

EL PANEGÍRICO AL DUQUE DE LERMA
DE LUIS DE GÓNGORA:
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

JOSÉ MANUEL MARTOS CARRASCO

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA COMPARADA

· BIENIO 1994 - 1996 ·

TESIS DOCTORAL

PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR EN HUMANIDADES

DIRECTOR - TUTOR:

DR. JOSÉ MARÍA MICÓ JUAN (UPF)

UNIVERSITAT POMPEU FABRA (UPF)

FACULTAT D'HUMANITATS — DEPARTAMENT D'HUMANITATS

B A R C E L O N A

· 1997 ·

C O N T E N I D O

AGRADECIMIENTOS, 4

I. ESTUDIO

PRESENTACIÓN	6
<i>EL PANEGÍRICO AL DUQUE DE LERMA EN LA OBRA POÉTICA DE GÓNGORA</i> , 7	
PROBLEMAS TEXTUALES	29
MANUSCRITOS, 30	
EDICIONES ANTIGUAS. COMENTARISTAS. EDICIONES MODERNAS, 34	
VARIANTES: PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN, 52	
PROBLEMAS DE GÉNERO	80
RETÓRICA Y POÉTICA DEL PANEGÍRICO, 81	
PROBLEMAS FORMALES	106
LA OCTAVA REAL, 107	
EL ENDECASÍLABO, 120	
<i>EL PANEGÍRICO</i> , POEMA NARRATIVO, 126	
PROBLEMAS INTERTEXTUALES E INTERARTÍSTICOS	134
ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA, 135	
ENTRE LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES, 144	
PROBLEMAS HISTÓRICOS	171
¿LA IRREALIDAD HISTÓRICA DE ESPAÑA?, 172	

II. EDICIÓN

TESTIMONIOS	214
MANUSCRITOS (POR ORDEN ALFABÉTICO DE SIGLAS), 215	
IMPRESOS DEL SIGLO XVII (POR ORDEN CRONOLÓGICO DE EDICIÓN), 219	
NOTA PREVIA	222
TEXTO	228
EDICIÓN CRÍTICA	256
APÉNDICES	482
COMPLEMENTOS AL APARATO CRÍTICO, 483	
LAS ANOTACIONES DE <i>H033*(A)</i> , 495	
BIBLIOGRAFÍA CITADA	509

AGRADECIMIENTOS

Ante todo y muy especialmente, agradezco al profesor Antonio Carreira su hospitalidad, sus sabios consejos sobre la poesía de Góngora, sus datos sobre algunos manuscritos, el envío y la entrega en mano de materiales gongorinos y no gongorinos y sobre todo su lectura de un borrador de este trabajo, que lo aligeró de no pocos errores. Es justo y necesario que agradezca a los profesores Donald W. Cruickshank, Josep Maria Fradera, José Lara Garrido, María Morrás y Antoni Seva varias sugerencias, ayudas y pistas bibliográficas de no poca monta para completar algunas partes de esta investigación; al profesor Alberto Blecuá el préstamo de dos libros fundamentales; y a Amelia de Paz su amistosísima y eficazísima correspondencia matritense.

Quiero dar las gracias a toda mi familia, por ser y sobre todo por resistir. Y a mi viejo amigo J. M. M. (y familia) por estar. Y a J. F. por el láthe bióosas de aquellos siete años exactos que no volverán jamás.

I. E S T U D I O

PRESENTACIÓN

... don Luis de Góngora, a quien temo
agraviar en mis cortas alabanzas
aunque las suba al grado más supremo.

MIGUEL DE CERVANTES

Si alaba, es adulación;
y si se queja, está loco;
si pide, tendránle en poco;
y si niega, es presunción.

CONDE DE VILLAMEDIANA

EL PANEGÍRICO AL DUQUE DE LERMA EN LA OBRA POÉTICA DE GÓNGORA

El *Panegírico al duque de Lerma*, escrito en 1617 si nos atenemos estrictamente a la fecha casi siempre confiable del manuscrito Chacón, es uno de los cuatro grandes poemas de Góngora. Atrás quedan ya en el tiempo las otras dos composiciones «centrales del gongorismo» (Alonso 1960:130): la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y las *Soledades* (1613). El *Panegírico* comparte con el *Polifemo* el cauce métrico: la estrofa utilizada por don Luis en ambos poemas es la octava real. Así, el *Panegírico* está formado por setenta y nueve octavas reales que arrojan la cifra de seiscientos treinta y dos endecasílabos; el *Polifemo*, por su parte, está constituido por sesenta y tres octavas reales que suman un total de quinientos cuatro versos. El *Panegírico* contiene, por lo tanto, dieciséis octavas o ciento veintiocho endecasílabos más que el *Polifemo*. El *Panegírico* comparte con las *Soledades* su carácter de poema trunco o inacabado; en los dos casos es muy probable que Góngora se haya quedado más o menos en la mitad del camino de su proyecto. Después del *Panegírico*, el único poema extenso que escribe Góngora es la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), formado por quinientos ocho octosílabos.

Los temas de los poemas mayores de Góngora que hemos nombrado no pueden ser más dispares. En la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en la *Fábula de Píramo y Tisbe* don Luis da vida nueva, desde una perspectiva original y renovadora, a unos motivos mitológicos procedentes en última instancia de las *Metamorfosis* de Ovidio. La fuente de la historia que se narra en el *Polifemo* son los versos 750-897 del libro XIII de las *Metamorfosis* ovidianas, donde se cuenta el amor de Galatea por el «hermoso, mancebito y desbarbado» Acis y la ulterior muerte de este por el cíclope Polifemo, amante rechazado por la bella ninfa. En *Píramo y Tisbe*, ejercicio paródico en estilo «heroicómico o jocoserio (aquí doblado de popular y culto)» como explica Carreira (1986:288), el argumento, los amores desgraciados, trágicos, de los jóvenes amadores Píramo y Tisbe, procede de los versos 51-166 del libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio. En las *Soledades*, Góngora da rienda suelta, hasta cierto punto, a su imaginación y, con un esquema argumental que aparece ya en el Discurso VII (*Discurso euboico*) de Dión Cocceyano Crisóstomo (40 - 120 d. C.), traza el elogio de la vida del campo (Lida de Malkiel 1961). Subliminalmente, don Luis impone en el *Polifemo* y en las *Soledades* la alabanza de aldea, de la vida rústica, del bucolismo (Molho 1977:24). En el *Panegírico al duque de Lerma*, por contra, Góngora abandona la reelaboración del motivo mitológico y la imitación de un tema procedente de los modelos clásicos latinos y se propone recrear la realidad cortesana con la intención de hacer el elogio del grande... ¿o tal vez viceversa? El tema del *Panegírico* es la alabanza de la capacidad de gobierno de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, valido de Felipe III, si bien el poema dedica un espacio dilatado a las celebraciones y fastos cortesanos del periodo de entresiglos, el lapso de tiempo que transcurre entre los años 1598 y 1609, con las inevitables y consabidas grandezas y miserias de la política española del seiscientos, aunque huelga advertir que en el *Panegírico* se habla solo de las primeras.

El móvil que impulsa a Góngora en la elaboración del *Polifemo* y de las *Soledades* es, dicho de manera anacrónica, el arte por el arte (Pabst 1930:142):

libertad o variedad que en la época de don Luis está constreñida hasta un cierto punto muy cierto por una preceptiva neoaristotélica o de claro ascendente italiano, cuyos exponentes españoles más conspicuos son las poéticas de Alonso López Pinciano (1596) y Luis Alfonso de Carvallo (1602) entre las neoaristotélicas, y las de Juan de la Cueva (1609) y Francisco Cascales (1617) entre las italianizantes, que impone la sujeción a — e imitación de — formas y géneros, la reelaboración de temas y motivos de raigambre clásica y el respeto de las tradiciones — el legado petrarquista y la corriente emergente de neoplatonismo, en especial. Esto recomiendan los preceptistas y ponen en práctica los poetas. Para el autor del *Ejemplar poético* (vv. 971-973 y 977-979), ponemos por caso, la imitación no solo es una labor literaria perfectamente lícita sino también absolutamente laudable: «La imitación en tiempo conveniente / es lícita, y licencia permitida / al de ingenio más alto y ecelente. [...] Puede el más doto y puede el más discreto / en sus obras usar de imitaciones, / entre sabios tenidas por preceto» (*Exemplar*, pp. 73-74); y el controvertido correveidile literario Andrés de Almansa y Mendoza, primer divulgador de las *Soledades* en la corte, afirma en sus *Advertencias* que «es gran gallardía la imitación de los antiguos» (*apud* Orozco 1961:204). Pero esta imitación de la literatura de la Antigüedad impone ciertas limitaciones creadoras a la libertad de los poetas, que no cabe confundir en absoluto con la originalidad romántica, puesto que de manera irremediable, como ha advertido Pérez Lasheras, «los temas propios de la época [...] se revisten de ropajes mitológicos» (1995:102). Para Luis de Góngora, la empresa de los grandes poemas de 1612 y 1613 consiste primordialmente en el sometimiento de la lengua poética heredada del siglo XVI a un auténtico *tour de force*. Esta vuelta de tuerca provoca, entre otras consecuencias, la conmoción y la reacción inmediata, favorable o desfavorable, de los lectores más eruditos. La polémica revolución gongorina del *Polifemo* y las *Soledades* impone e impulsa más odios acérrimos que lealtades a prueba de bomba, e informa la elabora-

ción de sesudos y sapientísimos comentarios y contracomentarios sobre esos poemas, que concitan la atención de un buen número de finos e inteligentes escoliastas. Los avatares de la recepción de las *Soledades* en el seiscientos han sido bien estudiados hace poco por Roses Lozano (1994).

No hay que darle más vueltas: el *Panegírico al duque de Lerma*, como artefacto poético o producto estético, no se entiende sin la existencia del *Polifemo* y sobre todo de las *Soledades*. Sin embargo, el pensamiento que alienta y alimenta el *Panegírico* es diametralmente opuesto al sistema de valores de las dos grandes creaciones gongorinas, como ya puso de manifiesto Jammes (1967:250). Aunque el *Panegírico al duque de Lerma* es una propuesta y una apuesta poéticas que se sitúa en los antípodas del «nihilismo» ético y filosófico del *Polifemo* y de las *Soledades* (Asensi 1995:48), los émulos de don Luis se abalanzarán sobre el poema casi con idéntica voracidad crítica. Aprovechando los recursos que le brinda una lengua poética que él mismo ha recreado *pro domo sua* con sus dos composiciones mayores ya conocidas, Góngora se impone la redacción de una obra *pro pane lucrando*. La crítica gongorina más reciente, amparada en el juicio sumarísimo de Artigas (1925:282), se ha escudado de modo placentero en este móvil crematístico del poeta cordobés para condenar el *Panegírico* a un ostracismo virtual. Por esta razón, como veremos con sosiego en el capítulo siguiente, no tenemos edición crítica y/o anotada del poema, o en su defecto un texto completo mínimamente cuidado y, por lo tanto, confiable en sus lecturas y su ortotipografía. Tampoco poseemos un comentario que, liberado por fin de los prejuicios románticos — liberación que ha reclamado, en un contexto mucho más amplio, López Grigera (1995:87 y 1996:121) —, analice a fondo su base retórica de filiación clásica grecolatina y valore con ecuanimidad y justeza sus méritos y deméritos en las coordenadas artísticas y literarias de la época en que se escribió.

Estamos, así pues y por ahora, en la venalidad perentoria del *Panegírico*. ¿A cuenta de qué y de quién? Es cierto que Góngora — y basta leer las pocas cartas autógrafas que de él se nos han conservado desde 1618 hasta 1625 a

sus allegados Francisco del Corral y Cristóbal de Heredia, respectivamente, para cerciorarse de ello — dilapida con una facilidad pasmosa todo el dinero que llega (o tarde o mal o en vano) o no llega hasta sus pulgares. Esa correspondencia preciosa puede leerse en Artigas (1925:285-342) y en Foulché-Delbosc (1921:III, 161-238) o Millé (1932:962-1123). También está documentado que en el mes de abril de 1617 el poeta abandona su Córdoba natal y se instala en Madrid, donde ejercerá desde diciembre como capellán de honor del rey, con la pretensión de obtener en la corte algunos favores para sí y para sus sobrinos. Las intenciones de Góngora se ponen de manifiesto en una carta que el poeta escribe a fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba, el 4 de julio de 1617 (Millé 1932:961-962): «He comenzado a tentar modestamente el aplauso de palacio y el favor de mis protectores [...]. Esta es ahora una capellanía de S. M., a quien los tutelares dan nombre de llave maestra a mayores ascendencias, si no cierran tras sí las puertas y me dejan en el banco». Es cierto así mismo que en la primera quincena del mes de octubre, entre el 6 y el 14 para ser exactos, de ese mismo 1617 tienen lugar en Lerma unas grandes fiestas a las que concurre un buen número de escritores, entre los que se cuenta Góngora. Sabemos por los cronistas de la época, recopilados en las *Relaciones* de Alenda y Mira (1903:235-245), que el año anterior, del 20 de octubre al 3 noviembre (Jammes 1967:194), don Luis participa de forma activa en unos certámenes poéticos organizados en Toledo por el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, tío del duque de Lerma, al menos con las octavas tituladas *Al favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora*, como ha recordado hace poco Micó (*Canciones*, pp. 235-236).

Es posible que Góngora, con el pensamiento y la vista puestos en su pronta instalación en la villa y corte matritense, considerase muy en serio la elaboración del *Panegírico* a partir la oportunidad que le brindaban esos certámenes toledanos de 1616 ya mencionados, y tuviese la intención de presentar a los tales festejos una parte de la composición. Ahora bien, no tenemos constancia documental alguna de que Góngora tuviese escrito el poema en

1616, ni de que pretendiese darlo al público en esas celebraciones, y ni siquiera de que el texto completo se leyese en las fiestas de Lerma de octubre de 1617. En cualquier caso, la fecha de redacción del poema no puede ser anterior a mediados de 1615, como se deduce a partir de los versos 119-120 (Jammes 1967:247), porque en este pareado final de la octava XV se alude al conde de Niebla como duque de Medinasidonia, título que este noble heredó con la muerte de su padre, cuyo entierro se celebró el 29 de julio de 1615 (*Gaceta*, p. 38). Si hemos de ser fieles (y lo somos) a la cronología marginal del manuscrito Chacón, a Góngora se le va 1617 en el *Panegírico al duque de Lerma*. Don Luis pensó y escribió el poema entre ese año y el anterior — y no en los últimos meses de 1609, como sostenía Romera-Navarro (1928:277) y aceptaba el mismo García Lorca (1932:67), quienes confundían dos realidades tan distintas como la fecha de redacción (finales de 1616 y 1617) y la cronología interna del texto (los hechos narrados en el poema acaban en 1609), de donde deducían que «el famoso *Panegírico*» (García Lorca 1932:86) era la primera obra culterana de Góngora y lo consideraban el desencadenante de la polémica gongorina (Alonso 1935:14). Lo cierto es que, según las fechas del código del señor de Polvoranca, la producción poética del cordobés en 1617 se limita tan solo a un soneto titulado *Al conde de Villamediana, de su «Faetón»*, otro con la rúbrica *Al conde de Lemus, viniendo de ser virrey de Nápoles*, una décima titulada *De la «Fábula de Faetón»*, que escribió el conde de Villamediana y otra décima rotulada *De una caída que dio de un caballo el conde de la Oliva en el parque*, cuatro poemas de circunstancias cortesanas que suman la pobre cifra de cuarenta y ocho versos. Desde luego, no son fecundas que digamos la invención ni la cantidad, y esta misma carestía confirma que el *Panegírico* no fue un trabajillo que Góngora hubo de solventar en unas tardes.

Las líneas temáticas del *Panegírico al duque de Lerma* se mueven entre tres vértices: las fiestas de la vida cortesana, que alcanzan sus momentos cenitales con la boda de Felipe III y el bautizo del que será Felipe IV; la exaltación

épica, sobre todo en lo que respecta a los hechos de la política exterior española, en los que el duque de Lerma desempeña un papel presuntamente determinante; y el elogio del valido, con un buen puñado de *loci a persona*. El tono del poema es, por descontado, apologético. La finalidad, la *auctoris intentio* y la *operis intentio*, es pragmática. El punto de vista del emisor es interesado, y el sujeto de la enunciación poemática informa, transforma, reforma y deforma en algunos momentos — ¿acaso verosímilmente? — la verdad de los hechos. La referencia histórica se convierte en deferencia poética. Los sucesos infaustos se silencian o reciben un falso barniz ensalzador. La alta política cede el espacio superior a la crónica de alta sociedad. Los grandes cortesanos «en las paces» suplantán a los grandes capitanes «en las guerras». La grave trompa bélica se torna por momentos frívola flauta cortesana: *saevum procul Martem felix taeda releget*. Con todo, no perdamos de la cabeza el hecho de que, se mire por donde se mire, la poesía, lo ha escrito Ferraté, «efectivamente, es, ante todo y sin duda alguna, una interpretación de la realidad» (1968:244), y la cuestión de la relevancia de la historicidad como categoría extrínseca del mensaje literario ha quedado zanjada en Martínez Bonati (1985). Así las cosas, ¿qué es y cómo hay que leer y comprender el *Panegírico*? ¿Se trata de un testimonio mistificador de la verdad histórica? ¿O, por contra, debe entenderse como un artefacto artístico único e irrepetible, un mensaje difuso y duradero, decimos con Martínez Bonati (*ibid.*), que tiene que rendir cuentas solo a sus mecanismos particulares, a su compleja maquinaria interna?

Historia o poesía, historia y poesía: la cuestión es que Luis de Góngora había ensayado ya con anterioridad otras composiciones, de forma más o menos incidental o *circunstancial*, que tienen cabida en los marbetes poesía épica y poesía cortesana. Conviene decir cuáles son esos poemas. Por lo que respecta a la alusión elogiosa de ciertos nobles y cortesanos pertenecientes al círculo de familiares y amigos del duque de Lerma, hay que recordar los casos que se detallan a continuación:

— El conde de Niebla (yerno del duque), a quien Góngora ofrece la *Fábula de Polifemo y Galatea*, es nombrado en la estrofa XV del *Panegírico*.

— El conde de Lemos (otro yerno del duque), a quien don Luis dedica un soneto en 1609 titulado *Al conde de Lemos, yéndole a visitar a Monforte* y una canción en 1614 rotulada *Al conde de Lemos, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles*, aparece en la octava XVI del *Panegírico*.

— El cardenal Rodrigo de Castro (hijo de Beatriz de Castro, condesa de Lemos), que Góngora cita en la octava XL del *Panegírico* a propósito de las convalidaciones del matrimonio del rey Felipe III con Margarita de Austria, es aludido con no poco artificio y gala en el soneto de 1609 que acabamos de citar.

— En la octava LXI del *Panegírico* don Luis se ocupa del bautizo del príncipe heredero, el futuro Felipe IV, lo que le da pie para mencionar al cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo y tío del duque de Lerma, a quien había adulado en los certámenes poéticos toledanos de 1616 de que ya hemos hecho mención más arriba (la trayectoria eclesiástica de Bernardo de Sandoval puede seguirse en Láinez Alcalá 1958); digamos ya de paso que el tono dichoso con que el poeta celebra el nacimiento del príncipe heredero (octava LVI y siguientes) no deja de asemejarse al de la canción fechada hacia enero de 1603 que comienza «Abra dorada llave».

— En lo que concierne al duque de Lerma, el elogio del periodo en que este era tan solo marqués de Denia y destacado defensor de esta plaza mediterránea frente a la piratería norteafricana, circunstancia que Góngora refiere en la octava XVII del *Panegírico*, ha aparecido con anterioridad en los versos 29-32 del romance gongorino de 1602 que empieza «Según vuelan por el agua» (*Romances*, pp. 288-290), a pesar de la nota disparatada de Carreño (*ibid.*), y «cuyo *happy ending* es ya elogio abierto del duque de Lerma» (Carreira, en prensa); a mayor abundamiento, los muros fortificados de Denia son mencionados también por don Luis en la estrofa L del *Panegírico* a

propósito de los padres del duque de Lerma, don Francisco de Sandoval y doña Isabel de Borja.

— Góngora alaba con encarecimiento al segundo hijo del duque, Diego Gómez de Sandoval (conde de Saldaña), en las octavas LIII y LIV del *Panegírico*, igual que había hecho ya en una décima de 1614 titulada *En agradecimiento de una décima que el conde de Saldaña hizo en defensa del «Polifemo» y «Soledades»*.

Así pues, en el *Panegírico* aparecen citados encomiásticamente numerosos personajes relacionados con los «Sandos» y varios asuntos de la nobleza española a los que el cordobés había dedicado otros poemas. Es el *Panegírico al duque de Lerma* la última y gran traca cortesana gongorina; y en él, afirma con acierto Jammes, «todo ocurre como si Góngora hubiera pretendido reunir y reafirmar el contenido disperso de sus diversas poesías cortesanas anteriores a 1617» (1967:248). Con todo, insistimos en que esta eventual relación del *Panegírico* con otras composiciones gongorinas precedentes viene marcada tan solo por la trabazón azarosa que se quiera establecer entre la historia y los poemas de noticias históricas, cortesanas o no.

El *Panegírico al duque de Lerma* es en buena medida poesía cortesana y elogio del grande, lo que no deja de ser, en cualquier caso, un aspecto de la poesía épica, de la epopeya, «material heroico» (Angulo y Pulgar 1635:46r.) y «no [...] pequeño asunto» (Angulo y Pulgar 1638:312). Hace falta ver, por lo tanto, qué tratos había tenido Góngora con el género épico antes de la redacción del *Panegírico*. Relación muy poco frecuente, a decir verdad, y casi obligada por las circunstancias. Recordemos, en este sentido, que don Luis ensayó solo el género de la poesía épica en los cinco poemas siguientes, que citamos por orden cronológico de escritura:

— La canción de esdrújulos que comienza «Suene la trompa bélica» (1580), antepuesta a la traducción castellana de *Os Lusíadas* de Luis de Camões a cargo de Luis Gómez de Tapia.

— La canción que principia «Levanta, España, tu famosa diestra» (1588), dedicada a la Armada Invencible.

— La canción que empieza «En roscas de cristal serpiente breve» (1610 - 1611), consagrada a la toma de la plaza de Larache el 20 de noviembre de 1610.

— Los tercetos que comienzan «Escribís, oh Cabrera, del segundo» (1614), obra trunca (según anotan los comentaristas Angulo y Pulgar y Salcedo Coronel, y como se lee en una rúbrica del manuscrito Chacón) que Góngora dedicó al elogio de la *Historia de Felipe II* de Luis Cabrera de Córdoba.

— La canción también inacabada que empieza «Moriste en plumas no, en prudencia cano» (1614), elegía panegírica sobre la falsa noticia de la muerte del conde de Lemos, y que recoge también algunos de los tópicos poéticos de la *laus*, como ya ha indicado Micó (*Canciones*, p. 141).

Por otra parte, el *Panegírico al duque de Lerma* es un poema que ilustra a las mil maravillas no solo la labilidad e incluso la inoperancia crítica de ciertas categorías de análisis literario, como la de canon (véanse ahora las consideraciones generales de Pozuelo Yvancos 1995 y 1996, y también las específicas para el Siglo de Oro español a cargo de Schwartz 1996), sino también la necesidad de otros estudios diacrónicos amplios que muestren la recepción del poema en el momento de su difusión y en otras etapas posteriores.

En este sentido, hay que saber que el *Panegírico* fue recibido en el siglo XVII como uno de los grandes poemas de Góngora, según prueban algunas glosas de sabios lectores gongorinos. Así lo confirma el testimonio de don Martín de Angulo y Pulgar, defensor acérrimo de los versos de don Luis, que hizo en sus *Epístolas satisfactorias* (1635) un resumen valioso de los problemas del *Panegírico*: explicó su contenido, mencionó su género, aludió a su carácter de poema trunco y lo tasó en la obra del cordobés por encima de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*. La cita es larga pero conviene copiarla por su funcional-

dad. El erudito de Loja arguye: «La segunda mayor obra que don Luis compuso, y también no acabó [como las *Soledades*] porque le faltó el favor, fue el *Panegírico* al señor marqués de Denia, primer duque de Lerma; en él trata su vida, su ascendencia y sucesión, su privanza y las cosas graves que en su tiempo se vieron. Para prueba de esto me remito al mismo poema, y en particular para ver su vida a la estancia 7 y las siguientes, para su ascendencia la 4 y 5, para la sucesión la 15 y las siguientes, para su privanza la 32 y otras, para los sucesos la 39 y las siguientes, y otras. Todo esto por material heroico lo tengo» (fol. 46r.). El propio Angulo y Pulgar se referirá tres años después, en su *Égloga fúnebre* (1638), al *Panegírico* como «aquel célebre poema» (p. 311).

Así mismo, en un epígrafe del *Índice* de poemas del llamado manuscrito Rennert, posterior a 1633, se lee que el *Panegírico* «es un excelente poema heroico, que comenzó el poeta en octavas rimas para describir las virtudes y hazañas de don Francisco de Rojas y Sandoval, primer duque de Lerma, gran privado del rey nuestro señor don Filipo Tercero» (*apud* Carreira 1992:19).

Otros comentaristas del siglo XVII, Pellicer y Salcedo Coronel, declararon también abiertamente y sin ambages la excelencia del *Panegírico al duque de Lerma*, y lo situaron entre las creaciones máximas de Góngora, porque para ambos eruditos el poeta cordobés había imitado en él a la perfección a los autores clásicos, latinos sobre todo, que habían ensayado este género o subgénero poético. Para el poeta don Francisco de Trillo y Figueroa, fecundo imitador de la poesía gongorina, el panegírico «superior a los más [es el] de don Luis de Góngora» (*Obras*, p. 358). De todas maneras, los comentarios ensalzadores de Angulo y Pulgar o del epígrafe del manuscrito Rennert o de Pellicer o de Salcedo Coronel o de Trillo y Figueroa no han servido hasta ahora para que el *Panegírico* se haya liberado de la ¿inmerecida? categoría de pariente pobre de las obras poéticas de Luis de Góngora — injusta postergación crítica que, según otros gongoristas como Pérez Lasheras (1996:133), padecen en primer término los romances del cordobés.

El *Panegírico* sigue una línea argumental que mezcla de manera inextricable la dedicación política y los asuntos privados de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (¿1552? - 17 de mayo de 1625), primer duque de Lerma — «un noble avaro de origen valenciano que pasaba por graves apuros económicos en el decenio de 1580, cuando conoció al joven príncipe y fue adquiriendo su favor», según el breve retrato de Kamen (1984:318) —, con los avatares de la corte española en el periodo que va desde 1598 hasta 1609. Vida pública, privada... e íntima, cabría especificar con Castilla del Pino, y con la matización en absoluto baladí de que en el *Panegírico* esas dos últimas esferas de la vida de la persona y del personaje tienen para el poeta un ceremonial, una pompa, un boato o «una proyección externa que las hace observables» (1989:29) y aun reseñables. De esta manera, los natalicios, los bautizos, los desposorios, las muertes o los entierros no son solo o principalmente acontecimientos, de importancia capital en la historia de España, sino más bien pretextos o proyecciones que dan pie a recreaciones de imágenes o estampas en las que no importa tanto el qué cuanto el cómo, no tanto la *inventio* cuanto la *elocutio*. Desde luego, somos conscientes de que esta vieja dicotomía o «confundente contraposición» entre contenido y forma tan querida por la estilística debe aquilatarse en la actualidad a partir de las matizaciones recientes sobre el *estilo*, como categoría de análisis literario, a cargo de Godman (1975:49, 50 y 60) o Klinkenberg (1985:161-164).

Ofrecemos a continuación la cronología y el desarrollo narrativo de los hechos que aparecen en el poema gongorino, que hemos ido contrastando con los documentos históricos de las *Relaciones de solemnidades* de Alenda y Mira (1903:109-188), con la crónica de Luis Cabrera de Córdoba (1857:1-560) y con la *Relación del bautismo de Felipe IV* incluida en la *Fastiginia* de Tomás Pinheiro da Veiga (1916:5-41). La verdad histórica de tales sucesos poetizados puede leerse en Davies (1973:269-305) o Lynch (1972:23-62). Tomás y

Valiente (1982:5-9 y 72-82) estudió de manera sumaria el papel del Sandoval como valido o privado de Felipe III. Pérez Bustamante (1950:58-62 y 1966:68-73) trazó con testimonios de la época una sucinta prosopografía y una etopeya poco edificante del duque, retratos que se deben juntar al menos, y a pesar de sus limitaciones y equívocos, con las noticias biográficas de Aguado Bleye (1979:708-715) y Vicent López (1993:482-483). Feros Carrasco (1986, 1994 y 1995) ha analizado con mucho detenimiento la amistad y la intimidad del duque de Lerma con el rey en el contexto de la situación de invisibilidad e inaccesibilidad del monarca español a principios del siglo XVII. Benigno (1992), a partir de las relaciones de embajadores, historiadores y memorialistas del seiscientos como Francesco Soranzo, Matías de Novoa, Gil González Dávila, Luis Cabrera de Córdoba y Tomé Pinheiro da Veiga, ha demostrado que la ascensión al poder del duque de Lerma supone una transformación radical de la corte, que pasa en un abrir y cerrar de ojos de la austeridad a la ostentación y la suntuosidad, e inaugura un nuevo orden en el sistema político español, que implica ni más ni menos el secuestro de la corona. El mejor estudio sobre la política exterior del duque de Lerma es la monografía muy documentada de García García (1996).

Góngora empieza el *Panegírico* con la consabida invocación a la musa (octava I) para que el poeta sea capaz de hacer que resuene por todo el orbe la fama del duque de Lerma (II), gran hombre tanto en la paz como en la guerra (III). Don Luis bosqueja a continuación la genealogía de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, de la que menciona a un ilustre antepasado llamado Diego Gómez (véase Benigno 1992:46-47), a su padre (el marqués de Denia) y a su madre, y a su abuelo materno don Francisco de Borja, general o prepósito de la compañía de Jesús (IV-VI). Seguidamente, el poeta glosa las ocupaciones juveniles del Sandoval: su formación en Córdoba con su tío abuelo, el obispo Cristóbal de Rojas y Sandoval (véase Láinez Alcalá 1958:36), la equitación, los ejercicios de armas, los juegos, la caza y la pesca en el río Guadalquivir (VII-X), de cuyas aguas emerge una ninfa (XI) que le

vaticina un destino glorioso (XII). Dice luego don Luis que el joven Sando acompaña a su tío abuelo, el electo arzobispo Cristóbal de Rojas y Sandoval, a la diócesis de Sevilla (XIII). Se demora después Góngora en el casamiento del Sandoval con doña Catalina de la Cerda, hija del duque de Medinaceli, y en los cinco hijos (dos varones y tres hembras) del matrimonio y sus respectivas bodas con grandes de España (XIV-XVII). Sigue don Luis con la emergente carrera política del noble, que hasta entonces era solo marqués de Denia: su elección como gentilhombre de la cámara del rey Felipe II y la concesión del favor por parte del príncipe heredero (XVIII-XIX), su partida como virrey de Valencia durante tres años por la envidia de Cristóbal de Mora, Juan de Idiáquez y Diego Fernández de Córdoba (conde de Chinchón), los consejeros de Felipe II (XX-XXIII), su regreso triunfal a Madrid (XXIV) y la confianza sin reservas que le brindan tanto los cortesanos como el mismo Felipe II (XXV-XXVIII). Continúa el poeta con el nombramiento del Sandoval como caballero mayor del príncipe heredero (XXIX), la muerte de Felipe II y los actos fúnebres celebrados a tal efecto (XXIX-XXX). Comienza la gloriosa carrera política del duque de Lerma, que es nombrado primero consejero de Estado (XXXI) y después primer ministro (XXXII). Como valido del rey, el duque de Lerma procede en primer lugar a una ampliación del Consejo de Estado (XXXIII) y solicita luego al pueblo español el impuesto de los millones para sanear las maltrechas arcas del reino (XXXIV). Góngora se ocupa seguidamente del primer hecho reseñable de la política internacional del duque: la confirmación o revalidación de la paz de Vervins con Francia el 2 de mayo de 1598 y la consiguiente libertad de movimientos de los ejércitos españoles para sofocar eventuales rebeliones de los estados italianos (XXXV).

El poeta abre un paréntesis en la narración de la peripecia política del duque de Lerma para referir por extenso el matrimonio de Felipe III (nacido el 14 de abril de 1578) con doña Margarita de Austria (XXXVI-XL). En la reseña prolija de las bodas reales, «las mayores y más grandes que se han hecho

en el mundo» según el cronista Matías de Novoa (*apud* Benigno 1992:43), don Luis mienta la salida de Margarita de su ciudad natal de Gratz (1 de septiembre de 1598) y su llegada a Ferrara (13 de noviembre de 1598), donde es recibida por el papa Clemente VIII, y después (el 28 de marzo de 1599) a Vinaroz (XXXVII), donde la acoge el duque de Lerma (XXXIX), mientras el rey y sus súbditos la esperan en Valencia (XXXVIII), donde según Góngora el cardenal Rodrigo de Castro, cardenal de Sevilla, procede a la convalidación del matrimonio real el 18 de abril (XL). Los reyes parten a Barcelona (XLI), adonde arriban el 14 de mayo y celebran cortes el 6 de julio. Acto seguido, los reyes visitan con devoción el monasterio de Montserrat y se detienen después en Zaragoza (XLII), donde recalán del 12 al 22 de septiembre. Y llegan por fin a Madrid el 24 de octubre (XLIII).

Don Luis abandona el episodio de las bodas reales y repasa la actuación política interna y exterior del duque de Lerma (título que don Francisco Gómez de Sandoval obtiene el 4 de diciembre de 1599), de la que destaca determinados hitos. En primer lugar, la orden de movilización de Pedro Enríquez de Acevedo, conde de Fuentes de Valdepero (sobre este conviene consultar todavía el estudio biográfico de Fernández Duro 1884, con importantísimo apéndice documental que incluye cartas del duque de Lerma), nombrado gobernador y capitán general de Milán en 1600 (véase Fernández Albaladejo 1992:193), para que ataje los posibles ataques que parece estar tramando el duque de Florencia (XLIV); después, entre abril y mayo de 1601 y marzo y abril de 1606, el traslado de la corte a Valladolid, con la consiguiente prosperidad económica de la región (XLV-XLVI); y a continuación las expediciones navales fracasadas de 1601, a cargo de Giovan Andrea Doria, y 1602, a cargo de Juan de Cardona, contra Argel (XLVII-XLIX).

Góngora abre un nuevo paréntesis en la narración de los hechos políticos del duque de Lerma para contar la muerte de su esposa, doña Catalina de la Cerda, duquesa de Lerma, acaecida el 2 de junio de 1603 (L), sus exequias y el profundo dolor del marido (LI-LII), en tres octavas que son el momento

más elegíaco del poema (Camacho Guizado 1969:155-203). El duelo del duque por el suceso luctuoso se cancela y se compensa con el casamiento de su segundo hijo con la condesa de Saldaña el 7 de agosto de 1603 (LIII-LIV) y con el nacimiento del hijo de Felipe III, el futuro Felipe IV, el 8 de abril de 1605 (LV-LVI). Con motivo de este natalicio, el rey concede una amnistía general a los presos (LVII) y prepara las solemnes celebraciones del bautismo del heredero de la corona (LVIII), a las que se suma la llegada a la corte del embajador de Inglaterra para concluir las paces con España (LIX). Las suntuosas fiestas del bautizo del príncipe Felipe, celebrado el 29 de mayo de 1605 por el arzobispo de Toledo, el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, incluyen fuegos artificiales, corridas de toros, juegos de cañas y baile en el palacio (LX-LXVI).

Entre tanta celebración, el duque de Lerma no olvida sus obligaciones como primer ministro, entre las que sobresalen sus éxitos resonantes en la política exterior: la reconquista de las Molucas o Malucas, el dominio de las ansias expansionistas de Venecia, las paces con Inglaterra y Holanda. Así, el valido ordena a Pedro Bravo de Acuña la recuperación de Ternate (islas Molucas), atacada por los holandeses (LXVII-LXVIII) — episodio documentado con todo lujo de detalles en la *Conquista* (1609) de Bartolomé Leonardo de Argensola (1992:183-281). Después, el duque previene al conde de Fuentes de Valdepero para que sosiegue con sus ejércitos los ímpetus de la república de Venecia contra el papa Paulo V (LXIX-LXXI) y envía luego a don Francisco de Castro (hermano del conde de Lemos) en calidad de embajador para que atempere y extinga las pretensiones venecianas (LXXII-LXXIII). El 19 de agosto de 1604 España alcanza en Londres la conclusión de la paz con Inglaterra (LXXIV-LXXVII), gracias a la mediación del archiduque Alberto (LXXV) y a las brillantes actuaciones de Juan de Tassis y Acuña, padre del conde de Villamediana (LXXVI), y Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla (LXXVII). Y el 9 de abril de 1609 firma doce años de paz con Holanda por la llamada tregua de Amberes (LXXVIII-LXXIX).

Aquí Góngora dejó interrumpido su *Panegírico al duque de Lerma*. Las razones de esta cesación se han buscado y se han creído encontrar en la política, en concreto en la pérdida del poder del duque de Lerma (Angulo y Pulgar 1638:311 y 312, Alonso 1960:128, Jammes 1967:244, o Pérez Lasheras y Micó 1991:16), y no en otras explicaciones de signo diverso, que podríamos calificar como retóricas o psicológicas, que en principio no nos parecen demasiado creíbles aunque no debemos perderlas de vista. Entre estas últimas se cuentan una rúbrica del *Índice* del manuscrito conocido como Rennert (códice que no contiene el *Panegírico*, aunque debió de incluirlo en un primer momento) y otra del manuscrito Z, y la invectiva de Manuel de Faría y Sousa contra Góngora.

En el ladillo de Z se lee: «No lo acabó don Luis este panegírico viéndose poco agradecido de su trabajo» (fol. 110r.). La rúbrica del códice Rennert — que a buen seguro rendiría su fruto en manos de algún teórico de la pragmática de la comunicación literaria — expresa la misma opinión que Z de forma más clara y contundente: «Habiendo acabado [Góngora] las setenta y nueve octavas que aquí van, las envió el poeta al duque a ver que le parecían; respondió el duque que muy bien pero que no las entendía, con lo cual don Luis no prosiguió» (*apud* Carreira 1992:19). Esta nota del manuscrito Rennert, muy atrevida desde el punto de vista político puesto que la sensibilidad literaria del duque de Lerma queda más que en entredicho, señala la brecha abismal existente entre el destinatario del texto retórico y el destinatario del texto literario — entre un receptor con competencia lingüística y otro con competencia literaria o poética (Albaladejo Mayordomo 1989:49). Carreira (en prensa) reconoce con prudencia que el *Panegírico* quedó «inconcluso por razones desconocidas», aunque para él la explicación del manuscrito mencionado es el motivo más probable de que Góngora no terminase el poema, «porque, en efecto, si el poeta pensaba que estaría al alcance del duque leer de corrido el *Panegírico*, aunque se limitara a glosar avatares de su propia biografía hasta 1609, pecaba algo de optimista» (*ibid.*).

