en la oscuridad del olvido.

<sup>74</sup> *Pequeño panegírico...*, op. cit., p. 12.

75 *Ibid.*

## 7. EL VUELO ICÁRICO DE LORENZO DE LAS LLAMOSAS

Resulta difícil evaluar cómo un texto tan gongorino en su forma pudo ser recibido en su tiempo. Que Luis XIV y su familia tuvieran conocimientos de la lengua castellana, no cabe duda de ello. En 1700, después de que se confirmara que Felipe de Anjou iba a ser el nuevo rey de España, Madame de Maintenon y la duquesa de Borgoña incluso habían tomado clases intensivas de este idioma, que el mismo rey ya hablaba perfectamente<sup>76</sup>. Según se ha visto, cabe la posibilidad que fuera una persona cercana a la familia real quien promoviera el conocimiento del *Pequeño Panegírico* en francés, con la publicación de su elogioso resumen en el *Mercurie galant* de abril de 1707. De hecho, este primer eco se repitió en otras gacetas contemporáneas, como el *Journal Historique sur les matieres du tems*, publicado en Luxemburgo un mes después, en mayo del mismo año (véase Apéndice 2). Si bien es probable que recogiera la noticia del *Mercurie galant*, es de suponer que el impreso castellano del *Pequeño Panegírico* siguiera circulando, o alguna copia suya, ya que el *Journal Historique* proporcionaría a

sus lectores la transcripción —no exenta de errores— de la primera octava de la dedicatoria («une de ces *Octaves*, qui suffira aux cognoisseurs pour jouer du reste de la pièce»), que no se encontraba en el *Mercurie galant*. Pero el recuerdo del peruano que quiso lucirse en la corte de Francia se iría poco a poco difuminando. Así, en la *Table générale* del *Journal Historique*, de 1759, se recoge la noticia de 1707, pero con una errata en su nombre, transformado en «Llamosos»<sup>77</sup> —errata corregida, bien es cierto, en la entrada «Panegyrique de Louis XIV», posterior en la misma *Table générale*<sup>78</sup>—.

El *Pequeño panegírico* fue, en todo caso, objeto de largas conversaciones en las altas esferas de la corte francesa, como lo indicaba el *Mercurie galant* en 1707: «On parle icy avec beaucoup d'approbation d'un Panegyrique du Roy en Vers Espagnols, que eux qui entendent cette

<sup>76</sup> Lo recuerda una carta de Madame de Maintenon al duque de Noailles del 11 de diciembre de 1700: «Nous sommes bien contents du maître Espagnol que vous nous avez donné. Le Roi prétend qu'il parle fort bien, et moi qu'il montre encore mieux: voilà sa fortune faite, si ceci va jusqu'à Paris.» Laurente Angliviel de La Beaumelle, *Mémoires et lettres de Madame de Maintenon*, vol. 11, Maestricht, J.E. Dufour & P. Roux, 1778, p. 5, citado por Margarita Torrione, «L'Espagne dans l'éducation des Enfants de France. *Don Quichotte*, le miles gloriosus de Philippe d'Anjou, 1693», en Gérard Sabatier et Margarita Torrione (coord.), ¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles, Versailles-Paris, Centre de recherche du château de Versailles-Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp. 271-288.

<sup>77</sup> *Table Générale, alphabétique et raisonnée du Journal Historique de Verdun, sur les matieres du tems, depuis 1697, jusques et compris 1756*, Tome Cinquième H-LO, À Paris, Chez Ganeau, Libraire, rue Saint Severin, à Saint Louis & aux Armes de Dombes, M. DCC. LIX, p. 401: «LLAMOSOS, (dom Lorenzo de las) natif de Lima en Amérique, publie à Paris le panegyrique de Louis XIV. en vers Espagnols, ou stances de huit vers appellés octaves, sous le titre de, *Pequeño Panegerico à la Mayestad Christianissima de Luis el grande, consagrate por M. del Exmo Sor. duque de Alva, y de Huescar, codestable de Navara, &c. ambaxador de la Mayestad Catholica à su Mayestad Christianissima*, &c. C'est-à-dire, Panegyrique de S. M. T. C. Louis-le-Grand, dédié au duc d'Albe, ambassadeur de S. M. C. auprès du Roi de France. Mai 1707, p. 372.»

