

BIBLIOTECA DIGITAL – PROYECTO ARELPH

LAS ARTES DEL ELOGIO:
POESÍA, RETÓRICA E HISTORIA EN LOS PANEGÍRICOS HISPANOS



GARCÍA DE SALCEDO CORONEL
Retrato Panegírico del conde duque de Olivares

Edición de Jesús Ponce Cárdenas

PANEGIRICOS.COM
2018

ÍNDICE

3

INTRODUCCIÓN

45

RETRATO PANEGÍRICO DE DON GASPAR DE GUZMÁN, CONDE DE OLIVARES, DUQUE DE SANLÚCAR LA MAYOR

55

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

INTRODUCCIÓN

1. El *cursus honorum* de un poeta cortesano: vida y obra de Salcedo Coronel

La reconstrucción del itinerario vital y poético de don García de Salcedo (Sevilla, 1593-Madrid, 1651) ha de tomar como punto de partida el testimonio del erudito Nicolás Antonio, que proporcionaba un importante caudal de datos entre las páginas de la *Bibliotheca Hispana Nova*:

D. Garsias de Salcedo Coronel, Hispalensis, Eques D. Iacobi, Ambrosio parente in hac urbe natus, qui cum Zafrensis esset civis ad id praetorium, acturus strenue advocatum, se contulit. Poeta fuit excultus et maiestate quadam, veluti caractere proprio, dignoscendus. Humaniora studia coluit historiamque libris, quos sedula et perpetua cura in bibliothecam bene instructam collegerat, navata omnis fere aetatis opera. Neapoli apud Ferdinandum de Ribera, ducem Alcalitanum, proregem, stipatoribus corporisque custodibus praefuit; Capuamque urbem administravit; inter stratores etiam Ferdinandi Austriaci Infantis serenissimi connumeratus. Poemata sua duobus voluminibus comprehensa voluit, quae hac nuncupatione nota in vulgus sunt: Rimas. Primera parte (ubi La Ariadna ni fallor est. Matrity edita 1624). Cristales de Helicon o segunda parte de las Rimas (Matrity apud Didacum Diaz de la Carrera 1649. in 4). Edidit etiam non dedignatus poetam illustrare poeta: Obras de don Luis de Góngora comentadas, quatuor voluminibus [...]. Inscripción del sepulcro de Saturnino, que se halló en Mérida año MDCL. ilustrada. Matrity in 4. Obiit disertus urbanusque, ac mihi amicissimus vir, Matrity anno MDCLI. Septima die Octobris, maligna febre correptus¹.

Tal como apuntara el príncipe de los bibliógrafos españoles al comienzo de esta sucinta ficha bio-bibliográfica, el gentilicio “*Hispalensis*” identifica correctamente la ciudad de origen del escritor: García de Salcedo Coronel nació en Sevilla en el otoño de 1593, segundogénito de Ambrosio Coronel y Francisca de Salcedo. El padre del futuro poeta se había instalado en la capital andaluza

* Este trabajo forma parte del Proyecto FFI2015-63554-P «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. La presente edición sigue el texto de la *editio princeps* (*Rimas*, Madrid, Juan Delgado, 1627, fols. 105 v.-114 v.) y tiene asimismo en cuenta el testimonio de la reciente publicación cuidada por Pedro Iván García Jiménez: *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 351-365 (tesis doctoral dirigida por el profesor Juan Montero Delgado). El texto de la presente edición se ajusta al criterio más extendido en la transcripción de textos áureos, ya que se actualizan y regularizan las grafías y también se moderniza la puntuación.

¹ *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Matrity, Apud Ioachymum de Ibarra Typographum Regium, 1783, p. 516.

algunos años antes, para trabajar como abogado en la Real Audiencia². Según los registros oficiales, el niño recibió el bautismo en la iglesia de la Magdalena el diez de octubre de aquel año³.

La crítica reciente ha subrayado cómo el linaje de los Coronel-Salcedo era oriundo de la ciudad de Zafra, en Extremadura, y pertenecía a una estirpe de la baja nobleza con indudables orígenes conversos⁴. Un hermano de don Ambrosio Coronel, el doctor García de Salcedo, homónimo del futuro escritor, se había afincado en las Indias occidentales durante la década de 1560 y allí había amasado “una importante fortuna, tras lo cual regresará a España, instalándose en Sevilla”. La inversión de “varios cuentos de maravedís en alcabalas y almojarifazgos” sevillanos le produjo “importantes rentas anuales que le [permitieron] llevar una vida desahogada y gozar de prestigio social, así como el ser nombrado caballero del hábito de Cristo”. Así pues, el origen de la riqueza del autor barroco se sustenta en el ingente patrimonio de su tío, que lo nombró heredero universal de todos sus bienes, vinculando estos a un mayorazgo⁵.