Por otra parte, Faría y Sousa arremete contra la presunta incapacidad de Góngora para rematar sus obras mayores: «La falta de fuerzas para concluir las obras le ataba e impedía; si no, díganme sus devotos, ¿por qué no acabó él obra que empezase, de las que aspiraban a tener cuerpo de principio, medio y fin? Las *Soledades*, *Panegírico* y dos comedias tuvieron principio, pero no tuvieron fin, ni aun medio» (*apud* Espinosa Medrano 1662:498-499, y *apud* también Lázaro Carreter 1962:142). Esta opinión de Faría y Sousa, que se nos antoja peregrina, tendenciosa y malévola, fue rebatida ya por el Lunarejo: «El que don Luis no hubiese dado fin a las *Soledades*, *Panegírico* y comedias no convence falta de caudal en aquel espíritu, sino poca ambición de dar a la prensa sus escritos» (1662:499). Con todo, el párrafo de Faría y Sousa ha sido recogido como argumento de autoridad indiscutible por una gongorista como Dolfi, que un tanto alegremente justifica y despacha (en nota al pie) el truncamiento de *El doctor Carlino* «simplemente por la conocida inconstancia gongorina» (1993:11). Ahora bien, en el caso del *Panegírico* la eventual pizca de crédito que pueda concederse a la afirmación de Faría y Sousa se debe a una coincidencia histórica en absoluto casual: el 9 de abril de 1609 no solo se firma la tregua de Amberes sino que también se aprueba formalmente el decreto de expulsión de los moriscos. El *Panegírico* acaba en la octava LXXIX con la conclusión de la paz con los holandeses, la única decisión positiva del gobierno de Lerma, que supo llevarla adelante «con cierta habilidad frente a una oposición muy considerable» (Elliott 1963:331). En buena lógica, la estancia LXXX tenía que ocuparse de la expulsión de los moriscos. En ese supuesto, cabe preguntarse cómo hubiese encarado el cordobés esa medida populista del gobierno del duque de Lerma y si es casual que el poeta haya perdido las fuerzas justamente a las puertas del *problema* morisco, asunto que Góngora había tocado en los versos 97-99 de los conocidos tercetos de 1609 de una manera incidental y con «una ironía superior» (Jammes 1987:109) para expresar su «rechazo» de las decisiones políticas de la corte (Sánchez Robayna 1993:98).

Si el duque de Lerma no hubiese perdido el poder o si este no hubiese achacado al poema falta de *perspicuitas* cuando se lo dieron a leer o si don Luis hubiese sacado fuerzas de flaqueza... Si Góngora, en fin, hubiese completado el *Panegírico* (hasta llegar a los años 1616 y 1617, los de preparación y redacción del poema), a buen seguro que hubiera referido o como mínimo mencionado o hecho constar por orden cronológico estos «sucesos de aquella monarquía en aquel tiempo» (Angulo y Pulgar 1638:311), a saber: la expulsión de los moriscos, «la mayor hazaña y más gloriosa, que acabó con felicidad», al decir del historiador Gil González Dávila (1771:139); el asesinato del rey Enrique IV de Francia por Francisco Rabalayo (Ravaillac) (14 de mayo de 1610); la toma de Larache (20 de noviembre de 1610); la muerte (por sobrepeso del nacimiento del infante don Alonso) de la reina doña Margarita (3 de octubre de 1611), a cuyo trapaso alude el poeta en los versos 287-288; la expedición contra la plaza africana de la Mamora (1614); y los matrimonios francoespañoles de Luis XIII con Ana de Austria y del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón (18 de octubre de 1615). Episodios épicos y cortesanos que bien pudieran haber multiplicado por dos la extensión del poema, que quedó tal y como lo conocemos hoy.

El truncamiento del *Panegírico* pone sobre el tapete la incapacidad de Góngora para interpretar de modo correcto el sesgo de los hechos de la política española (Jammes 1967:244), amén de la insinceridad del sentimiento del sujeto de la enunciación poemática, por más que Orozco intentase y creyese probar con argumentos psicológicos que «Góngora en este poema actuaba igualmente con sinceridad» (1963:48). Los acontecimientos de la alta política se precipitan. En poco tiempo los protectores del cordobés pierden su poder más o menos de manera trágica. El duque de Lerma es despojado del valimiento del rey y se retira a Valladolid el 4 de octubre de 1618 «con gran sentimiento de dejar a su majestad», según apostilla el secretario real Jerónimo Gascón de Torquemada (*Gaceta*, p. 56), y provisto del capelo cardenali-

cio, que lo salva del final infausto que sí tendrá el 21 de octubre de 1621 su ministro y protegido Rodrigo Calderón (el otro amigo poderoso de don Luis), que acabará sus días degollado en la Plaza Mayor de Madrid. Un desencantado Góngora se desentiende del mal paso político del duque de Lerma y no dedica ni un solo verso al asunto. El cordobés aplica la ley del silencio donde otros poetas amigos suyos casi se refocilan en la sátira llena de acrimonia; así el conde de Villamediana, que refiere el suceso en los versos de una décima no precisamente piadosa: «el Caco de las Españas, / Mercurio dios de ladrones, / don Julián de las traiciones, / se retiró a las montañas. [...] Vistióse de colorado, color de sangrienta muerte, / fin que le espera a su suerte, / que así está pronosticado» (*Poesía inédita*, pp. 124 y 125).

En la contextura trágica de ese decenio (1615 - 1625) de la historia de España, los ídolos se transmutan una vez más en víctimas (Zambrano 1958:41-45). Cuando el poeta pierde anhelos, esperanzas y querencias, el poema pierde su razón de ser: tanto exceso como falta de pragmatismo hunden al creador y desbaratan su creación. De ahí que Dámaso Alonso, la autoridad gongorina por excelencia, haya dictaminado que el *Panegírico* «es una obra cortesana, poéticamente, fracasada» y que sus «estrofas resultan desmayadas y frías» (1960:129), juicio que comparten gongoristas tan solventes como Pérez Lasheras y Micó (1991:16), que lo consideran ejemplo malogrado de poesía áulica. Esta tacha ha sido absorbida y luego devuelta (como el naufragio de las *Soledades*) de forma irresponsable por algunos historiadores oficiales de la literatura española, entre los que se cuenta por ejemplo Alborg, para quien, novedad de novedades, el *Panegírico al duque de Lerma* «poéticamente constituye un fracaso» (1967:560). Más nos vale pensar un poco cuál es la verdad epistemológica de esas afirmaciones aceptadas por irreflexiva convención, puesto que el *Panegírico* podrá ser un fracaso por muchas razones, pero nunca poéticas: a fin de cuentas es un texto de Luis de Góngora.

En los capítulos que siguen nos ocupamos respectivamente de los problemas textuales, de género, formales, intertextuales e interartísticos vinculados al estudio del *Panegírico al duque de Lerma*. La pertinencia del análisis que proponemos aquí del poema gongorino viene autorizada por la coincidencia que nuestra taxonomía capitular guarda con algunas propuestas ya clásicas de clasificación de las categorías que operan en la literalidad del hecho literario. Así, no será difícil reconocer tras de cada una de esas rúbricas un paralelo, más o menos directo según los casos, con los apartados de análisis de la transtextualidad del texto que Genette establece y expone en *Palimpsestes* (1982:9-20). Este teórico de la literatura distingue ahí cinco tipos de relaciones transtextuales que, con la necesaria adaptación del *jargon*, no costará aplicar en nuestro estudio del *Panegírico*. Esas cinco categorías son la *intertextualidad* o relación de copresencia entre dos o más textos en forma de cita, plagio o alusión; la *paratextualidad* o relación que el texto establece con sus eventuales título, subtítulo, titulillos, prefacios, posfacios, preliminares, notas o glosas marginales o ladillos, epígrafes, ilustraciones y comentarios (el *cotexto* en la terminología de Spang 1987); la *metatextualidad* o «relación — generalmente denominada “comentario” — que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo» (*ibid.*); la *architextualidad* o el conjunto de categorías generales o trascendentales, como tipos de discurso, modos de enunciación o géneros literarios, que aparece en cada texto singular; y finalmente la *hipertextualidad* o «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (*ibid.*).

Así pues, con el pensamiento puesto en estas categorías de Genette nos disponemos a plantear y exponer los problemas que presenta la transtextualidad del *Panegírico al duque de Lerma*, pero sin la sumisión constante a la jerga del teórico francés y presta la atención al llamado de la filología y el positivismo. La razón es simple: ¿cómo no tener fresco el tremendo varapalo que

Jammes (1978:79-82, sobre todo) asestó a «les esprits distingués qui, n'étant pas alourdis par le poids de vaines connaissances, s'élèvent d'un seul coup d'aile à la compréhension parfaite de l'oeuvre poétique, qu'eux seuls peuvent savourer en connaisseurs» (p. 3)? A la durísima reconvención del maestro de gongoristas debemos añadir ahora la no menos severa advertencia de Carreira: «Autoridades como Rodríguez-Moñino, Montesinos y otros cuyas palabras cuesta menos citar que seguir, han insistido en que la escasa tarea desarrollada en España durante la época positivista será sensible en tanto no se complete con el debido rigor. La situación no la van a remediar las modas que convierten de pronto a los filólogos en teóricos de la literatura, cuando no en glosadores de lo que otros han teorizado» (1994:151). Sea.

PROBLEMAS TEXTUALES

Sus obras se han estampado a trozos por hombres eminentes y afectos a ellas. Débeseles agradecimiento: a la intención sí, al hecho no, porque el primero llegó a manos de su autor no con lunares ni con borrones, con más sí abominables errores, ofensa sin culpa si no lo es la ignorancia.

JOSÉ PÉREZ DE RIBAS,
ESCRUTINIO ... DEL MS. ESTRADA

Volvamos, pues, a los antiguos comentaristas de Góngora, por repelentes que sean o parezcan ser, si queremos entender plenamente a Góngora.

ALFONSO REYES

MANUSCRITOS

Como ocurre todavía con tantos textos clásicos de la literatura española, el investigador que se acerca a ellos tiene que echar mano de las fuentes primarias y hacerse sus propias ediciones, por la carencia o por la inutilidad de estas. La necesidad de recurrir a manuscritos e impresiones antiguas exige una penosa labor preliminar de acopio de estos materiales y de su subsiguiente poda y desbrozo en aras del establecimiento de un texto crítico lo más fiel posible a la voluntad del autor (Varvaro 1994), de «un texto seguro y bien puntuado» (Carreira 1993:177) que nos permita comprenderlo y, si procede, interpretarlo.

En el caso de don Luis de Góngora, el estudio de su obra poética pasa primero necesariamente por el estudio detenido de los testimonios que nos han conservado los poemas del cordobés. Estos manuscritos y ediciones antiguas son los depositarios de unas composiciones que a veces tienen muy poco que

ver con el texto gongorino auténtico. Por desgracia, esos testimonios están plagados de errores de copia y erratas de imprenta, de lecturas inventadas e interpretaciones descabelladas de los comentaristas, que no solo pueden llegar a afear sino que, todavía peor, distorsionar el sentido de tal verso o cual pasaje gongorino. No es una excepción a esta regla lamentable el *Panegírico al duque de Lerma*, cuya carestía de impresiones modernas hechas con un mínimo rigor filológico limita y entorpece la lectura y los eventuales estudios literarios del poema.

En este intento por alcanzar un texto del *Panegírico* lo más ajustado posible a los designios de Góngora hemos podido consultar hasta la fecha veintinueve manuscritos que contienen el texto del poema. La frecuentación de esos códices no deja de deparar sorpresas y de plantear dudas. De entrada, conviene decir que ninguno de los ellos es, a nuestro entender, el autógrafo del *Panegírico al duque de Lerma*. De la existencia de ese *autógrafo* nos ha quedado solo el testimonio escrito de Cristóbal de Salazar Mardones, quien se jactaba, al paso en su comentario a la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de tener en su poder el *original* del *Panegírico* escrito *de la mano* de Góngora (1636:179r.). Mientras no aparezca ese autógrafo tan deseado, conviene que solventemos primero un punto que de momento no admite disputa para la fijación del texto. Así, los editores gongorinos que han obrado con mayor escrupulosidad, desde Alfonso Reyes (1927) hasta Antonio Carreira (1986), están de acuerdo en que el texto base del que hay que partir siempre a la hora de poner en limpio los versos del poeta cordobés es el manuscrito denominado Chacón (siglado *Ch*), en cuya elaboración y revisión pudo poner el ojo y meter baza don Luis (Sánchez Mariana 1991:X y 1987:206), según se desprende del frontispicio del códice: *Obras de don Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él por don Antonio Chacón Ponce de León, señor de Polvoranca*, y corregir tan solo sus pocos errores y los rasgos lingüísticos que parecen ser atributos del copista, la tendencia al arcaísmo latinizante o el leísmo son los más habituales, o que, en cualquier caso, es indudable que no pertenecen al idiolecto, al *usus*

scribendi, de Góngora. Hasta qué punto haya que seguir sin más, casi a pie juntillas, el texto del manuscrito Chacón es cuestión espinosa para la erudición gongorina, que en algunos casos notorios — entre otros, Alonso (1927:33), Millé (1933:364) o Wilson (1935:335, 336 y 337) — se ha negado a otorgar autoridad absoluta al lujoso códice del señor de Polvoranca, que, insistimos, fue elaborado «bajo supervisión del poeta» (Carreira 1986:66), y que, por lo tanto, si no el autógrafo, sí se puede considerar el *idiógrafo* de los versos de Góngora (Pérez Priego 1997:22). Para la resolución de las lecturas diferentes entre testimonios, variantes o no, preferimos acogernos siempre al texto de este manuscrito y prescindir de él solo en el supuesto de que su lectura sea un error de copia del todo indefendible.

Tomar el manuscrito Chacón como texto base del *Panegírico* no admite controversia, y basta con recordar las palabras autorizadas de Rodríguez-Moñino en el sentido de que este códice, a falta de los autógrafos de las poesías de don Luis, es el fiel «depositario — hasta ahora — del más puro texto de Góngora» (1930:17), excepto el de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, según la edición de Jammes (1961) y la propuesta de Pérez Lasheras (1990). En lo que respecta a los manuscritos del *Panegírico*, un dato que no deja de ser sorprendente, y que puede alimentar discusiones filológicas fructíferas, es el hecho de que seis de los veintinueve que hemos podido consultar hasta ahora (los siglados en el apartado de testimonios como *Ah*, *H2*, *J*, *Pex*, *Pg* y *Pr*) contengan solo las primeras cuarenta octavas. ¿Cuál es el motivo de ese truncamiento en la mitad del *Panegírico*? Es muy posible que Góngora tuviese preparada esa primera parte del poema para unos certámenes poéticos toledanos de 1616 organizados por el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, tío del duque de Lerma. De todas maneras, las diferencias entre el texto de estos manuscritos truncos y la parte correspondiente en los códices que contienen el poema íntegro son mínimas. Este dato nos hace pensar que si Góngora elaboró el *Panegírico* en dos etapas, estas debieron de estar separadas por un lapso de tiempo muy breve. Según esta hipótesis, don Luis no volvió

al poema con la intención de acometer una segunda redacción o nueva versión de la parte ya escrita, sino tan solo con el ánimo de proseguir y rematar el texto a partir de la octava XLI. El hecho de que la mutilación se haya producido en la estrofa XL explica a ciencia cierta la acumulación en la siguiente de hasta tres problemas de variaciones, eventualidad infrecuentísima en el *Panegírico*. Ahora bien, es muy sospechoso y no baladí que el corte ocurra precisamente casi en la mitad exacta del poema. Este detalle permite conjeturar y aun aventurar que Góngora tenía en el telar ya en 1616 el poema completo, que tuviese la intención de presentar en los certámenes toledanos la mitad más una de las estrofas del texto, y que se reservase como novedad la parte restante de lo ya redactado para otros festejos inminentes, mucho más solemnes y de mayor trascendencia para sus intereses personales y familiares: las fiestas pomposas y resonantes que se celebraron en Lerma entre el 6 y el 14 de octubre de 1617. Así las cosas, creemos que en el *Panegírico al duque de Lerma* nos las habemos solo con un problema de doble difusión y no de doble redacción.

Otros problemas ecdóticos del *Panegírico* afectan a alguno de los manuscritos de cuarenta octavas de manera individual: así, una de las dificultades mayores es la que presenta el manuscrito trunco siglado *J*, en el cual las variaciones más llamativas, sean de autor o errores de copista, han sido corregidas casi de forma sistemática a partir de un testimonio que contiene el *Panegírico* íntegro. Quién ha corregido *J*, cuándo, cómo y por qué ha intervenido en el texto es un interrogante textual que conviene dilucidar y para el que no tenemos respuesta.

En breve y por partes. Primero: la edición crítica del *Panegírico al duque de Lerma* de don Luis de Góngora, poema trunco de setenta y nueve octavas reales, debe partir necesariamente del manuscrito Chacón, que incluye la versión si no definitiva de las obras poéticas de Góngora sí la única autorizada o refrendada por el poeta cordobés — como confirma el frontispicio del

códice: *Obras de D. Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él, por D. Antonio Chacón Ponce de León, señor de Polvoranca* (el subrayado es nuestro). Segundo: la versión que dan del poema los manuscritos *Ah, H2, J, Pex, Pg* y *Pr*, que contienen solo las primeras cuarenta octavas del texto, pudiera ser una primera redacción, pero las diferencias con respecto del *Panegírico* completo son pocas y pueden deberse la mayoría de veces a meros errores de copia ajenos a la voluntad del autor. Tercero y último: los códices restantes presentan sus propias particularidades, entre las que destacan la pertenencia a un mismo taller de manuscritos gongorinos (Rodríguez-Moñino 1963:34), como en el caso de los siglados *E, H, I, K* y *L*, y los errores de copia específicos de cada códice.

EDICIONES ANTIGUAS. COMENTARISTAS.

EDICIONES MODERNAS

Góngora no llegó a ver estampadas sus obras poéticas. Las razones han sido ya estudiadas con abundante y suficiente pormenor por Dámaso Alonso (1963) y en fecha más reciente y de forma más limitada por Rojo Alique (1993). El mismo año de la muerte de Góngora (1627) y en los dos decenios siguientes, al rescoldo del vivísimo fuego prendido y avivado por la polémica revolución poética gongorina, se estampan varias ediciones más o menos completas de sus versos: las *Obras en verso del Homero español ...* (1627) recogidas por Juan López de Vicuña; las *Lecciones solemnes ...* (1630) de don José Pellicer de Salas y Tovar; la de *Todas las obras ...* (1633) al cuidado de don Gonzalo de Hoces y Córdoba; y la *Segunda parte del tomo segundo [...]* *Contiene esta parte todas las canciones, madrigales, silvas, églogas, octavas, tercetos y el Panegírico al duque de Lerma* (1648) a cargo de don García de Salcedo Coronel, quien ya había editado el *Polifemo* (1629), el *Polifemo* y las *Soledades* (1636) y los sonetos de Góngora (1644). Para los detalles bibliográficos de todas estas ediciones véase Moll (1984). La edición de Vicuña (*Vi*) no incluye el *Panegírico*; la

de Hoces (*Ho*) contiene el poema sin más; y las de Pellicer (*Pe*) y Salcedo Coronel (*Sa*), por su parte, imprimen el texto y añaden comentarios prolijos a cada una de las octavas del *Panegírico*.

La primera edición del *Panegírico al duque de Lerma* es, pues, la de don Gonzalo de Hoces y Córdoba. Y también la única en sentido estricto, puesto que, como ya veremos más adelante, Salcedo Coronel y Pellicer están más preocupados por explicar el poema que por editarlo. El volumen publicado por Hoces en 1633 (siglado *Ho33*) tuvo un éxito considerable en el siglo XVII, como demuestran las diez ediciones de los versos de don Luis de Góngora que se imprimieron en esa centuria a partir del libro pionero de 1633 — una más en 1633 (*Ho33**), dos en 1634 (*Ho34* y *Ho34**), una en 1643 (*Ve*), una en 1646 - 1647 (*Cra*), una en 1648 (*Ho48*), dos en 1654 (*Ho54* y *Ho54**), una en 1659 (*Fo*) y una en 1667 (*Co*). Para una descripción de todas las ediciones de Hoces véanse Penney (1927) y Moll (1984), y para las diferencias entre *Ho33* y *Ho33** véase Serís (1927). La primera edición de Hoces presenta problemas ecdóticos de resolución complicada que atañen al vínculo de ese libro con los manuscritos, con las subsiguientes impresiones de Hoces que acabamos de siglar y con los comentaristas del *Panegírico* (Pellicer, Salcedo Coronel y Nicolás Antonio singularmente), que no solo no han sido señalados por la crítica más especializada sino que han contribuido a que esta haya cometido errores de bulto que hasta la fecha no hemos visto rectificadas. Veamos.

De entrada, no tenemos manera de saber cuál fue el manuscrito utilizado por Hoces para su impresión del *Panegírico* ni tampoco si llegaremos a conocer ese punto algún día. (De momento, podemos decir que el códice que utilizó Hoces para su edición no es ninguno de los veintiséis manuscritos que hemos cotejado hasta la fecha. De acuerdo con los hábitos de trabajo en las imprentas de la época, lo más probable es que el códice usado para la composición y la impresión de Hoces se destruyese en el propio taller una vez

cumplida su misión y que, en consecuencia, se haya perdido para siempre.) La colación de los testimonios demuestra de manera fehaciente que Gonzalo de Hoces no tuvo a la vista el manuscrito Chacón ni ningún otro que siguiese a este. Por esta razón, el texto del *Panegírico* de *Ho33* perpetúa lecturas sin duda erróneas, ajenas por completo a la pluma de Góngora, que aparecen ya en los manuscritos truncos de cuarenta octavas y mantiene también otras lecciones espurias, que en *Ch* están restituidas por la intervención del propio don Luis. Es indudable que Hoces tampoco ha manejado las *Lecciones solemnes* de Pellicer, aparecidas tres años antes. Además, el poema editado por Hoces contiene un número considerable de erratas de imprenta que lo siembran de más lecturas bastardas. Para todo esto, la conclusión es clara y triste: el texto del *Panegírico al duque de Lerma* de la primera edición de Hoces y, en consecuencia, el de las diez que parten de esta, no recoge la voluntad — ni la primera ni la última — de Góngora y, por lo tanto, carece en principio de utilidad crítica; con todo, su indiscutible trascendencia histórica radica en el hecho de que ese fue el único *Panegírico al duque de Lerma* que se leyó y se reimprimió, de forma abundante e insoslayable, dentro y fuera de los cenáculos más eruditos, durante el siglo XVII. La generosa difusión de las impresiones de Hoces en esa centuria confirma la sorprendente y triste paradoja de que el *Panegírico* que más se editó y leyó en el seiscientos tenía poco que ver con el poema de Góngora. El texto de Hoces estaba viciado por las trivializaciones de la difusión manuscrita y plagado de yerros de impresión, señalados ya por algunos lectores de la época como Angulo y Pulgar: «Que no cito los versos por las obras impresas, porque ni están allí todas, aunque lo dice el título, ni están fieles, aunque lo presume el prólogo, antes están llenas de infinitos yerros y de notable culpa» (1638:247).

Estamos en el *Panegírico* de Hoces. Las diez ediciones que se publicaron entre 1633 y 1667 a partir de *Ho33* son en realidad meras *editiones descriptae* (*Ho33**, *Ho34*, *Ho34**, *Ho48* y, en apariencia *Ho54* y *Ho54**, que copian el texto de *Ho33* a plana y renglón) o reimpressiones que se limitan a una mera

transcripción del texto (*Ve, Cra, Fo y Co*) a partir de un ejemplar de *Ho33**, como demuestran los errores comunes. Todas ellas añaden el cupo inevitable de erratas de imprenta. Ahora bien, el cotejo de *Ho54* y *Ho54**, la impresión auténtica y la contrahecha — que según Cruickshank (1971) se diferencian en el hecho de que *Ho54** no contiene el escudo nobiliario en la portada —, con *Ho33* pone de manifiesto que las ediciones de 1654 no son meros eslabones (*editiones descriptae*) en la cadena de reimpressiones de la primera edición de Hoces (*Ho33*). El texto del *Panegírico* de *Ho54* y, en consecuencia, el de la falsa *Ho54**, a pesar de que se presentaba como una simple copia a plana y renglón de *Ho33*, fue corregido con un tesón y una pulcritud admirables con un ejemplar de la edición de Pellicer (1630) y otro de la de Salcedo Coronel (1648) a la vista. Así, la impresión de *Ho54* incorpora de forma sistemática las lecturas del texto preparado por este comentarista, que coincide casi siempre con Chacón, que es a su vez la *vox* autorizada por Góngora. Sabido esto, la edición de *Ho54* merece estudio como un objeto textual diferenciado, liberado del yugo familiar de Hoces, y ponderación como caso que es de *contaminatio* de los impresos de Pellicer y de Salcedo Coronel. Esa profundización en *Ho54*, que nos ha de permitir averiguar el valor exacto de esa reedición corregida (el oxímoron es aquí certero) como testimonio hábil de las obras poéticas de don Luis, pasa de manera imperiosa por averiguar quién, en qué circunstancias y por qué motivos corrigió la impresión de 1654, y por qué razón el texto de *Ho54* no se utilizó en la retahíla de subsiguientes ediciones de Hoces, excepto — claro está — para la contrahecha *Ho54**.

Desde luego, el cotejo de *Ho54* con su modelo sitúa a la edición de 1654 lejos de la estela de *Ho33* y la coloca directamente en la órbita de Pellicer y Salcedo Coronel, cuyas huellas en *Ho54* son fáciles de rastrear y demostrar. El desconocimiento de la diferencia radical entre *Ho33* y *Ho54* y de la exigencia insoslayable de cotejar *todas* las ediciones de Hoces, o como mínimo esas dos, en la elaboración de un trabajo de crítica textual relacionado con los poemas de Góngora ha motivado equivocaciones inexplicables de Jammes

(1960:25, n. 24), en las que ha reincidido Alet (1971:II, 7). Para no incurrir en errores tales, nuestro texto crítico del *Panegírico* contiene una novedad con respecto de cualquier edición moderna de las obras poéticas de Góngora confeccionada con rigor filológico: la colación de todas las impresiones de Hoces y la anotación en un aparato crítico de sus disensiones más significativas.



Ya Alfonso Reyes prescribía al estudioso de la obra poética de don Luis un «esquilmo cuidadoso de los comentaristas de Góngora» (1927:51). El *Panegírico* no se libró, desde luego, del esquilmo de los comentaristas, ni estos se han escapado a su vez de nuestro esquilmo. El primer comentario del *Panegírico al duque de Lerma* es el extensísimo de don José Pellicer de Salas y Tovar, incluido en sus *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, príncipe de los poetas líricos de España* (1630), que ocupa las columnas 613-775 de ese libro, cuyos «arrogante elitismo tanto cultural como social» y «exagerado nivel de esnobismo social e intelectual» han sido comentados por Rivers (1993:277). Con todo, hay que lamentar que el descrédito del trabajo de Pellicer — «un hombre algo chiflado [...], genialoide pero nada sobrado de inteligencia», como lo define Carreira (1997:144) — se haya convertido en un lugar común de la filología de nuestros días (verbigracia, la descalificación parentética de Cañedo y Arellano 1987:354, que debe confrontarse con la apreciación más justa de Iglesias Feijoo 1983:144-145). Para Pellicer, el *Panegírico* es la obra de Góngora «que yo más estimo de cuantas he leído tuyas» (col. 617), alabanza que en boca de Pellicer significa que el poema es una imitación cabal de los grandes textos clásicos latinos. Se comprende así que este comentador dedique la parte del león de sus notas a sentar el texto de don Luis sobre una base consistente de fuentes clásicas que iguallen el *Panegírico* con sus presuntos precedentes de la Antigüedad. La labor de Pellicer se centra en tres frentes: la edición del texto, una breve explicación del

sentido o paráfrasis de cada octava real (excepto para la LIV) y una prolija lista de autores y obras en los que Góngora pudo basarse al escribir su poema. Los tres contienen problemas.

En cuanto a la primera labor, hay que decir que el texto del *Panegírico* editado por Pellicer contiene numerosas lecturas que se separan de Chacón y de la mayor parte de los manuscritos y que coinciden con otros códices (*Ap*, *Ss* y *W*) que, a nuestro entender, copian del impreso; se trata casi siempre de sustituciones por sinonimia o semejanza gráfica que hacen sentido en el texto, pero que, claro está, no pertenecen a Góngora sino a Pellicer y, por lo tanto, conviene prohiar correctamente a este último. Que el autor de las *Lecciones solemnes* haya manipulado con tamaña libertad, «bien con el cotejo de otros manuscritos bien por conjetura» como ya advirtió Blecua (1983:192), su texto del *Panegírico al duque de Lerma* puede arrojar un poco más de luz sobre su inveterada costumbre de apañar los versos de otros poemas gongorinos, sobre todo del *Polifemo*, y puede ayudar a desautorizar por fin el crédito excesivo que algunos gongoristas eximios han concedido a las lecturas del texto de este comentarista.

En cuanto a la segunda labor, la explicación o resumen general que hace Pellicer de cada octava real sirve para tener una primera idea de lo que dice el texto, del argumento del poema, pero no resuelve las dificultades específicas que se le presentan al investigador a la hora de comprender de modo cabal *todos* sus versos. Pellicer actúa aquí más como cronista que parafrasea la información histórica ya sabida por el público lector contemporáneo de Góngora que como auténtico exégeta de los versos de don Luis, por los que transita en más de una ocasión como gato sobre ascuas. Pellicer no explica de manera particularizada los escollos que dificultan la comprensión del sentido literal de *todos* los recovecos y anfractuosidades del texto, porque ya hemos dicho que para este comentador el contenido del *Panegírico* es solo un apunte gongorino sobre «lo más notable de la monarquía del rey nuestro señor don Felipe Tercero el Piadoso» (col. 739), una crónica política y cortesana, en la

que importa mucho más el continente que el contenido o, dicho de otro modo y salvando las distancias, más la forma exterior que la forma interior — por decirlo con la terminología de D. Alonso (1950:32-33).

En cuanto a la tercera labor, Pellicer trae a colación siempre que puede su farragosa erudición en forma de largas nóminas de autores y libros, latinos mayormente, que Góngora pudo tener presentes en la elaboración del *Panegírico*, desde la recreación de un motivo mitológico hasta el uso extraño de un adjetivo. Estas ristas de fuentes documentales — sobre todo históricas y geográficas, y de un caudal mucho más reducido que para el *Polifemo* y las *Soledades* —, cuyo reconocimiento satisface el ego erudito de Pellicer y cuya utilización enaltece según él el poema, no ayudan de entrada, por supuesto, a la dilucidación del sentido literal del texto o a su ulterior interpretación. Muy al contrario, suponen un problema adicional en el estudio del *Panegírico*, puesto que obligan a verificar no solamente la existencia de unos autores que apenas son conocidos hoy o cuyas obras no se nos han conservado sino también la exactitud, la pertinencia e inclusive la mera autenticidad de las referencias mencionadas por el comentarista. En cuanto a los historiadores, Pellicer cita solo a Salazar de Mendoza (cols. 677 y 712) y Gil González Dávila (cols. 712 y 720). Por lo que respecta a los autores clásicos de panegíricos, Pellicer menciona solo dos veces a Claudiano (cols. 713 y 718), dos a Plinio «el Mártir» (cols. 616 y 638) y una a Sidonio Apolinar (col. 638).

Al final de su comentario declara Pellicer que el *Panegírico* es un poema trunco y que si Góngora «llegara a fenecelle aún tuviéramos más noticias de las acciones de aquel imperio» (col. 739). Para suplir esta carencia, Pellicer escribe un comentario sobre algunos de los hombres y hechos clave, para la historia de España, en el primer cuarto del siglo XVII a partir de las poesías de Góngora. Así, Pellicer analiza y edita la canción que comienza «Abra dorada llave» (¿1603?), el soneto que empieza «El Cuarto Enrico yace mal herido» (1610), la canción que principia «En roscas de cristal serpiente breve» (1610 - 1611), «aquel soneto tan airoso» (col. 746) que empieza «A la Ma-

mora, militares cruces» (1614) y la silva que comienza «Generoso mancebo» (1626).

El segundo comentador que se atrevió con el *Panegírico al duque de Lerma* fue don García de Salcedo Coronel, cuya edición y explicación del poema gongorino ocupa las páginas 276-571 de su *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora* (1648). Se trata, como en el caso de Pellicer, de un comentario extensísimo, que incluye también la edición del texto, una paráfrasis del sentido general de cada una de las setenta y nueve octavas y una sempiterna y nada desdeñable tirada de autoridades clásicas en aval de la excelencia del poema. Ahora bien, los fines e incluso más la metodología de Salcedo Coronel están muy alejados de los de Pellicer. Además, y a pesar de los dieciocho años que median entre la publicación de ambos trabajos, Salcedo Coronel tiene muy presentes las a veces extravagantes aunque inexcusables *Lecciones solemnes* de Pellicer, a las que hace referencia en más de una ocasión, de manera directa o indirecta, accidental o incidental, alusiva o elusiva y con el mismo tono de sorna (p. 457) que en su comentario a la *Soledad primera*.

Salcedo Coronel es un editor riguroso, que no se permite intervenciones personales en su texto del *Panegírico* que no estén documentadas en otros testimonios, y sus lecturas coinciden casi siempre con las del manuscrito Chacón. Además, Salcedo Coronel encara con franqueza en su comentario el asunto peliagudo de las variantes o lecciones problemáticas, se esfuerza a veces por justificar la elección de determinada lectura (preferencia que se aviene siempre con la que según él pudo ser la voluntad de Góngora), e incluso declara en ciertas ocasiones su incapacidad para discernir y elegir entre dos lecturas, como le ocurre en los versos 319-320 (*e irreverente / pisó el mar*): «otros leen y *reverente pisó / el mar*, y no mal porque mira al respecto con que bañó el mar la ribera por haberla hollado tan poderosas majestades; elige lo que te pareciere, que de una y otra suerte está dicho con maestría» (p. 416),

o en el verso 322 (pp. 424-425). Por otra parte, Salcedo Coronel es del todo consciente de que la cuestión de las erratas de imprenta es una batalla perdida, y de ello se lamentará al final de su comentario: «ofrezco fieles los versos, que hasta hoy pudieron desconocerse por de don Luis en tan erradas ediciones y manuscritos. Bien presumo que demás de algunos errores que van notados al principio del libro habrá otros que no pudo prevenir el cuidado ni la diligencia contra los olvidos de la prensa, siendo común en todas partes esta queja y casi imposible el remedio, que es mi mayor disculpa» (p. 571). Honesta labor textual, fiel siempre a Góngora, así pues, la de Salcedo Coronel, muy alejada de los métodos de su predecesor Pellicer, aunque más cercana en los fines: una aproximación que incluye y muestra actitud reverente al admirado don Luis y a su poesía.

Salcedo Coronel, igual que Pellicer, traza a continuación de cada octava real una sucinta explicación de su sentido general (excepto para las estrofas III, V, VI, VII, XII, XIII, XX, LVI, LVII, LVIII, LXIV, LXVI, LXVIII y LXXV, que carecen de esa paráfrasis). Pero Salcedo Coronel, a diferencia de Pellicer, se demora en finísimos análisis microcríticos en los que menciona y analiza metáforas, hipérbolos y demás tropos y desenmascara referencias históricas o literarias que contiene el rico tapiz gongorino. Desde una variante hasta un yerro de imprenta, desde una diéresis hasta un hipérbaton, desde una cláusula absoluta hasta un acusativo griego o, simplemente, desde una preposición hasta una coma, casi nada de lo que aparece en el *Panegírico* se resiste a la voraz e insaciable pluma exegética de Salcedo Coronel, que trata de iluminar la infinidad de puntos oscuros, desde impenetrables equívocos lingüísticos hasta recónditas alusiones mitológicas, que presenta la comprensión de *todas* las palabras y signos diacríticos del texto, aunque también deja algunos rincones sin luz y a veces su explicación es insuficiente o desacertada. Finalmente, Salcedo Coronel, como Pellicer, avala y ahoga sus notas con un cúmulo de autoridades clásicas como presuntas fuentes del *Panegírico*, de las que transcribe con generosidad numerosas citas latinas. (Para el problema

que plantean estas citas clásicas sirve lo que hemos dicho a propósito de la misma cuestión en Pellicer.)

Un comentarista del *Panegírico* de caudal mucho más reducido que los dos anteriores y de intervención más bien incidental en el poema es Nicolás Antonio. De hacia 1650 datan sus treinta y seis notas manuscritas, de las que once son comentarios a las canciones, tres para las silvas, una para las octavas rotuladas *Al favor que san Ildelfonso recibió de nuestra señora*, tres para los tercetos y diecinueve al *Panegírico al duque de Lerma*, que se conservan en el manuscrito II - 158 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y fueron transcritas y anotadas, con algunos errores, por Jammes (1960). Según este gongorista, se trata de unas anotaciones que «Nicolás Antonio se proponía enviar, desde Sevilla, a su amigo Salcedo, y que finalmente, en razón sin duda de la muerte de este, acaecida el 7 de octubre de 1651, fueron a parar a manos de Vázquez Siruela, corresponsal de Nicolás Antonio» (*Soledades*, p. 710).

Las observaciones del erudito hispalense son lo más parecido a una aseada reseña crítica, paralipómenos que son una temprana manifestación hispánica de *metametatexto*, según la terminología de Genette (1982:13), que apunta tanto al texto (variantes, trivializaciones, innovaciones e incluso pormenores de puntuación y versales) como a las interpretaciones de Salcedo Coronel, cuya labor crítica sin afectaciones hipócritas ni remilgos, con dureza pero sin saña: *iudicium suum quisque sequit*. En estas glosas de Nicolás Antonio no se echan en falta destellos de acerada inteligencia expositiva, huellas de afilada penetración crítica, indicios de una honestidad intelectual encomiable y conmovedora («no tengo lugar de consultar el *Tesoro*», reconoce sin hacer aspavientos en una ocasión) o rastros de una fidelidad sin cortapisas a Góngora («yo soy tan ciego amante de don Luis que puede ser que me engañe mi pasión, [que] cualquiera reprehensión a don Luis me escuece mucho», confiesa en otro momento). El presunto tono crítico de estas notas de Nicolás Antonio a la *Segunda parte del tomo segundo* ... queda más atenuado todavía si te-

nemos en cuenta que estas son un nuevo eslabón en la cadena de ataques que durante el siglo XVII hubo de recibir y padecer Salcedo Coronel, cuya autoridad, como ya avisó Wilson, «no llegó a ser universalmente reconocida en todos sus detalles por sus contemporáneos y sucesores» (1961:159). Las anotaciones de Antonio no son ningún ajuste de cuentas personal sino solo pasión por la obra de Góngora y competencia intelectual con el escoliasta.