<sup>78</sup> *Table Générale, alphabétique et raisonnée du Journal Historique de Verdun, sur les matieres du tems, depuis 1697, jusques et compris 1756*, Tome Septième. O-P-Q., À Paris, Chez Ganeau, Libraire, rue Saint Severin, à Saint Louis & aux Armes de Dombes, M. DCC. LIX, p. 99 : «PANEGYRIQUE de Louis XIV, [...]. Autre du même Prince, en Espagnol, V. Llamosas [D. Lorenzo de las] Tome V. p. 401. & lisez LLAMOSAS.»



*langue trouvent d'une grande beauté.*» Objeto de dichas conversaciones serían seguramente todas las sutilezas del lenguaje castellano en su vertiente gongorina. Hablar castellano era, según se ha visto, un insigne favor que el rey hacía al embajador y analizar los matices poéticos de esta lengua cuando dedicada a la alabanza del rey era como ubicar el encomio en esta esfera sublime que constituía la misma lengua castellana.

Pero existía sin embargo otra razón aún para que se considerara con especial atención aquella pieccecita poética: el logro de Llamosas que consistió en adaptar el panegírico español, de tradición gongorina, a las formas requeridas por la etiqueta para la alabanza del rey de Francia. Donde otros, con Góngora, diseñaran un panegírico inspirado en el arte antiguo de Claudiano, enderezado a una monumentalidad narrativa que hiciera que el verso se equiparara con el bronce, Lorenzo de las Llamosas destaca más bien por su capacidad para tomar alguna distancia con respecto a esa tradición.

En esto, su poema ilustra muy bien toda la distancia que media entre el arte del panegírico a la romana, como lo ilustra un Gabriel del Corral, y el nuevo arte francés, más absoluto, que rechaza progresivamente las mediaciones mitológicas entre lo terreno y lo celeste<sup>79</sup>. Esta evolución es perfectamente paralela con la de las pinturas de los techos de los palacios, desde las de los *palazzi* romanos — Palazzo Barberini, en especial— y de los primeros proyectos para Versalles, derivados de aquellos de Roma, y que todos parecen ilustrar algún panegírico de tonalidad

mitológica<sup>80</sup>. En cambio, Lorenzo de las Llamosas se va alejando del registro mitológico clásico para pintar un cielo cada vez más despejado, donde no subsiste sino el único nombre del rey, que se ha de adorar cual nombre divino, y que resplandece como un nuevo astro solar en el eterno cielo.

Son, estos, los últimos pasos del alto vuelo panegírico del peruano. El encomio ya no sirve para la celebración de los héroes, sólo sirve la veneración del nombre (octava 39):

Unos borrados, otros excedidos,  
cuantos la antigüedad supersticiosa  
héroes divinizó, yacen rendidos  
por triunfos de tu Fama gloriosa:  
cuantos en lo futuro detenidos,  
han de gozar el Aura luminosa  
cuando tu nombre admiren venerado  
verán que no nació para imitado<sup>81</sup>.

Declara incluso que el bronce no es un medio suficiente de la alabanza (octava 40):

Todo el metal, el fuego, y las historias,  
en cinces, en fraguas, y en anales,  
aunque en templos se afanen, y en memorias  
se hallarán a tu fama desiguales;  
a fatiga caduca, eternas glorias  
exceden en tus hechos inmortales,  
no pudiendo contar glorias tan sumas,  
cedros, y bronce, mármoles, y plumas<sup>82</sup>.

Solo el rapto —como el de san Pablo—  
permite alcanzar al soberano (octava 41):

<sup>79</sup> Sobre Gabriel del Corral, véase en este mismo volumen Jesús Ponce Cárdenas, «*Apes Urbanae*: un panegírico romano de Gabriel de Corral».