Más allá de la escueta noticia apuntada por Nicolás Antonio (“*Humaniora studia coluit*”), todavía no se han localizado documentos que arrojen luz sobre los estudios cursados por García de Salcedo Coronel durante la etapa juvenil en Sevilla. Al igual que gran parte de los vástagos de las clases privilegiadas de la época, es probable que diera sus primeros pasos académicos en las aulas del Colegio hispalense de la Compañía de Jesús. La tradición de estudios familiares podría haberle hecho decantarse posteriormente por la Universidad de Salamanca, ya que su padre (el jurisperito Ambrosio Coronel) había estudiado Cánones en el *Studium* castellano entre 1561 y 1568. También su tío, García de Salcedo, había frecuentado las aulas helmanticenses, cursando Gramática entre 1561-1562 y Artes entre 1562-1563. A través de diversos documentos oficiales se

² Una precisa noticia sobre la consanguineidad de este matrimonio ofrece el cronista real José Pellicer de Salas: “Ambrosio Coronel, hijo segundo de Francisco Coronel y doña Leonor de Salcedo, juntó las Casas y Mayorazgos casando con doña Francisca Coronel de Salcedo, dos veces sobrina suya, [al ser] hija de Diego Coronel, su hermano mayor y de doña Leonor de Salcedo, su prima hermana”. El prólogo de Pellicer *Al que leyere* aparece integrado en los paratextos de los *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649, s.f.

³ El descubrimiento de tal dato se debe a PEDRO IVÁN GARCÍA JIMÉNEZ. El mismo estudioso sevillano incorpora una breve biografía del escritor en *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 5-28 (tesis doctoral dirigida por el profesor Juan Montero Delgado). Para la biografía de este ingenio hispalense, es de obligada consulta la aportación de JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, “García de Salcedo Coronel”, *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, vol. XLV, p. 421-422. La entrada puede consultarse asimismo en la edición on-line del *Diccionario*: <http://dbe.rah.es/biografias/35701/garcia-de-salcedo-coronel>

⁴ Sobre el contexto de la familia en Zafra ofrece importantes noticias la monografía de JOSÉ MARÍA MORENO GONZÁLEZ, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra 1500-1700*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, pp. 155-160 (Véase especialmente la “Carta de mayorazgo de García de Salcedo Coronel, Sevilla” pp. 460-463).

⁵ JOSÉ MARÍA MORENO GONZÁLEZ, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra 1500-1700*, cit., p. 156.

tiene noticia cierta de que el futuro poeta llegó a emanciparse legalmente a partir del otoño de 1612 y que en 1616 fue legalmente designado como mayorazgo⁶.

Entre los jardines de los Reales Alcázares, la imponente residencia palaciega de la Casa de Pilatos y la casa-taller de Francisco Pacheco gravitaba entonces la vida cultural de la orgullosa Nueva Roma hispánica⁷. Durante los años iniciales del siglo XVII, la capital andaluza podía enorgullecerse de una efervescente actividad poética, ya que por aquel entonces formaban parte de los círculos hispalenses autores tan destacados como el rico caballero veinticuatro Juan de Arguijo, el horacianista Francisco de Medrano, el aristocrático poeta-pintor Juan de Jáuregui, el docto Francisco de Rioja, el anticuario Rodrigo Caro, Diego Jiménez de Enciso, Francisco de Calatayud... Los contactos de Salcedo Coronel con las *litterae humaniores* en la Sevilla de los primeros años de la centuria podrían haberse forjado ya en el ámbito de las academias poéticas activas durante esa época, ya en las *justas* convocadas por diferentes órdenes religiosas⁸. Probablemente no convenga minusvalorar el papel que podría haber juzgado la oligarquía hispalense en estos años de formación social y cultural de Salcedo Coronel. Como se ha subrayado en un estudio reciente:

Los orígenes sociales y redes familiares jugaron un papel determinante en la carrera literaria de numerosos miembros de la élite cultural sevillana en los siglos XVI y XVII. Descubrir los lazos que unían a los hombres que formaron este conjunto de poetas, eruditos y humanistas, permite constatar hasta qué punto actuaban como un verdadero grupo, tanto en su vida real como en su vida literaria, tanto dentro como fuera del texto y de la página impresa o manuscrita. Que sea por el hecho de vivir en la misma calle, de firmar el mismo documento, de otorgar alguna responsabilidad a alguien en un momento clave de su vida, de ser testigo en la boda de un tal o padrino del hijo o de la hija de un tal otro, de nombrar a alguien su albacea testamentario, son cuantiosas las señales que nos indican que los hombres de letras de la Sevilla del Siglo de Oro, se conocían, se trataban y se movían en los mismos círculos y en un mismo entorno de la vida cotidiana⁹.