Nicolás Antonio dedica ocho de sus once anotaciones al *Panegírico* a señalar y discutir la diferencia entre el texto del volumen editado por Salcedo Coronel, recién salidito de los obradores, y el de la primera o la segunda edición de Hoces, cuyas lecciones el erudito hispalense se decanta casi siempre. Esos ocho casos son (el *ampersand* indica que los demás testimonios leen con el que precede a este signo): *fulminó armas* Ch E H1 N S Tg - Pe Sa Ho54 Ho54* / *fulminó flechas* Ga & (v. 64); *al prudente* Ch & / *el prudente* Rm3 - Pe Sa (v. 385); *compulsará* Ch & / *convocará* Pe Sa Ho54 Ho54* (v. 411); *al político lampo* Ch & / *al político campo* H1 Oe Tg Z - Sa Ho54 Ho54* (v. 539); *que desquicia a Jano* Ch N Oe S Tg - Pe Sa Ho54 Ho54* / *que desquicia ufano* E & (v. 560); *reducida desiste* Ch & / *reducida resiste* Oe Rm3 Z - Pe Sa Ho54 Ho54* (v. 583); *al océano* Ch & / *el océano* Pe Sa (v. 620); *de la Haya* Ch N Rm3 S Tg - Sa Ho54 Ho54* / *de la playa* E & (v. 621).

Nicolás Antonio defiende las lecciones *fulminó flechas*, *al prudente*, *compulsará*, *al político lampo*, *desquicia ufano*, *desiste*, *al océano* y *de la Haya*. Para *fulminó armas* / *fulminó flechas* véase más abajo el apartado sobre las variantes. De *al prudente* dice lacónicamente: «así, y no *el prudente*, como está impreso» (fol. 125r.). De *compulsará*: «es el término de don Luis, y el que estaba hasta agora en las ediciones suyas, de mayor significación y numerosidad que el substituido por él; y hasta verle en posesión del lugar de que le despojaron no cesarán de clamar justicia crítica los aficionados a don Luis y espero que vos [Salcedo Coronel] el primero» (fol. 125r.). De *al político lampo*: «señor mío, no he de pasar por ningún modo la nueva inteligencia y lección de este verso: *al político campo* [...], esto es: 'campo al político para que ejerza sus máxi-

mas'. Es muy frío. [...] Yo no hallo agora *lampo* en parte ninguna que sea nombre de pueblo o provincia. Si hemos de critiquizar en romance, siguiendo la fe de ese manuscrito que vos vistéis en que estaba *campo* [«así se lee en un manuscrito que me dio un gran señor y que yo tengo por el más seguro», se jacta Salcedo Coronel, p. 536], digo que se puede retener esa dición, pero no apellidativa, en el sentido que vos queréis, sino propia, y que sea nombre patronímico o patrio del que habita la región de Campaa, de quien hay mucha memoria en las historias y geografías índicas» (fol. 125v.). De *desquicia a Jano*: «yo siempre vi impreso *que desquicia ufano*, y entendí que la mano sagrada del pontífice romano desquiciaba, esto es, abría y aun ensanchaba con supremo poder delegado de Cristo nuestro señor las puertas del cielo, el cual ufano y alegre obedecía a su poder. Agora veo esta nueva lección [*desquicia a Jano*] y holgara que la hubieseis fundado y explicado, lo cual no hacéis ni tomáis en la boca de qué Jano se habla o qué es *desquiciar a Jano*» (fols. 125v.-126r.). De *reducida resiste*: «fue yerro, y se debe enmendar como está en los impresos de antes: *reducida desiste*» (fol. 126r.). De *al océano*: «*las sienes el océano le esconde*. Antes se imprimía, y mejor a mi parecer, *las sienes al océano le esconde*: el Rin, con los varios ramos o brazos que sale al mar, le esconde las sienes» (fol. 126r.). De *de la Haya*: «estimo mucho la mudanza de *el belicoso de la playa seno*, que estaba en las anteriores impresiones, en *el belicoso de la Haya seno*, porque así se iguala mejor la metáfora y se dan más particulares señas del lugar donde se ajustó la tregua» (fol. 126r.). Así pues, Nicolás Antonio rebate seis lecciones del texto de Salcedo Coronel (que están ya en Pellicer), se muestra dudoso en una (*al político campo*) y defiende otra (*de la Haya*). Antonio prefiere la lección *fulminó flechas* y la trivialización *desquicia ufano*, los dos únicos casos en que su elección nos parece desacertada.

Martín de Angulo y Pulgar no escribió un comentario sobre el *Panegírico*, pero se pueden espigar varias referencias muy favorables a este poema tanto en sus *Epístolas satisfatorias* (1635) como en su *Égloga fúnebre* (1638). Además, el

lujoso manuscrito — gran formato, márgenes generosísimos, dos tintas, caligrafía excelente — que el lojeño compiló en 1639 contiene el *Panegírico*. Por lo que respecta al texto creemos que Angulo y Pulgar utiliza como base el impreso de Pellicer, si bien coteja con otros manuscritos cuyas variantes más importantes anota en el margen. Además, el lojeño no ofrece el poema pelado sino que lo completa con dos tipos de escolios. Por una parte, antepone un *argumento* explicativo a cada una de las estancias (menos para la LI y la LIV) en los que Angulo y Pulgar sigue muy de cerca a Pellicer (con todo, en nuestra edición crítica hemos creído conveniente copiar esos argumentos junto a las paráfrasis de los comentaristas). Por otra parte, el erudito de Loja añade al margen un buen número de notas que, de forma abreviada, remiten a otros lugares de las poesías de Góngora. Así pues, Angulo y Pulgar edita y anota el *Panegírico*, de manera que el resultado total revalida los veredictos elogiosos que el lojeño le había dedicado en sus *Epístolas satisfactorias* y su *Égloga fúnebre*.

De hacia 1650 son también las 322 notas manuscritas de Martín Vázquez Siruela sobre el *Panegírico* junto con otras anotaciones sabias de este erudito sobre el *Polifemo* y las *Soledades*, que guarda el código 3893 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Según Michel Alet, que se encargó de la dificultosa y penosa tarea de transcribir el manuscrito y del comentario del texto, Vázquez Siruela, que conocía las anotaciones de Salcedo Coronel y las de Nicolás Antonio, «éclaire, de manière bien fugitive et indirecte, le sens de telle ou telle expression, mais force est de constater que ce n'est pas son souci majeur» y sus notas consisten «avant tout et presque uniquement en une accumulation désordonnée de citations érudites. [...] V. Siruela, lui, ne semble voir dans les expressions qu'il commente que prétextes pour étaler sa pesante érudition» (1971:III, 20).

Con todo, las notas de Vázquez Siruela tienen su utilidad. Es verdad que la mayoría de las veces parecen un baturrillo de autores y textos latinos entre

primer pliego, el de los preliminares de la edición; que el lector y corrector tacha algunos poemas, cambia el epígrafe de otros, añade las fechas de otros (habrá que creer inevitablemente que las ha tomado del manuscrito Chacón) y corrige el texto con otros manuscritos a fin de «imprimir» (fol. 147r.); que el *Polifemo*, las *Soledades* y el *Panegírico* están corregidos «por otros ejemplares impresos» (*ibid.*) y contienen numerosas glosas marginales explicativas, escritas con letra y tinta diferentes a las utilizadas en las correcciones textuales; que las estrofas están numeradas, siempre en el margen izquierdo de los folios; que la intervención de Adrian acaba en el *Panegírico*, de forma que la *Isabela* no tiene ya ninguna nota; y que algunas anotaciones han sido tachadas con saña por otra mano posterior.

En el *Panegírico*, Adrian hizo primero las correcciones al texto y él mismo u otra mano anónima escribió después las anotaciones explicativas, puesto que estas últimas se superponen a veces a las primeras. En cuanto a la labor textual, Adrian corrige con acierto grafías, puntuación y erratas de *Ho33** a partir del texto de los comentaristas Pellicer y Salcedo Coronel, a saber: *hoy de esta mía* en lugar de *de aquesta mía* (v. 3), *es supersticioso* por *el supersticioso* (v. 12), *togado* por *toga de* (v. 18), *Gómez Diego* por *Gómez digo* (v. 26), *aun más corona* por *a un mar corona* (v. 33), *ya la doctrina* por *la doctrina* (v. 58), *en polvo* por *en el polvo* (v. 62), *Quirón* por *Chirón* (v. 63), *Lerma tú* por *Lerma, tú* (v. 89), *Octaviano* por *Octaniano* (v. 96), *Siguió a la voz* por *Siguió la voz* (v. 97), *freno* por *fresno* (v. 136), *le hurta* por *le niega*, aunque la lectura es *le jura* (v. 180), *aroma* por *aorama* (v. 243), *absuelto* por *absuelo* (v. 254), *insaciada* por *insanciada* (v. 267), *le hicieron* por *la hicieron* (v. 279), *de uno* por *que uno* (v. 302), *plata calzó el caballo* por *plata el cabello* (v. 304), *el Alba, el Sol* por *en Alba, en Sol* (v. 312), *partió* por *faltó* (v. 326), *Arno* por *Ardo* (v. 346), *inundante* por *el inundante* (v. 360), *lisonja* por *aplauzo* (v. 426), *scenas* por *cenas* (v. 464), *al político* por *a político* (v. 539), *Alción* por *Halcyón* (v. 557), *arsenal* por *asernal* (v. 569), *adoptada* por *adoctada* (v. 588), *extincta* por *exticta* (v. 595), *Tassis* por *Tasis* (v. 601) y *la Haya* por *la playa* (v. 621); en otros casos sus cambios empeoran el sentido: *Civiles*

por *Cibeles* (v. 556) y *cíngulo* por *símbolo* (v. 613); y en otras ocasiones propone lecturas que no aparecen en ninguno de los testimonios manuscritos e impresos que hemos cotejado: *tus orillas* por *sus orillas* (v. 10), *dorado bulto* por *formado bulto* (v. 46), *ilustra el sol* por *invidia el sol* (v. 127), *las sombras* por *las selvas* o *los hombres* (v. 408), *duro ejemplo* por *mudo ejemplo* (v. 527), *del adelantamiento* por *el adelantamiento* (v. 544) y *cuándo espada* por *cuánta espada* (v. 563).

En lo que atañe a las notas explicativas, se trata casi siempre de glosas léxicas que aclaran el significado de palabras o sintagmas. No hay nunca remisiones a lugares paralelos de otros poemas gongorinos, ni tampoco apenas erudición (la poca que hay procede de Salcedo Coronel). Adrian (o la mano anónima) copia primero entre paréntesis el trozo del poema que se propone explicar y a continuación sus escolios. Estos, que forman en conjunto una buena guía de lectura del poema, a pesar de algunos errores esporádicos y a veces de un exceso de superficialidad, están tomados en muchos casos de los comentaristas: así, por ejemplo, la definición de *epiciclo* (v. 515) es copia literal de Salcedo Coronel y la de *ovando* (v. 616) es idéntica a la de Pellicer. En cualquier caso, por tratarse de notas inéditas del siglo XVII y por su funcionalidad las editamos aquí completas, aunque por su número elevado han quedado consignadas en un apéndice.

El estudio de los comentadores y lectores antiguos (Pellicer, Salcedo Coronel, Angulo y Pulgar, Nicolás Antonio, Vázquez Siruela o los escoliastas de *Ho33**) pone de manifiesto que estos son un eslabón imprescindible, no prescindible, en la fijación y en la comprensión cabales del *Panegírico al duque de Lerma*, y hace bueno el diagnóstico negativo y la afirmación vindicativa de Alfonso Reyes: «y el resultado es que nadie quiere ya abrir ni hojear los enojosísimos (“pestilentes” les llamó Menéndez Pelayo) libros de los comentaristas de Góngora; pero que, en cambio, nadie entiende ni podrá entender nunca, mediante los solos recursos de la sensibilidad y el gusto, una abruma-

dora multitud de pasajes del *Polifemo*, las *Soledades*, el *Píramo y Tisbe*, el *Panegírico* y otras cosas» (1927:150).



Las preferencias literarias y las corrientes estéticas imperantes durante los siglos XVIII y XIX propiciaron un largo intervalo de más de doscientos años de ausencia de Góngora en la república de las letras y de sus obras poéticas en las prensas — a excepción de la empresa en absoluto desdeñable de Adolfo de Castro en 1854 (para la presencia y la ausencia de Góngora en el siglo XVIII véase Glendinning 1961), de donde Díaz-Plaja (1958:47-49) tomó con errores lamentables el texto de las doce primeras octavas del *Panegírico*.

La recuperación de los versos gongorinos recibe un empujón decisivo de la mano de Raymond Foulché-Delbosc, quien publica en 1921 su transcripción del manuscrito Chacón como *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, que incluye obviamente el texto del *Panegírico al duque de Lerma* (II, 261-283), no exento de algunos errores de transcripción (hemos contabilizado veintidós, que ocurren en los vv. 45, 56, 164, 187, 190, 206, 207, 217, 223, 290, 305, 361, 364, 381, 390, 401, 420, 436, 440, 466, 585 y 588). De la transcripción de Foulché-Delbosc parte la edición de las *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote* (s. f. [1932]) al cuidado de los hermanos Juan e Isabel Millé y Giménez, cuyo texto del *Panegírico*, no tanto desde luego en la primera edición de 1932 como en las reimpressiones posteriores que hemos manejado (1943, 1956, 1961, 1966 y 1972, de las que la peor, al menos para el *Panegírico*, es sin discusión la de 1943, la única en que los vv. 253-254 se convierten en uno solo), contiene errores de puntuación — sigue casi siempre a Foulché-Delbosc, y cuando se separa de él se inclina por una sobreabundancia de comas — y acentuación y de alguna que otra errata de imprenta que desvirtúan el sentido del texto y dificultan la lectura y la comprensión del poema.

Tanto la edición de Foulché-Delbosc como la de los hermanos Millé y Giménez son hoy de difícil acceso para el lector no especialista (e incluso para

el especialista, y baste recordar que ni siquiera la Biblioteca Nacional de Madrid posee la primera edición de Millé y Giménez), y su texto no está desembarazado de dificultades adicionales para el lector no avezado a la poesía de Góngora. Con todo, estas dos son casi las únicas impresiones que, por imperativos mayores desde luego, por tratarse de obras poéticas completas de don Luis, han ofrecido al público del siglo XX el texto íntegro del *Panegírico al duque de Lerma*, que no aparece en las antologías gongorinas de que tenemos noticia (y no ha habido novedades al respecto desde el documentado panorama de Micó 1992:213), a excepción de la de Arroyo (1974:293-306, con un sinfín de erratas) y la de Caballero Bonald (1982:201-218, con un texto más cuidado), que reproducen a Millé y Giménez (1932:726-746).

La salvedad que confirma la regla de esta ausencia es la selección de dieciocho octavas (I-II, VII-XII, XXXVIII-XL y LX-LXVI) del *Panegírico* (el texto y una versión explicativa, sin apenas notas) que Dámaso Alonso incluyó en 1960 su *Góngora y el «Polifemo»*, y que Abad Nebot (1980:206-215) aprovechó para la suya. El único intento solvente de edición y explicación del *Panegírico* fue acometido por Michel Alet, cuya «thèse de doctorat de troisième cycle», de julio de 1971, se centró según él en la transcripción y estudio del manuscrito 3893 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el llamado Vázquez Si-ruela, y de forma subsidiaria en la edición crítica y anotada del *Panegírico* (con vistas a una publicación subsiguiente en la colección Clásicos de la editorial Castalia que no se ha llegado a efectuar). A pesar de su carácter pionero y de su calidad y aciertos indiscutibles, el trabajo de Alet (depositado en la sección de tesis de la biblioteca de la Universidad de Toulouse-le Mirail y, por ello, de consulta trabajosa) contiene fallas no solo en lo que es el meollo sino también en lo que pretende ser el cogollo de su investigación, a saber: un número paupérrimo de testimonios utilizados (manuscritos e impresos), equivocaciones en la constitución del texto, elección de lecturas erróneas, aparato crítico deficiente y anotación insuficiente, de manera que Alet no pudo atisbar algunos de los problemas que encierra el texto del *Panegírico* y

que una auténtica edición crítica y anotada debiera poder describir y solucionar. En descargo de las lagunas y deficiencias de la tarea de Alet vale decir que este hispanista presentaba su *recherche* solo como «una modesta guía que pudiera ayudar no a los especialistas» (1971:I, 3) sino más bien a los catadores de la poesía gongorina, y que su anotación es útil en más de una ocasión.

Así las cosas, el segundo poema más extenso de Góngora sigue sin una rigurosa edición crítica y anotada al alcance del lector más exigente, por lo que no es extraño que libros con buena reputación, bien ganada, desde la introducción a Góngora a cargo de Orozco (1984:83) hasta el tan socorrido diccionario de retórica de Marchese y Forradellas (1989:121), incurran en errores la única vez que citan un verso del *Panegírico al duque de Lerma*. Por otra parte, la ausencia de estudios que aborden el poema desde todos los puntos de vista provoca párrafos de mal aliño que sí tienen mucho desperdicio, como estos dos de Beverley: «Contemporáneamente con la *Soledad segunda*, Góngora elaboraba una biografía panegírica de Lerma. La dejó inconclusa, interrumpiendo la narración de la carrera del privado en 1610, o sea, en el año en que Lerma firmó el pacto de paz con Holanda» y «la inclusión [*sic*] del *Panegírico* es, en cierto modo, “estratégica”» (1979:57).

VARIANTES: PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

Antes de entrar en el análisis de las variantes propiamente dichas, debemos distinguir entre variante, error de transmisión y diferencia gráfica. Para la diferencia entre variante y error véase, por ejemplo, Segre (1990:54). La variante implica la intervención del autor en su texto, mientras que tanto el error de transmisión (trivialización, innovación) como la diferencia gráfica (cultismos, dobles fonéticos) atañen al copista, en el caso de manuscritos, o al editor o comentarista, en el caso de impresos.

El texto de una edición crítica debe ser respetuoso con las variantes: debe recoger la última voluntad del autor y determinar también los motivos que lo

han llevado a autocorregirse. El texto crítico debe depurar así mismo los errores que se han ido produciendo en el proceso de copia, y debe también unificar y uniformizar — inevitablemente con criterios modernos — las peculiaridades gráficas de los testimonios, que reflejan solo las vacilaciones fonéticas de la lengua de amanuenses y cajistas del seiscientos (Cañedo y Arellano 1987:341).

No nos demoraremos aquí, porque sería el cuento de nunca acabar, en el espinoso problema de los usos de las versales, los acentos, contracciones y separaciones de palabras y signos de puntuación (Varvaro 1994:627) en manuscritos y ediciones antiguos, aunque son cuestiones que bien pudieran y debieran abordarse como un subapartado de las peculiaridades gráficas. Diremos solo que nuestro texto crítico resuelve esos cuatro problemas según las prescripciones de la normativa académica vigente hoy (Iglesias Feijoo 1990:242), aunque con alguna salvedad, como el mantenimiento de formas que presuntamente tienen valor fonético en el seiscientos. En lo que respecta al *Panegírico al duque de Lerma*, el análisis de peculiaridades gráficas (Carreira 1994:119), lecturas erróneas y variantes de autor debe hacerse a partir del manuscrito Chacón, que, como dijimos más arriba, es el texto base de nuestra edición crítica del poema. Del código del señor de Polvoranca hay dos rasgos ortotipográficos que conviene mencionar: la mayúscula a comienzo de verso (que hemos eliminado en nuestro texto crítico) y los paréntesis (que hemos respetado porque consideramos que tienen valor funcional en la puntuación, en lugar de sustituirlos por rayas, comas u otros signos). Con las versales hemos sido todo lo restrictivos que nos ha sido posible: solo hemos cedido en los contados casos de ordinales (como en los vv. 274, 286, 292, 438 o 584) y cognomentos (así en los vv. 138, 221 o 453) de reyes y papas y en los más numerosos de divinades alegóricas (verbigracia, en los vv. 207, 288 o 312).

Las particularidades gráficas del *Panegírico* del manuscrito Chacón que eliminamos de nuestro texto son el leísmo, uso lingüístico no solo

«desaforado» (Carreira 1986:81) sino también, y sobre todo, ajeno por completo a Góngora (Carreira 1991:XIV), algunas peculiaridades gráficas sin curso en la lengua actual y determinados grupos consonánticos latinizantes. Los casos de leísmo del *Panegírico* de *Ch* son: *nos le dio* (v. 35), *le conduzgan* (v. 74), *le vio* (v. 87), *le admitió* (v. 138), *devanándole otra, le traduce* (v. 445), *le induce* (v. 591), *le trató* (v. 604) y *desenlazarle* (v. 627). Los casos de grafías de *Ch* que no aceptamos son *expuniendo* (v. 78), debido a vacilación vocálica por cierre de la vocal *u* (Lapesa 1942:368) y no por la peregrina explicación que aduce Alemany y Selfa (1930:421), el italianismo (véase *DCECH*, IV, 225b) *nichio* (v. 45) y los errores ortográficos *frustadas* (v. 156), *incostante* (v. 305) y *esterelidad* (v. 361). Los casos de grupos consonánticos latinizantes (*ct* > *t*, *cc* > *c*, *pt* > *t*, *ph* > *f*, *mm* > *nm*, *ll* > *l*, *s* + oclusiva > *es* + oclusiva) que no respetamos son: *sancta* (vv. 39, 56, 584 y 613), *sanctuario* (v. 329), *jurisdicción* (v. 432), *Arcto* (436); *sucesor* (vv. 25 y 206), *occéano* (v. 400), *sucesora* (v. 420), *sucesión* (v. 588); *ceptro* (v. 145), *asumpto* (v. 603); *esphera* (vv. 131, 208 y 475), *Daphnes* (v. 499); *inmenso* (v. 255); *illustró* (vv. 49 y 435), *illustra* (vv. 120, 143 y 249), *Tullio* (v. 161), *collega* (v. 259), *illustre* (v. 430), *Pallas* (v. 437); *structura* (v. 164), *splendor* (v. 290). Con todo, las exigencias de la rima obligan a adoptar un criterio ecléctico con los grupos consonánticos en esa posición; así, por necesidades de rima editamos por fuerza *santa* (v. 56), *dino* (v. 187), *afeto* (v. 223), *dina* (v. 401) y *solenes* (v. 466), donde *Ch* escribe *sancta*, *digno* (que en la época se tiene por cultismo italianizante: véase *Diálogo*, p. 78), *afecto*, *digna* y *solemne*, respectivamente, pero por la misma razón editamos *coluna* (v. 90), como lee *Ch*, en lugar de *columna* (Vilanova 1957:II, 391, 393 y 393). A veces, elegir una grafía puede ser una cuestión nada fácil: es el caso de *fragante* (v. 244), como copia *Ch*, o *fragante*, vacilación que ocurre en otros poemas gongorinos (*Canciones*, p. 191); nosotros editamos *fragante* porque, como expone y argumenta Jammes para las *Soledades*, «Chacón escribe una vez *fragante* y dos veces *fragante*. [...] He preferido conservar estas variaciones, porque no

se puede saber de momento cómo Góngora pronunciaba y escribía estas palabras; a lo mejor vacilaba él mismo entre dos grafías (y pronunciaciones) posibles» (p. 177); Alet (1971:I, 40) edita *fragante* y no comenta el problema en sus notas ni consigna la diferencia gráfica en su aparato crítico; curiosamente, en Millé (1932 y 1943) se lee *fragante* (como transcribió Foulché-Delbosc 1921:II, 271) y en las impresiones de 1956, 1961 y 1972 aparece *fragante*. Sí seguimos a Chacón en los siguientes casos de vacilación gráfica: *oya* y no *oiga* (vv. 9 y 14), *postrada* y no *prostrada* (v. 22), *ahora* y no *agora* (vv. 43, 132, 287, 418 y 582), *invidia* y no *envidia* (vv. 127, 153 y 216), *Filipo* y no *Felipo* u otras formas (vv. 139, 274, 286 y 439), *yedra* y no *hiedra* (v. 163), *ceremonia* y no *cerimonia* (v. 199), *recebimiento* y no *recibimiento* (v. 199), *recebida* y no *recibida* (vv. 291 y 313), *recebillos* y no *recibillos* (v. 335), *propia* y no *propria* (v. 365), *trujera* y no *trajera* (v. 418), *Infantado* y no *Infantazgo* (v. 420), *Camboja* y no *Camboya* (v. 477) (D. Alonso 1960:499) y *Támisis* y no *Támesis* u otras formas (v. 585). De todas maneras, seguir el sistema gráfico de un manuscrito comporta problemas de coherencia puesto que Chacón escribe *mármoles* (v. 29) y *mármores* (v. 525), *obscura* (v. 236) y *sutil* (v. 444); con todo, preferimos mantener estas vacilaciones en lugar de proceder a una unificación gráfica absoluta que no reflejaría tampoco el sistema gráfico de Góngora. (Sobre todo lo que no sabemos acerca de la pronunciación y las grafías en la época de don Luis véase Carreira 1995a:83-84.)

Los errores de copia o trivializaciones producidos en la difusión manuscrita y perpetuados en la tradición impresa, a la que hay que sumar las innovaciones de los comentaristas, demuestran que el manuscrito *Ch* contiene siempre la lectura no deturpada — menos en cuatro casos. El del v. 252, donde es mejor *hoy africano* que *si africano* (error por semejanza gráfica: *oi* > *si*). El del v. 325, donde *real* es mejor que *reales* por dos motivos: primero, porque *re-a-les* obligaría a realizar una violenta sinéresis (*rea-les*), no imposible a pesar de lo que dice Alet (1971:II, 40), para que el endecasílabo sumase sus once sílabas; y

segundo, porque la construcción sintáctica es mucho más forzada con *reales* como adjetivo de *dos* ('ninguna persona de las dos reales') que con *real* como adjetivo de *persona* ('ninguna persona real de las dos'). El del v. 369, donde *el Denia* es mejor que *el de Denia*. Y el del v. 555, donde *sacro* es mejor que *sacros*; Alet señaló ya la lectura errónea de Chacón, que hace «concordar este adjetivo [*sacros*] con *abetos*» (1971:II, 67); razona Alet: «prefiero la lección *sacro* dada por los otros manuscritos e impresos: ¿por qué serían *sacros* los bajeles de Venecia? El león alado de sus banderas es *sacro* porque representa simbólicamente al evangelista san Marcos, patrón de la ciudad. [...] El león alado del evangelista san Marcos sostiene con la diestra un libro abierto que lleva el lema "Pax tibi Marce evangelista meus"» (*ibid.*).

La mala lectura de Chacón en el v. 252 merece una exposición más detenida. Para Alet, que edita *hoy* (1971:I, 41), «este improbable *si* se explica por una mala lectura de la grafía antigua *oi*» (1971:II, 30). La explicación que ofrece Salcedo Coronel del pasaje es correcta: Góngora «dice que *hoy es monte africano* por su transformación, que refiere largamente Ovidio en el libro citado [*Metamorfosis*, IV, 1197-1205]» (p. 370). Además, en un pasaje de la *Isabela* muy semejante al de esta octava, el propio Góngora había utilizado el bordón *hoy monte africano* para referirse a Atlante: «FABIO. ... porque a mis hombros, Marcelo, / ni aun la máquina del cielo / les hará dar un gémido. / MARCELO. ¡Oh Hércules toledano! / y aun más fuerte, pues no hay duda / que Hércules pidió ayuda / al que hoy es monte africano» (acto I, v. 119). Un pasaje paralelo de la transformación de Atlante, con la lectura *hoy*, aparece en el v. 2 de un soneto del conde de Villamediana dedicado a san Francisco Javier: «¡Oh, ya de polo austral segundo Atlante, / en cuyos hombros *hoy* el peso estriba ...» (Villamediana, p. 192; la cursiva es nuestra). Tanto la explicación de Alet como la de Salcedo Coronel son muy razonables y los lugares paralelos que hemos aducido no parecen dejar espacio para las dudas, pero... nótese que de esta manera el poema repite la misma estructura gramatical en dos octavas consecutivas, porque tanto este v. 252 («monte hoy

africano») como el v. 263 («bárbaro hoy imperio»), en la estrofa siguiente, presentan el mismo tipo de hipérbaton con el adverbio *hoy* intercalado entre sustantivo y adjetivo y adjetivo y sustantivo, respectivamente. ¿Tendrá algo que ver la diferencia de *Ch* con esta repetición?

Así pues, siguiendo a Chacón editamos *hoy de esta* y no *de aquesta* (v. 3), *al amante* y no *el amante* (v. 65), *infamar* y no *informar* (v. 87), *pisó* y no *pisa* (v. 102), *mucho laxos* y no *muchos laxos* (v. 105), *la tantos* y no *ya tantos* (v. 126), *ponderosamente* y no *poderosamente* (v. 166), *torrente* y no *corriente* (v. 172), *cuanta* y no *cuanto* (v. 175), *de premio* y no *del premio* (v. 187), *le cuente* y no *lo cuente* (v. 217), *lastimosa* y no *lagrimosa* (v. 267), *arrogándose* y no *arrojándose* (v. 271), *lux* y no *voz* (v. 284), *desatadas la América* y no *desatada la América* ni *desatada América* (v. 301), *de uno* y no *que uno* (v. 301), *e irreverente* y no *y reverente* (v. 319), *importuno* y no *oportuno* (v. 322), *partió* y no *faltó* (v. 326), *respondía* y no *respondió* ni *sucedía* (v. 343), *concento* y no *contento* ni *comento* ni *concurso* (v. 345), *fructuoso* y no *fluctuoso* ni *flutuoso* ni *flexuoso* (v. 360), *remo* y no *leño* (v. 372), *los dos* y no *las dos* (v. 389), *sin vanas* y no *si vanas* (v. 390), *esta* y no *aquesta* (v. 392), *al prudente* y no *el prudente* (v. 385), *el mundo* y no *al mundo* (v. 399), *lisonja* y no *aplauzo* (v. 426), *la que* y no *quien* (v. 444), *regulados* y no *regalados* (v. 451), *las dejó* y no *los dejó* (v. 503), *la mayor de continente* y no *la mayor del continente* ni *la mejor de continente* (v. 534), *lampo* y no *campo* (v. 539), *desquicia a Jano* y no *desquicia ufano* (v. 560), *desiste* y no *resiste* (v. 583), *al tráfico el mar* y no *al tráfigo el mar* (v. 612) y *de la Haya* y no *de la playa* (v. 621). Conviene que comentemos despaciosamente algunas de estas variaciones:

— v. 65: *al amante* y no *el amante*. Para Alet, aunque «la comprensión de la expresión [“la fiera que mintió al amante / de Europa”] no ofrece dificultad, su construcción gramatical no es tan clara: ¿quién mintió, Júpiter o el toro? Góngora dará a *mentir* su sentido latín [...] ‘fingir, imitar, disfrazarse de’. [...] Luego, Júpiter mintió el toro, imitó el toro, se disfrazó de toro. Por eso, a mi parecer, hay que escribir: ‘que mintió *el* amante de Europa’» (1971:II, 7).

Las explicaciones de Alet no dejan espacio a las presuntas ambigüedades gramaticales que él mismo cree ver en el pasaje. La construcción sintáctica, por supuesto con la lectura *al amante*, es clara: *la fiera* ('el toro') *que mintió* ('fingió, imitó') *al amante de Europa* ('a Júpiter').

— v. 87: *infamarlo* y no *infamarle*. *Informarle* es *lectio faciliior*. El error se debe a la semejanza gráfica entre *infamar* e *informar*, palabra que además no hace aquí sentido. Ahora bien, la lectura *infamar* es casi exclusiva de Chacón, lo que nos lleva a pensar en una intervención final, definitiva, por parte de Góngora. Por otra parte, este no es el único caso en el *Panegírico* en que el verbo *informar* se ha sustituido por otro verbo: así, en el v. 30 la lectura *informe* de la mayoría de los testimonios aparece como *engendre* en *Ch.* (La diferencia entre los dos casos es evidente: en el v. 30, Góngora pudo muy bien escribir en primer término *informe* y corregir luego en *engendre*; por contra, parece muy improbable que aquí escribiese primero *informar* y después cambiase a *infamar*.)

— v. 166: *ponderosamente* y no *poderosamente*. *Poderosamente* es error por *lectio faciliior*. Alet (1971:II, 23) edita *ponderosamente* porque, según él, es la lectura dada «por mayores autoridades y por ser más inesperada, o sea, más propiamente gongorina. Puede que [la lectura *poderosamente*] no tenga otro origen que una mala lectura». Se trata solo de una trivialización, habitual en la transmisión de los versos gongorinos (*Canciones*, p. 227, con nota aclaratoria).

— v. 172: *torrente* y no *corriente*. La lectura *corriente* se debe a un error de copia motivado por la posición idéntica — en rima — de *corriente* en el v. 174. Además, en el v. 172 *corriente* no hace sentido.

— v. 271: *arrogándose* y no *arrojándose*. *Arrojarse* en lugar de *arrogarse* es trivialización habitual en la transmisión manuscrita de los versos gongorinos (*Canciones*, pp. 133 y 239).

— v. 284: *lux* y no *voz*. Salcedo Coronel edita *lux* en el comentario (p. 381), y en él se refiere siempre a *lux* y nunca a *voz*. Se trata, pues, de un error de impresión de Salcedo Coronel, que incurre en la confusión entre *lux* y *voz*

frecuente en la transmisión de los poemas gongorinos (*Canciones*, pp. 89 y 144).

— v. 319: *e irreverente* y no *y reverente*. Ambas lecturas hacen sentido. Salcedo Coronel edita *y reverente*, pero paradójicamente defiende en su comentario la lectura *e irreverente*. Escribe el comentarista: «y el mar pisó irreverente, esto es, sin respeto y con libertad» (p. 415), y «otros leen *y reverente pisó el mar*, y no mal porque mira al respecto con que bañó el mar la ribera por haberla hollado tan poderosas majestades. Elige lo que te pareciere, que de una y otra suerte está dicho con maestría» (p. 416). Demasiada libertad concede Salcedo Coronel al lector, puesto que nos parece que aquí es más conveniente hablar de error de copia que de variante de autor. Alet edita *e irreverente* (1970:I, 45), que parafrasea como «sin respeto», pero no justifica la elección de esa lectura. El error puede deberse a un caso de «omisión de una sílaba [...] muy similar a la contigua» (Blecuá 1983:22), de manera que de *y (ir)reverente* se puede pasar a *y reverente*, o bien a un caso de sustitución por antinomia. Editamos *e irreverente* porque es la lectura del manuscrito *Ch* y porque nos parece que esta lectura se aviene mejor con el sentido del pasaje, que entendemos así: ‘se fue el rey y se fueron los españoles y, ante el vacío tan tremendo que dejó la partida de todos los congregados allí, el mar comió la insolencia de borrar todas las señas de los fastos valencianos’. En favor de *reverente* comp. la canción *De la toma de Larache*: «lo admira reverente el Oceano» (v. 26), con la autoridad de las referencias latinas que aduce Micó (*Canciones*, p. 133).

— v. 322: *importuno* y no *oportuno*. Salcedo Coronel arguye: «en algunos manuscritos se lee *importuno*, pero a mí no me satisface, bien que pudiera entenderse por largo y prolijo, que en estas significaciones se toma alguna vez en nuestra lengua esta voz, que se deduce de la latina *importunus*, que significa *molestus*, *gravis*, y también lo que no es conveniente al tiempo ni a la persona. [...] No me satisface esta lección sino la contraria, por ajustarse más al intento del poeta en esta descripción, donde quiere ponderar el suntuoso

aparato que aquella ciudad previno a sus reyes, conveniente a la grandeza de tanta majestad y que debía hacer como parte principal de la monarquía española» (pp. 424-425). Alet edita *oportuno* (1971:I, 45), elección que justifica (1971:II, 40) solo con el comentario citado de Salcedo Coronel. Editamos *importuno* porque es la lectura de Chacón y porque este adjetivo se puede entender como ‘largo, prolijo’ (como dice Salcedo Coronel, si bien este significado es difícil de justificar si nos ceñimos a la construcción sintáctica de la lectura, que es *importuno a rayo ilustre*) y también como ‘porfiado’ (como señala Covarrubias), esto es, ‘que el aparato que había dispuesto Barcelona porfiaba o competía con el rayo ilustre’. Tanto con *importuno* como con *oportuno* hay que hacer sinalefa y sinéresis en *debía* para que el endecasílabo sume las once sílabas de rigor.)

— v. 326: *partió* y no *faltó*. Editamos *partió* porque es la lectura de Chacón y la que siguen los comentaristas y porque casa mejor en el hilo narrativo del pasaje y con la idea de movimiento que transmiten las octavas, con el periplo de los reyes tras la revalidación de los desposorios en Valencia (octava XL): Barcelona (XLI), Montserrat y Zaragoza (XLII) y Madrid (XLIII). *Faltó* puede ser mera trivialización por semejanza gráfica.

— v. 345: *concento* y no *contenido*, ni *comento* ni *concurso*. *Contento* es *lectio facillior*, a pesar de que aquí hace sentido. Este error es habitual en la transmisión de los versos gongorinos (*Canciones*, pp. 253 y 268). Recordemos que Gracián calificaba a don Luis como «cisne en los concentos, águila en los conceptos» (*Agudeza y arte de ingenio*, discurso V).