<sup>80</sup> Sobre los techos mitológicos romanos y su influencia en los de Versalles, véase Marcello Fagiolo, «L'illusion de l'infini: le grand décor du baroque romain», en Édouard Pommier (ed.), *Les Soleils du baroque*, París, Les Éditions de Paris-L'Union latine, 2002, pp. 53-69.

<sup>81</sup> *Pequeño panegírico...*, op. cit., p. 24

<sup>82</sup> *Ibid.*



Pues como yo con labio balbuciente  
podré cantarte o LUIS, incomparable:  
aunque quiera pasar lo inelocuente  
por efecto de que eres inefable;  
raptó fue de mi amor, pues reverente  
para escribir tu nombre, era culpable  
Apolo, aun cuando hiciese en su desvelo  
letras los astros, y papel el Cielo<sup>83</sup>.

El verso de cierre, bímembre, confirma la equiparación del rey con Dios, ya que no es sino una variante sobre el salmo 18:2, «*Caeli enarrant gloriam Dei et opera manuum eius adnuntiat firmiter*», celebrísimo por su uso cano-

nizado en el *Introito* del misal tridentino. Y la última octava cierra la exaltación casi mística del poeta, con una evocación del vuelo atrevido —del águila, o de Ícaro, según—:

Otra y mil veces a tus postrado  
de cuanto con mi aliento te he ofendido  
(no habiendo aun tus elogios comenzado)  
perdón humilde a tu grandeza pido.  
No a dejarte en mis líneas dibujado  
o LUIS mil veces LUIS volé atrevido  
aspiraba a que fuese a Numen tanto  
himno devoto, mi rendido canto.

<sup>83</sup> *Ibid.*

**Apéndice 1 :**

*Mercurie Galant, dédié à Monseigneur Le Dauphin Avril, 1707. À Paris, Chez Michel Brunet, Grande Salle du Palais au Mercure galant, pp. 140-151.*

Je crois vous devoir parler de Vers Espagnols après vous en avoir envoyé de François. L'article qui suit vous apprendra ce que j'aurois pû vous en dire moy même, si la Langue Espagnole m'étoit aussi familiere qu'à la Personne qui a bien voulu se donner la peine de le faire, & qui entend & parle parfaitement cette Langue. Je vous l'envoie de la [p. 141] maniere que je l'ay reçû.

*On parle icy avec beaucoup d'approbation d'un Panegyrique du Roy en Vers Espagnols, que eux qui entendent cette langue trouvent d'une grande beauté. Don Lorenzo de las Llamossas, natif de Lima, Capitale du Perou, en est l'Auteur. Il le dedie à Sa Majesté, par l'entremise de S. E. Mr le Duc d'Albe, à qui il demande par une belle piece de Poësie, qu'il plaise à Son Excellence de faire passer cet ouvrage jusqu'aux pieds du Roy. Il y fait l'éloge du nom, de la personne, & de l'illustre Maison d'Albe, qui [p. 142] en Espagnol veut dire l'Aurore. Il dit d'abord sur ce nom, que l'Aurore sçait revestir de lumiere les brillantes heures du jour. L'Auteur se félicite d'avoir pû trouver un si grand Mediateur pour un si petit culte. Il remarque que c'est le premier Ambassadeur que le grand Philippe a envoyé à Louis le Grand ; & que le choix de ce Monarque n'étoit tombé sur ce digne Ministre que dans la certitude, que Son Excellence le représenteroit parfaitement, puisqu'on luy en voit toujours l'image profondement gravée dans le cœur. [p. 143] A l'égard des Ancêtres de Son Excellence, cet Auteur dit que l'Espagne reconnoist qu'elle doit des Provinces & des Royaumes à l'épée de ceux de ce grand nom, & que la Monarchie n'ayant pas de quoy le reconnoistre, elle avoit cru que d'envoyer Son Excellence pour remplir les plus grands emplois, c'estoit ajouter de plus grandes difficultez à la reconnaissance ; & que c'estoit s'en acquitter que de l'envoyer à la Cour de LOUIS, où le seul honneur de servir est un digne prix des plus grands*