— v. 360: *fructuoso* y no *fluctuoso*, ni *flutuoso* ni *flexuoso*. Como ya señalaron Alet y Jammes, tanto *fructuoso* como *fluctuoso* hacen sentido. Alet edita *fluctuoso* por tratarse de una «versión más inesperada — y quizá más gongorina» (1971:II, 46), y Jammes prefiere también esa lectura porque «es más poética» (1967:246n.). Más o menos gongorina, más o menos poética, el caso es que *fructuoso* es la lectura de Chacón y es la que editamos aquí. En primer lugar porque, ya lo hemos dicho, es la lectura de *Ch* (cuyo texto considera-

mos siempre mejor mientras no se demuestre lo contrario con argumentos inapelables), y es probable que la lectura *fluctuoso* no pase de ser una mala lectura de los manuscritos. En segundo lugar, porque el sentido de *fructuoso* casa mejor que el de *fluctuoso* en el conjunto de la octava. Veamos. Ambas voces no son sinónimas. Así, *Auts.* dice de *fructuoso*: «provechoso, útil y que da fruto, lat. *fructuosus*», y no consigna la voz *fluctuoso*, que sí aparece en la edición más reciente del diccionario académico: «del lat. *fluctuosus*. Que fluctúa» (*Acad.*). El significado de los versos 359-360 es claro: 'el duque infunde la corte a Carrión y Pisuerga, siguiendo así el estilo fructuoso, provechoso, del Nilo inundante con sus crecidas'. Existe la posibilidad — no mencionada por Alet ni Jammes — de que *estilo* sea aquí 'punzón' (Spitzer 1980:259, pero Carreira 1986:205), y que *fluctuoso estilo* signifique, por lo tanto, el 'sinuoso trazado' del curso del Nilo como el trazo de un punzón, pero es una posibilidad tan remota que no permite ligar el adjetivo *inundante* a 'sinuoso trazado'. Micó (en prensa) ha estudiado el problema y lo ha resuelto a favor de la lectura *fructuoso*.

— v. 372: *remo* y no *leño*. El error de los manuscritos que leen *leño* es claro. Para evitar la repetición de *remo* (que aparece en el verso siguiente) incurren en la de *leño* (que aparece en el verso anterior). La lectura *leño* no hace aquí sentido.

— v. 383: *surcado* y no *sulcado*. Tanto *surcado* como *sulcado* aparecen, como voces sinónimas, en *Auts.*, pero Covarrubias registra solo *sulcar* («hacer sulcos») como latinismo. Vilanova (*surcada*, *Polifemo*, v. 64), afirma que «es casi seguro que Góngora utilizó la forma culta *sulcar* en vez de *surcar* como transcribe el texto del manuscrito Chacón. Pellicer y Salcedo Coronel aceptan sin comentario alguno la primera forma que, como hemos visto, registra Covarrubias» (1957:I, 493). Recuérdese el caso semejante de *fructuoso* y *fluctuoso* del v. 360 del *Panegírico*, con la diferencia de que el doblete *sulcado* / *surcado* no conlleva un cambio de significado como en *fructuoso* / *fluctuoso*.

— v. 392: *esta* y no *aquesta*. Se produce aquí la misma vacilación que en el v. 3 entre las formas del demostrativo *esta* y *aquesta*. Esta vacilación todavía es habitual en el siglo XVII (Lapesa 1942:397). En la concordancia de *Soledades* y *Polifemo* elaborada por Callejo y Pajares (1985) no aparece registrada la forma *aquesta*. Alet edita *aquesta* «para respetar el metro del verso endecasílabo» (1971:II, 51). Por contra, mantenemos aquí la lectura *esta* del manuscrito Chacón, lo que impone un hiato (*con-tra-es-ta*) para conseguir las once sílabas del endecasílabo.

— v. 451: *regulados* y no *regalados*. Alet comenta: «sin considerar como imposible la primera solución [*regalados*], me inclino por la segunda [*regulados*]» (1971:II, 56). Según *Auts.*, *regalado* «vale también acomodado, suave u delicado», y para Salcedo Coronel *regulados* significa ‘concertados’ (p. 509). Ambas lecturas hacen sentido, aunque el adjetivo *regulados* casa mejor con *coros*. Quizá *regulados* sea una corrección hecha por Góngora en el manuscrito Chacón, aunque la semejanza gráfica y fonética hace pensar que *regalados* es *lectio facilior* (*regulados* > *regalados*).

— v. 534: *la mayor de continente* y no *la mayor del continente* ni *la mejor del continente*. Alet, que edita la lectura de *Ch*, cree que «las dos versiones [la de Chacón y la de Pellicer, respectivamente] se podrían igualmente aceptar: ‘la mayor por sus dimensiones’ o, por otra parte, ‘la mejor de todo el continente’ (verdad es que se trata únicamente de islas, pero ¿no suele llamarse Oceanía ‘el quinto continente’?)» (1971:II, 64-65). La explicación de Alet es insuficiente e inaceptable a la vista del estadio de la variante en *E* y en los códices y ediciones que leen con él. La lectura de *Ch* (*la mayor de continente*) contiene un hipérbaton forzado que casa muy bien con la serie de hipérbatos violentos que contiene la segunda mitad de la octava. La ordenación sintáctica del pasaje es: ‘Ternate es la isla más grata del mar de la aurora cuando no *la de continente mayor*’. De la lectura de *Ch* solo se puede discutir el sentido de *continente* (¿alude a las dimensiones de la isla, a su perímetro, o a su abundancia, o a ambas cosas a la vez?). Una mala transmisión textual ha transformado la

espléndida lectura de *Ch* en una *lectio facillior*, puesto que *la mayor del continente* elimina el hipérbaton gongorino y origina una paradoja (¿cómo una isla puede ser la mayor de un continente?) que fuerza a Alet a una explicación demasiado ingeniosa para justificarla. El tercer estadio de la variante es la lectura de *Pe* (*la mejor del continente*), para quien *continente* «es la tierra que no es la isla» (col. 711). Esta lectura puede deberse a un error de impresión (*mayor* > *mejor*) o a una variación introducida por el comentarista (en aras de evitar la repetición de *mayor*, que aparece también la estrofa siguiente en el v. 543) a partir de uno de los manuscritos que leen con *E*. Salcedo Coronel sigue la innovación de Pellicer y explica que «puso el *continente* (que propiamente significa ‘tierra firme’) por todo el mundo» (p. 535).

— v. 539: *lampo* y no *campo*. ¿Nos las habemos con una variación de autor o con una mera *lectio facillior*? Cuestión casi insoluble, aunque la segunda posibilidad nos parece mucho más razonable. Veamos. La trivialización es evidente a primera vista: la deturpación del texto en la transmisión manuscrita y posterior impresa puede convertir fácilmente la lectura original *lampo* en *campo*, pero es muy poco probable que un copista transforme una lectura genuina *campo* en *lampo*. No parece probable que ambas lecturas deban atribuirse a Góngora. El problema no existiría si el resultado de esa manipulación textual fuese en alguno de los dos casos (*lampo* o *campo*) un dislate. Ahora bien, el problema sí existe porque ambas lecturas hacen sentido... a pesar de la dificultad que presenta la comprensión exacta del pasaje. Editamos aquí *lampo*, esto es, ‘filipino’, ‘de los Lampos’ o ‘de Lampa’, aunque sin testimonios que autoricen bien estos significados posibles, y también podría tener el sentido de ‘resplandeciente’ (si se acepta y documenta como italianismo, como apuntamos más abajo) porque es la lectura de *Ch* y la de casi todos los manuscritos e impresos. Alet edita *Lampo*, que en su paráfrasis reza «hábil Filipino (?)» (1971:I, 59), porque «esta versión me parece más verosímil pero no encuentro en ninguna parte la explicación de esta palabra; parece corresponder al nombre de algún pueblo; ¿sería de la misma familia que

lampote (tela [de algodón] fabricada en Filipinas) y significaría ‘filipino’? (1971:II, 66). *Lampo* no aparece en el *Tesoro* de Covarrubias ni en *Auts.*; sí en cambio en el último de la Academia: «resplandor o brillo pronto y fugaz, como el del relámpago», y en *DCECH*: «‘resplandor como el del relámpago’ poét. [Acad. ya 1817]» (IV, p. 866b43-44, *s.v. relámpago*; los corchetes de la cita pertenecen están ya en la cita). Pero *lampo* es voz italiana que significa ‘relámpago’ y que está, por ejemplo, en la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581) de Torquato Tasso: «parve un tuono la voce, e’l ferro un *lampo* / che di folgor cadente annunzio apporte» (*apud* Vilanova 1957:II, 433). Quizá se trate de un italianismo, introducido en la lengua española del siglo XVII por don Luis o por otros autores, con el sentido de ‘resplandor’. Veamos qué dicen los comentaristas a propósito de esta variante. Para Pellicer, «los *Lampos* quiénes sean dirá Botero en sus *Relaciones del mundo*, que tradujo en español Diego de Aguiar» (col. 711), aunque Alemany y Selfa advirtió que «leída esta traducción (Botero, *Relaciones universales del mundo*, traducida por Pedro de Aguiar, Valladolid, sin año en la portada, que es manuscrita, pero por la fe de erratas es de 1600) no he visto en ella mencionados a los tales *lampos*. Existe, sí, el puerto llamado Lampón en la provincia de Infanta, Luzón, sito hacia el NO de la bahía de Lamón; puerto célebre en la historia de Filipinas por haber sido en el siglo XVI depósito de los galeones y de las riquezas de Manila» (1930:13). Salcedo Coronel edita *campo* porque «así se lee en un manuscrito que me dio un gran señor y que yo tengo por el más seguro»; según este comentarista, la cláusula *al político campo* se debe entender como «donde el político ejerce sus máximas. [Porque] entre los oradores se toma esta voz *campo* alguna vez por los comitios o juntas. [...] Aludiendo, pues, a esto dijo que Ternate era campo al político, por ventura mirando al comercio que en aquellas islas tiene el chino, que merece este nombre por su habilidad y rara política en el gobierno» (pp. 536-537). (*Campo* es voz que ya utilizó Góngora en el v. 378 del *Panegírico* a propósito de Argel: «voraz ya campo tu elemento

impuro». ¿Acaso pretendió don Luis evitar la repetición de la palabra *campo* en dos versos del poema?) Esa explicación de Salcedo Coronel no convenció a Nicolás Antonio, quien hace una buena presentación del problema, reconoce que la resolución de la variante no es nada sencilla y no se decanta por ninguna de las dos lecturas. Dice Nicolás Antonio: «Yo no hallo agora *Lampo* en parte ninguna que sea nombre de pueblo o provincia. Si hemos de criticar en romance, siguiendo la fe de ese manuscrito que vos visteis en que estaba *campo*, digo que se puede retener esta dicción, pero no apelativa, en el sentido que vos queréis, sino propia y que sea nombre patronímico o patrio del que habita la región de Campaa, de quien hay mucha memoria en las historias y geografías índicas. En todo caso, siento que se ha de buscar cosa de este género en que descansa el entendimiento» (fol. 125v.). Nicolás Antonio acepta a regañadientes la lectura de *Sa*. No está conforme, en cambio, con su explicación, puesto que solo acepta esa voz en sentido patronímico (*campo* < *Campaa*), el que Pellicer daba a *lampo* (< *Lampos*), de manera que Nicolás Antonio presupone implícitamente la validez ambas lecturas.

— v. 560: *desquicia a Jano* y no *desquicia ufano*. La semejanza gráfica y fonética de *Jano* y *ufano* hace pensar que la segunda lectura es *lectio faciliior*, aunque no hay que descartar la posibilidad de una variación de autor. *Desquiciar a Jano* es, en efecto, «declarar la guerra, por alusión al templo de Jano, que se abría en tiempo de guerra» (Alemany y Selfa, s. v. *Jano*). Salcedo Coronel parafrasea el pasaje así: «hoy te niega la entrada del cielo, privándote de la comunicación de los fieles, aquella sagrada mano que tiene poder para abrir sus puertas» (p. 549). Para Nicolás Antonio la explicación de Salcedo Coronel es insuficiente: «yo siempre vi impreso *que desquicia ufano*, y entendí que la mano sagrada del pontífice romano desquiciaba, esto es, abría y aun ensanchaba con supremo poder delegado de Cristo nuestro señor las puertas del cielo, el cual, ufano y alegre, obedecía a su poder. Agora veo esta nueva lección y holgara que la hubieseis fundado y explicado, lo cual no hacéis ni tomáis en la boca de qué Jano se habla o qué es desquiciar a Jano» (fols. 125v.-126r.). Ar-

guye bien Alet: «basta recordar que las puertas del templo de Jano se abrían en tiempos de guerra: el papa excomulga a la señoría de Venecia (*te niega el cielo*) y la amenaza con la guerra ('desquicia las puertas de Jano'). El giro es muy elíptico pero no puede sorprendernos bajo la pluma de Góngora, mientras que es difícil aceptar lo del cielo que «ufano y alegre» obedecía al poder del papa» (1971:II, 68).

— v. 583: *desiste* y no *resiste*. Salcedo Coronel explica su lectura así: «reducida al ruego y amenaza resistió algún tiempo, pero al fin cedió humilde» (p. 558). Nicolás Antonio considera con acierto que la lectura de *Sa* (*reducida resiste*) es yerro de impresión, que no hace sentido: «¿cómo puede resistir reducida y cuándo cede humilde? Fue yerro, y se debe enmendar como está en los impresos de antes [en *Ho33*]: *reducida desiste*» (fol. 126r.). Con todo, debe recordarse que el oxímoron *reducida resiste* es muy parecido a la expresión que Góngora utilizó para aludir a la lucha del riachuelo con el mar en el comienzo de la *Soledad segunda*: «resiste obedeciendo» (v. 26).

— v. 612: *al tráfico el mar* y no *el tráfago el mar*. *Tráfago* «viene de la voz tráfico» (*Auts.*), aunque para Nicolás Antonio esta voz *tráfago* «ni es original nuestra ni indigna de esta ilustración, que se ocupó en otras más conocidas» (fol. 126r.). La semejanza gráfica hace pensar en una trivialización (*tráfico* > *tráfago*), pero el sentido idéntico de ambas voces. Ahora bien, gramaticalmente hay que construir 'abrió el mar *al tráfico*', por lo que la lectura buena es la de Chacón.

— v. 621: *de la Haya* y no *de la playa*. La mayor parte de los testimonios leen *de la playa*, que es *lectio facillior*. Nicolás Antonio advirtió la variación: «no dejaré de decir que en esta octava estimo mucho la mudanza de *el belicoso de la playa seno*, que estaba en las anteriores impresiones, en *el belicoso de la Haya seno*, porque así se iguala mejor la metáfora y se dan más particulares señas del lugar donde se ajustó la tregua» (fol. 126r.). Y Alet apostilla con acierto: «solo esta versión [*de la Haya*] es coherente y permite el juego de palabras:

La Haya, ciudad belicosa, y *la haya*, en cuyo tronco las abejas labran la miel» (1971:II, 75).

También consideramos como lecturas erróneas las que muy probablemente sean innovaciones de Pellicer (con quien coinciden los manuscritos *Ap*, *Ss* y *W*), que, por supuesto, desechamos en nuestro texto crítico. Así las cosas, editamos *que al sol perdona* y no *que aun no perdona* (v. 35), *generoso* y no *glorioso* (v. 43), *mas* y no *pero* (v. 173), *conducido* y no *conocido* (v. 201), *Febo* y no *Apolo* (v. 207), *cerúleo* y no *purpúreo* (v. 228), *que a Argel* y no *que Argel* (v. 371), *al prudente* y no *el prudente* (v. 385), *las selvas* y no *los hombres* (v. 408), *compulsará* y no *convocará* (v. 411), *vulto* y no *luto* (v. 415), *el mundo* y no *al mundo* (v. 423), *ilustre* y no *siempre* (v. 430), *culto* y no *dulce* (v. 447), *Oriente* y no *el Oriente* (v. 471), *veloces* y no *feroces* (v. 507), *del palacio* y no *de palacio* (v. 524), *España* y no *de España* (v. 608) y *al océano* y no *el océano*. Vale la pena que comentemos algunas de estas innovaciones.

A propósito de la lectura del v. 35, Salcedo Coronel comenta: «otros leen “que aun no perdona / los rayos que él a la menor estrella”, queriendo decir que escurecía aun más que su esposo la luz de las estrellas, aludiendo a la propiedad del sol, en cuyo nacimiento se esconden las estrellas excedidas de la luz superior de tan noble planeta» (p. 294).

En el v. 228, Salcedo Coronel sigue a Pellicer y justifica así su lectura: «el agua unas veces dorada y otras purpúrea del río Betis, mirando al color purpúreo que suele llevar este río cerca de su nacimiento, donde se junta con Guadalimar» (p. 356). Para D. Alonso, tanto *cerúleo* como *purpúreo* «son voces usadas por Góngora que sufrieron ataques [...] por estar reiteradas [...] y estar repetidamente señaladas en las censuras anticultistas» (1960:136).

Para la innovación del v. 385, Nicolás Antonio escribe: «no ya esta vez, no ya la que al prudente / Cardona, etc. Así tiene sentido y no *el prudente* como está impreso» (fol. 125r.). Como explica Alet, «Pellicer y Salcedo Coronel escriben “*el prudente*” de modo que resulta completamente incomprensible la

construcción de la frase. [...] Hay que escribir “al” y construir ‘un segundo trato frustró las velas [...] al prudente Cardona’» (1971:II, 50).

En el v. 408, Alet edita *las selvas* porque este «segundo giro [*los hombres*] es quizás más poético pero esto no nos permite sacar una conclusión sobre lo que escribió Góngora. En las dos expresiones, el sentido es idéntico» (1971:II, 52). Editamos *las selvas* porque es la lectura que aparece en todos los manuscritos, incluido Chacón. La innovación *los hombres* puede deberse a que en la misma estrofa aparece *la selva* (v. 405), y que el comentarista haya querido *mejorar* el texto de Góngora eliminando esa repetición de los vv. 405 y 408.

Acercas de la innovación del v. 411 (*convocará*), Nicolás Antonio comenta con su intuición y claridad habituales que «de aquí se arrancó un término [*compulsará*] que vale más él solo que muchos versos de otros, y por cuya invención pudiera haber hecho don Luis la demostración de alegría que el Boyardo se refiere hizo cuando inventó el nombre de Rodomonte. *Compulsará* es el término de don Luis, y el que estaba hasta agora en las ediciones suyas, de mayor significación y numerosidad que el substituido por él. Y hasta verle en posesión del lugar de que le despojaron no cesarán de clamar justicia crítica los aficionados a don Luis, y espero que vos [se refiere, claro está, a Salcedo Coronel] el primero» (fols. 125r.-v.). A propósito de esta variante, y en nota a su edición de los comentarios de Nicolás Antonio, dice Jammes que «il ne m'a pas été possible de comparer avec le texte de l'édition Vicuña ni avec celui de Pellicer. C'est sans doute à eux que pense Nicolás Antonio quand il parle des “impresos” antérieurs à l'édition de Salcedo Coronel» (1960:27). Esta apostilla de Jammes requiere algunas matizaciones. Primera: la edición de Vicuña no contiene el *Panegírico*. Segunda: la lectura *convocará* tiene su origen seguramente en el texto de Pellicer. Tercera: los «impresos» a que alude Nicolás Antonio son todas las ediciones de Hoces, menos *Ho54* y *Ho54**.

En el v. 620 la lectura *el océano* es innovación o mero yerro de imprenta de Pellicer, que sigue Salcedo Coronel. La explicación de este no justifica la lectura *el océano*: «era donde el Rin [...] esconde sus sienas en el océano» (p. 568), esto es, 'donde el océano esconde sus sienas al Reno'; pero el v. 619 dice *el Reno*, no *al Reno*. Gramaticalmente el sentido que propone Salcedo Coronel es imposible y la única lectura aceptable es *al océano*, de manera que el significado del pasaje es unívoco: 'el Reno esconde las sienas del océano'. Nicolás Antonio dice que «antes se imprimía, y mejor a mi parecer, *las sienas al océano le esconde*: el Rin, con los varios ramos o brazos con que sale al mar le esconde las sienas» (fol. 126r.), y argumenta que «cabeza o sienas del mar se puede llamar aquella extremidad suya con que baña las tierras, y esta parte vecina a ellas dice que el Rin esconde con sus aguas o ramos porque saliendo al mar parece que su caudal nada sobre las aguas marinas, como sucede en los ríos de mucha corriente, y aun algunos hay tales que entran las suyas dulces muchas leguas la mar adentro. Esto es esconder las sienas el Rin al océano, el otro sentido no sé que le tenga» (*ibid.*).

Las variantes de autor del *Panegírico* son pocas y de poquísimos calados. Góngora apenas ha corregido el poema. Las diferencias entre el texto de cuarenta octavas reales, que, como ya dijimos más arriba, se podría considerar una primera entrega más que una versión o redacción previas, y el íntegro, de setenta y nueve estancias, son media docena. La revisión definitiva del poema, que Góngora debió de efectuar para el manuscrito Chacón, se limitó a la restauración de los lugares deturpados en el proceso de difusión manuscrita. No entró don Luis en la reelaboración de este o aquel pasaje. Creemos que esa falta de correcciones de Góngora al poema se explica fácilmente por el mismo carácter trunco del *Panegírico* — una composición inacabada, abandonada ante la caída inminente del duque de Lerma, desdeñada por el autor a causa del esfuerzo baldío. El poeta ni quería ni podía volver a un texto que existía pero que carecía ya de sentido, y que el desarrollo de los hechos de la alta

política española del momento había convertido en incómodo e incluso comprometedor para su propia persona. Creemos que este es el motivo de que en el *Panegírico al duque de Lerma* no haya estrofas reacias ni versiones primitivas ni reelaboraciones de tal o cual pasaje, como sí las hay en el *Polifemo* o en las *Soledades*, y que las variaciones del autor se limiten solo a la sustitución de una palabra por otra. El manuscrito Chacón es el depositario fidelísimo de esos cambios mínimos de última hora. Por esta razón editamos *engendre el arte* y no *informe el arte* (v. 30), *sus árboles* y no *los árboles* (v. 54), *fulminó armas* y no *fulminó flechas* (v. 64), *mentida* y no *mentido* (v. 161), *su privanza* y no *la privanza* (v. 188), *la esperanza* y no *su esperanza* (v. 190), *pienso* y no *espero* (v. 383), *adulación* y no *emulación* (v. 416), *a los metales* y no *a los mortales* ni *en los mortales* (v. 432), *ondas* y no *aguas* (v. 460) y *dio* y no *fue* (v. 516). No negaremos que estos once casos de presuntas variantes de autor se podrían reducir a dos, puesto que nos parece innegable la probabilidad de que las lecturas descartadas de los vv. 54, 161, 188, 190, 383, 416, 432 y 460 y 516 sean meras trivializaciones y lecciones equipolentes, pero no desde luego adíforas — como se puede argumentar con facilidad a partir del parecido gráfico o semántico entre ambas lecturas. De esta manera, nos quedan solo dos variantes de autor indiscutibles en un texto gongorino de 632 endecasílabos. Esas dos variaciones son *engendre el arte* o *informe el arte* (v. 30) y *fulminó armas* o *fulminó flechas* (v. 64).

Echemos un vistazo a la resolución de los nueve casos que están a caballo entre la trivialización y la variante. En el v. 54 editamos *sus árboles* y no *los árboles*, que es la lectura de *Ah Ga H2 (J) Oe Pex Pv VZ*. El posesivo *sus* mejora el verso porque dota a *árboles* de un antecedente concreto único (*el sacro río* del v. 53) que no le otorga el artículo *los*. Además, la inclusión de *sus* puede deberse a un juego intencionado de coincidencias con los posesivos del verso 51, *su glorioso tío*, y del v. 56, *su memoria santa*. La diferencia es de matiz, pero existe.

En el v. 161 editamos *mentida un Tulio*, como leen *Ap Ch Ga N S Ss - Pe*, y no *mentido un Tulio*, que es la lectura de los demás testimonios. La cercanía de *un Tulio* y la semejanza gráfica (*mentida / mentido*) explican que un copista o un cajista conviertan *mentida* en *mentido*, pero no a la inversa — por eso creemos que Góngora nunca escribió *mentido*. El problema es que ambas lecturas hacen sentido. Así, Pellicer edita *mentida* y parafrasea: «la envidia, persuadiendo mudamente eficaz con cuanta elocuencia oró Tulio» (col. 634). Salcedo Coronel edita *mentido un Tulio* y entiende: «la emulación, que era disfrazado Tulio en la elocuencia con que persuadía» (p. 339), explicación que coincide con la de Pellicer y que le costó una severa andanada de Nicolás Antonio, quien advirtió con perspicacia que la lectura *mentido* y la glosa de Salcedo Coronel eran incompatibles. Antonio redarguye que el poeta «no quiso llamar *Tulio mentido* a la emulación, aunque este fuese el afecto que movía la lengua del orador, sino dice que alguno de los celosos o providentes del Consejo de Estado acusó con larga oración la interior privanza del duque con el príncipe» (fol. 124v.). La aclaración de Antonio es sin duda válida para la lección *mentido un Tulio*, que tenemos por menos gongorina que *mentida un Tulio*. Alet editó *mentido* porque es la «lección más sencilla y dada por mayor número de autoridades» (1971:I, 35); según él, *mentida* «se relacionaría con *oratoria* o con *yedra*» y *mentido* «con *un Tulio*» (1971:II, 22). Los argumentos de este hispanista se caen solos, y *mentida* no se relaciona con *oratoria* ni con *yedra*. *Mentida un Tulio* es una aposición de «la invidia» que aparece explicitada como tema en la octava anterior. El sentido de *mentida* es ‘disfrazada, disimulada, transformada’, como en los vv. 233-235 de la *Soledad primera*: «bajaba entre sí el joven admirando / armado a Pan, o semicapro a Marte / en el pastor mentidos ...», con nota de Jammes (*Soledades*, p. 246) y el significado del pasaje es: ‘la envidia, disfrazada en un Cicerón, acusa la privanza del duque’, y no ‘un Cicerón disfrazado acusa la privanza del duque’.

El error de los vv. 188 y 190 es uno solo, por alteración del orden. En el v. 188 editamos *su privanza*, como leen *Ap Ch E Gi H H3 I K L N Rm3 S Tg - Sa*

*Ho54 Ho54**, y no *la privanza*, como leen los demás testimonios; y en el v. 190 editamos *la esperanza*, como leen *Ch E Gi H H3 K Nb Rm1*, y no *su esperanza*, como lee el resto. Creemos que las lecciones de los manuscritos Chacón y Estrada no solo son mejores sino las únicas gongorinas. El problema es que los códices de cuarenta octavas y los comentaristas optan por las lecturas que aquí consideramos yerros de copista. Foulché-Delbosc, en su transcripción de *Ch*, imprimió *la privanza y su esperanza* (1921:II, 268), lecciones erróneas que se mantienen, obviamente, en la edición de Millé (1932:732) y en la de Alet (1971:I, 37), quien no comenta ni consigna la divergencia en su aparato crítico.

En el v. 383 editamos *pienso*, como *Ap Ch H1 N Rm3 S Ss Tg V W Z - Pe Sa*, y no *espero*. Es innegable que las dos lecciones hacen sentido y además son casi sinónimas. Ante la disyuntiva nos decantamos por la lectura de *Ch*.

En el v. 416 editamos *la adulación*, como leen *Ch N Oe Rm3 S Tg*, y no *la emulación*, que es la lectura que prefiere la mayoría de los testimonios. Las dos lecciones hacen sentido. Es difícil decidir si nos hallamos ante una variación de autor, debida tal vez a que la lectura *la emulación* ya había aparecido en el v. 152 del *Panegírico*, o a una sustitución por sinonimia y/o semejanza gráfica. Y, como ya dijimos más arriba, ante la duda nos quedamos con el manuscrito Chacón.

En el v. 432 editamos *a los metales*, como lee *Ch*, y no *a los mortales*, como leen *N S - Pe*, ni *en los mortales*, como leen los demás testimonios. Alet (1971:I, 52) edita *en los mortales*, y en su paráfrasis de los vv. 431-432 escribe que las acciones del conde de Saldaña lo harán «dueño de las voluntades de todos los vivientes» (*ibid.*), que es exactamente la explicación que del pasaje ofrece Salcedo Coronel (p. 496). Alet se limita a consignar esta variante en su aparato crítico (1971:II, 87), pero no la comenta en su sección de notas históricas y literarias, como hace siempre que considera que se trata de una variación que no es mera *lectio facillior*. Que *metales* sea mala lectura de *mortales* parece contradecir la lógica de la trivialización, como ponen de manifiesto las

lecturas de los manuscritos *N* y *S*, que leen normalmente con *Ch* (véase, por ejemplo, la variante del v. 451), que conservan la preposición *a* pero sustituyen *metales* por *mortales*. Lo cierto es que la lectura *en los mortales* hace sentido a la perfección, y que el problema se plantea con el significado de *a los metales*. El silencio y el desdén que ha merecido esta última lección habrán de imputarse a la pereza que generan las lecturas establecidas, puesto que no hay que ser un lince para ver que *metales* tiene aquí el significado de ‘voces’ (por sinécdoque) o de ‘instrumentos de metal = trompas (de la Fama)’ (por metonimia), sentidos corrientes en la lengua del seiscientos: recordemos, en el primer caso, «el metal de la voz» en Duque de Estrada (p. 182) y, en el segundo, el endecasílabo de la *Jerusalén conquistada* (I, v. 54) de Lope de Vega: «la Fama os llama en el metal sonoro» (citamos por *Obras poéticas*, p. 703); además, el propio Góngora había escrito en el romance «De la semilla caída»: «perdona si desatado / mi pobre espíritu en lenguas, / metal no ha sido canoro» (vv. 93-95), donde las voces de los mortales (*deshechas en lenguas*) aparecen asociadas a los instrumentos musicales mediante el *metal*. A la luz de estos tres lugares aducidos el pasaje del *Panegírico* puede y debe entenderse así: ‘cuánta autoridad le darán tales acciones a las trompas (o a las voces) de la Fama’. El sentido es un tanto rebuscado (más que forzado), pero ¿no hay que esperar esta condensación significativa y plenitud expresiva en la poesía de Góngora?

En el v. 460 editamos *ondas*, como leen *Ch* - *Sa Ho54 Ho54**, y no *aguas*, como leen los demás. Sea variante o error por sinonimia no debemos olvidar que en la poesía de don Luis hay numerosos casos de *ondas* con el sentido de ‘aguas’, como en la poesía latina e italiana, y que el verso gana con la lectura de Chacón.

En el v. 516 editamos *dio*, como lee solo *Ch*, y no *fue*. Las dos lecciones son sinónimas, puesto que *dio* y *fue* significan aquí ‘sirvió de’ (hay ejemplos de *dar* y *ser* con el sentido de ‘servir de’ en el *Polifemo*). Ahora bien, con la lectu-

ra *dio* el poeta introduce una variación que evita la repetición de la forma verbal *fue*, que aparece en la octava siguiente (v. 523).

Vayamos ahora con las dos variantes. Inspeccionemos la primera: ¿*engendre el arte* o *informe el arte*? (v. 30). Estamos en la octava IV (vv. 25-32) del *Panegírico*. En la primera semiestrofa, Góngora cita a un ascendiente ilustre del duque de Lerma; en la segunda, el poeta vaticina las grandes hazañas del noble señor, que serán recordadas y celebradas con mármoles de Paros, y su lugar de nacimiento, a orillas del río Duero. Nos interesa la segunda semiestrofa, que reza: «éste, a quien guardará mármoles Paro / que engendre el arte, anime la memoria, / su primer cuna al Duero se la debe / si cristal no fue tanto cuna breve», y que podemos parafrasear así: ‘el duque de Lerma, a quien la isla de Paros guardará mármoles que el arte engendre y la memoria anime, debe su primer cuna al río Duero si no es que tanto cristal fue cuna pequeña para tan gran señor’. Digamos ya lo que es obvio: no existe ni por asomo semejanza gráfica ni fonética entre *engendre* e *informe*, pero el significado de ambos verbos es muy parecido. Según el *Diccionario de autoridades*, *engendrar* «vale también producir, tener virtud y substancia para dar y llevar fruto, lo que propiamente se dice de los árboles, plantas semillas y de otras cosas inanimadas», e *informar* significa «dar forma a la materia o unirse con ella».

La distribución de las dos lecciones en los testimonios cotejados es la siguiente: *engendre el arte* Ah Ap Ch H1 H2 (J) N Oe Pex Pr Pv Rm3 S Tg Z - Pe *informe el arte* E Ga Gi H H3 I J K L Nb Pg Rm1 - Ho33 Ho33* Ho34 Ho34* Ve Cra Ho48 Sa Ho54 Ho54* Fo Co. (Copiamos en primer término los códigos por orden alfabético de siglas, y tras el guión los impresos por orden cronológico de publicación. Los paréntesis indican que la lectura del caso fue corregida. Para las siglas de manuscritos y ediciones véase más abajo el apartado de «Fuentes primarias».) Salcedo Coronel ya advirtió la existencia de la variación y argumentó que «otros leen *que engendre el arte*, pero no tan bien, siendo la primera frasi más propia y usada siempre del poeta en semejante

sentido. En el soneto a don Bernardo de Rojas, arzobispo de Toledo, dijo: “y esa inscripción consulta, que elegante / informa bronce, mármoles anima”. Y en la égloga piscatoria al sepulcro del duque de Medina [Sidonia]: “y las que informó el arte / de afecto humano peñas”» (p. 291). Los lugares aducidos por Salcedo Coronel autorizan a las mil maravillas la pertenencia de su elección, pero conviene tener presente que Góngora también echó mano del verbo *engendrar* con el sentido que tiene en este pasaje. En breve rebusca hemos espigado tres casos en el *Polifemo*: «rico de cuantos la agua engendra bienes» (v. 123), «cuantas produce Pafo, engendra Gnido» (v. 333) y «a las que esta montaña engendra harpías» (v. 448).

Alet edita *informe el arte* y justifica su preferencia con el argumento del *usus scribendi* y los ejemplos suministrados por Salcedo Coronel. El hispanista francés añade de su propia cosecha que «el arte no engendra verdaderamente el mármol, sino que lo labra solo» (1971:II, 5). Las razones esgrimidas por Salcedo Coronel y Alet a favor de la lectura *informe el arte* se pueden volver del revés con facilidad suma y pueden servir también para acreditar la lección *engendre el arte*. Admitimos como norma general que el poeta pueda tender en sus versos a la reiteración de determinadas fórmulas, y de ahí el papel decisivo que pueden desempeñar eventualmente los lugares paralelos para desenredar un trozo cuyo sentido no está claro. Argüimos así mismo que el poeta introduce en su obra variaciones con el fin de evitar, precisamente, el automatismo, la reiteración, el vocablo redicho, el uso y aun el abuso de ciertas palabras o determinados sintagmas. En estos casos, el argumento de la *variatio* puede ser tan decisivo como el del principio de analogía llamado *usus scribendi*. En resumen: preferimos la lectura *engendre el arte* por varios motivos. Primero, porque esta es la lección del manuscrito Chacón. Segundo, porque el verbo *engendre*, como demuestra la definición del *Diccionario de autoridades*, no solo hace sentido sino que con él *mármoles* se convierte en una preciosa sinécdoque de ‘escultura, estatua’, imposible con la lectura *informe*. Así pues, ‘el arte crea, vivifica, las esculturas’ y solamente ‘da forma a los mármoles’.

El verso gongorino sale ganando con esta variación introducida por el propio autor en el manuscrito Chacón.

(Antonio Carreira, en comunicación epistolar del 13 de agosto de 1996, nos señaló su desacuerdo «en que *engendre el arte* (v. 30) sea variante de autor, y menos aún preferible. A mi juicio, esa expresión, referida al mármol, contiene una inexactitud que Góngora nunca habría tolerado, ya que *engendrar* siempre lo refiere a algo vivo. La excepción se encuentra en el rom. “Cuando la rosada aurora”, v. 55, porque pertenecía a frase hecha (el sol *engendra* oro, en el sentido de que lo hace crecer). Y la var. *informe*, si se admite, echa por tierra la tradición chaconiana ...».)

Para la divergencia del v. 64 (*fulminó armas* o *fulminó flechas*), vale la pena demorarse e intentar demostrar que en este caso la lectura de *Ch* mejora también el sentido del pasaje y tiene que ser una variación imputable solo a la mano de Góngora. Estamos en la octava VIII (vv. 57-64) del *Panegírico*, en la que don Luis menciona las ocupaciones juveniles del duque de Lerma: su educación (vv. 57-58); sus ejercicios ecuestres (vv. 59-62), en un trozo que parece tomado del *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti* de Claudiano: «Utque tuis primum sonipes calcaribus arsit, / ignescunt patulae nares, non sentit harenas / ungula discussaeque iubae sparguntur in armos» (vv. 546-548); y su adiestramiento militar (vv. 63-64), mejor que la «diestra esgrima» que propone Pellicer (col. 623). La variante se halla en el último verso del pareado que remata la estrofa: «de Quirón no biforme aprende luego / cuantas ya fulminó *armas* el Griego». Quiere decir Góngora que ‘el duque de Lerma aprendió de un sabio y docto maestro a ejercitarse en las armas, pero que ese ayo no era *biforme* como el centauro Quirón que instruyó a Aquiles’. (Góngora utiliza la antonomasia *el Griego*, para referirse a Hércules, en la *Isabela*, acto I, v. 47.) Una vez propuestos el texto y el sentido del fragmento, podemos presentar el aparato crítico: *armas* Ap Ch E H1 N S Tg - Pe Sa Ho54 Ho54* *flechas* Ah in marg. Ap Ga Gi H H2 H3 I J K L Na Nb Oe Pex Pg Pr Pv Rm1

Z - Ho33 Ho33* Ho34 Ho34* Ve Gra Ho48 Fo Co. Hay que advertir, de entrada, que tanto Jammes como Alet se refirieron en sus respectivos estudios a esta variante, pero los dos tropezaron inexplicablemente en la misma piedra. Dice Jammes que «on trouve également *fulminó armas* dans le manuscrit Chacón et dans l'édition Hoces [*sic*]» (1960:25). Repite Alet que «pell., sc, CH, h [Pellicer, Salcedo Coronel, Chacón y Hoces] escriben *fulminó armas* [*sic*]» (1971:II, 7). El dato de Jammes y Alet sobre Hoces es falso. La equivocación de ambos investigadores justifica la necesidad de un estudio que deshaga la confusión que rodea a todas las ediciones de Hoces, puesto que no es lícito consultar Ho54 y creer y hacer creer que su texto es idéntico al de Ho33.

Volvamos a la variante. La nula semejanza gráfica, fonética e inclusive semántica (todas las *flechas* son *armas*, pero no todas las *armas* son forzosamente *flechas*) entre las dos lecturas, cuya relación se limita a la hiponimia (las *flechas* son *armas*), nos hace pensar que nos las habemos con una variante de autor. Es muy probable que la lectura *armas* fuese incorporada por Góngora en el manuscrito *Ch*, y de aquí pasase a los demás manuscritos que leen con él y después a los comentaristas. Ni Pellicer ni Salcedo Coronel aluden en sus comentarios a la variante. El perspicaz Nicolás Antonio advirtió el cambio y defendió con agudeza e ingenio la lectura *flechas*. Dice Nicolás Antonio al confrontar el texto de *Sa* con el de Ho33: «Veo que se mudó aquel verso “cuantas ya fulminó flechas el Griego” en este: “cuantas ya fulminó armas el Griego”, lánguido y hiente. Ni sé que sea buena frase *fulminar armas* como lo es *fulminar flechas*. Yo diría que con este especial arte de *tirar* se dan a entender por metonimia todos los demás que componen la universal destreza en jugar las armas, y es lo que más conviene al maestro que atribuyó para esta enseñanza del duque» (fol. 124v.).

El mayor acierto de Nicolás Antonio es que comprende que la variante depende del verbo *fulminar* al que va ligada. En este sentido, se pueden allegar lugares paralelos del valor semántico de *fulminar* en los versos de Góngora, por ejemplo: «el *fulminante* aun en la vaina acero» (*Panegírico*, v. 606), «el

trueno de la voz *fulminó* luego» (*Polifemo*, v. 359), «previene rayo *fulminante* trompa» (*Polifemo*, v. 488) y otro aún mejor en el soneto titulado *De don Francisco Padilla, castellano de Milán* (v. 10): «si fulminó escuadrones ya su espada» (*Sonetos*, p. 105). Para el v. 359 del *Polifemo* anota D. Alonso que «el verbo *fulminar* es un cultismo (latín *fulminare*). Aunque *fulminare* es en primer término ‘lanzar o caer el rayo’, en latín se decía también de ‘relampaguear, caer el rayo y tronar’» (1960:743). Creemos que el sentido latino de *fulminar* (< *fulmen*, ‘rayo’) es el que contiene la clave para la comprensión de la variante. Antes de explicar por qué, conviene allegar avales literarios de *flechas* y *armas*. Para la lectura *flechas* se puede traer un pasaje paralelo de la *Fábula de Faetón* (vv. 950-952) del conde de Villamediana: «y entre horrores lucientes Quirón fiero / que, de sus flechas tómulas no parco, / temeridad alada infunde al arco» (Villamediana, p. 238). En aval de *armas* es interesantísimo el trozo de *La gigantomaquia* (libro II, octava 2) de Manuel Gallegos con que el *Diccionario de autoridades* ilustra la voz *fulminante*: «coronado de luz, de fuego armado, / tres veces mueve el brazo fulminante». Así pues, tanto el uso de las cláusulas *fulminar armas* y *fulminar flechas* está documentado en la literatura de la época.

La explicación de D. Alonso y los versos de Villamediana y Gallegos nos dan la medida exacta del proceso de la sustitución de *flechas* por *armas*, el «plomo fulminante» de la *Soledad segunda* (v. 282). Góngora debió de escribir en primer lugar *fulminó flechas*, recordando el modelo de algún pasaje de un autor latino que refiriese el mito de la crianza de Aquiles por Quirón. El Aquiles griego no conocía otras *armas* que las *flechas* (y quizá la espada y la lanza, pero no en cualquier caso *armas de fuego*) y el centauro manejaba solo las saetas. Pero don Luis, con su intuición extraordinaria, debió de observar la posibilidad de corregir *flechas* por *armas*, un cambio que le permitía matar varios pájaros de un solo tiro. Primero, por la asociación de ideas de luz y ruido que encierra la cláusula *fulminó* (‘arrojó y lanzó rayos’) *armas* (‘explosiones de fuego’). Segundo, porque el Aquiles del *Panegírico* era un

contemporáneo de Góngora, y para no ser un personaje anacrónico podía y debía *fulminar* con *armas* de fuego. Tercero, por el perfeccionamiento de los campos léxico y semántico de la octava: las *centellas* (v. 59), el *trueno* (v. 60), el *polvo ardiente* (v. 62) y el *fuego polvoroso* (v. 62) casaban mucho mejor con las *armas* (de pólvora, que expelen centellas, que provocan truenos y que levantan polvo) que con las *flechas*. La mejora de Góngora incluida en *Ch* bien valía el hiato de *fulminó armas* que denunciaba Nicolás Antonio.

(Coda a *fulminó armas*. Por su alto valor filológico, nos parece necesario copiar aquí las sesudas reflexiones, y serios reparos, que tanto el gongorista A. Carreira como el latinista A. Seva, nos comunicaron sobre *fulminó armas*. Carreira, en carta del 13 de agosto de 1996, arguye: «Supongo que Góngora escribió *flechas*, debido a una confusión de Quirón con Crotos, centauro o semicentauro luego catasterizado en Sagitario, y bien puede haberlo cambiado en *armas* por las razones que apuntas — aunque lo de manejar armas de fuego era seguramente poco apropiado a un caballero de alcurnia, y menos a fines del XVI y principios del XVII cuando estaba prohibido cazar con ellas». Seva argumenta que *fulgeo* (> **fulgmen* > *fulmen* > *fulminó*) no se usa en latín transitivamente con complemento directo de cosa en el sentido de ‘lanzar como un rayo (un arma...)’, que nos hallamos ante un hápax y que tanto en *armas* como en *flechas* el problema es el mismo: un uso insólito, único, de Góngora; añade Seva que *fulminar* no tiene un componente acústico, sino visual, y que *armas*, en general, no sugiere mejor el ‘fuego’ que *flechas*, puesto que en la época existían flechas incendiarias; de todo ello concluye Seva que en cuanto al sentido *armas* y *flechas* valen lo mismo, que en la resolución de la variante hay que aducir el aspecto fónico (las abundantes aliteraciones de los vv. 61-62), y que en este sentido es más satisfactorio *fulminó flechas* — mientras no se demuestre la intervención *directa* de Góngora en el manuscrito Chacón. Coda final: mientras no se demuestre la invalidez de las lecturas de *Ch*, nos atenemos siempre a estas.)

PROBLEMAS DE GÉNERO

Acaso anda fuera de la moda disertar sobre la esencia de los géneros literarios. Tiénese el asunto por retórico. Hay quien niega hasta la existencia de géneros literarios.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

— *Más me persuade una copla de don Luis de Góngora que un sermón de Castroverde.*

UN CABALLERO BONÍSIMAMENTE ENTENDIDO
(EN JOSÉ PÉREZ DE RIBAS, *ESCRUTINIO ... DEL MS. ESTRADA*)

RETÓRICA Y POÉTICA DEL PANEGÍRICO

No nos andemos por las ramas y vayamos ya a por las interrogaciones que más nos importan aquí: ¿Qué es el *panegírico*? ¿Es un género literario, esto es, una «selección conjunta de temas y formas», por decirlo con Guillén (1985:163) y por no hurgar más en la controvertida cuestión teórica de qué es un género literario, como se preguntaban Ducrot y Todorov (1972:193-201) y se siguen interrogando todavía Schaeffer (1988:155-157 y 1989:20) o Spang (1993:28-40)? ¿O bien es un subgénero, o género menor, de la poesía narrativa o épica (Spang 1993:104-120)? ¿Varía su recepción o aceptación, como género o subgénero, a lo largo del tiempo y de las culturas? ¿Dónde, cuándo, cómo, por qué y *de quién* nace? ¿Cuáles son sus manifestaciones más conspicuas a lo largo de los siglos? ¿Qué modelos clásicos griegos y latinos imita Góngora, y qué imita con exactitud de ellos: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*? ¿Cuál es, en fin, el *background*, el cúmulo de circunstancias que posibilitan a comienzos del siglo XVII la aparición de un poema como el *Panegírico al duque de Lerma*? ¿No será este, por acaso, una muestra palmaria de la

indeterminación o abolición genérica (Montesinos 1955:28) que singulariza a la literatura española del seiscientos?

¿Existen — se preguntan en 1596 don Fadrique y López Pinciano — otras especies de poemas además de las cuatro — heroica, trágica, cómica y diti-rámica [‘lirica’] — «principales y fuente de todos los demás» (*Philosophía*, I, p. 287)? «¡Y cómo, si las hay! Hay poemas y aun poemillas» (*ibid.*), esto es, géneros y subgéneros, les espeta, ni corto ni perezoso, su interlocutor don Hugo, que en una primera lista de *poemillas* cita el mimo, el apólogo, el epigrama, la rapsodia, la parodia, la mezcla de centón y parodia, el grifo, el enigma y el escolio; y en una segunda lista reúne todos los poemillas «que o se aplican a dioses o a hombres» (*ibid.*): el himno para los dioses y para los hombres un sinnúmero de categorías — entre las que se encuentran los panegíricos o «poemas que en alabanza de otro y concurso de gentes eran cantados» (*ibid.*).

La definición de don Hugo es apenas un esbozo, que por desgracia solo menciona el tema (*inventio*) y el carácter público y festivo (*memoria, actio y pronuntiatio*), el componente performativo se dirá hoy, del «poemilla» o subgénero, pero no expone sus orígenes ni sus reglas (*dispositio y elocutio*). No podemos congratularnos de que otros preceptistas poéticos contemporáneos de López Pinciano sean más generosos que el sabio interlocutor de la *Philosophía antigua poética*, y los pocos datos que esos teóricos suministran acerca del panegírico son los mismos que un lector culto de la época podía consultar con placidez en el *Tesoro* (1611) de Sebastián de Covarrubias. Para encontrar la información perteneciente sobre los antecedentes clásicos (teóricos y prácticos) del panegírico que nos abra de par en par las puertas del poema gongorino tenemos que recurrir de nuevo a los comentarios, ya citados más arriba, de Pellicer y Salcedo Coronel.

De las cuatro columnas que el autor de las *Lecciones solennes ...* (1630) dedica al significado y a los orígenes de la voz *panegírico*, nos interesan en espe-

cial algunos trozos. Dice Pellicer que «este género de versos o inscripción que llaman *panegírico* los españoles [...] es muy antiguo. Lo que significa propiamente esta voz es *feria* o *mercado* solene y general, que cada cinco años se celebraba en Atenas. [...] En estas festividades se acostumbraban recitar unas oraciones [que] constaban [...] de lo más florido de las artes liberales y de los sofismas más lucidos de las ciencias, de la verdadera ciencia y doctrina moral, consultando la dialéctica, la música y la poética. [...] Fuese introduciendo en uno y otro siglo el llamar *panegíricos* no más a este género de oraciones laudatorias, que admiten para su exornación la elocuencia, para su constar la oratoria, para su verdad la historia, para su cultura la poética, que todo esto se conoce hoy en los panegíricos griegos de Isócrates, lo admite Cicerón en su *Orador perfeto* y lo aprueba Quintiliano en sus *Instituciones*. [...] Escribieron después los latinos panegíricos a diversos, o cónsules o príncipes [...], Claudiano en los consulados de Manlio, Honorio y Estilicón muchos, pero todos en la poética. Los que en la oratoria escribieron panegíricos son Plinio Secundo el Mártir a Trajano Augusto en el principio de su consulado [entre otros]» (cols. 613-616) (las cursivas están ya en el original; los subrayados son nuestros).

De las dos páginas que el autor de la *Segunda parte del tomo segundo* ... (1648) consagra a la evolución histórica y literaria de la palabra *panegírico* entresacamos los fragmentos que nos parecen más útiles para nuestro propósito. Dice Salcedo Coronel que «este poema, que nosotros — imitando a los antiguos — llamamos *panegírico*, propiamente era una *oración laudatoria en género demostrativo, que se hacía en lugar público delante de mucha gente en las fiestas célebres*. Esta parte en que concurrían, que debía de ser como plaza o mercado [...], se llamó *panégyris* en griego, que en nuestra lengua vale ayuntamiento, convento público o pública celebridad. [...] En esta plaza o mercado había templos en que se hacían los sacrificios y espacio donde corrían los caballos, teatro y escena donde se oraba o recitaban versos y se disputaba de varias ciencias. [...] Estas oraciones panegíricas que se hacían en estos juegos con

ellos mismos fenecieron, quedando el nombre a las que se hicieron después en *alabanza del príncipe*, en el senado o en otra célebre junta, como fue entre los latinos la de *Plinio a Trajano*. [...] *Llamáronse también panegíricos los poemas laudatorios porque acostumbraban recitarlos en concurso público, de los cuales fueron célebres [...] los de Claudiano y Sidonio Apolinar*» (pp. 277-278) (las cursivas son nuestras).

Las definiciones de Pellicer y Salcedo Coronel no son tan escuetas como la de don Hugo. Los dos comentaristas mencionan los jalones clásicos teóricos — Cicerón y Quintiliano — y prácticos — Isócrates, Plinio el Joven y Claudiano — del panegírico, insisten en su componente de lectura en público festejo (*panegyris*), lo consideran oración (en sus inicios) o poema laudatorio (en etapas posteriores) y lo ubican en el género demostrativo o epidíctico (véase Lausberg 1963:22-25). La definición de Salcedo Coronel nos remite de manera paladina no a la poesía sino a la oratoria, no a la poética sino a la retórica. Los comentaristas nos suministran, así pues, unos modelos, una síntesis histórica y descriptiva y unos orígenes retóricos de la materia panegírica, pero todavía nos quedan por conocer de esta sus «partes y contextura» — en expresión Trillo y Figueroa, para quien todos los teóricos que hasta aquel entonces habían escrito sobre el panegírico lo habían hecho, en efecto, «con preceptos más individuados a la retórica y política que a la poética y erudición» (*Obras*, p. 425). Por mucho que pudiera pesarle, e incluso dolerle, a Trillo y Figueroa, cuyos razonamientos sobre la poética del panegírico (basados, paradójicamente a tenor de su afirmación, en la retórica clásica) expondremos más adelante al abordar las semejanzas y las diferencias entre este y el poema épico, estamos convencidos de que el análisis del *Panegírico al duque de Lerma* desde una perspectiva eminentemente retórica (entiéndase aquí este término en el nivel de la *inventio* y la *dispositio*, no en el de la *elocutio*), como proponen de manera implícita López Pinciano, Pellicer o Salcedo Coronel, puede iluminar la génesis y el proceso de elaboración del poema gongorino.

López Grigera (1995) ha dado los ejemplos, a partir de un sólido armazón metodológico, para el estudio retórico de textos prosísticos del Siglo de Oro; Blecua (s. f. [1985]), Abad Nebot (1986) y Pozuelo Yvancos (1996:435-460) han ofrecido muestras paradigmáticas de ese tipo de análisis; y Azaustre y Casas (1997) han sistematizado, con textos castellanos de la Edad Media y del Siglo de Oro, los recursos retóricos que afectan a la *inventio* y a la *dispositio*. No es ocioso añadir aquí y ahora que sabemos de seguro que Góngora conocía y manejaba algunos libros de retórica de la época, como se infiere de un soneto escrito en 1611 y titulado temáticamente *Al padre Francisco de Castro, de su libro de retórica*, en cuyo segundo cuarteto el poeta expone ideas tan reveladoras sobre su concepción del vínculo entre el estilo elevado y el arte retórica como esta: «del bien decir bebiendo en la alta fuente, / que en tantos ríos hoy se ha desatado / cuantos en culto estilo nos ha dado / libros vuestra retórica excelente» (*Sonetos*, p. 85).

Para llegar hasta el preciado conocimiento de la materia, las partes y la contextura del panegírico es menester que hagamos un largo salto hacia atrás hasta la madre de todos los géneros, la *Retórica* de Aristóteles, y sus descendientes mayores (*Rhetorica ad Herennium*, Cicerón y Quintiliano) y menores (los *progymnasmata* o también llamados *praexercitamina*, o ejercicios preparatorios de retórica, a cargo entre otros de los rétores Teón, Hermógenes, Aftonio, Nicolao o Prisciano y Rodolfo Agrícola, traductores al latín de Hermógenes y Aftonio, respectivamente), autores y obras que el humanismo difundió durante los siglos XVI y XVII con su modelo de sistema educativo (Blecua s. f.:135, y López Grigera 1995:38, 55 y 72-73) y cuyas ideas aparecen citadas con frecuencia en las preceptivas poéticas y las artes retóricas (Albuquerque Díaz 1995:9-14 y 41-44) de esas dos centurias — así ocurre, por ejemplo, en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso, como advierte López Grigera (1995:83) o en la *Segunda parte del tomo segundo ...* de Salcedo Coronel dedicada a Góngora. Los datos de nuestro itinerario por la historia de la retórica proceden básicamente del manual imprescindible de Kennedy (1972)

solo para la época romana, de las contribuciones de Murphy (1989) para las etapas griega y romana, y de los estudios generales de Barthes (1970:85-160), Mortara Garavelli (1988:17-62) y Hernández Guerrero y García Tejera (1994) sobre la historia de la retórica. Para la *Retórica* de Aristóteles utilizamos la traducción de Racionero (1994), para la *Rhetorica ad Herennium* la edición de Alcina (1991), para los tratados de Cicerón las de Wilkins (1902-1903) y Hubbell (1949), y finalmente para la *Institutio oratoria* de Quintiliano la de Butler (1920).

Salcedo Coronel, tan perspicaz siempre, es el que pone el dedo en la llaga: *panegírico* es, en primer término, una *oración laudatoria en género demostrativo que se hacía en las fiestas célebres* o, dicho con otras palabras, un discurso de alabanza en género demostrativo hecho en una ocasión solemne. El sintagma *género demostrativo* nos remite directamente a la división tripartita de los géneros de causa establecida en la *Retórica* (I, 3) aristotélica, y en concreto a un género cuya finalidad es, avancémoslo ya de la mano de López Grigera, «deleitar componiendo el elogio o el vituperio de alguna persona, país, idea, cosa: por ejemplo, el elogio de la Edad Dorada, típico ejercicio retórico del Siglo de Oro, en el *Quijote* (I, cap. 11)» (1995:20). Escribe Aristóteles que existen tres clases de géneros o discursos en función del tipo de oyente, el tiempo, la finalidad y los medios empleados: el deliberativo, el judicial o forense y el *demostrativo* o *epidíctico*. De este último el tipo de oyente es *el espectador*, el tiempo es *el presente*, la finalidad es *lo noble* o *lo vergonzoso* y los medios o temas son *el elogio (encomio)* y *la censura (vituperio)* de una persona o cosa (*Retórica*, I, 9). ¿Quién puede negar que este prontuario aristotélico es una plantilla que se puede superponer a la perfección en el *Panegírico* de Góngora? Un paso más: ¿cuáles son las premisas materiales (Aristóteles) o tópicos que se utilizan para demostrar que una persona o cosa es noble? La *Rhetorica ad Herennium* (III, 6), escrita hacia el año 90 a. C., distingue tres tipos de premisas,

tópicos o circunstancias: externas, corporales y espirituales; entre las externas están el linaje, la educación, la riqueza, los poderes, títulos de gloria, ciudadanía y amistades; entre las corporales se cuentan la agilidad, la fuerza, la belleza y la salud; entre las espirituales están la sabiduría, la justicia, la fortaleza y la templanza. ¿No es cierto también que todas estas circunstancias mencionadas se pueden reconocer en el carácter del personaje central del *Panegírico* de Góngora? Otro paso más: Cicerón (106 - 44 a. C.), que menciona en algunos de sus libros de retórica la separación aristotélica de los tres géneros de causa, por ejemplo en *De inventione* (I, 7, 12 y II, 12, 155-156 y 177-178) o en *Topica* (91-94), matiza en *De oratore* (II, 343) que las acciones dignas de elogio, en las que más resplandece la virtud, son aquellas que se hacen sin provecho o sin recompensa personales. ¿No sobresale ese altruismo entre las virtudes del personaje central del *Panegírico* de Góngora? Y en *Partitiones oratoriae* (70) recupera Cicerón la tripartición aristotélica de los géneros de causa y añade, ya en el plano de la *elocutio*, que, habida cuenta de que un panegírico explica lo ya sabido por todos, las palabras deben elegirse sobre todo por su brillantez — idea ya enunciada unos años antes por Plinio el Joven en sus *Epístolas* (III, 13) (*apud* Olivar 1932:III), autor de un *Panegírico* dedicado al emperador Trajano cuya «edición crítica, sazónada de enjundiosas notas históricas y políticas, llevada a cabo en 1600 por Justo Lipsio» (Ferrari 1945:24) ejerció una influencia inmensa en la literatura política europea y coadyuvó de manera decisiva en el decantamiento del biografismo político renacentista al panegírico. (El texto de Plinio puede leerse, junto con otros once discursos panegíricos de la época romana, en Mynors (1964). La primera traducción castellana del encomio a Trajano es de 1622 y se debe a Francisco de Barreda.) El paso definitivo: Quintiliano (35 - 96 d. C.) dedica el libro III de su *Institutio oratoria* a la oratoria panegírica; en él sintetiza las ideas de sus predecesores, distingue entre *laus* y *funebres laudationes* (diferencia fundamental para entender las oraciones funerales de Paravicino,

que veremos más adelante) y propone nuevas pruebas para el elogio; recuerda este autor que el panegírico — discurso de exhibición, puesto que «*proprium laudis est res amplificare et ornare*» — no necesita un tema de disputa o de debate, aunque sí requiere pruebas; por este motivo, en la alabanza de un hombre, «*magis est varia laus hominum*», hay que tener en cuenta cuándo y dónde nació y vivió, sus antepasados, sus éxitos, su carácter, la excelencia del cuerpo, su fortuna, el uso correcto de las cualidades accidentales, los hechos por los que se distinguió, las obras que le recuerden ante la posteridad, sus parientes y «*urbes conditoribus, leges latoribus, artes inventoribus*» (III, 7). ¿No están presentes acaso todas estas pruebas en el *Panegírico* de Góngora? ¿Acaso no es digno de elogio el duque de Lerma por haber *fundado* la corte vallisoletana (octavas XLV-XLVI) o por el hecho de que uno de sus hijos sea *mecenas de las artes* (octava LIV) o por haber procedido a la ampliación del Consejo de Estado (octava XXXIII)? Por otra parte, es necesario precisar, con Romero Cruz, que en la época de Quintiliano «el panegírico se había convertido en una simple *laudatio*. [...] Puede suponerse que de los tres elementos de un panegírico, el que hacía referencia al lugar en que se celebraba la fiesta, la *panégyris*, ha desaparecido, en tanto que de los otros dos, el elogio y la exhortación, esta ha ido cediendo ante el empuje del elemento laudatorio» (1989:21).

Del siglo de Quintiliano data el manual más antiguo que se nos ha conservado de *progymnasmata* o ejercicios preparatorios de retórica, el del rétor griego Elio Teón de Alejandría, al que siguen muy de cerca los correspondientes manuales de *progymnasmata* a cargo de los maestros griegos Hermógenes de Tarso (siglos II - III d. C.), Aftonio (siglos IV - V d. C.) o Nicolao de Mira (siglo V d. C.), autores estudiados por Kennedy (1972:614-641). Se trata de textos de una importancia capital en la educación romana, como recuerda Reche Martínez (1991:7-18), y todavía en el Siglo de Oro español, como ha demostrado con datos López Grigera (1995); y son textos decisivos para

nuestro objeto de estudio puesto que proponen e imponen en la enseñanza elemental una sistematización rigurosa y una metodología de la retórica panegírica (Curtius 1948:107) y porque sus reglas tienen un gran parecido con las que hemos ido viendo a propósito del género epidíctico. Los ejercicios de retórica más destacados son: *fábula*, *sententia*, *chría* y *thesis* (útiles para el género deliberativo); *destructio*, *confirmatio*, *locus communis* y *legislatio* (útiles para el género judicial); *laus* y *vituperatio*, *descriptio*, *comparatio* y *ethopeia* (útiles para el género demostrativo o epidíctico). Habida cuenta de que los *Progymnasmata* de Aftonio dependen de manera clara de los de Hermógenes y habida cuenta también de que el manual de este sigue de cerca y amplifica el de Teón, según advierte Reche Martínez (*ibid.*), nos parece conveniente detenernos en la *laus* o encomio según la exposición que de él hace Hermógenes. Este — el rétor griego del imperio más leído y el más influyente desde su época hasta el Renacimiento, como matiza Kennedy (1972:619) — se ocupa sucesivamente de la definición, los tipos y la explicación etimológica de encomio, de las diferencias entre encomio y alabanza y entre encomio y lugar común, y de los respectivos lugares de argumentación del encomio de personas, de animales, de cosas o actividades, de dioses (himnos), de árboles y de ciudades.

Dice Hermógenes que el encomio es «la exposición de las cualidades que alguien posee en común o individualmente»; se llama así «porque antiguamente los poetas cantaban los himnos a los dioses en las aldeas»; se diferencia de la alabanza en el hecho de «que esta se podría hacer también en pocas palabras, por ejemplo: “Sócrates es sabio”, mientras que el encomio se hace mediante una exposición más extensa»; se diferencia del lugar común «en la finalidad y en el resultado, puesto que en el lugar común el propósito es conseguir una recompensa, mientras que el encomio contiene un testimonio puro y simple de virtud»; sus lugares de argumentación son el pueblo, la ciudad, el linaje, «sueños, presagios o ciertos hechos similares» (como el vaticinio de la napea en la octava XII del *Panegírico*, que no es un elemento de

«variedad estructural y aun retórica» gongorina, como afirma Ruiz Pérez (1996:1046), después «su crianza, como en el caso de Aquiles, que fue criado con médulas de leones y junto a Quirón», luego la educación, la naturaleza de su cuerpo (hermoso, alto, rápido o fuerte), y de su espíritu (justo, prudente, sabio o valeroso), sus ocupaciones (filósofo, orador o soldado), las acciones (que dependen de las ocupaciones), sus bienes externos (parientes, amigos, posesiones, criados o fortuna), la extensión de su vida, el modo de su muerte, «pero la más importante fuente de argumentación en los encomios es la procedente de las comparaciones». Todas las citas proceden de Reche Martínez (1991:187-191). Veamos hasta qué punto se cumplen a la letra las prescripciones del rétor Hermógenes en el *Panegírico al duque de Lerma*. Efectivamente, el encomio gongorino es una exposición extensa — preparada para las solemnes fiestas de Lerma de 1617 — de la capacidad de gobierno del Francisco Gómez de Sandoval y Rojas; y efectivamente también sus lugares de argumentación son la ciudad (octava IV) y el linaje (octavas IV-VII) del personaje, el vaticinio de una ninfa (octavas XI y XII), la crianza (octava VIII), la educación (octavas VIII-X), sus ocupaciones y acciones (octavas XVII y siguientes) y los parientes (octavas XIV-XVII y LIII y LIV) del duque, el modo de la muerte de la duquesa de Lerma (octavas L y LI) y las comparaciones, que están diseminadas por todo el *Panegírico*. No deja de intrigarnos la sospechosa coincidencia — ¿casualidad tan solo? — del ejemplo que pone Hermógenes para el lugar de argumentación de la crianza («Aquiles, que fue criado con médulas de leones y junto a Quirón»), que utiliza así mismo Claudiano en los versos 60-62 del *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti* («non ocius hausit Achilles / semiferi praecepta senis, seu cuspidis artes / sive lyrae cantus medicas seu disceret herbas»), y que aparece también en el emblema CXLIV (*Consiliarii principum* es el mote) de Alciato («Heroum genitos, et magnum fertur Achillem / In stabulis Chiron erudisse suis», *Emblemas*, p. 187) con la comparación que usa Góngora al men-

cionar la crianza del duque de Lerma, quien «de Quirón no biforme aprende luego / cuantas ya fulminó armas el Griego» (vv. 63-64). En todo caso, el *Panegírico* gongorino cumple todos los preceptos señalados para el encomio en los *Progymnasmata* de Hermógenes (y ni que decir se tiene que también en los de Teón y Aftonio) excepto el lugar concerniente a la alabanza de los rasgos físicos del personaje, que Góngora ha silenciado por completo.

De fecha incierta — de hacia el siglo V d. C. según los datos que ofrece Romero Cruz (1989:17) o quizá antes según Gascó (1996) — es el opúsculo titulado *Sobre los géneros epidícticos*, formado por dos tratados atribuidos a Menandro el Rétor, comentarista de Hermógenes y de los *Progymnasmata* de Minuciano. El opúsculo no puede empezar de manera más descorazonadora para quien busca en él información sobre los encomios de persona. Menandro advierte en el Tratado I de buenas a primeras que «en cuanto a los elogios de los seres vivos, los hay atendiendo a lo racional, al hombre, y sobre los irracionales» (pp. 33-34) y hace un descarte decisivo, «dejemos el [elogio] referente al hombre» (*ibid.*), si bien al principio del Tratado II compensa esta ausencia con una explicación del discurso imperial (pp. 53-57) o «encomio al emperador» (p. 53), donde conviene que hagamos un alto.

El texto de Menandro tiene mucho interés aquí porque es una variación teórica del encomio que adelanta la aparición de un género nuevo en la época imperial romana: el discurso en alabanza del príncipe, de manera que el panegírico alcanza una significación política. No podemos detenernos aquí en un desmenuzamiento completo del apartado «El discurso imperial» del opúsculo de Menandro. Solo queremos referir un par de detalles que nos parecen especialmente relevantes. El primero es el hecho extraordinario de que Menandro, al mencionar el argumento de la crianza del príncipe, señale que la más ilustre es la de Aquiles junto a Quirón, ejemplo que como ya vimos está en Hermógenes, en Claudiano y en el *Panegírico* de Góngora. El segundo es la confrontación que se establece en todo el apartado entre la paz y

la guerra, resuelta siempre a favor de esta: si no se puede elogiar al emperador por sus hazañas guerreras habrá que hacerlo por sus acciones en la paz, vaivén que está presente también en todo el poema gongorino.

Un valor adicional del opúsculo de Menandro reside en el espacio generoso que el autor concede en el Tratado I a los epígrafes siguientes: «Cómo hay que elogiar un país», «Cómo elogiar ciudades», «Cómo elogiar los puertos», «Cómo elogiar los golfos», «Cómo elogiar una acrópolis», «Cómo elogiar una ciudad por su origen» y «Cómo elogiar las ciudades por sus actitudes» (Romero Cruz 1989:40-52). Creemos que sobre todo aquí y en los *progymnasmata* puede rastrearse el modelo retórico de un tipo de composición poética muy cercano al *Panegírico al duque de Lerma* que tuvo una pujanza extraordinaria en el Siglo de Oro; nos referimos a la alabanza de una ciudad con motivo de una festividad solemne, entre cuyos ejemplos destacan y conviene mencionar *Fiestas de Denia* (1599) de Lope de Vega y *Fiestas de Lerma* (1617) de Francisco López de Zárate, textos que pueden leerse en *Obras escogidas* (pp. 536-554) y en *Obras varias* (I, pp. 71-166), respectivamente. Estas dos composiciones, que comparten con el *Panegírico* gongorino el modo de enunciación narrativo (afirmación un tanto discutible en el caso de Lope de Vega) y la octava real como vehículo métrico, son pura y simple poesía cortesana. *Fiestas de Denia* es en realidad un ejercicio efrástico que ocupa dos cantos y ciento noventa y dos octavas reales. En este poema, el cronista o *enviado especial* Lope de Vega *retrata* con «pluma sutil» y «pincel diestro» (v. 5) para la ausente virreina de Nápoles la suntuosidad de trajes y aparejos domésticos de un episodio meramente cortesano — las fiestas de las antebodas de Felipe III y Margarita de Austria, que se celebraron en Denia en casa de don Francisco de Sandoval y Rojas — que no tiene cabida en el *Panegírico al duque de Lerma*. López de Zárate, por su parte, compone doscientas treinta y tres octavas reales a base de reseñar las comedias representadas, los fuegos de artificio, los juegos de cañas, las corridas de toros, los bailes de enanos y la arquitectura civil de las solemnes fiestas celebradas en Lerma en 1617 (Díez

de Revenga y Florit Durán 1994:170-171). Tanto *Fiestas de Denia* como *Fiestas de Lerma* son meros cronicones de alta sociedad en verso, suntuosos y engolados, recargados en el plano de la *elocutio* y vacuos en el plano de la *inventio*. Estos dos poemas nos tienen que ayudar a comprender la distancia abismal que media entre dichas composiciones, como exponentes paradigmáticos de lo que es la poesía festiva y cortesana, y el *Panegírico*, rebajado por la crítica gongorina a esa categoría desde el marchamo más elevado de poesía épica.

Otro tipo de oración laudatoria de personas en género epidíctico (como es el *Panegírico al duque de Lerma*) pero en prosa es el sermón cortesano, que en el seiscientos alcanza gran difusión e indiscutible dimensión literaria de la mano del predicador real fray Hortensio Félix Paravicino (1580 - 1633). No nos vamos a demorar en la figura de fray Hortensio, ni en la relación de Paravicino con la oratoria sagrada de su tiempo, ni en la elocuencia paraviciniana, ni siquiera en la situación de Paravicino como predicador cortesano, aspectos que han sido estudiados por Cerdan (1994:9-32), ni en la relación entre Paravicino y Góngora. Sí nos interesa llamar la atención sobre el conglomerado problemático que es cada uno de los títulos con que fray Hortensio rotula sus sermones cortesanos. Copiemos algunas muestras: *Urna breve y oración fúnebre ...*, *Oración panegírica ...*, *Silenciosos gemidos, sangrientos llantos, cordialísimos trenos ...*, *Oración fúnebre lírica ...*, *Treno fúnebre ...*, *Ecos panegíricos ...*, *Fúnebres reales ecos ...*, *Sermón fúnebre y póstumo llanto ...*, *Oración sagrada, laudatoria, panegírica y fúnebre, pronóstico feliz y precioso ...* ¿Esa variada gama de adjetivos reunida en los respectivos títulos de las oraciones fúnebres paravicinianas corresponde en realidad a marcas de género o a modalidades expresivas diferentes o es meramente decorativo? Estos rótulos tan recargados responden, según Cerdan (1985:100-101), al carácter híbrido de un género que este hispanista denomina oración fúnebre, que contiene elementos de las honras públicas, del dogma evangélico, de la moral y del discurso panegírico. Existen dos sermones cortesanos de Paravicino que nos interesan en especial porque son solo *panegíricos (funerales)* a personajes reales; nos referimos al *Pa-*

negórico funeral a la gloriosa memoria del señor rey don Filipe Tercero el Piadoso (1625) y al *Panegórico funeral [...] dicho a los manes piadosos y reales o gloriosa memoria de doña Margarita de Austria* (1628). ¿Por qué Paravicino los rotula *panegóricos*? ¿Qué relación compositiva guardan esos textos con el *Panegórico al duque de Lerma*? Los panegóricos de fray Hortensio siguen, según confiesa él mismo al comienzo de la pieza dedicada a la reina doña Margarita, «las lumbreras griegas y latinas de la antigüedad [y] de las menos ancianas trompas del Evangelio» (1994:225). Se trata de encomios «en linaje de oración» (*ibid.*), dirigidos desde el púlpito a un auditorio de «generosos fieles» (*ibid.*), en honor de los reyes Felipe III (muerto el 31 de marzo de 1621) y Margarita de Austria (muerta de sobrepeso el 3 de octubre de 1611) con motivo de la celebración de los respectivos aniversarios de su muerte. La dimensión y las ansias literarias de los sermones de Paravicino no admiten dudas y, como advierte Cerdan, «de ningún modo pueden servir de testimonio sobre la vida o la personalidad» (1994:189) de los reyes. Por lo que parece, la oratoria sacra se arrima a la poesía en lugar de a la historia. No es posible proceder aquí a la exposición del trabajo de desmenuzamiento de las piezas de Paravicino ni de confrontación de estas con el poema de Góngora, y solo cabe decir que ese análisis revela la coincidencia de uno y otras en la observancia de las reglas prescritas por las retóricas mayores y menores que hemos mencionado un poco más arriba. Ese estudio pone de manifiesto también el tranco insalvable que separa el *Panegórico* de Góngora de los *panegóricos funerales* de Paravicino. La diferencia más significativa entre estos y aquel es, a nuestro entender, el mundo paralelo al de la realidad histórica y poemática que cada uno de ellos convoca mediante el ejercicio retórico de la comparación. Así, en el poema gongorino los referentes de los seres de carne y hueso son los de la mitología clásica grecolatina, mientras que en los sermones paravicinianos los pares de las personas históricas son los personajes evangélicos.

Y otro tipo de oración laudatoria seiscientista es el *Panegórico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV, en la caída del conde-duque* (1643) de Francisco

de Quevedo. Se trata de un texto en prosa «vehemente» y «tristemente adulatorio», conviene Lida (1980:166 y 102), que en realidad no es tanto un encomio del rey Felipe IV cuanto un terrible ajuste de cuentas con el conde-duque de Olivares. Este libérrimo discurso *Panegírico ...* de Quevedo, que puede leerse en *Obras completas* (pp. 1058-1062), ni tan siquiera comparte con los poemas de Góngora, Lope de Vega o López de Zárate o con las oraciones panegíricas de Paravicino el esquema retórico común de filiación clásica, cuyos antecedentes (como vimos) se pueden localizar en una larga nómina de rétores que abarca desde Aristóteles hasta Hermógenes o Menandro. Ahora bien, y dejando a un lado el *Panegírico ...* quevediano, todas esas otras creaciones literarias del Siglo de Oro están separadas entre sí por diferencias radicales en lo que respecta a su modo de representación, género, modalidad o forma; y curiosa y paradójicamente en todas ellas la definición de *panegírico* que ofrece Salcedo Coronel para el poema gongorino — «oración laudatoria en género demostrativo, que se hacía en lugar público delante de mucha gente en las fiestas célebres» — casa bien. De todo ello colegimos que la explicación del comentarista, basada en la tripartición de los géneros de causa, es demasiado amplia y poco operativa a la hora de establecer la especificidad del *Panegírico al duque de Lerma*. Por esta razón, conviene matizar, que no rectificar, todo lo que hemos dicho hasta ahora con un repaso a la teoría de los géneros poéticos y ver si el *Panegírico* tiene cabida en ellos.



La sombra seiscientista de la *Poética* aristotélica es muy alargada y cobija y ampara a los comentaristas gongorinos. Salcedo Coronel pondera «el heroico sujeto» (p. 279) del *Panegírico al duque de Lerma* y lamenta que «no pasó adelante don Luis con las demás *acciones* de este príncipe ni de la monarquía» (p. 571), igual que Pellicer, puesto que en caso contrario «aún tuviéramos más noticias de las *acciones* de aquel imperio» (col. 739) (las cursivas de las citas

son nuestras). ¿Las acciones, incluso en un poema panegórico, seguían estando por encima de los personajes?

La clasificación que Aristóteles hace de los géneros poéticos en su *Poética* (1448b) remite de entrada a su *Retórica*, de manera que la imitación de las acciones graves y nobles queda circunscrita a la hora de la verdad al himno (o poema en alabanza de los dioses) o al encomio (o poema en laude de las personas). Dice Aristóteles que «la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios» (*Poética*, p. 137). Esta separación aristotélica es la piedra angular en la que se asientan las preceptivas quinientistas y seiscientistas. Así las cosas, no puede extrañar que nos hayamos dado de bruces con esa cita de Aristóteles en una poética poco conocida todavía hoy e inédita hasta hace no muchos años. Nos referimos al *Arte poética* (de hacia 1610) en latín del maestro Baltasar de Céspedes (entre 1550 y 1570 - 1615), quien afirma en el capítulo IV (titulado «Clases de poemas»), en una glosa a la exposición del Estagirita, que «al comienzo, por tanto, según la opinión de Aristóteles, toda esta facultad consistía en el género demostrativo; éste era entonces el objeto de la imitación: alabar a las personas distinguidas y censurar a las ruines» (Marín 1966:101). ¿Estamos donde estábamos? Decididamente, no. No creemos que esta relación aristotélica de biunivocidad entre «épica poesía» (o «imitatione d'atti gravi e chiari» resolveremos con la definición de Antonio Sebastiano Minturno 1563:9) y encomio, recuperada por Baltasar de Céspedes a principios del XVII, invalide la explicación retórica que hemos dado hasta ahora del *Panegórico* gongorino. Bien al contrario, pensamos que la ratifica y la matiza.