*ser- [p. 144] vices. Il assure enfin que s'il ne fait icy qu'ébaucher l'éloge de cet illustre Duc, il pourra luy donner un jour toute son étendue & qu'il celebrera avec éclat un nom qui prece-de par tout le char lumineux dn [sic] Soleil, & qui se fait également aimer & respecter dans tout le monde.*

*Cette piece de Poësie est suivie d'un beau Sonnet à la louange de l'Auteur & à la gloire de Louis le Grand. Le genie de Don Lorenzo de las Llamossas y est dépeint sous la figure d'Apollon don ton le croit le portrait veritable, & la pensée qui ferme ce Sonnet [p. 145] est que si la gloire du Roy approche de l'infini, personne ne peut mieux la chanter qu'un Espagnol. Ce Sonnet est de Don Manuel de Loso, amy de l'Auteur & Gentilhomme de Son Excellence. C'est un jeune Castillan qui joint un vray merite aux plus belles qualitez. Il a fort bien appris notre langue, & il parle François & Italien avec presque autant de facilité qu'Espagnol.*

*On lit ensuite l'Epitre dedicatoire en Prose, où l'Auteur donne l'idée de son dessein & de son ouvrage. Il dit d'abord au Roy, que tout le monde l'admire, que [p. 146] tout le monde le louë ; mais que personne ne peut le definir ni le dépeindre. Que bien loin que Sa Majesté soit redevable aux éloges qu'on luy donne, elle y perd toujourns, estant impossible au plus delicat Panegyriste de n'en pas supprimer plus de traits de gloire qu'il n'en publie. L'Auteur continuë en disant que c'est dans cette connoissance que sa plume trop timide s'est retenuë deux fois, dans les deux voyages qu'il a faits icy, sans autre interest que celui d'y venir admirer sa personne & sa gloi- [p. 147] re, qui ne laissent ni l'une ni l'autre aucune liberté d'exprimer le ravissement où elles jettent, & qui est ce que les Voyageurs peuvent trouver de plus merveilleux & de plus digne de leurs courses diferentes ; mais qu'à present sans s'arrester au péril inevitable de voir sa plume tomber & se precipiter de la supreme élévation des pieds de S. M. dans l'abyrne profond d'une tres-humble confusion, il en a fait avec plaisir le sacrifice à un sujet d'éloge aussi grand & aussi digne. Je n'ay pas, dit-il, Sire l'ame [p. 148] assez vul-*

gaire pour preferer mon avantage à ma gloire, ni pour craindre de payer trop chez l'honneur de vous offrir ce tribut, quoy qu'il me le faille acheter au prix d'une ruine.

C'est de dessein premedité, Sire que je n'ai pas choisi quelque action particuliere pour sujet de ce petit Panegyrique ; étant toutes remplies, à ma foible maniere d'en juger, d'une perfection qui les égale, je n'ay pas pû me flatter d'en rencontrer une, qui pour estre d'un moindre éclat, m'en facilitast [p. 149] d'avantage l'expression. Elles sont toutes si fot au dessus de mon genie que ne pouvans pas les concevoir en leur entier, mon choix a demeuré suspendu & j'ay pris le party de les admirer dans Vostre Majesté comme dans leur source.

*Il supplie ensuite Sa Majesté de luy pardonner la pauvreté du sacrifice, puisque ce qui le rend le plus agreable sur les Autels, n'est pas tant la valeur de l'offrande que l'affection & les vœux de celuy qui la fait, & le merite de celuy qui la presenté. Il tire de ces deux raisons une confiance que [p. 150] son tribut ne sera pas meprisé ; & il finit en souhaitant que Dieu conserve la personne sacrée de Sa Majesté autant que le monde entier en a besoin.*