¿Cómo distinguir, a partir de las poéticas neoaristotélicas del quinientos, piezas tan diversas como las de Lope de Vega, López de Zárate, Paravicino y Quevedo? Con estas composiciones quisimos poner de manifiesto que el ru-

bro *panegírico* (y el de *fiestas* o *panégyris*) abarcaba en la literatura española del Siglo de Oro a una multiplicidad de géneros, modalidades y formas, poéticos o no, cuyas fronteras no estaban delimitadas. Así pues, nos conviene recurrir a esos tres conceptos de género, modalidad y forma y al de modo de representación que distingue Guillén (1985:163-167) para reubicar con justicia y justeza el *Panegírico* de Góngora no solo como *género*, o architexto en la terminología de Genette, o subgénero, sino también como *obra*, en su contexto histórico, y *texto*, artefacto estético, literarios. El modo de representación del *Panegírico al duque de Lerma* es, como en el caso de la épica, la narración; su género, o conjunción de formas y temas, es la epopeya, en cuanto que es una imitación de acciones y gentes nobles; su modalidad, o su carácter adjetivo o parcial, o su conjunción de tono y estilo es el encomio, elogio o *laus*, que exige el estilo elevado; su forma, o procedimiento tradicional de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, es una estrofa... «heroica».

El *Panegírico* es un extenso poema narrativo; en él se cuentan las grandes acciones de grandes hombres; su modalidad es laudatoria; su brida es la octava real. En este caso, y parafraseando a Pozuelo Yvancos (1988:79-80), ¿quién negará que el *Panegírico* gongorino se nos ofrece, por una parte, como un complejo artefacto que incluye una multiplicidad de factores temáticos, formales, pragmáticos y sociales; por otro lado, como una obra histórica con un tiempo y un espacio que determinan su constitución genérica; y finalmente como un texto con capacidad estética intrínseca? ¿Quién negará, habida cuenta de que el *Panegírico* cumple todas esos requisitos, que el poema de don Luis es un género? Y al arrimo y amparo de Lázaro Carreter (1974:116), ¿quién negará además que esos elementos de procedencia heteróclita dan origen en el *Panegírico* a una «combinación de rasgos, sentida por iterable por otros escritores que la repiten»?

No es descabellado entonces hablar del *Panegírico al duque de Lerma* como architexto, o texto capaz de constituirse en género literario, como hipertexto

que depende de una serie de textos anteriores o hipotextos; estos van desde los discursos panegíricos de Isócrates (Guzmán Hermida 1979:I, 198-250) y Plinio (Olivar 1932) y los poemas panegíricos de Claudiano (1922), que son «una forma nueva e híbrida, producto de la unión del [discurso] panegírico griego y la épica latina» según Castillo Bejarano (1993:I, 92), hasta los grandes poemas épicos italianos del siglo XVI y las traducciones castellanas quinientistas de las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Eneida* de Virgilio. No es gratuito tampoco afirmar que el *Panegírico* ejerce a su vez de hipotexto de otros textos posteriores o hipertextos. Entre estos se cuentan el *Elogio al retrato del excelentísimo señor don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, duque de Medina Sidonia* (1625) de Pedro Espinosa, poeta de acusadas influencias gongorinas, como ya mostró Gates (1933), y cuyo *Elogio* está formado por sonetos, silvas, décimas, romances y tercetos para hacer el *panegírico*, el *elogio*, la *alabanza*, el *himno* o el *encomio* del ilustre varón (López Estrada 1975:165-193); el *Panegírico [...] al excelentísimo señor don Fernando de Ribera Enríquez, señor de la casa de Ribera ...*, por García de Salcedo Coronel (1629), en treinta y siete octavas reales antepuestas a su *Polifemo comentado* y de marcada influencia gongorina; el *Retrato panegírico del serenísimo señor Carlos de Austria, infante de España, príncipe de la mar* (1633) de Gabriel Bocángel y Unzueta, en ciento cuarenta y seis octavas reales repartidas en tres *cantos* de extensión desigual (Dadson 1985:91-97 y 447-497); y la *Neapolisea, poema heroico y panegírico al gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba* (1651) de Francisco de Trillo y Figueroa, cuya intervención decisiva como modelador de un género nuevo en el que la intencionalidad pragmática cede el paso a la erudición poética ha sido establecida por Ruiz Pérez (1996:1042). El *Panegírico* es una gran fragua donde materiales de tan diversa procedencia hipotextual han sido trabajados, modelados y utilizados por otros talleres que a su vez los vuelven a elaborar y a transformar. Por esta razón se nos hace extraño que el *panegírico* no aparezca en la clasificación que García Berrio y Huerta Calvo (1992:171) hacen de los géneros épicos y na-

rativos en verso, como mínimo subsumido en el subgrupo de la epopeya junto con las modalidades temáticas heroica, religiosa y filosófica. ¿Tenemos que pensar entonces que para García Berrio y Huerta Calvo el *Panegírico* pertenece acaso al marbete *encomio*, al que aluden en un rincón de su libro a propósito de la mención de esa *forma más primaria* (1992:99 y 96) en la *Poética* de Aristóteles? ¿Tenemos que pensar tal vez que el *Panegírico* ha de emplazarse, según García Berrio y Huerta Calvo (1992:219 y 229), entre las formas oratorias de los géneros didáctico y ensayísticos?

Góngora se tenía leído y bien leído a Claudio Claudiano (hacia 370 d. C. - hacia 404 d. C.), como ya demostró hace tiempo Gates (1937:19-31), ilustró en fecha mucho más reciente, con un análisis magistral, Jammes (1991) y advirtieron unos cuantos siglos antes los comentaristas gongorinos del siglo XVII. Los cinco panegíricos de este escritor latino (*Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus*, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti*, *Panegyricus de quarto consulatu Honori Augusti*, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* y *Panegyricus de sexto consulatu Honori Augusti*) son el hipotexto — por su mezcla de discurso laudatorio y de poema épico — del *Panegírico al duque de Lerma*, que a su vez es el hipotexto del *Retrato panegírico* de Bocángel y de la *Neapolísea* y los demás panegíricos de Trillo y Figueroa. Los panegíricos de Claudiano y también los algo posteriores de Sidonio Apolinar (véase Bellès 1989:11-12, quien sistematiza la diferencia entre panegírico y *laus* y pondera el papel de los numerosos panegíricos latinos de los siglos IV y V) nos interesan porque marcan el punto de inflexión hacia la poesía épica y porque son el modelo más cabal del poema gongorino. Claudiano es un poeta retórico, por lo mucho que deben sus panegíricos a los tratados griegos de esa materia, singularmente a los de Menandro y Aftonio. A pesar de esta deuda contraída con los rétores griegos, los panegíricos de Claudiano contienen, según Castillo Bejarano (*op. cit.*), quien sigue a Cameron (1970), algunas notas genuinas: el espíritu, el verso, «que Claudiano fue desde luego el primero en usar [...]

para tales ocasiones en Occidente» (*ibid.*) en vez de la prosa, y la aparición de personificaciones abstractas. Recuerda Castillo Bejarano que en la época de Claudiano «poemas épicos y panegíricos eran en teoría composiciones muy distintas. [...] Pero cuando, como a menudo sucedía, la épica celebraba las campañas de un general o emperador vivos aún y los poemas eran recitados en su presencia (como sucedió con los poemas de Claudiano), era casi inevitable que la épica tomara características propias del panegírico» (*ibid.*).

En el otro fiel de la balanza, la *Neapolísea* de Trillo y Figueroa nos interesa especialmente porque es un híbrido — *poema heroico y panegírico*, como indica el subtítulo de la obra — y porque el modelo retórico y estilístico inequívoco del poema, según reconoce el propio autor, es el *Panegírico* de don Luis. Además, Trillo y Figueroa antepone a la *Neapolísea* una «Razón de esta obra» en la que sienta las bases de una poética del panegírico y establece semejanzas y diferencias entre este y el poema heroico, que han sido bien resumidas por Ruiz Pérez (1991:293-294, 1995:106 y 1996:1039-1040). Para Trillo y Figueroa, el panegírico y el poema heroico concuerdan aristotélicamente en la temática, las partes, los lugares, el metro, las acciones, la imitación y el estilo. En cuanto a las partes: «consta el poema panegírico de las tres partes que constituyen en ser al poema heroico: proposición, invocación y narración [...], de las mismas circunstancias y ministerios como es cantar un varón ya de todos conocido por su memorables hechos, y de aqueste una relevante acción por asunto principal y las demás por adorno al arbitrio del autor» (*Obras*, p. 425). En cuanto a los lugares: «consta de episodios, descripciones, facultades, tiempos, imitaciones, semblantes, afectos y todas las demás figuras, tropos y rodeos de la más alta poesía; de los adornos, precipicios y digresiones capaces de toda erudición» (*ibid.*). En cuanto al metro y a las acciones: «con la constancia del verso hexámetro, que es el más capaz a la expresión de los conceptos y arrojamientos heroicos, por quien [...] se hace heroico el poema, adquiriendo el primer grado» (*ibid.*). En cuanto a la imitación: «admite más que otro algún poema la imitación, sin la cual no es posible ser

poema» (*ibid.*). En cuanto al estilo: «ha de ser el más alto, más igual y decoroso» (*ibid.*). Las diferencias entre panegírico y poema épico quedan circunscritas a las dimensiones del texto: «difiere el panegírico del poema heroico, siéndolo también, en que ha de ser más breve, en que los episodios no han de ser externos, ni traídos de los cabellos, sino tan deducidos y en adorno de la acción a que miran que allí parezcan precisos y de una tela cortados, porque de otra suerte han de parecer remiendo» (*ibid.*). Este último punto, que prescribe la obligatoriedad de la pertinencia narrativa de las digresiones o episodios secundarios puede ser tal vez un reproche encubierto al poema de Góngora. En este sentido, no perdamos de vista que el poeta dedica al menos siete octavas reales (XXXVI-XLII) a la narración de las bodas de Felipe III y Margarita de Austria y otras doce (LV-LXVI) a las celebraciones del nacimiento y bautizo del futuro rey Felipe IV. 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 secundísimo plano. Por lo visto, esto es suficiente para que los gongoristas más justamente autorizados hayan considerado el *Panegírico al duque de Lerma* mero fuego de artificio cortesano. Así, para D. Alonso es «poesía cortesana y suntuaria» (1960:130); para Jammes es «poema cortesano, el más cortesano de todos los que escribió Góngora» (1967:247); para Alet es así mismo «poema cortesano» (1971:I, 2); y para Egido es «ejemplo máximo de pomposidad y solemnidad cortesana, desplegada en hipérboles y perífrasis sin cuento» (1983:393).

Llegados a este punto, nos parece imprescindible preguntarnos si la *poesía cortesana* es acaso un género o un subgénero poético. A tenor del trayecto histórico y teórico que hemos expuesto hasta ahora, creemos que esa rúbrica tan solo puede considerarse una modalidad temática del género épico y narrativo, y así ocurre con exactitud en los poemas de Lope de Vega y López de Zárate que hemos visto más arriba. Por contra, la aplicación del marchamo *poesía cortesana* al *Panegírico* nos parece imprecisa, simplificadora y, lo que es in-

cluso peor, errónea. Si con las *Soledades* «Góngora peregrina por los géneros y estilos conocidos a fin de plasmar uno nuevo» (Carreira 1995b:79), y si estas son una variación genérica que de puro inclasificable la crítica ha dado en llamar ingeniosamente *soledad* (Ly 1985:41), el *Panegírico al duque de Lerma* es, antes que nada, *panegírico* — tautología pero no aporía, a tenor del itinerario histórico que hemos esbozado aquí —, un género (repetámoslo otra vez: una conjunción de formas y temas) mixto nacido al calor epidíctico de la retórica clásica, alimentado en la poesía de Claudiano y revivido en las brasas épicas de la poética renacentista y de la visión del mundo del quinientos. El *Panegírico al duque de Lerma* es «cumbre y modelo de su género», diremos con Orozco (1984:82), una intersección que recoge y aúna la exaltación de lo humano y la alabanza de reyes y nobles, características la *laus*, y el espíritu heroico propio de la poesía épica. El *Panegírico* es una entidad heteróclita cuya existencia, su ser en su tiempo, como «modelo consagrado» (Ruiz Pérez 1996:1041) explica la aparición en el seiscientos de poemas panegíricos y heroicos como los de Francisco de Trillo y Figueroa y Gabriel Bocángel y Unzueta.



A vueltas con el paratexto. Sí, antes de dar por zanjados los problemas de género que suscita el *Panegírico* de Góngora nos parece imprescindible estudiar el título del poema. ¿Cuáles son las funciones de un título? «1. Identifier l'ouvrage. 2. Désigner son contenu. 3. Le mettre en valeur», decimos con Genette (1987:73), o en fecha más reciente con Couégnas (1992:37-44). ¿Cuáles son los tipos de título? «Les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le “contenu” du texte seront dits, le plus simplement possible, *thématiques* [...]; les autres pourraient sans grand dommage être qualifiés de *formels*, et bien souvent de *génériques*, ce qu'ils sont presque toujours en fait, surtout à l'âge classique», repetimos con Genette (*ibid.*). ¿Cuál es el papel, o la intervención, del autor en la elección del título de su obra? Que el título

determina la lectura de un texto es indiscutible, como indudable es la *auctoris intentio* en la elaboración del título — y basta aquí con recordar a los rótulos enfáticos y grandilocuentes de los sermones de Paravicino. Llegados ya a este punto, tan solo podemos preguntarnos si todo lo que hemos dicho en este capítulo sobre el género del *Panegírico al duque de Lerma* no será sino una falacia fundada en el título del poema.

Hasta ahora nos hemos referido a una entidad poemática que responde al nombre de *Panegírico al duque de Lerma*, que es el título de la obra solo en los manuscritos *Ch*, *Ss*, *W* y *Z*. Habida cuenta de que nuestro texto crítico se fundamenta en el manuscrito *Ch* (por las razones que ya explicamos en el capítulo sobre los problemas textuales), nos atenemos al título de este códice. Ahora bien, los testimonios del seiscientos rotularon la obra de manera diferente. En todos ellos, excepto en los manuscritos *S*, que escribe solo *Octavas*, y *Rm3*, que dice *Octavas de don Luis de Góngora en loor del duque de Lerma*, aparece la palabra *panegírico*. La variedad de títulos abarca un amplio abanico de posibilidades que va desde el escueto *Panegírico*, del manuscrito *Ga* y de la edición de Salcedo Coronel, hasta los recargados *Panegírico, oración laudatoria a príncipe escrita, a don Francisco de Rojas y Sandoval, primer duque de Lerma, gran privado de don Felipe Tercero el Piadoso, rey de las Españas* de *Ap* o *Panegírico al duque de Lerma en otavas rimas por don Luis de Góngora*, del manuscrito *N*, y *Leciones solenes de don Joseph Pellicer de Salas y Tobar al panegírico de don Luis de Góngora escrito al duque de Lerma*, de la edición de Pellicer, y el desconcertante *1.ª parte de los panegíricos del mismo al excelentísimo señor duque de Lerma* de *Pv*. Entre la sobriedad de los primeros y la prolijidad de los últimos, hay una coincidencia entre la mayor parte de los testimonios, que titulan el poema *Panegírico de don Luis de Góngora al duque de Lerma* — así ocurre en los manuscritos *Ah*, *Gi*, *H*, *H1*, *H2*, *H3*, *I*, *K*, *Nb*, *Oe*, *Pex*, *Pr*, *Rm1*, *Tg* y *V* y en todas las ediciones de Gonzalo de Hoces. Otros códices añaden alguna variante adjetival, como en *Panegírico de don Luis de Góngora al excelentísimo señor duque de Lerma* del manuscrito Estrada (*E*), en el muy parecido *Panegírico de don Luis de Góngora al*

excelentísimo duque de Lerma mi señor del manuscrito *L*, o finalmente en *Panegírico en alabanza del duque de Lerma* de los manuscritos *J* y *Pg*.

Tomemos el sobrio título del manuscrito *Ch*: *Panegírico al duque de Lerma*. Es una rotulación escueta pero exacta, que cumple las funciones que tiene encomendadas, a saber: identificación de la obra, designación de su contenido y valoración de este por parte del lector. Es un título de doblemente útil, temático y formal (métrico) o genérico al mismo tiempo, puesto que no solo nos indica el contenido, el tema, de la composición — la alabanza del duque de Lerma con motivo de una ocasión solemne (*panégyris*) — sino que también nos pone sobre aviso ante las eventuales correspondencias con la épica y la *laus* (como hemos visto en este capítulo) y así mismo ante su ligazón con la octava real (como veremos con calma en el capítulo siguiente). Con todo, su cauce estrófico quedaba explicitado ya por su ubicación en el manuscrito, cuya división «según los géneros de sus versos» lo había situado en la sección de «Octavas y tercetos». El título del manuscrito *Ch* menciona también el destinatario del poema, aunque tal vez sería más acertado decir el personaje objeto de encomio; depende ello de cómo entendamos la contracción *al* del título: ¿‘del’ o ‘para el’?

¿Qué ocurre con las variaciones que presentan los títulos de los demás testimonios? ¿Debemos despacharlos acaso como meras excentricidades de copistas, editores o cajistas? Creemos que no. No porque alguno de sus elementos de más (o menos) pueda añadir nueva luz a la información que hemos extractado del manuscrito *Ch*. Sí porque en ediciones — y manuscritos antiguos — el título no solo mantiene una relación estrecha con la obra sino con el contenido y la ordenación del códice. No juzgaremos baladí la mención del autor (*de don Luis de Góngora*) si tenemos en cuenta que muchos de esos manuscritos no contienen solo obra gongorina. No será inútil la referencia pomposa (*excelentísimo, señor o mi señor*) al duque de Lerma, puesto que elogios como estos nos pueden servir quizá para establecer la datación del testimonio — es difícil creer que esos calificativos puedan ser de fecha cer-

cana a la caída de Lerma — o la posible relación entre códices que repiten estas cláusulas. La no mención del duque se situaría en el otro fiel de la balanza. Rúbricas como *Octavas* pueden obedecer a una ordenación estrófica de los poemas de un manuscrito. La ausencia de la advertencia *en octavas* se explica porque en muchos testimonios gongorinos la ordenación de los poemas se hace por estrofas, como ha recordado en fecha reciente Pérez Lasheras (1995:143-153). Así ocurre, por ejemplo, en el preciado manuscrito *Ch*, donde una sección titulada *Octavas y tercetos* incluye el subtítulo *Octavas sacras, Panegírico al duque de Lerma, Octava fúnebre, Fábula de Polifemo, Octava burlesca, Tercetos heroicos y Tercetos satíricos*. Finalmente, precisiones en principio redundantes del tipo *en octavas rimas* o *en alabanza* podrían no serlo a la luz del contenido de los manuscritos que las incluyen en sus respectivos títulos.

En resumidas cuentas, no poseemos ningún documento que certifique cómo quiso Góngora que se titulase su poema en alabanza de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas; solo sabemos cuál es el título de este poema gongorino en el manuscrito Chacón: *Panegírico al duque de Lerma*, y a este nos atenemos.

PROBLEMAS FORMALES

*Blessed be all metrical rules that forbid automatic responses,
force us to have second thoughts, free from the fetters of Self.*

W. H. AUDEN

LA OCTAVA REAL

Novedad obliga. En 1580, Fernando de Herrera inicia su comentario a la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega con unas cuantas líneas de análisis métrico y síntesis histórica de los orígenes literarios de la estrofa utilizada en el poema garcilasiano: la octava real, también llamada octava rima, octava heroica u octava italiana (Baehr 1970:287). Dice el Divino en sus *Anotaciones*: «Sin duda alguna fue autor [‘creador’] de las estanzas o rimas otavas Juan Boccaccio, y el primero que con aquel nuevo y no usado canto celebró las guerras. [...] Después comenzó Angelo Poliziano a vestir estas rimas de las flores latinas, hasta que el Ariosto las hizo merecedoras de su canto y las puso en perfección. Estas, por explicarse en ocho versos y comenzar y cerrarse en ellos la conclusión y sentido del argumento propuesto o narración, se llaman del número de ellos otava rima, y se responden alternadamente desde el primero hasta el sexto verso en las voces postreras, que se terminan semejantemente; y los dos que restan, que perfeccionan y acaban el sentido, y por eso se llaman *la llave* en toscano, tienen unas mismas cadencias, diferentes de las primeras» (*Anotaciones*, p. 649).

El itinerario de Herrera señala, de manera esquemática pero correcta, el punto de partida y el punto de llegada de la octava en Italia y añade una completa descripción de esa nueva forma estrófica. Pocos preceptistas de la

época de Góngora superarán las explicaciones de Herrera; y no solo eso, sino que además estas supondrán un retroceso respecto de él. Para demostrar esta afirmación basta con echar mano de los tan socorridos Luis Alfonso de Carvallo, Alonso López Pinciano y Francisco Cascales. El padre Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (1602), poética de «inspiración petrarquista» lo mismo que las *Anotaciones* de Herrera y el *Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva según la útil sinopsis de Díez Echarri (1949:96), es parco y escaso: «la octava rima tiene ocho versos» (*Cisne*, I, p. 242). López Pinciano se limita a dar, en su *Philosophía antigua poética* (1596), una descripción escueta de los datos métricos elementales y poco más: «octavas son las que, siendo de ocho pies ['versos'] y endecasílabos [...] conciertan tercero con primero, cuarto con segundo, quinto con tercero, sexto con cuarto, y los últimos dos, sueltos de los demás, se atan entre sí con consonancia. Esta forma de estanza [...] no fue usada del Petrarca, a do se colige que fueron después dél inventados», aunque conviene advertir para nuestro propósito que López Pinciano ya avisado antes que «ya está [...] recibida la octava y la consonancia en ella para la [poesía] heroica» (*Philosophía*, II, pp. 278 y 250). La definición de Cascales, incluida en sus *Tablas poéticas* (1617), «obra zurcida de retales» de Robortello, Minturno y Tasso según García Berrio (1975:23) y «mosaico de plagios» para García Berrio y Huerta Calvo (1992:26), publicadas el mismo año de redacción del *Panegírico* aunque compuestas ya en 1604, tiene un interés mayor porque se ocupa por fin del asunto arduo de la adscripción de la octava a un género poético determinado. La tesis de Cascales es más radical que la última afirmación de la cita de López Pinciano que acabamos de copiar, ya que para el erudito murciano la octava real va ligada unívocamente a la poesía épica. Dice Cascales que «la octava rima es una composición ilustre y grave, propia y apta para la poesía épica. [...] Las octavas no se deben hacer sino en sujeto heroico, y obra larga y continuada» (*apud* García Berrio 1975:228a). Esto, que se aviene casi a la perfección con el *Panegírico al duque de Lerma*, es,

lisa y llanamente, falso. Y tan ilegítimo es, que conviene recordar que la definición de Cascales ya había sido reducida al absurdo — mucho antes de ser proclamada por él — por el poeta y caballero Diego Hurtado de Mendoza (hacia 1500 - 1575). En su atribuida *Fábula del cangrejo*, que puede leerse en Villar Raso (1989:69-73), Hurtado de Mendoza cuenta en estilo bajo, en tono jocoso, en una lengua chusca y en quince octavas reales la historia de una mozuela de vida poco edificativa que responde al nombre de Glauca. Evidentemente, el poeta consigue el tan esperado y deseado efecto humorístico y erótico mediante el agudo y desusado «contraste entre la gravedad de la estrofa y la trivialidad del asunto» (Navarro Tomás 1983:207). En la *Fábula del cangrejo*, Hurtado de Mendoza parodia, como ya advirtió Prieto (1984:104), la presunta relación de consuno entre octava real y asunto elevado o heroico, y para rematar la faena se burla también de la erudición mitológica y de su propia labor como poeta.

La octava es una forma métrica que no nace adscrita a un género o función predeterminados (y mucho menos al épico culto), y durante dos centurias será también, como tantas otras, «una forma en busca de un género», según la ingeniosa proposición de Guillén para el diálogo en el quinientos (1985:167), idea que — dicho sea de paso — procede a nuestro entender de Tynianov (1965:129). Este crítico ruso expone el caso del *revival* de la octava en la poesía rusa del primer cuarto del siglo XIX y las consecuentes disputas entre los poetas a propósito de *la* función legítima, o poesía épica culta o vulgar, de la octava, de donde concluye Tynianov que «l'ardeur des discussions au sujet de l'octave, apparemment innocent, correspond au tragique orphelinat d'une fonction sans forme» (*ibid.*), todavía en la centuria pasada y en otras latitudes.

No aparece la octava, como se cree con demasiada frecuencia a pie juntillas, como un vehículo de expresión de asuntos épicos, a pesar de que es un hecho que la poesía narrativa heroica adoptará en seguida esa estrofa como su cauce formal por excelencia. Como señala con prudencia y acierto Gorni,

«l'ottava rima fu la forma elettiva del narrare lungo in versi» (1984:499). Ahora bien, el hecho de que la octava se consagrara en el quinientos y de manera definitiva en el seiscientos a la epopeya no impide que esa estrofa fuese usada en sus comienzos, tanto italianos como españoles, en unos poemas que a decir verdad están más cerca de la lírica que de cualquier otro género poético. A mayor abundamiento, todavía hacia mediados del siglo XVI algunos tratadistas italianos de poesía discuten encarnizadamente acerca de qué tipo de forma estrófica conviene a la épica. Así, Giorgio Trissino defiende en su *Sesta divisione della poetica* (1549 - 1550) que el verso endecasílabo suelto o libre o sin rima es el que «allo eroico se conviene» (*apud* Martelli 1984:531), en tanto que Giraldo Cintio, en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1557), ataca con dureza la adopción de ese endecasílabo suelto como verso épico: «e per cominciare da quei versi che sono senza rime, giudico ch'essi non siano a modo alcuno convenevoli a materia eroica. Perché mi pare che a componimenti di tanta importanza si convenga la migliore maniera di versi che si usi nella nostra lingua [...]. Le quali cose non sono né possono essere in questa specie di versi che il loro inventore, che fu il Trissino, a' nostri tempi chiamò "sciolti", perché erano liberi dalla obligazione delle rime» (*apud* Martelli 1984:533). Como veremos, la práctica poética decanta la trifulca teórica a favor del conservador Cintio.

Pasemos revista antes a los orígenes de la octava rima (solo en la forma que llega hasta Góngora). Boccaccio, en su *Filostrato* (1338) y sobre todo en su *Teseida delle nozze d'Emilia* (¿1339 - 1341?), poema «suddiviso in dieci libri come l'Eneide virgiliana, [che] doveva realizzare in volgare toscano il genere epico» (Gorni 1984:498), es el inventor o el primero en usar la octava rima; en las *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici* (1494) de Poliziano «l'ottava del Boccaccio, diffusa, pedestre, insignificante, qui se fissa, prende una fisionomia» (De Sanctis 1968:393); Lorenzo de Médicis (1449 - 1492), en sus *Selve d'amore*, e incluso Pietro Bembo (1470 - 1547), en sus *Stanze*, otorgan a la octava rima carta de ciudadanía como vehículo de expresión de

una poesía alegórica y lírica pero narrativa; y finalmente la consagración de la estrofa llega ya en el seiscientos de la mano de las composiciones incluidas en el volumen misceláneo titulado *Stanze di diversi illustri poeti* (1556), al cuidado de Lodovico Dolce, y de las más de cinco mil octavas de que consta el *Adone* (1623) de Giambattista Marino. A través de esta vertiente introspectiva y narrativa de tono más bien «celebrativo» o «evocativo» (Fernández Murga 1984:38 y 40), la octava penetra en la poesía española, guiada por la mano maestra de Juan Boscán, que desbroza el camino de la estrofa en las ciento treinta y cinco octavas alegóricas de su *Octava rima* (Riquer, Comas y Molas 1957:366-397), se perfecciona en las cuarenta y siete octavas de la ya mencionada *Égloga III* de Garcilaso de la Vega (Rivers 1981:417-458), y por esta vía llega por fin hasta las *Selvas de Aranjuez* (Marchese y Forradellas 1989:300), a las sesenta y tres octavas del *Polifemo* gongorino (Spang 1993:113) y a la obra poética de todos los ingenios del Siglo de Oro que escriben *fábulas* mitológicas. En esta misma línea de poesía no épica hay que ubicar la traducción «francamente acertada y bella» (Riquer 1990:XX), en octavas reales, de las poesías de Ausiàs March (*Primera parte de las obras de Ausiàs March*, 1560) a cargo de Jorge de Montemayor.

Casi dos centenares de epopeyas — el dato procede de Pierce (1961:328-366) — de asuntos o materias muy diversos se publicaron en España entre los años 1550 y 1700 siguiendo el modelo implantado en la Italia renacentista (Chevalier 1968). La estrofa de los grandes poemas épicos italianos — el *Orlando innamorato* (publicado en 1534) de Matteo Maria Boiardo, el *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto, que «comincia là dove l'*Orlando innamorato* aveva dovuto interrompersi, proprio per stabilire, con un atto di umiltà, il senso di una continuità e di una tradizione» (Asor Rosa 1986:119), y las *Gerusalemme liberata* (1587) y *Gerusalemme conquistata* (1592) de Torquato Tasso — es la octava rima. En la península ibérica, tanto la poesía épica original como las imitaciones y las traducciones castellanas de las epopeyas italianas adoptarán y aceptarán, respectivamente, sin remilgos la octava real

como modo estrófico. Entre las expresiones más conspicuas del primer grupo destacan en España *La Araucana* (1569, 1578 y 1589) de Alonso de Ercilla y *La Dragontea* (1598) de Lope de Vega, y en Portugal *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões. Las imitaciones y versiones del *Orlando innamorato* de Boiardo, que van desde la traducción de Hernando de Acuña (1553) hasta la parodia trunca y chocarrera titulada *Las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* (1638) de Francisco de Quevedo, han sido estudiadas por Caravaggi (1974:7-50 y 51-106); entre los poemas que imitan en general el *Orlando furioso* de Ariosto sobresalen *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Barahona de Soto y *La hermosura de Angélica* (hacia 1588) de Lope de Vega, en tanto que algunos episodios famosos, como el de Angélica y Medoro, fueron amplificados en varios poemas españoles, entre los que se cuentan las diez octavas reales del poema *Medoro y Angélica, por Aldana de Italia* (Rivers 1966:75-78) de Francisco de Aldana o... el romance gongorino que comienza «En un pastoral albergue» (1602) (*Romances*, pp. 280-287, comp. Chevalier 1968:235-321); y entre las composiciones que nacen al calor de la *Gerusalemme* de Tasso brilla con luz propia la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope de Vega, «poema con el que [Lope] soñó eclipsar la fama de Tasso» (Sáinz de Robles, en *Obras escogidas*, p. 699). Por lo que respecta a las traducciones al castellano de los poemas épicos italianos conviene recordar la divulgadísima versión en octavas reales del *Orlando furioso* de Ariosto llevada a cabo por Jerónimo de Urrea, así como las versiones de la *Gerusalemme liberata* de Tasso a cargo de Sedeño en 1587, Cairasco de Figueroa (hacia 1590) y la más tardía de Sarmiento de Mendoza en 1649 (Arce 1973:36-37). En cuanto a la epopeya de Camões, vale la pena recordar la existencia de tres traducciones castellanas en el último cuarto del siglo XVI: una a cargo de Benito Caldera (Extremera y Sabio 1986:9-59), otra de Luis Gómez de Tapia y otra más de Enrique Garcés; las dos primeras datan del año 1580 y la tercera de 1591; las tres respetan la octava real del texto original como cauce estrófico. El valor añadido de la versión de Gómez de

Tapia reside en el hecho de que Góngora escribió para ella unos versos preliminares laudatorios — la canción titulada *De «Las Lusíadas» de Luis de Camões que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla* — en los que, como ha reseñado Micó, don Luis «se decidió por el estilo heroico y por el artificio de los *sdruciolli*, muy en boga entonces» (*Canciones*, p. 43).

Así pues, ¿por qué las epopeyas antedichas adoptan este medio formal si su utilización no está respaldada por siglos de tradición clásica y la estrofa en cuestión nace con un tipo de poesía que es narrativa, en cuanto a su modo de enunciación, pero que no pertenece estrictamente al género épico? Las grandes epopeyas italianas del Renacimiento, como ha escrito Segre para el *Orlando furioso*, son un crisol de un sinnúmero de tradiciones que abarcan «un'area culturale vastissima (si va dai romanzi della Tavola Rotonda, specialmente il *Palamedés* e il *Tristan*, ai poemi latini: l'*Eneide*, le *Metamorfosi*, la *Tebaide*, l'*Argonautica* e alla traduzione latina di Omero [etc.])» (1990:XXV-XXVI), y en los que la influencia de la *Eneida* virgiliana es crucial — singularmente, como ya advirtió Raimondi (1988:XX-XXII), para la *Gerusalemme liberata* de Tasso. No es de extrañar, entonces, que la poesía épica adoptase el hexámetro de la *Eneida* (o el de las *Metamorfosis* ovidianas, el reflejo del espejo en el que estas se miran), pero con las necesarias adaptaciones que requería el cómputo silábico propio de las lenguas vulgares. El equivalente del hexámetro latino es en el quinientos el endecasílabo — suelto o libre, en tercetos encadenados o en octavas, pero en cualquier caso el *nuevo* verso de once sílabas. En el Siglo de Oro, hemos documentado el uso de *endecasílabo* y *hexámetro* como voces sinónimas en la ya mencionada *Neapolisea, poema heroico y panegórico ...* (1651) de don Francisco de Trillo y Figueroa. Así, en la «Razón de esta obra», que hace las veces de introducción al poema, Trillo y Figueroa afirma que el metro de la epopeya castellana ha de ser el «verso hexámetro, que es el más capaz a la expresión de los conceptos y arrojamientos heroicos, por quien (y no por el sujeto o héroe que cantan, como alucinan algunos) se hace heroico el poema» (*Obras*, p. 426); y Francisco del Villar señala que el

poema heroico, además de ser una narración referida a una persona ilustre, ha de utilizar «el verso hexámetro (que es lo mismo que heroico)» ([1636-1638]:28). Es justo reconocer que no todos los tratadistas tienen las nuevas ideas tan bien aposentadas en su mente como Trillo y Figueroa o Francisco del Villar, y los mismos personajes de López Pinciano celebran solo media centuria antes que el autor de la *Neapolisea* la adecuación del verso de arte mayor al hexámetro de la *Eneida* (*Philosophía*, I, 247-250) en menoscabo del endecasílabo. (Sobre la conveniencia o licitud del endecasílabo suelto o no como metro de la épica ya recogimos más arriba la discusión *ad hoc* entre Giorgio Trissino y Giraldo Cintio.) Por otra parte, ese *algunos* que en la cita de Trillo y Figueroa deliran o desbarran o *alucinan* es, si no andamos errados, ni más ni menos que el murciano Cascales, para quien las estancias u octavas son «aptísimas para celebrar las gloriosas y claras hazañas de los varones ilustres» (*Tablas*, p. 131), ¿imaginarios o históricos, imaginarios e históricos? En cualquier caso, se ve bien que las brasas de Aristóteles siguen quemando entre los preceptistas del siglo XVII: para Trillo y Figueroa, aristotélico convencido, las acciones preceden siempre a los personajes.

El paradigma del azaroso proceso de dudas y vacilaciones en la fusión de la octava real con el género épico son las traducciones en verso de los respectivos textos latinos, *Eneida* y *Metamorfosis*, a las lenguas vernáculas en el quinientos. De la *Eneida*, la única versión castellana que se leyó en el Siglo de Oro es la del doctor Gregorio Hernández de Velasco, de 1555 (aunque «reformada y limada con mucho estudio y cuidado del mismo traductor» en la impresión alcaláina de 1585 - 1586), «en octava rima y en verso castellano [‘endecasílabo suelto’]», como reza en el título. (Para otras traducciones castellanas de la *Eneida* en el seiscientos véanse Vilanova 1957:58, y Pierce 1961:369.) Así pues, la versión de Hernández de Velasco contiene una mezcla de estrofas que Cascales, en sus *Tablas poéticas*, tiene más bien por mezcolanza, no ve con buenos ojos y rechaza sin paliativos: «con el género de verso que comenzáis habéis de proseguir hasta el fin; y ansí no anduvo en esto

muy prudente el que tradujo la *Eneida* de Virgilio en castellano, usando ya verso suelto ya ligado, pues debiera elegir lo uno o lo otro tan solamente» (*Tablas*, p. 172). Hernández de Velasco echa mano en su traducción de la octava para los discursos y el endecasílabo suelto para las partes narrativas (Bejarano 1996:XXIII).

El mismo sistema ecléctico adopta en 1589 el doctor Pedro Sánchez de Viana en su traducción al castellano de las *Metamorfosis* ovidianas, pero con la sustitución del endecasílabo suelto por el terceto encadenado, que alterna con la octava real. A diferencia de Hernández de Velasco, Sánchez de Viana utiliza el terceto encadenado para las partes narrativas y la octava real para el estilo directo o el monólogo. En la adopción de la estancia, Sánchez de Viana emula la labor pionera de otros traductores del poema ovidiano: desde los italianos Lodovico Dolce (1553) y Giovanni Andrea Anguillara (1563) (Alonso 1960:190) hasta los españoles Pérez Sigler (1580) y Felipe Mey (1586) (Alcina 1990:XXIV, con bibliografía). Esta mezcla de formas estróficas que se imponen a sí mismos, todavía hacia finales del quinientos, los traductores castellanos de poesía latina elevada es una manera de proceder completamente desfasada. Ese difícil arte de la combinación de estrofas tiene interés solo como un mero reflejo de un problema que los traductores no consideran cancelado hacia mediados del siglo, habida cuenta de que las grandes composiciones épicas en las lenguas vulgares ya han encumbrado a la octava real como su forma métrica y han puesto de manifiesto la obsolescencia de ese sistema estrófico mixto. De esta manera, es innegable que la explicación de Cascales que hemos copiado más arriba sobre la relación unívoca entre épica y octava real cobra a finales del quinientos y a principios del seiscientos total pertinencia; y el panegírico, como un subgénero poético de la epopeya o de la poesía heroica aunque con sus propias reglas (como establece Trillo y Figueroa en la «Razón de esta obra» a su *Neapolisea, poema heroico y panegírico* ...), exige también la octava real como vehículo métrico.

En este rápido repaso de las traducciones del latín al castellano que, tanto por su métrica como por su lengua poética, pudieron marcar de alguna manera el camino para Góngora debemos mencionar el *Robo de Proserpina de Cayo Lucio Claudiano, poeta latino*, traducción en octavas reales llevada a cabo por el doctor granadino Francisco Faría (1608), canónigo de Almería primero y de Málaga después (Herrero García 1983:497 y 498-499). Se trata de una traducción y un traductor que Cervantes cita con cierta admiración en su *Viaje del Parnaso* (1614): «Éste, que de la cárcel del olvido / sacó otra vez a Proserpina hermosa, / con que a España y al Dauro ha enriquecido [...]. Pero ¿qué mucho, si es aquéste el docto / y grave don Francisco de Farías» (II, vv. 181-183 y 188-189). Con todo, cabe preguntarse si esta traducción (en «estilo épico» según Juan de Amezquita), que Faría hubo de tener lista para las prensas bastante antes de 1608 (la aprobación tiene fecha del 24 de enero de 1603), llegó hasta las manos de Góngora. (En cualquier caso, y además de la coincidencia estrófica entre el *Panegírico* y el *Robo de Proserpina*, nos parece que el estudio de esta traducción puede dar algún fruto en lo que atañe a las fuentes, los temas y la lengua no solo del *Panegírico* sino también, y sobre todo, del *Polifemo* gongorino; por este motivo no entendemos por qué Vilanova no la utilizó en su magno estudio de 1957.)

De manera que para Góngora el camino estaba ya trazado de antemano; de hecho, don Luis no tenía sendas alternativas: la estrofa del *Panegírico al duque de Lerma* tenía que ser la octava real. Por supuesto, Trillo y Figueroa escribe los ocho *libros* de la *Neapolisea* en octavas reales (cuatrocientas cuarenta y ocho en total), si bien un año antes este mismo poeta — que curiosamente se hace la ley cuando ya ha hecho la trampa (que no es tal según el cuadro sinóptico de Ruiz Pérez 1991:306) — publica un *Panegírico natalicio al excelentísimo señor marqués de Montalbán y Villalba* en silvas. Sí, en series de extensión variable de endecasílabos y heptasílabos combinados sin rima fija amparándose en el dichoso prurito de novedad y en la confianza de que todo lo nuevo aplace: «mi panegírico había de ser precisamente diferente de to-

dos cuantos se han escrito hasta hoy, que, aunque son muchos, los he visto por preceptuarme en un panegírico heroico o poema laudatorio que tengo escrito al gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba [la *Neapolísea*]» (*Obras*, p. 358).

Las epopeyas italianas del siglo XVI, las imitaciones y las traducciones que hemos mencionado crean e imponen una forma estrófica, la octava real, e impulsan el uso de un acervo de palabras nuevas y viejas en su acepción latina, que Góngora utilizará en su polémica renovación de la lengua poética española del Siglo de Oro. En efecto, las sesenta y tres octavas reales de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) gongorina pueden admirarse pero no comprenderse en toda su plenitud si no atendemos a ese corpus de obras más y menos originales del Renacimiento italiano y español relacionadas entre sí, juicio documentado y demostrado de sobras por Vilanova (1957:14-51). Góngora, como ha puesto de manifiesto Dámaso Alonso (1978:418-424 y 437-460) en sus análisis estilísticos de las estancias del *Polifemo*, recibe de las tradiciones mencionadas la octava, y la somete a un cuidadoso proceso de renovación y perfección arquitectónicas mediante dos recursos: la correlación y la plurimembración. Con todo, los estudios de Dámaso Alonso sobre la octava real del *Polifemo* no han agotado el tema de «la construcción de la octava gongorina», investigación que según el propio D. Alonso (1978:418) está aún por hacer, y no tenemos constancia de que se haya llevado a cabo. Cuando D. Alonso alude a la «octava gongorina» se refiere casi exclusivamente al *Polifemo* y al *Panegírico*, puesto que, a excepción de estos dos poemas mayores, muy pocos tratos tuvo don Luis con la estancia. Las otras composiciones de Góngora en octavas son tan solo cuatro (y paremos mientes en que todas ellas son de época tardía): *Octava fúnebre en el sepulcro de la señora reina doña Margarita* (1611), una sola octava elegiaca; *Al favor que san Ildelfonso recibió de nuestra señora* (1616), diez octavas de circunstancias «Para el certamen poético de las fiestas que el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas hizo en la traslación de nuestra señora del Sagrario a la capilla que le fabricó»; *Tomando*

ocasión de la muerte del conde de Villamediana, se burla del doctor Collado, médico amigo suyo (1622), una sola octava burlesca; y *De san Francisco de Borja* (1624), seis octavas de circunstancias «Para el certamen poético de las fiestas de su beatificación, en el cual dieron por jeroglífico la garza, que previniendo las tormentas grazna al romper el día». Estos cuatro poemas en octavas pueden leerse en la edición de Micó (*Canciones*, pp. 229-258). Góngora utilizó poco la octava real en sus piezas teatrales: *Las firmexas de Isabela* contiene once octavas (acto III, vv. 2146-2233) y ocho (vv. 60-123) la *Comedia venatoria*.

El esquema métrico de la octava real es fijo. Por eso, cuando hablamos de esta estrofa ya sabemos de antemano que nos enfrentamos a una combinación de ocho versos endecasílabos que riman ABABABCC, «matriz abstracta» a la que el discurso verbal tiene que adaptarse para que «pueda llenar las valencias libres» (Segre 1985:73). El análisis de la estructura interna — de la *arquitectura* o de la *construcción*, por seguir con las metáforas de los alarifes empleadas por Dámaso Alonso — de cada una de las octavas del *Panegírico* rebasa los límites de este estudio. Con todo, conviene hacer unas pocas consideraciones generales de orden estilístico sobre la relación entre métrica y discurso (Segre 1985:74-76) o pausas métricas y sintácticas. Por lo que respecta a las pausas estróficas que no se producen en el interior del verso, Domínguez Caparrós (1993:101-102) distingue entre la llamada pausa versal o menor (la que se produce a final de verso), la pausa media (la que tiene lugar en la mitad de la estrofa) y la pausa estrófica o mayor (la que ocurre al final de la estrofa).

Sobre la pausa versal en el *Panegírico* solo diremos que apenas encontramos casos de esticomitia o ajuste perfecto entre la pausa versal y la pausa sintáctica, y que Góngora acostumbra a encabalgarse la sintaxis entre dos versos; la presencia de esos encabalgamientos — cuyo efecto se ve reforzado con frecuencia por hipérbatos violentos — contribuye a resaltar de manera notoria un nombre propio o una idea o concepto general que tiene que ver con el tema de la octava; así ocurre, por ejemplo, en los versos 25-26 (*del cla-*

ro / Gómez Diego), 55-56 (tanta / veneración), 65-66 (al amante / de Europa), 129-130 (la tercera / Cintia), 138-139 (el Prudente / Filipo), 166-167 (resulta / la merced castigada), 185-186 (divino / talento), 205-206 (soberano / sucesor), 297-298 (las arenas / España), 341-342 (sus deseados / lares), 354-355 (la campaña / de Carrión), 374-375 (que no crea / su bajel), 385-386 (al prudente / Cardona), 403-404 (que a su virtud del cielo fue Medina / cuna), 438-439 (al Cuarto / de los Filipos), 505-506 (atrocés / juegos), 521-522 (prolija prevención en breve hora / se disolvió) y 555-556 (undosa / Cibele); por contra, los versos 381-384 (segunda semiestrofa de la octava XLVIII) son todos esticomílicos perfectos. Sobre la obligatoriedad de la pausa media, que divide la estrofa en dos mitades de sentido si no independiente sí al menos pleno, en la octava real tenemos el testimonio precioso de Trillo y Figueroa, quien escribe, en el «Prólogo al lector y razón de este poema» de *El Gran Capitán: Poema heroico* (1672), texto inédito hasta fecha recientísima, que «las octavas se han de componer de dos en dos versos, o, por lo menos de suerte que siempre la oración fenezca en el cuarto sin pasar al quinto, porque demás que es llevar arrastrando el oído, tan dilatada oración se hace disonante y dura y denota infecundidad, pues no pudo mensurar con los versos y palabras el concepto» (*apud* Ruiz Pérez 1995:132). Así pues, acerca de la pausa media cabe señalar que esta se cumple en todas las octavas del *Panegírico* a excepción de las diecisiete siguientes: III, IV, V, VIII, XVI, XXV, XXVII, XXXI, XXXIV, XLV, L, LIV, LXI, LXII, LXIII, LXVIII y LXXII. En la octava, la pausa estrófica o mayor es casi insoslayable, y acostumbra a cancelar una unidad no solo métrica sino también de sentido; en el *Panegírico* (al igual que en el *Polifemo*), son contados los casos en que Góngora no respeta la pausa mayor, a saber: en las octavas XI-XII, con el vaticinio que hace una napea de las grandes hazañas del duque de Lerma; XIX-XX, la envidia que concita en los cortesanos el favor que el rey concede al duque; y L-LI, la muerte de la esposa del duque y las consiguientes muestras de dolor de este. Como es preceptivo, el pareado final de la octava acos-

tumbra ser en alguna ocasión un epifonema (como en las estrofas VII, XXXVIII, LII y LIV).

No queremos acabar el análisis técnico de la compleja maquinaria que es la estrofa del *Panegírico* sin recordar además que Luis de Góngora ha convertido la octava real del *Panegírico*, como ha escrito en fecha muy reciente Navarro Durán para la estrofa del *Polifemo*, «en engaste de un lenguaje exuberante, en donde la realidad aludida se esconde tras los meandros retóricos que nos ofrecen creaciones espléndidas» (1995:70).

EL ENDECASÍLABO

El endecasílabo fue desde sus comienzos el único verso de la octava real, y las dudas sobre esta cuestión, como la que expresa Bernardino Rota — «¿Di quante syllabe è il verso del quale si compone la stanza?» —, eran resueltas sin vacilaciones, en este caso, evidentemente, por Antonio Minturno: «D'ondecì, ne verso d'altra quantità riceve» (1563:265). Así las cosas, vayamos por el endecasílabo. El viaje y la red — las metáforas son propiedad de Barthes — del verso de once sílabas han sido estudiados con pormenor por Díez Echarri (1949:218 y ss.), Navarro Tomás (1983:153-156 y 196-204), Baehr (1970:135-157, con bibliografía abundante) o Domínguez Caparrós (1993:152-155). Navarro Tomás (*ibid.*) y (1973:89-115) y Baehr (*ibid.*) se han ocupado de las modalidades rítmicas del endecasílabo. A propósito de estas, sintetiza Domínguez Caparrós las implicaciones estilísticas de las variedades más recurrentes: «su gravedad, si va acentuado en todas las sílabas pares; su impresión de rapidez cuando se acentúa sólo en la sexta; la conveniencia de que haya una especie de descanso después de la cuarta o quinta sílabas; la sensación de energía si va acentuado en la primera» (1993:154-155). Navarro Tomás (1973:151-161) ya examinó y clasificó en modalidades rítmicas los endecasílabos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, los de la primera mitad de la *Soledad primera* y los del *Panegírico al duque de Lerma*. Los resultados de la pes-

quisa de Navarro Tomás en lo que atañe al *Panegírico* son, según sus porcentajes: 34,92 por 100 de endecasílabos sáficos (acentos en las sílabas cuarta y octava), 30,95 por 100 heroicos (acentos en las sílabas segunda y sexta), 28,17 por 100 melódicos (acentos en las sílabas tercera y sexta) y 5,75 por 100 enfáticos (acentos en las sílabas primera y sexta). Con estos datos, concluye Navarro Tomás que el repertorio de endecasílabos gongorinos «es prodigiosamente amplio» (1973:157).

Con la disposición de los acentos el poeta persigue determinados efectos estilísticos, que por fuerza sobresalen en un poema leído en voz alta en una fiesta o en cualquier ocasión solemne (*panégyris* en griego), como es el caso del *Panegírico* de Góngora. Ahora bien, el verso español no solo se rige por el criterio rítmico acentual sino también y sobre todo por el número de sílabas, que determina al fin y a la postre su denominación; así, el endecasílabo es el verso de once sílabas. Sabido es también que para casar ese cómputo silábico el poeta puede recurrir a las llamadas licencias métricas (para una exposición de estas puede verse, por ejemplo, Domínguez Caparrós 1993:63-82). Toda esta justificación previa de manualito escolar viene a cuento porque a continuación señalamos todas las anomalías silábicas de los endecasílabos del *Panegírico* sin dar mayores explicaciones históricas y descriptivas de las normas de versificación.

De entrada, hay que decir que todos los versos del *Panegírico*, sin excepción, son paroxítonos o llanos. Sobre las prescripciones y las disensiones de la preceptiva poética del Siglo de Oro en lo concerniente a la mezcla de versos paroxítonos con otros oxítonos o agudos o proparoxítonos o esdrújulos, véase, por ejemplo, Domínguez Caparrós (1993:74). En lo que respecta a las denominadas licencias métricas — sinalefa, diéresis y sinéresis —, el poeta tiene de ellas un conocimiento y un adiestramiento sobrados, y las utiliza a su antojo para que todos los endecasílabos tengan las once sílabas correspondientes. Recurre don Luis a la sinalefa prácticamente una vez por verso, por lo que no es factible señalar aquí todos los casos aunque sí daremos algunos

ejemplos: *quein-fa-mar-lo-vioun-á-la-mo-pro-li-jo* (v. 87), *glo-ria-del-tiem-poU-ce-daho-nor-Sal-da-ña* (v. 117), *queun-pe-choau-gus-tooh-cuán-taal-fa-vor-ya-ce* (v. 213), *en-el-ma-yor-de-su-for-tu-naha-la-go* (v. 393), *bar-qui-lloes-tu-di-o-soi-lus-trees-nor-te* (v. 430), *noen-cir-cos-no-pro-pu-soel-du-quea-tro-ces* (v. 505), *nues-troho-ri-zon-te-queel-sa-lón-bri-llan-te* (v. 514), *dees-tein-qui-ri-da-siem-prey-dea-quel-bu-co* (v. 536) o *es-gri-mió-ca-siel-obs-ti-na-doa-ce-ro* (v. 552). A pesar de que en los ejemplos que hemos elegido, con intención deliberada, la letra *h* carece de valor fonético, en el *Panegírico* hay numerosos casos de *h* aspirada, por ejemplo: *sa-lióal-fin-y-hur-tan-do-con-ver-güen-za* (v. 85), *ge-ne-ro-saa-su-rey-le-hi-zoo-fren-da* (v. 270), *som-bras-que-le-hi-cie-ron-no-li-ge-ras* (v. 279), *en-sus-con-chas-el-Savo-la-her-mo-sa* (v. 285), *no-rue-das-que-hur-ta-ron-ya-ve-lo-ces* (v. 507) o *con-du-ce-sa-cro-que-te-ha-ceun-do-sa* (v. 555). La diéresis, cuyas implicaciones estilísticas en el *Polifemo* gongorino han sido analizadas e imaginadas por D. Alonso (1960:765), es efectivamente «instrumento expresivo [...] artificial y opuesto al genio de nuestra lengua [...], que en Góngora forma parte de su sistema de cultismo» (Alonso 1960:815); el uso y abuso de la diéresis en la poesía gongorina enfadó a Jáuregui, que en su *Antídoto* arguye que «también son crueles al oído casi todos los versos en que V. m. divide la sinalefa contra la costumbre de España [...], y lo peor es que confunde V. m. esa novedad alargando unas veces la palabra y otras abreviando la misma» (*Antídoto*, p. XLIX). Los casos de diéresis aparecen en el *Panegírico* por doquier: *Tri-ón* (v. 6), *Octavi-ano* (v. 96), *armoni-oso* (v. 100), *sü-ave* (vv. 145, 242 y 288), *rü-ina* (vv. 176 y 398), *continü-ada* (v. 179), *Guadi-ana* (v. 196), *vari-ado* (v. 214), *di-a-de-ma* (v. 235), *Carrü-ón* (vv. 355 y 362), *rü-inas* (v. 377), *glori-osa* (v. 402), *vi-udo* (v. 407), *estudi-oso* (v. 430), *genü-al* (v. 440), *casü-al* (v. 466), *ambici-oso* (v. 473), *abrevü-ado* (v. 485), *tü-ara* (v. 487), *ingenü-oso* (v. 489), *Alcü-ón* (v. 557), *vari-ando* (v. 575), *persü-ade* (v. 576), *vi-olencia* (v. 579), *sinü-osa* (v. 586), *embri-ón* (v. 593), *persü-ada* (v. 599) y *sü-avemente* (v. 604). Por contra, en el *Panegírico* es menos habitual la sinéresis, por ejemplo *pur-pú-reos*

(v. 212), *sea* (v. 218), *ce-rú-leo* (v. 228), *Fae-tón* (vv. 233 y 234), *pur-pú-reas* (v. 382) o *pur-pú-reos* (v. 491); esta licencia solo concurre junto con la sinalefa en *con-a-pa-ra-to-cual-de-biaim-por-tu-no* (v. 322) y *cuan-doa-la-pom-pa-res-pon-diael-de-co-ro* (v. 343), formas del pretérito imperfecto de la segunda conjugación, en las que, como recuerdan Marchese y Forradellas, «en los siglos XVI y XVII es normal la sinéresis» (1989:385); un punto peculiar del idiolecto gongorino es el adverbio *aun*, que en el *Panegírico*, exactamente igual que en las *Soledades*, como advierte Jammes, «es siempre monosílabo [vv. 7, 33, 47, 53, 124, 140, 151, 157, 305, 418, 460, 566 y 606] (salvo en un caso) [v. 267] y no se le puede poner un acento cuando significa ‘todavía’, para no destruir el equilibrio rítmico del verso» (*Soledades*, p. 177). Finalmente, otros recursos utilizados para obtener las once sílabas de rigor son la epéntesis en *Ingalaterra* (v. 614) y el cultismo en *scenas* (v. 464).

La preceptiva poética tradicional ha sido reacia y ha valorado de manera negativa, como vicios de mal metrificador, la rima idéntica, la rima homónima, la rima que recurre a los compuestos o a los paradigmas gramaticales (reminiscencia de la figura etimológica latina), la rima llamada apagada (palabras que suelen aparecer juntas habitualmente en posición rimada) o los nombres propios en posición de rima (véase, verbigracia, Baehr 1970:76). Con todo, es conveniente confrontar estas normas aceptadas secularmente con los ejemplos traídos por Arjona (1953) para el seiscientos, las matizaciones históricas y las autoridades preceptivas aducidas por Micó (1984) y la utilización de figuras retóricas como la epífora por un poeta como Dámaso Alonso (1944:167). A buen seguro que esa misma preceptiva restrictiva no aprobaría la repetición de rimas ni tampoco la reiteración de determinadas palabras, el uso de formas verbales o de nombres propios en posición rimada, recursos facilones de los que se sirve Góngora en el *Panegírico*, y que ya están empleados hasta la saciedad en el *Orlando* de Ariosto y no tanto en la *Gerusalemme* de Tasso. Sin ánimo de exhaustividad, mencionamos acto seguido algunos ejemplos de ese decálogo que don Luis no respeta. De la repetición

de rimas: *culto / oculto* (vv. 42 y 44, y 162 y 164) o *guerra / tierra* (vv. 271 y 272, y 610 y 612). De la reiteración de palabras en posición de rima: *ahora* (vv. 132, 143 y 287), *día* (vv. 1, 148, 236, 515, 585 y 632), *estrella* (vv. 36, 127, 232 y 478) o *mundo* (vv. 15, 114, 276, 399 y 423). De la rima idéntica, un solo caso: *plantas / plantas* (vv. 178 y 180). De los nombres propios, que Góngora sitúa ¿con fines expresivos? en posición de rima un sinnúmero de veces: *Sando* (v. 17), *Paro* (v. 29), *Gandía* (v. 40), *España* (v. 89), *Octaviano* (v. 96), *Betis* (v. 103), *Tetis* (v. 104), *Medina* (v. 112), *España* (v. 115), *Saldaña* (v. 117), *Latona* (v. 123), *Valencia* (v. 167), *Apolo* (v. 192), *Pales* (v. 198), *Apolo* (v. 235), *Margarita* (v. 286), *Aurora* (v. 288), *Ferrara* (v. 292), *Barcelona* (v. 321), *Neptuno* (v. 324), *Casino* (v. 333), *Zaragoza* (v. 336), *Sando* (v. 346), *Fernando* (v. 348), *España* (v. 356), *Nilo* (v. 359), *Andrea* (v. 370), *Buitrago* (v. 395), *España* (v. 396), *Medina* (v. 403), *Nilo* (v. 414), *Flora* (v. 422), *Arto* (v. 436), *Atenas* (v. 463), *Pirene* (v. 470), *Camboja* (v. 477), *España* (v. 511), *Bravo* (v. 542), *Jano* (v. 560), *Aquileya* (v. 568), *Caístro* (v. 574), *Fuentes* (v. 582), *María* (v. 587), *Isabela* (v. 588), *Alberto* (v. 595), *Bretaña* (v. 607), *España* (v. 608), *Inglaterra* (v. 614), *Reno* (v. 619) y *Apolo* (629).

La gran contribución gongorina a la renovación y perfeccionamiento del endecasílabo es la bimetración, o emparejamiento o *coupling* (Levin 1962, y para el *Polifemo*, Núñez Ramos 1980:94-97), que como explica Pozuelo Yvancos es un «fenómeno que otorga cohesión y supone el principio estructurador del lenguaje poético» (1994:199), eventualmente con trueque de atributos (hipálage) — así ocurre en los heroicos «en polvo ardiente, en fuego polvoroso» (v. 62) e «Hipólito galán, Adonis casto» (v. 72) del *Panegírico* —, en la que Góngora es maestro indiscutible y creador de escuela. La simetría bilateral es un recurso que no aparece en el *Orlando furioso* de Ariosto aunque sí en la *Gerusalemme liberata* de Tasso, mientras que Trillo y Figueroa, émulo gongorino aventajado — su situación e intervención en la polémica gongorina han sido expuestas por Jammes (*Soledades*, pp. 710-712) —, lo utiliza un buen número de ocasiones en la *Neapolísea*, pero sin atreverse a imitar la no-

vedad radical que supone la permuta de atributos instituida por don Luis. En el endecasílabo bimembre o de simetría bilateral, usado sobre todo como remate estrófico, se funden elementos de toda índole — rítmicos, métricos, sintácticos y semánticos — que dan lugar a un verso que está más cerca de la enunciación que de la narración, que es el modo de representación que corresponde al *Panegírico* tanto por su tema y su forma (su género) y su modalidad (Guillén 1985:163-167).

D. Alonso (1978:359-360) ya ofreció una lista de algunos bimembres finales del *Panegírico*. Damos seguidamente la relación completa de todos los bimembres del poema (F significa que se trata de un endecasílabo final de octava; y TA que el verso en cuestión contiene un trueque de atributos): «cerviz rebelde o religión postrada» (v. 22), «que engendre el arte, anime la memoria» (v. 30), «en polvo ardiente, en fuego polvoroso» (v. 62) (TA), «Hipólito galán, Adonis casto» (v. 72) (F) (TA), «que extraña el cónsul, que la gula ignora» (v. 80) (F), «bien nacido esplendor, firme coluna» (v. 90), «trompa luciente, armonioso trueno» (v. 100) (TA), «del cielo flor, estrella de Medina» (v. 112) (F), «se ríe el Alba, Febo reverbera» (v. 207), «bebiendo celos, vomitando invidia» (v. 216) (F), «que opreso gima, que la espalda corve» (v. 256) (F), «copia la paz y crédito la guerra» (v. 272) (F), «sus Helíades no, nuestras banderas» (v. 280) (F), «còn esplendor real, con pompa rara» (v. 290), «plata calzó el caballo que oro muerde» (v. 304) (F), «pisó el mar lo que ya inundó la gente» (v. 320) (F), «aquella grande, estotra no pequeña» (v. 328) (F), «en estoque desnudo, en palio de oro» (v. 344) (F), «o de tus ondas o de nuestro arado» (v. 384) (F), «músico al cielo y a las selvas mudo» (v. 408) (F), «aunque litoral Calpe, aunque Pirene» (v. 470), «de nuestra paz o de su aroma ardiente» (v. 530), «reseña militar, naval registro» (v. 570), «Castro excelso, dulzura de Caístro» (v. 574), «duro amenaza, persüade culto» (v. 576) (F), «reducida desiste, humilde cede» (v. 583), «al Quinto Paulo y a su santa sede» (v. 584) (F), «alentó pía, fomentó süave» (v. 596), «o con el caduceo o con la espada» (v. 600) (F), «su arco Cintia, su

venablo Apolo» (v. 629) y «arrimado tal vez, tal vez pendiente» (v. 630). D. Alonso (*ibid.*) también considera bimembres «purpureaba al Sandoval que hoy dora» (v. 144) (F) y «riego le fue la que temió ruina» (v. 176) (F). Otro tipo de bimetración es la que incluye la fórmula *A si no B*, tan característica de la poesía gongorina: «si cristal no fue tanto cuna breve» (v. 32) (F), «dura pala, si puño no pujante» (v. 69), «tan exhausta, si no tan acabada» (v. 265), «si no fatal, escollo fueron duro» (v. 380), «si piedras no lucientes, luces duras» (v. 462) (TA), «que visten, si no un Fénix, una plaza» (v. 499), «afecto que humea si no luce» (v. 592) (F) y «labró la guerra, si la paz no armada» (v. 624) (F).

El empleo y la importancia del endecasílabo bimembre en los poemas de Góngora ya fueron advertidos por D. Alonso: «el empleo de la bimetración en el endecasílabo de Góngora es una nota de las más resaltadas en el arte de su madurez» (*ibid.*), sobre todo en el *Polifemo*, cuyo número de bimembres finales de octava es superior de manera clara al del *Panegírico*, a pesar de que esa simetría final hubiese ido «muy bien a la afeitada pompa de este poema áulico» (*ibid.*).

EL PANEGÍRICO, POEMA NARRATIVO

En el capítulo sobre los «Problemas de género» hemos argumentado que el *Panegírico al duque de Lerma* es un extenso poema narrativo, afirmación que, además de justificar el hecho de que ofrezcamos primero el texto seguido, antepuesto a la edición crítica y anotada, tiene otras implicaciones teóricas que trascienden las estrictamente tipográficas. Si toda diégesis presupone siempre una voz y una estructura, conviene exponer y resolver cómo son el narrador y la disposición de los materiales procedentes de la *inventio* en el *Panegírico*. Se trata, por una parte, de sistematizar las presencias reales del yo que escribe en el texto; y, por otra, de demostrar la fuerte cohesión interna

del poema como la narración que es de una historia o serie de acontecimientos.

Nuestro punto de partida inexcusable para la elucidación del narrador en el *Panegírico* es un trabajo de Carreira (1992:90:123) sobre las máscaras y epifanías del yo en la poesía de Góngora. Liberado *motu proprio* de las taxonomías más o menos al uso o en desuso, Carreira establece una distinción inteligente y utilísima: el «yo que se ostenta» frente al «yo que se soporta» (1992:91), y menciona tan solo tres ejemplos de la aparición del yo en el *Panegírico*; referido a «su yo serio o neutral» (p. 100) el primero de ellos: «aun en el *Panegírico al Duque de Lerma* [...], pese a no ser lírica en sentido estricto, el yo cronístico no deja de meter baza cuando ocurre hablar de Córdoba: “Joven después el nido ilustró mío ...” (*ibid.*); y los otros dos relacionados con «la conciencia de su condición poética» (p. 113): en la gravedad del tono de la invocación a la musa (vv. 1-4) y en la mención de Argel (vv. 377-384), que le arranca un augurio «demasiado optimista» (p. 114).

Si lo hemos entendido bien, esas dos categorías instituidas por Carreira equivalen respectivamente al sujeto de la enunciación o autor imaginario y al autor real o empírico (Núñez Ramos 1992:94-98), entidades que pertenecen a mundos epistemológicos distintos y en principio inconciliables. Así pues, en el *Panegírico* debemos separar las extrañas intromisiones del autor real — sería el caso solo de «el nido ilustró mío» (v. 49), que significa que ‘el duque visitó mi Córdoba natal’ — de las demás presencias del narrador, que debemos poner en la cuenta del autor imaginario.

Esta entidad, interpuesta por el autor real entre él y el poema, asume en el *Panegírico* dos máscaras, dos papeles, dos conciencias, dos voces o dos sistemas de valores muy genéricos: el de poeta (creador) y el de español afecto al duque y a la monarquía de España (ideólogo), y como tales se presenta ante los lectores (reales e imaginarios) del poema, que van desde el propio duque y los asistentes a la *panégyris* hasta toda la posteridad. Por un lado, el narrador-poeta asoma, en primera persona del singular, solo en los primeros

versos: «Si arrebatado [yo] merecí algún día» (v. 1), «... esta *mía* / sonante lira ...» (vv. 3-4) y «*mis* números» (v. 15) (las cursivas son nuestras). Por otro, como español inclinado al válido y al régimen desgrana sus presencias a lo largo del *Panegírico*; el narrador se pone pronto esta máscara oficialista y no se la quita en todo el poema. Sus comparencias se producen en primera persona del plural (menos en un caso), escudo protector que permite al yo el amparo de sus opiniones en la masa de españoles que comparten necesariamente su sistema de valores: «Isabel *nos* lo dio» (v. 35), «*nuestras* banderas» (v. 280), «esta, pues, gloria *nuestra*» (v. 289), «*nuestro* Sando» (v. 346), «¡Imiten *nuestras* flámulas tus olas, / tremolando purpúreas en tu muro, / que en cenizas [yo] te pienso ver surcado / o de tus ondas o de *nuestro* arado» (vv. 381-384), «*nuestro* horizonte» (v. 514) y «*nuestra* paz» (v. 530) (las cursivas son nuestras). En otras ocasiones, el narrador recurre a unas sonadas imprecaciones a los enemigos de la patria: «¡Oh Argel! ¡Oh de ruinas españolas / voraz ya campo tu elemento impuro!» (vv. 377-378) y «¡Oh Venecia, ay de ti! Sagrada hoy mano / te niega el cielo, que desquicia a Jano» (vv. 559-560); una patria que no es Castilla ni los antiguos reinos peninsulares sino España, a cuya defensa y exaltación como unidad territorial y estatal perfectamente instituida contribuye esta voz narrativa con su mención en los versos 89, 115, 269, 298, 311, 319, 356, 396, 429, 468, 511, 597, 608 y 615. Fuera de estos casos en que el autor imaginario tiene una reminiscencia textual, el narrador desaparece del poema: cuenta como cronista fiel los hechos del duque de Lerma y de la monarquía española, y los justifica como ideólogo al servicio del estado; se deja ver poco, pero se deja sentir mucho en toda la obra.

El autor imaginario del *Panegírico* adopta una multiplicidad de configuraciones menores, de las que queremos destacar dos porque están presentes también en el *Polifemo* y en las *Soledades*. La primera es la del ente perplejo ante los descubrimientos de nuevos mundos y seducido por la dimensión mítica de esos lugares más alejados del imperio, y de aquí la mención de *Ganges* (v. 11), *Marañón* (v. 14), *Nilo* (vv. 359 y 414), *Ceilán* (v. 475), *Camboja*

(v. 477) y *Ternate* (v. 531). La segunda es la del ser que reflexiona sobre el paso irreparable del tiempo, y de aquí procede ese pensamiento más resignado que exaltado a propósito de una creación humana que lleva inscrita la ruina que ya es; el engaño a los ojos es el verso desengañado: «De cuantos la edad mármore devora, / igual restituyendo al aire espacio / que ámbito a la tierra, mudo ejemplo / al desengaño le fabrica templo» (vv. 525-528), en un trozo tan estremecedor como el consabido pasaje (vv. 212-221) de la *Soledad primera*, como ya señaló Salazar Mardones en su anotación de los versos 341-344 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1636:134v.-135r.), y cuyas implicaciones simbólicas con la política fueron advertidas por Alet (1971:II, 64).

El reactivo de nuestro estudio de la narratividad del *Panegírico al duque de Lerma* es un artículo reciente de Pozuelo Yvancos (1996:435-459) sobre la *Fábula de Polifemo y Galatea* como poema narrativo. Este teórico acomete un análisis del conjunto de conexiones textuales que rigen la arquitectura narrativa del *Polifemo*, y justifica la novedad de su intento acusando a la estilística de haberse interesado solo por la construcción del espacio del verso y de la octava real como criaturas casi autónomas — imputación que, a decir verdad, desmorona ante todo la parte correspondiente de la poética semiológica de Núñez Ramos (1980:77-107) y la idea de «unidad y globalidad» del poema tal y como la entiende y expone el propio Núñez Ramos (1992:72-74). No olvidemos que Dámaso Alonso (1960:535-556) hizo componer el *Polifemo* seguido, antes de proceder a su ulterior desmenuzamiento crítico, de seguro en aras de la narratividad de la fábula. Por otra parte, si a estas alturas alguien, con ingenuidad o arrogancia (o ambas de consuno), se arrogase la facultad de estudiar la narratividad de las *Soledades* haría enrojecerse a autoridades gongorinas como Jammes (*Soledades*, pp. 42-43) o a filólogos como Cuevas, cuando esgrime «ese narrativismo casi novelístico» (1994:13) de la obra, o como Cerdan, cuando arguye que «le besoin se fait sentir d'un texte

“seguido”» que permita «une lecture globale» del poema (*apud* «En torno ...», 1995:23).

Por lo visto y leído, Pozuelo Yvancos descubre y recalca que Góngora es un «arquitecto de ideas» (p. 436) y que el *Polifemo* es una «estructura unitaria de *dispositio textual*» (p. 440), un «entramado de acciones solidarias, una intriga narrativa» (p. 444), de manera que su estudio se centra en los enlaces formales que permiten «el ensamblaje de la construcción narrativa de la fábula» (p. 438), el aspecto menos estudiado del *Polifemo*. Los tipos de enlaces narrativos que Pozuelo Yvancos sistematiza son: primero, las marcas de conexión narrativa entre las partes de la estructura del poema, como *pues* (conjunción que sirve de enlace o marca para el cambio de focalización; o conector discursivo que vale como ligadura narrativa), *en tanto* (locución adverbial cuya función en el poema es la misma que la de *pues*) o las frases exclamativas o codas que fijan la transición o frontera entre los núcleos temáticos en que se distribuye y ordena la acción; segundo, los procedimientos de conexión narrativa no por enlaces formales sino por vínculos semánticos por la vía de anáforas referenciales — el lector vincula una acción o episodio a otro ya ocurrido antes, porque puede reconstruir en su memoria una suerte de *isotopía* que cohesiona fuertemente la acción; tercero, la inclusión de isotopías sintácticas que vinculan la *composición textual* de estrofas o zonas de acción diferentes; y cuarto, la metáfora prolongada que a modo de analogía continuada se proyecta sobre toda una serie de estrofas.

La *dispositio textual* del *Panegírico al duque de Lerma* está determinada también por una serie de enlaces narrativos formales, y en menor medida semánticos, algunos de los cuales coinciden con los del *Polifemo*. Esos conmutadores discursivos son:

— Las marcas temporales colocadas en el primer verso de la octava, cuya función narrativa consiste en indicar el inicio de un tema nuevo (y a veces la oposición de una acción pasada con respecto del presente del autor imaginario).

— La conjunción *pues*, ubicada estratégicamente al comienzo de estrofa, entre adjetivo y sustantivo o adjetivo y adjetivo, así como la locución adverbial *en tanto*, que establecen un cambio de acción narrativa.

— Las codas epifonemáticas (vv. 55-56, 431-432, y también vv. 303-304 y 415-416), que señalan el clímax final de un subapartado temático; la reiteración de palabras o estructuras gramaticales entre dos versos consecutivos o entre las líneas primera y cuarta, construcciones sintácticas que refuerzan el ensamblaje de la narración.

— La anadiplosis entre octavas consecutivas (vv. 16-17), que acentúa la unidad narrativa.

— La repetición de elementos semánticos que vinculan distintos lances de la historia. Así ocurre, por ejemplo, con la semejanza de las metáforas «de velas coronado» (v. 103) para el río Betis y «mucho le esconde sinuosa vela» (v. 586) para el Támesis, que, situadas respectivamente hacia el principio y hacia el final del poema, ponen en relación narrativa dos imágenes bastante separadas; y lo mismo pasa con las imprecaciones a Argel (vv. 377-384) y a Venecia (vv. 553-564); y con la aparición constante y casi única de España como la unidad de «los tres estados» (v. 337) que, además de las implicaciones políticas ya dichas, refuerza así mismo la solidaridad narrativa entre las partes del poema; y con la figura etimológica de *salió al fin* (v. 85) y *Sale al fin* (v. 177); y con la doble presencia de la generosa madre del *Nilo* (vv. 359 y 414). Ríos, sí, cuya presencia ¿benefactora? a lo largo y ancho del *Panegírico* contribuye también a asegurar el cauce narrativo del poema: *Ganges* (v. 11), *Marañón* (v. 14), *Duero* (v. 31), *el sacro río* (v. 53), *Betis* (vv. 73, 83, 103 y 227), *Tajo* (v. 84), *Sebeto* (v. 124), *raudo torrente* (v. 172), *Turia* (vv. 177 y 189), *Guadiana* (v. 196), *Eridano* (v. 278), *Savo* (v. 285), *Desatadas la América sus venas* (v. 301), *Ebro* (v. 336), *Arno* (v. 346), *Carrión* (vv. 355 y 362), *Pisuerga* (vv. 358, 365 y 413), *Jordán* (vv. 460 y 486), *Caístro* (v. 574), *Támisis* (v. 585) y *Reno* (v. 619).

El *Panegírico* comienza y acaba con sendas trazas temporales: *Si [...] algún día* (v. 1) y *el siguiente día* (v. 632). Ambas son reminiscencias clásicas. La primera, como veremos más abajo, está ya en Safo. La segunda es un recurso narrativo que sirve para señalar un cambio de tema o episodio y para mantener al lector expectante y a la expectativa; es un artificio que por ejemplo utiliza Claudiano al final del libro I de *De raptu Proserpinae* (vv. 287-288): «Stabant ante fores iuncti saevumque fremebant / crastina venturae spectantes gaudia praedae» (Claudiano, II, p. 314), que en la traducción de Faría dice: «Donde alegres estaban esperando / la presa honrosa y prenda de alegría / que les ofrece el venidero día» (1608:22r.), y en la de Castillo Bejarano: «Estaban uncidos delante de la puerta y relinchaban horriblemente esperando la alegría de la presa que les va a deparar el día siguiente» (1993:II, 208).