*Le Panegirique est en Strophes de même mesure & de huit vers chacune. Les Espagnols appellent Octaves, ce genre de Poésie, qui est fort en usage parmi eux. Les vers & les pensées de cet ouvrage sont d'une si grande élévation, qu'il seroit malaisé d'en conserver toute leur force & tout le sens en les traduisant en toute autre langue.*

*Au reste Don Lorenza [sic] de Las [p. 151] Llamossas n'est pas moins connu ni moins estimé*

*en Espagne par sa science que par son rare talent de faire de beaux vers. C'est un esprit du premier ordre & il a donné dans ce Panegyrique tout son effort à son genie.*

## Apéndice 2 :

*Journal Historique sur les matieres du tems. Contenant aussi quelques Nouvelles de Littérature, & autres remarques curieuses. Mai 1707, À Verdun, chez Claude Muguet Marchand Libraire, 1707, p. 372 :*

Don Lorenzo de las Llamosas, natif de Lima en Amerique, a fait imprimer à Paris une pièce de Poésie Espagnole, qu'on appelle en Espagne *Octave* : elle a pour titre *pequeno panegerico à la Mayestad Christianissima, de Luis el Grande Consagrale por M. del Exmo Sor. Duque de Alva y de huescar, Codestable [sic] de Navara &c. Ambaxador de la Mayestad Catholica À Su Mayestad Christianissima &c.* Comme il n'est pas naturel de mettre en entier une piece Espagnole dans un ouvrage François, & qu'à moins d'entendre parfaitement cette langue on ne peut pas traduire ces vers sans leur ôter partie de leurs agrémens, on se contentera de mettre ici une de ces *Octaves*, qui suffira aux cognoisseurs pour juger du reste de la pièce

Estas que fueran rudas, à ser mias  
Y de Apolo dictadas, y a sonoras  
Rimas cadentes son que de harmonias  
Pueblan el viento à clausulas canoras :  
Estas (ô Duque excelso) que alos dias  
Vistes de lazes las purpufas [sic] horas,  
Y de tu Alva temprana en los delvelos [sic]  
Te admira el mundo, nuncio de los Cielos.



# *Fastiginia*

*Estudios de Siglo de Oro*



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid

ISBN: 978-84-8448-944-3



9 788484 489443

La monografía *Las artes del elogio* ofrece un amplio panorama de la historia del panegírico, desde sus orígenes grecolatinos hasta sus herederos vernáculos del Siglo de Oro. Atendiendo a un enfoque comparatista, a lo largo de veintiún capítulos se perfilan algunos de los principales rasgos de la escritura laudatoria en Occidente. El volumen se abre con el estudio de un texto helenístico que puede considerarse fundacional (el *Encomio de Ptolomeo*, escrito por el bucolista siciliano Teócrito) y concluye con la presentación de un poema castellano publicado en París en 1705 (el *Pequeño Panegírico a la Majestad Cristianísima de Luis XIV*, de Lorenzo de las Llamosas).

Bajo la dirección de Jesús Ponce Cárdenas, el proyecto ARELPH está consagrado al estudio de los panegíricos de los siglos XVI y XVII. Integran el equipo investigador hispanistas y latinistas de varios centros españoles (U. Complutense, U. de Valladolid, U. de Salamanca, U. de Burgos, U. de León) y europeos (U. Paris-Sorbonne, École Normale Supérieure). En colaboración con profesores de diversos centros nacionales (U. de Santiago, U. de Cádiz, U. Complutense, U. de Salamanca) e internacionales (U. del Sacro Cuore, U. di Milano, U. di Napoli) este volumen analiza por primera vez un representativo conjunto de panegíricos grecorromanos, neolatinos, italianos y españoles.

*Fastiginia* es una colección creada para acoger estudios sobre la literatura del Siglo de Oro. Con su nombre, tomado de la obra genial del portugués Pinheiro da Veiga en donde se recogen sus vivencias cotidianas en la corte vallisoletana de Felipe III en 1605, se ha querido evocar uno de los momentos literarios más esplendorosos de la historia de la ciudad y del mundo.

*fastiginia*  
Estudios de Siglo de Oro