Un buen número de octavas comienzan — casi siempre en el primer verso o en el quinto, que es el inicio de la segunda mitad de la estrofa — con estas señales que actúan como advertencias narrativas cada vez que se cierra un tema y se acomete otro nuevo: *después* (v. 49), *No después mucho* (v. 105), *ya* (v. 135), *al fin* (v. 177), *tres años* (v. 185), *en esto* (v. 229), *algún día* (v. 236), *luego* (v. 239), *luego* (v. 249), *entonces* (v. 277), *entonces* (v. 298), *aun no* (v. 305), *al fin* (v. 313), *un día después* (v. 317), *luego* (v. 329), *luego* (v. 341), *entonces* (v. 357), *aquí* con el sentido de ‘en este punto’ (v. 369), *esta vez* (v. 385), *No después mucho* (v. 433), *en esto* (v. 437), *luego* (v. 453), *en sazón tal* (v. 465), *en esto* (v. 469), *luego* (v. 489), *luego* (v. 511), *Apenas [...] que* (vv. 513-514), *después* (v. 517), *en breve hora* (v. 521), *apenas* (v. 524), *estos días* (v. 549), *al fin* (v. 605), *después* (v. 609), *tantos años* (v. 611) y *entonces* (v. 626).

Nos encontramos con la referencia del narrador-poeta a su *hic et nunc* con la musa, contrapuestos a su relación con ella en el pasado: *Si algún día [...] hoy* (vv. 1 y 3), en un comienzo invocativo que en realidad no es más que una sabia transposición clásica, que está ya en Safo: «Divina Afrodita [...] ven para acá, si ya otra vez antes ...» (*Líricos griegos*, p. 239). A partir de este primer contraste temporal, el narrador recurre a menudo a esa alternativa entre el

hoy o el *ahora* del momento en que escribe y el *entonces* o el *ayer* de las circunstancias que poetiza: *ahora* (v. 43), *aun no* (v. 47), *aun hoy* (v. 53), *hoy* (v. 119), *aun no [...] cuando* (vv. 124-125), *ahora* (v. 132), *Ya [...] entonces [...] ahora [...] hoy* (vv. 141, 143 y 144), *hoy* (v. 147), *ahora* (v. 242), *hoy* (v. 252), *hoy* (v. 263), *ahora* (v. 287), *aun no [...] y ya* (vv. 305 y 307), *hoy* (v. 559), *aun no [...] que* (vv. 566 y 567) y *ahora* (v. 582).

Tanto la conjunción *pues* (vv. 25, 157, 193, 241, 289, 345, 537, 575 y 593) como la locución adverbial *en tanto* (vv. 81, 133 y 281) tienen una presencia constante en el *Panegírico*; se trata de conectores narrativos que, ubicados en el inicio de alguna de las dos mitades de la octava, refuerzan la configuración narrativa. Del mismo modo que la cohesionan las repeticiones de palabras o estructuras sintácticas en posición interna entre versos seguidos (vv. 18-19, 139-140, 180 y 182, 227-228, 233-234, 315-316, 351-352, 365-366, 375-376, 463-464 y 492-493) o en epanáfora (vv. 25 y 29, 58-59, 65 y 67 y 71, 217 y 221, 505 y 507, 508 y 510).

Tras la enumeración y clasificación de los diversos enlaces formales, aflora la estructura narrativa subyacente del *Panegírico*, un poema que no es una mera adición de las setenta y nueve octavas reales sino una historia trabada y cohesionada, no una sarta de episodios desvinculados formal y textualmente entre sí sino una sola pieza cuyos ejes no chirrían. 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*.

**PROBLEMAS INTERTEXTUALES
E INTERARTÍSTICOS**

El duque de Lerma ..., cuyos encomios requieren más sublime pluma.

DIEGO DUQUE DE ESTRADA

*Marino, gran pintor de los oídos,
y Rubens, gran poeta de los ojos.*

LOPE DE VEGA

ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA

La mitología clásica grecolatina irrumpe con fuerza en la literatura del quinientos y se aposenta majestuosamente en la del seiscientos. Las *Metamorfosis* de Ovidio gozan en el Siglo de Oro de una vitalidad y una vigencia que se manifiestan de maneras muy diversas. En primer término, en la cita de este o aquel lugar de las transformaciones ovidianas en la poesía de la época. Ahora bien, tan importantes (o quizá más) como las alusiones mitológicas son otros tipos de recuperación de los mitos clásicos, a saber: las traducciones de los clásicos y los manuales de mitología, como la divulgadísima *Filosofía secreta* [...] *con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad* (1585) de Juan Pérez de Moya, una mitografía que se presentaba en su título como *materia muy útil para entender poetas y historiadores*, y que es, como afirma Clavería, «todo un festival para los lectores, vayan a ella para solaz, para aprender o para comprobar una riqueza gramatical envidiable» (*Filosofía secreta*, p. 20), amén de una digna sucesora y deudora de la primera mitografía castellana, *Las XIII cuestiones del Tostado* (1551); las traducciones de los clásicos, sobre todo de la *Eneida* y de las *Metamorfosis*, punto que ya hemos estudiado en el capítulo an-

terior; y la aparición y floración de un género poético nuevo como la *fábula* mitológica, que produce frutos tan apetitosos como la *Fábula de Polifemo y Galatea* o la *Fábula de Píramo y Tisbe* gongorinas, la *Fábula de Faetón* del conde de Villamediana, la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo y Sotomayor o la menos conocida pero espléndida *Fábula de Venus y Adonis* de Juan de Moncayo, entre muchos otros. No olvidemos, como recuerda Gállego (1991:35), que por ejemplo Velázquez poseía, entre los ciento cincuenta y seis libros de su biblioteca, una *Filosofía secreta* de Pérez de Moya y una traducción castellana y otra italiana de las *Metamorfosis* de Ovidio, además de un *Orlando furioso* de Ariosto en su original italiano y una *Philosophía antigua poética* de López Pinciano. Así las cosas, no es sorprendente que, en efecto, en la sociedad del siglo XVII el mito se acabe tornando no solo en referencia cultural sino, como puntualiza Pérez Lasheras (1995:102), vital. De esta manera, la mitología se convierte en el nexo de unión entre la vida y la literatura, y la literatura es a su vez un pretexto para presentar en condiciones de igualdad el mundo superior del mito y el inferior de la vida.

La alusión mitológica permite la literaturización de la vida. Para conseguir la paridad entre el mundo mítico y el mundo real hay que recurrir a la comparación (*synkrisis*). Se trata de un ejercicio retórico que está tratado de forma específica, y como recurso principal del encomio, en los *progymnasmata* de los rētores griegos tardíos Teón, Hermógenes y Aftonio. En el caso del alejandrino, llama la atención que, cuando argumenta sobre personas dignas de alabanza que proceden de ciudades pequeñas y han alcanzado notoriedad pública, compara e iguala personajes mitológicos e históricos, en concreto a Ulises y Demócrito. El de Tarso, por su parte, matiza que las comparaciones son la fuente de argumentación más importante en los encomios — que deben usarse, «según lo aconseje la ocasión» (*op. cit.*), como ampliaciones de las cualidades — y especifica que existen «comparaciones con un objeto superior, en donde reside en mostrar al inferior como igual al superior» (*ibid.*). La estricta observancia y aplicación de esta regla impregnará todos los *discur-*

ses del Siglo de Oro. Así, la literatura no religiosa recurrirá a los mitos greco-
latinos y la literatura sacra — la oratoria paraviciniana es cumbre cabal de es-
ta última — echará mano de los mitos evangélicos.

En el *Panegírico al duque de Lerma*, los personajes históricos objeto de com-
paración con sus presuntos pares mitológicos no son los hombres de la calle
sino los miembros de la realeza y de la nobleza que ostentan el poder, el rey
y el privado singularmente. El procedimiento literario de la elección de mi-
tos no es para el poeta un juego intrascendente. Bien al contrario, el creador
debe andarse con pies de plomo puesto que compromete en ella su erudi-
ción sin fisuras y realiza con este ejercicio una apuesta política personal
(Marichalar 1939:14-15). En 1617, la incapacidad personal de Felipe III para
gobernar, con un valido dirigiendo a su antojo el destino del imperio, no in-
vita a establecer símiles mitológicos. Por un lado, porque esas comparaciones
pueden enturbiar todavía más la dilucidación compleja de quién manda en
España. Por otro, porque quizá no sean comprendidos por sus destinatarios.
La situación política y religiosa no es la más adecuada ni tampoco la más
propicia para que pueda aparecer y desarrollarse una literatura de creación
relacionada con asuntos políticos actuales; por contra, sí favorece una litera-
tura política propiamente dicha que pretende, entre otras cosas, deslindar
justamente las fronteras entre la realidad y la invención literaria; esos textos
se presentan como tratados, empresas, avisos, apuntamientos, consejos o vi-
das, y se sirven de un lenguaje, un idioma característico cuyo modelo es Jus-
to Lipsio (Ferrari 1945:24), y un ideario que insiste en la severidad y la dis-
ciplina (Elliott 1994:57-76). Ahí están, sin ir más lejos, las *Introducciones a la
política y razón de Estado* (1631) o la *Idea de un príncipe político-cristiano re-
presentada en cien empresas* (1640) de Saavedra Fajardo o el ya mencionado *Pa-
negírico a [...] don Felipe IV* (1643) de Quevedo; pero también están otros tex-
tos anteriores, menos conocidos hoy, como la *Suma de preceptos justos, necesarios
y provechosos en Consejo de Estado al rey Felipe III, siendo príncipe* (hacia 1590) de
Antonio Pérez, o el *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*

(1598) de Baltasar Álamos de Barrientos, o la *Política española* (1619) de fray Juan de Salazar, o el *Norte de príncipes* (1626) y la *Vida de Rómulo* (1632) de Juan Pablo Mártir Rizo. Esta última, que puede leerse en la edición de Maravall (1945), nos interesa en especial porque su autor arremete contra los falsos dioses y las fábulas de la gentilidad. Algunas frases de la *Vida de Rómulo* vienen a denunciar implícita y retrospectivamente el artificio retórico gongorino de la igualación del mundo mitológico y el del mundo de la realidad histórica que tiene lugar en el *Panegírico*. Con todo, la mitología no está presente tan solo en este poema gongorino como puente entre la historia y la literatura. Por contra, el mito — como veremos — impregna todos los órdenes de la vida. La comparación o igualación de personajes históricos y mitológicos es el recurso más socorrido en el *Panegírico*, pero no es ni mucho menos el único. Por otra parte, la sobreabundancia aparente de referencias mitológicas (ochenta y ocho ha contabilizado Guillou-Varga 1986:637, que implican al 13,92 por 100 de los versos) no significa que el sentido literal del poema sea arcano, oscuro y difícil de elucidar. Y desde luego no es ni mucho menos cierto que las alusiones mitológicas del *Panegírico* sean «tan numerosas que parece que todos los personajes que en él figuran sean dioses y héroes de la Antigüedad» (Comas y Reglá 1960:145), porque los personajes *mitologizados* son solo el duque de Lerma, su mujer y sus hijos, Felipe II, Felipe III y Francisco de Castro. Ocurre en el *Panegírico* lo mismo que en las *Soledades* gongorinas, cuyas alusiones mitológicas, como ha escrito Jammes, «son relativamente fáciles de descifrar, porque, al contrario de lo que se suele pensar, se limitan a un dominio bastante reducido, definido por los episodios más clásicos de las *Metamorfosis* de Ovidio» (*Soledades*, p. 118). En nuestro análisis de la mitología en el *Panegírico* tenemos muy presentes las contribuciones de Guillou-Varga (1986) sobre la mitología en la lírica hispánica del Siglo de Oro en general y sobre la de Góngora en particular (1986:595:741), las de Alonso (1960:144) sobre la alusión mitológica en la

obra poética de Góngora y las de Jammes (*Soledades*, pp. 139-141) y Roig-Miranda (1995:215-230) sobre el papel de la mitología en las *Soledades*.

D. Alonso (*ibid.*) afirma que las alusiones mitológicas en la obra poética gongorina son arquetipos o fórmulas que — mediante símbolos fitomórficos, zoomórficos o antropomórficos — sirven para establecer una relación entre lo concreto y una idea abstracta. Así, Góngora escribe siempre *Cupido* para referirse metonímicamente a la idea del amor, *Adonis* para la belleza masculina, *Marte* para la guerra, *Eco* para la fidelidad erótica, *Orfeo* para la música, *laurel* para la esquividad, *Atalanta* para la velocidad, *álamo* para el amor fraternal, *Midas* para la avaricia o *Fénix* para la inmortalidad y la renovación eterna. De esta manera, la mitología se convierte en el «cordón umbilical» que mantiene unidas la variedad vital y una representación mítica estilizada e inmutable. Para ello, los recursos retóricos que Góngora utiliza son la comparación directa, la metonimia y la perífrasis mitológica.

El artículo de Roig-Miranda (*ibid.*) supone, a nuestro entender, una superación del estudio de los mitos en la poesía gongorina a cargo de Alonso. La hispanista francesa estudia el papel que desempeña la mitología en las *Soledades* gongorinas. Para ello, establece tres categorías de análisis, a saber: su volumen en el texto, esto es, no el número de alusiones que aparecen en el poema sino el espacio que estas ocupan en él en número de versos; su lugar de aparición, es decir, su lugar de ubicación en el poema; y su función en la obra. Para Roig-Miranda este es el punto crucial: para entender de manera cabal la función de la mitología en las *Soledades* urge estudiar los diferentes tipos de alusión que aparecen en el poema. Esos tipos son tres. Primero, las evocaciones indirectas del marco o de personajes; se trata de referencias literarias que sirven de adorno del discurso poético; el poeta se contenta con seguir la tradición en los símbolos escogidos y su interpretación, y presenta a los personajes del poema a través de una alusión, comparación o identificación con un personaje de la mitología. Segundo, las alusiones menos extensas para evocar un objeto mediante el recurso de la antonomasia (por

ejemplo, *las plantas de Alcides* por los álamos); la comparación de elementos del poema con otros mitológicos, de manera que el texto supera a la mitología (en algunas ocasiones esta síntesis de mitología y narración llega hasta un absurdo que en el poema gongorino no es tal). Tercero, la inserción de la mitología dentro de la narración. Este punto de partida metodológico de Roig-Miranda para las *Soledades* es igual de válido, aunque con leves variaciones, para el *Panegírico al duque de Lerma*.

¿Cuál es la función de la mitología en el *Panegírico*? Lo ha escrito Orozco muy bien: «levantar, en deformación hiperbólica, la figura real del personaje para colocarlo, con atuendo, ademán y atributos, de héroe del mundo de la Antigüedad, en el plano superior de lo intemporal» (1963:47-48). Por esta razón las menciones, las alusiones y las comparaciones mitológicas — que son el instrumento de la adulación refinada y renuevan las expresiones triviales que, por ser tópicas, pierden su eficacia en la alabanza —, están en el *Panegírico* al servicio y a la mayor gloria del duque de Lerma.

Góngora menciona con prodigalidad en el poema a dioses, deesas, medio dioses, varones heroicos y lugares varios de la mitología clásica grecolatina para referirse metonímicamente a la idea que estos representan. Así pasa con *Euterpe* (v. 2), que está por ‘música’, *Juno* (v. 98) por ‘aire’, *Tetis* (v. 104) por ‘mar’, *penates* (v. 138) por ‘consejeros reales’, *augustos lares* (v. 158) por ‘aposentos del palacio real’, *Ceres* (v. 175) por ‘trigo’, *Pales* (v. 198) por ‘pastos’, *Alba* y *Febo* (v. 207) por ‘blancura’, *piedra luciente* (v. 219) por ‘buenas nuevas’, *copia* (vv. 272 y 363), i. e. *cuerno de Amaltea*, por ‘abundancia’, *puertas de Jano* (v. 276) por ‘guerra’ o ‘paz’, *Heliades* (v. 280) por ‘álamos’, *céfiro*s (v. 309) por ‘caballos’, *Alba* y *Sol* (v. 312) por ‘plata’ y ‘oro’, *lares* (v. 342) por ‘aposentos del palacio real’, *Astrea* (v. 395) por ‘justicia’, *Palas vestida láminas* (v. 437) por ‘guerra’, *Dafnes* (v. 501) por ‘damas bellas’, *Júpiter* (v. 504) por ‘toro’, *Néstor* (v. 573) por ‘elocuencia’, *Iris* (v. 613) por ‘paz’, *Marte* (v. 628) por ‘guerra’ y *Cintia* y *Apolo* (v. 629) por ‘caza’. Don Luis se sirve también con frecuencia de alusiones perifrásticas para la evocación de un objeto o una

idea mediante el recurso de la antonomasia. Así ocurre con *las ramas de Minerva* (v. 20), que está por ‘el olivo’, *el bifronte dios* (v. 24) por ‘Jano’, *la fiera que mintió al amante / de Europa* (vv. 65-66) por ‘el toro (en que se transformó Júpiter)’, *el hijo intonso de Calíope* (v. 106) por ‘Himeneo’, *aquel árbol solo / que los abrazos mereció de Apolo* (vv. 191-192) por ‘el laurel’, *los fogosos hijos del viento* (v. 226) por ‘los caballos’, *el hijo de la musa* (v. 282) por ‘Himeneo’, *diestras de Júpiter* (v. 352) por ‘rayos’, *la que en la rectitud de su guadaña / Astrea es de las vidas* (vv. 394-395) por ‘la muerte’, *Favonio en el tálamo de Flora* (v. 422) por ‘primavera perpetua’, *quinto de los planetas* (v. 438) por ‘Marte’, *la vocal diosa alada* (v. 469) por ‘la Fama’, *céfiro de España* (v. 511) por ‘caballos’ y *desquiciar a Jano* (v. 560) por ‘abrir las puertas del templo del dios Jano’, esto es, ‘declarar la guerra’.

Góngora utiliza, con ligeras modificaciones, la misma perífrasis mitológica, insertando además la mitología en la narración, para relatar el nacimiento de Felipe III y el de su hijo Felipe IV. Sobre el del primero dice: «Cloto el vital estambre de luz baña / al que Mercurio le previene cuna» (vv. 93-94); y para el del segundo gasta la octava LVI entera: «Sus Gracias Venus a ejercer conduce / el ministerio de las Parcas triste; / [...] mientras el culto de las musas coro / sueño le alterna dulce en plectros de oro» (vv. 441-442 y 447-448). El poeta junta un episodio bíblico y otro mitológico (en menoscabo del primero) para aludir a la envidia cortesana, y emplea una larga perífrasis elusiva sobre la caída de Ícaro para hablar de ese padecimiento que, en efecto, se alimenta del «alado precipicio ajeno / de las frustradas ceras» (vv. 155-156). Se ha achacado error a don Luis en la escena (ocurre en la octava XI) en que una napea que emerge del lecho del Betis es acosada por un silvano (Bodini 1971:216-217): ¿confundió Góngora a las ninfas moradoras de las aguas con las de los bosques, se puede demostrar acaso que esa napea no sale del río o estamos ante un ejemplo de lo que Roig-Miranda (art. cit.) denomina superación gongorina de la mitología? Además, en lo que respecta a las dificultades que presenta la explicación del sentido literal de esta estrofa,

siempre nos ha intrigado la elusiva ¿por pacata? pirueta verbal trazada por Dámaso Alonso en su paráfrasis del pasaje: «escondiendo con vergüenza sus miembros de las miradas de un astuto y lujurioso silvano (o divinidad de los bosques) que con su liviandad *manchaba* un alto álamo» (1960:496) (la cursiva es nuestra).

Solo nos queda nombrar los casos de igualación de los personajes reales y los mitológicos mediante la metáfora. El duque de Lerma es sucesivamente *fénix* (v. 16), *Aquiles* (vv. 63-64), *Hipólito galán*, *Adonis casto* (v. 72), *Alcides* (vv. 75-76), *Atlante* (v. 252) y *Mercurio* (v. 308). Un antepasado suyo, glorioso por sus hechos de armas, es *Marte* (v. 26). Su preceptor es *Quirón no biforme* (v. 63), oxímoron advertido por Guillou-Varga, que lo admite porque «répond parfaitement au voeu du poète: glorifier le précepteur pour encenser l'élève (qui, du même coup, devient Achille), mais aussi magnifier les activités du jeune duc, partagées entre l'équitation et l'exercice des armes» (1986:674). Su mujer es *Latona* y sus hijos *Apolos* y *Dianas* (octavas XV-XVII). El rey Felipe III es *Héspero luciente* (v. 142), *fénix* (v. 147), *Faetón sólo / en la edad, no Faetón en la osadía* (vv. 233-234), *Júpiter novel* (v. 247) y *Júpiter hospedado* (v. 364). El rey Felipe II, como padre de *Faetón*, es *Apolo* (v. 235). Francisco de Castro es *Néstor mancebo* (v. 573) y *dulzura de Caístro* (v. 574). La república de Venecia es *undosa / Cibeles* (vv. 555-556) y *alción de la paz* (v. 557). Y *fénix* (v. 499), o lo que es lo mismo, fuego, muerte, resurrección y regeneración (Mathieu-Castellani 1981:162), es la plaza de Valladolid donde se celebraron las pomposas fiestas del bautismo del futuro Felipe IV, plaza que se había quemado en 1561 y que fue restaurada o *renació de sus cenizas* (Alonso 1960:500-501, y Jammes 1978:19).

ENTRE LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES

Hemos examinado hasta ahora cuestiones del *Panegírico al duque de Lerma* relacionadas con el título, los comentarios seiscientistas, el género y la forma del

poema. Todos estos aspectos tienen que ver, lo hemos dicho de manera más o menos explícita según los casos, con las categorías de paratexto, metatexto e hipertexto de Gérard Genette. Otra convención de la lectura de Genette (1982:9-20), que anunciamos en el capítulo de presentación, es la intertextualidad. El teórico francés define este punto de la trascendencia textual, «de manera restrictiva», como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...]; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones» (*ibid.*). Las restricciones a que se refiere Genette apuntan directamente al concepto de intertexto tal y como lo entienden Riffaterre (1980) e incluso Guillén (1985:314), y de modo incidental a posiciones teóricas anteriores sobre la intertextualidad tan difusas y poco precisas como la de Perrone-Moisés (1976:372-384).

En el caso del *Panegírico al duque de Lerma*, la postura restrictiva de Genette sitúa la relación de eventuales influencias entre Claudiano y Góngora, y este y Trillo y Figueroa o Gabriel Bocángel y Unzueta, en otro nivel de análisis o de trascendencia textual, la hipertextual. Así pues, siempre a partir de la definición de Genette (*loc. cit.*), nos ocupamos aquí de los tres tipos de intertextualidad que distinguen en su *mise au point* Marchese y Forradellas (1989:218), a saber: en primer lugar, la intertextualidad restringida o interna, esto es, la relación intertextual entre varios textos de un mismo autor, en nuestro caso entre el *Panegírico* y otros poemas gongorinos — donde analizamos la presencia de las mismas comparaciones en diferentes poemas, repetición debida quizá a que, como ha sostenido Eco con su listeza habitual, «Góngora a menudo gongorizaba y no hacía metáforas» (1992:172) y el distinto punto de vista con respecto a un mismo personaje; en segundo lugar, la

intertextualidad general o externa, es decir, la relación intertextual entre textos de diferentes autores — donde atendemos a *La gloria de Niquea* (1622) de Villamediana y a los centones gongorinos de algunos poetas menores de la segunda mitad del seiscientos como Agustín Collado del Hierro, Martín de Angulo y Pulgar y Agustín de Salazar y Torres; y en tercer lugar la transcodificación, vocablo y concepto acuñados y desarrollados por Lotman (1970:47-67), que Marchese y Forradellas definen en útil síntesis como una «transformación de sentido producida por cambio de código» (1989:411) y que Genette (1982:21) denomina simplemente parodia o transposición — donde estudiamos el caso del *Festín de las musas* de Juan de Ovando y Santarén y el de *La burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo.

Hay en el *Panegírico* seis ejemplos diáfanos de intertextualidad restringida o interna, en la forma de repetición de juego de palabras, alusión y fórmula. Estas reiteraciones ponen de manifiesto, según como se mire, la eventual e muy improbable falta de control del sujeto de la enunciación y su nula implicación en la elección y registro de esos motivos, la facilidad del poeta para apologizar o vituperar según la conveniencia de sus intereses personales o el mero valor ornamental de esas fórmulas. Así, el verso segundo de la canción de 1614, titulada en el manuscrito Chacón *Al conde de Lemos, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles*, dice: «gloria de Castro, invidia de Caístro», que es ni más ni menos que el mismo juego de palabras — fundado en la paronomasia entre los dos nombres — que utiliza Góngora para bosquejar un elogio de Francisco de Castro, hermano del conde de Lemos, en los versos 573-574 del *Panegírico*: «Néstor mancebo, en sangre y en estado / Castro excelso, dulzura de Caístro». La misma fórmula elogiosa para los dos hermanos. En esta misma canción, unos versos más adelante, leemos, a propósito del nacimiento del conde de Lemos, que «brazos te fueron de las Gracias cuna / y de las Musas sueño la armonía / en tus primeros generosos paños» (vv. 16-17), que es el mismo lugar mitológico que aparece en la octava LVI del *Panegírico* para significar el nacimiento del príncipe heredero Felipe IV: «Sus

Gracias Venus a ejercer conduce / el ministerio de las Parcas triste; / [...] mientras el culto de las musas coro / sueño le alterna dulce en plectros de oro» (vv. 441-442 y 447-448). Y más adelante, en los versos 34-36 de la canción de marras, nos topamos con un símil de raigambre clásica en alabanza de la educación del conde de Lemos: «En letras luego, en generosa espada / de Quirón no biforme ejercitado, / togado Aquiles cultamente fuiste», que es exactamente el mismo que don Luis utiliza en los versos 63-64 del *Panegírico* para referirse a la crianza del duque de Lerma: «de Quirón no biforme aprende luego / cuantas ya fulminó armas el Griego». ¿La servidumbre al mito supone acaso una igualación de los personajes históricos o estamos ante un mero *locus*? Jugar con el sentido del título nobiliario de don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno (1579 - 1636), como hace en los versos 119-120 del *Panegírico* a propósito del matrimonio del conde de Niebla con Juana de Sandoval y de la Cerda (muerta en 1624), hija del duque de Lerma: «sidonios muros besan hoy la plata / que ilustra la alta Niebla que desata», es artificio del que Góngora había hecho ya gala en la dedicatoria del *Polifemo*: «ahora que de luz tu Niebla doras» (v. 5). Los versos 160 y 260 del *Panegírico*, que son un ataque a los tres ministros de Felipe II — Cristóbal de Mora, Juan Idiáquez y el conde de Chinchón, a los que califica primero de *sátrapas* y más adelante de *triumviros* — por envidiosos y difamadores del duque de Lerma, remiten de inmediato y por contraste al soneto gongorino de 1593 *A don Cristóbal de Mora*, donde don Luis no dudaba en rebajarse en solicitud de amparo y protección al noble portugués (1538 - 1613): «Gusano, de tus hojas me alimentes; / pajarillo, sosténganme tus ramas; / y ampáreme tu sombra, peregrino. / Hilaré tu memoria entre las gentes» (vv. 9-12). Desde luego que la hiló, ¡y de qué manera! Y, ¿con qué grado de incredulidad hay que leer las octavas XLV-XLVI del *Panegírico*? ¿Cómo hay que tomarse los elogios a la corte vallisoletana que contienen esas estrofas a la luz de la sarta de pullas

despiadadas que los inmundos Valladolid y Pisuerga se han llevado hasta entonces en sonetos y letrillas gongorinos?

Queremos detenernos un momento en los versos 185-188 del *Panegírico*: «Examinó tres años su divino / talento el que, no solo de alabanza / mas de premio, *paréntesis* bien dino / *al período fue de su privanza*» (las cursivas son nuestras). No es un trozo que presente problemas de comprensión ni que llame la atención, pero sí es especialmente significativo porque remite a otro fragmento celeberrimo de las *Soledades* que solo recordarán quienes estén familiarizados con la versión primitiva de este poema, tal y como aparece en los manuscritos llamados Oxford (*apud* Valente y Glendinning 1959:11), Pérez de Ribas (fol. 5r.) y Rodríguez-Moñino (1984:17), o como recogen Almansa y Mendoza (*apud* Orozco 1961:202) y Pellicer (col. 404), o como recuperan, con propósitos diametralmente opuestos, D. Alonso (1927:45 y 1956:190) y Jammes (1994:240) y porque lo asedian, desde varias perspectivas críticas, Jammes (1983:107 y 1995:127), Sánchez Robayna (1983:45-46), McVay (1989:157-158 y 172) o Gendreau-Massaloux (1996:95). El fragmento a que nos estamos refiriendo dice (lo tomamos de la edición de Jammes):

206 engazando edificios en su plata,
206a de quintas coronado, se dilata
206b majestuosamente
206c — en brazos dividido caudalosos
206d *de islas, que paréntesis frondosos*
206e *al período son de su corriente —*
209 de la alta gruta donde se desata ...

El vocabulario de la retórica (*paréntesis* y *período*), la construcción gramatical (sustantivo + adjetivo y sustantivo + sintagma preposicional) y el hipérbaton son idénticos en *Panegírico* y *Soledades*. El sentido del trozo que hemos copiado de *Soledades* en cursiva no tiene problemas: ‘las islas son paréntesis frondosos al período de la corriente del río’. Resulta que Góngora suprimió

esta metáfora retórica de las islas a instancias de su amigo Pedro de Valencia (*Carta*, p. 77). Jammes (*loc. cit.*) interpreta que don Luis la eliminó porque el humanista criticaba su presunto carácter burlesco. En absoluto. No hay aquí elementos burlescos. No los señala explícitamente Pedro de Valencia. Pelli-cer solo dice, en su comentario del pasaje de las *Soledades*, que el poeta toma «la translación de los oradores» (col. 405); y Salcedo Coronel, al comentar el trozo del *Panegírico*, insiste en que «válese don Luis de los términos de la retórica» (p. 344); ninguno de los dos comentaristas pone en relación los dos fragmentos de marras. A nuestro entender, la confrontación de los versos suprimidos de *Soledades* con el trozo del *Panegírico* confirma que la burla brilla por su ausencia en estos dos versos: ¿acaso no es descabellado pensar que Góngora haya suprimido una metáfora burlesca en las *Soledades*... para colocarla en un poema de alto copete social como el *Panegírico*? En todo caso, lo más llamativo de este trasvase es que Góngora suprimió un trozo de las *Soledades* censurado por Pedro de Valencia, pero lo aprovechó cuatro años después para el *Panegírico*. ¿Por qué? ¿Era consciente don Luis de ese reciclamiento de sus propios materiales residuales? ¿Por qué se copiaba a sí mismo: por un guiño humorístico, por racanería poética o por sostenerla y no enmendarla ante Pedro de Valencia? Son preguntas que quedan en el aire, aunque nosotros nos inclinamos por los dos últimos motivos.

Para acabar con esta sección queremos decir que un buen conocedor de la poesía de Góngora podría alegar más paralelos entre el vocabulario del *Panegírico* y otras composiciones de don Luis. Esas coincidencias existen. Así, el verso 301 del *Panegírico* concuerda con exactitud con el verso 35 de la canción de 1621 titulada *Nenias en la muerte del señor rey don Filipe III*; y el verso 406 del *Panegírico* repite casi a la letra el verso 10 de la *Soledad primera*. Y podríamos seguir, y el lector interesado en estos lugares paralelos podrá consultarlos en las notas a la edición. Pero conviene aclarar que este tipo de repetición — ¿autoplagio, desidia o agotamiento poético? —, no cabe en el marbete de intertextualidad interna o restringida.

El gongorista Martín de Angulo y Pulgar, en sus *Epístolas satisfactorias* (1635:6r.), atribuyó a Góngora las octavas alegóricas del prólogo a *La gloria de Niquea y descripción de Aranjuez*, pieza escrita en 1622 para el cumpleaños de Felipe IV, que encabeza todas las ediciones, desde la príncipe, de las *Obras de don Juan de Tarsis, conde de Villamediana y correo mayor de su majestad* (1629). Dámaso Alonso demostró «con razones objetivas» (1927:638) lo poco verosímil de la atribución gongorina de *La gloria de Niquea*. La argumentación de don Dámaso es contundente. Primera premisa: en el prólogo de esta pieza aparecen citados de forma íntegra algunos versos de don Luis. Segunda premisa: el gran poeta no repite casi nunca un verso salido ya de su pluma. Por lo tanto, es bastante inverosímil que esas octavas alegóricas hayan sido escritas por Góngora (los meandros de esta atribución han sido sintetizados por Micó en *Canciones*, p. 292). Hay versos de don Luis en *La gloria de Niquea* porque en el Siglo de Oro no es ningún desdoro ni motivo de escándalo — intelectual o legal — que un poeta reproduzca completa o parcialmente algún verso de otro ingenio superior; en ese supuesto, no procede hablar de robo sino de homenaje, no de plagio sino de *cita*, voluntaria y patente, del poeta preferido. Por lo que respecta al *Panegírico*, Dámaso Alonso (*ibid.*) advirtió la presencia de dos versos del poema gongorino citados a la letra en *La gloria de Niquea*. Esos dos endecasílabos son: «dos mundos continente son pequeño» (*Panegírico*, v. 204), que en *La gloria de Niquea* (v. 48) se convierte en «dos orbes continente son pequeño»; y «... aquel árbol solo / que los abrazos mereció de Apolo» (*Panegírico*, vv. 191-192), que en *La gloria de Niquea* aparece como «... el árbol solo / que los abrazos mereció de Apolo».

De todas maneras, los préstamos que el conde de Villamediana tomó del *Panegírico* no pueden limitarse a estos dos versos (y medio) casi íntegros. En *La gloria de Niquea* existen otras cláusulas que están ya en el *Panegírico*. Esos bordones vertidos por Villamediana tienen sin duda más de la letra que del espíritu del poema de don Luis. A pesar de que los tales trasvases no han si-

do advertidos por la erudición gongorina, estos son *citas* que remiten de forma paladina al *Panegírico*: «los abrazos de Tetis» (v. 22) y «de velas coronado» (v. 23) aparecen ya en «... de velas coronado, el Betis / los primeros abrazos le da a Tetis» (*Panegírico*, vv. 103-104); «a quien los muros que Pisuerga baña» (v. 53) está en «la mejor tierra que Pisuerga baña» (*Panegírico*, v. 358); «trenzas, mal de los céfiros enjutas» (v. 78) recuerda el «bien peinado cabello, mal enjuto» (*Panegírico*, v. 82); «que tuyos son los términos del día» (v. 106) es muy semejante a «en los prolijos términos del día» (*Panegírico*, v. 148); «al arco Cintia, ni al venablo Apolo» (v. 225) es una cita casi literal de «su arco Cintia, su venablo Apolo» (*Panegírico*, v. 629); en «las Gracias cuna, sueño la armonía / te fueron de las Musas, si del cuello / de Latona pendiente no te daba / ya el plectro de sus hijos, ya la aljaba» (vv. 85-88) hay reminiscencias de las octavas XV-XVI y LVI del *Panegírico*; y por último «tal vez pendiente a Dafne se le fía» (v. 228) junta trozos de dos versos del *Panegírico*: «arrimado tal vez, tal vez pendiente, / a un tronco éste, aquélla a un ramo fía» (vv. 630-631). En cualquier caso, creemos que la presencia de estos trozos del *Panegírico* gongorino en *La gloria de Niquea*, no señalados por Dámaso Alonso, ratifica su tesis sobre la atribución de esta última obra.

La inmediata fama póstuma de Góngora propició la aparición de poemas en su homenaje hechos con sus versos. Algunas de estas composiciones iban precedidas del rótulo *centón*; otras, simplemente, con un título tan genérico como sospechoso: *panegírico*. Citas, plagios o alusiones del *Panegírico al duque de Lerma* que si algo demuestran, con respecto de otros poemas de don Luis, es que los ingenios de la segunda mitad del siglo XVII reconocen y ubican el encomio del duque de Lerma entre las obras mayores del cordobés. Ese reconocimiento metapoético es lo que llamamos aquí intertextualidad general o externa.

Los ejemplos a que nos referimos son un *Panegírico* «a don Fernando de Ribera Enríquez ...», escrito por el comentarista García de Salcedo Coronel

(n. 1561), cuyo modelo es sin discusión el *Panegírico* de Góngora; una elegía fúnebre de 199 versos en tercetos encadenados escrita *A la muerte de don Luis de Góngora y Argote*, que se conserva en el manuscrito Estrada, por el doctor Agustín Collado del Hierro (hacia 1580 - hacia 1635), amigo personal de Góngora (Orozco 1964); una *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora, de versos entresacados de sus obras* (1638:230-314) por Martín de Angulo y Pulgar (véase Alonso 1927:697-703); y un *Gentón* del soriano Agustín de Salazar y Torres (véanse Ares Montes 1961, y Fernández 1991:115), incluido en su póstuma *Cítara de Apolo* (1681), donde el autor *Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsi, con solos versos mayores de D. Luis de Góngora, siguiendo el método de sus «Soledades»*. Fue asunto de un certamen de la Purísima Concepción de Nuestra Señora (1681:259-262).

El *Panegírico* de Salcedo Coronel está formado por treinta y siete octavas reales, en las que las huellas del *Panegírico al duque de Lerma* abarcan desde el léxico (*purpúreo, pródigo, ínclito, generoso, ondas, eclípticas, esfera*, etc.) y las metáforas hasta los lugares y la disposición (la invocación, antepasados del personaje, su lugar de nacimiento, sus émulos y un pronóstico, por este orden). La invocación a la divinidad, que dice «Si me inspiraste alguna vez, no en vano, / oh sacro Apolo, tu furor divino, / díctame agora aliento soberano / que al grande asunto iguale peregrino» (vv. 41-44), es un calco de los versos 1-2 del *Panegírico* de don Luis: «Si arrebatado merecí algún día / tu dictamen, Euterpe, soberano». En cuanto a los antepasados, menciona Salcedo Coronel a un Diego Gómez «... invencible Marte generoso» (v. 98), comparación que recuerda el símil gongorino de «Gómez Diego» con el dios Marte en el verso 26 del *Panegírico* de Góngora. Finalmente, en el pronóstico del río, que es la porción más larga del poema (ocupa las estrofas 28 a 36), hay ecos clarísimos de la octava XII (y en especial del verso 89, que dice «Crece, oh de Lerma tú, oh tú de España») del *Panegírico* gongorino; así, la octava 28 del poema de Salcedo Coronel comienza «Oh tú, segundo Apolo ...», y las estancias 29 a 33