Dos figuras de la aristocracia sevillana habrían podido desempeñar un papel determinante en el “noviciado” poético de Salcedo Coronel y en su futura carrera cortesana: durante este período el mecenazgo en la ciudad bética estaba estrechamente vinculado a los nombres de don Fernando

⁶ En el Archivo de los condes de Luque (Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional) se custodian numerosos documentos sobre este poeta cortesano. Pueden recordarse aquí, entre otra documentación valiosa, la “Escritura de emancipación otorgada por Ambrosio Coronel el 16 de octubre de 1612 a favor de su hijo García de Salcedo Coronel, de dieciocho años de edad” y la “Escritura de fundación de mayorazgo otorgada por Ambrosio Coronel y Francisca Salcedo Coronel su mujer, vecinos de Zafra (Badajoz) a favor de García Coronel, su hijo, de la herencia de García de Salcedo Coronel, hermano de Ambrosio Coronel” (AHN, Luque, C. 304, D. 6).

⁷ VICENTE LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

⁸ INMACULADA OSUNA, “Poesía y devoción pública en Sevilla en los inicios del siglo XVII”, en *La ‘Idea’ de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro* (ed. Begoña López Bueno), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 255-285.

⁹ GUY LAZURE, “Carrera profesional y orígenes socio-económicos de la élite cultural sevillana (siglos XVI y XVII)”, en *La ‘Idea’ de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro* (ed. Begoña López Bueno), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 19-44 (p. 31).

Afán de Ribera Enríquez (1583-1637), III duque de Alcalá de los Gazules, y don Gaspar de Guzmán y Pimentel (Roma, 6 enero 1587-Toro, 22 julio 1645), III conde de Olivares y Alcaide de los Alcázares Reales de Sevilla. En relación con este último prócer, John H. Elliott indicaba cómo desde 1607, Olivares “empezó a proteger a poetas y artistas con una prodigalidad que le hizo ganar el sobrenombre de Manlio, en memoria del generoso patrono romano, Marco Manlio Capitolino”¹⁰. Por otro lado, si se consideran las afirmaciones vertidas por el primer biógrafo del futuro valido de Felipe IV, Juan Antonio de Vera y Figueroa, don Gaspar de Guzmán escribió poesía durante aquellos años juveniles. En un pasaje de los *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares*, Vera afirmaba que la prolongada estancia en Italia (desde su nacimiento en Roma hasta los comienzos de su adolescencia), la sólida formación académica que recibió en Castilla (cursó estudios en la Universidad de Salamanca entre 1601 y 1604) y la compañía de las Musas inclinaron al conde a escribir poemas, destinados posteriormente a las llamas: “la peregrinación de fuera del reino y los estudios de Salamanca le habían formado una grande inclinación a todas las artes y buenas letras. Y las suyas las cultivaba con la comunicación de las Musas, como lo manifiestan ciertos versos que desde este tiempo existen en varios poderes, bien que los originales los quemó todos el año de 1626”¹¹. Es probable que en este contexto nobiliario y humanístico comenzaran a forjarse los lazos del culto y ambicioso caballero hispalense con destacadas figuras de la vida política y literaria¹².

No parece casual que la etapa juvenil de Salcedo Coronel coincida exactamente con la prolongada estancia de don Gaspar de Guzmán en Sevilla, donde resulta plausible imaginar que tuvieron lugar los contactos iniciales con distintos miembros de la República de las Letras, exactamente entre los selectos círculos que entonces gravitaban en torno al duque de Alcalá y el conde de Olivares. Los vínculos con la *intelligentsia* sevillana de comienzos del siglo XVII podrían haber sido determinantes para la fulgurante carrera del poeta en la corte, tras la subida al trono del joven Felipe IV en 1621. Como ha subrayado Elliott,

los hombres a los que reunió [Olivares] durante estos primeros años del reinado eran, unos sus “partidarios naturales”, en el sentido de que estaban unidos a él por lazos de parentesco, amistad, dependencia o procedencia regional [...]. Había unos tintes claramente andaluces en el círculo de sus amigos y confidentes íntimos, como su bibliotecario Francisco de Rioja y Juan de Fonseca y Figueroa, que fue nombrado en 1622 sumiller de cortina en la capilla real. Como buen “hijo de Sevilla”, don Gaspar tendería, como es natural, una mano a otros sevillanos. Juan de Jáuregui, que dedicó su *Orfeo* a Olivares en 1624, fue nombrado

¹⁰ JOHN H. ELLIOTT, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 53.

¹¹ *Semanario Erudito*, 2 (1787), p. 152.

¹² VICENTE LLEÓ CAÑAL, “El círculo sevillano de Olivares”, en *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde duque de Olivares* (eds. OLIVER NOBLE WOOD, JEREMY ROE y JEREMY LAWRENCE), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 47-69.

caballerizo de la reina en 1626 y se dio un destino en la secretaría real a otro poeta sevillano, Francisco de Calatayud, quien sería asimismo secretario de por lo menos dos de las juntas especiales [...]. Pero de todos los sevillanos a los que concedió su patronazgo, fue Diego de Velázquez quien le correspondería en mayor medida que todos los demás. Llamado a la corte en 1623 por Fonseca, a petición del propio Olivares, crearía esos cautivadores retratos de rey y valido que asegurarían su inmortalidad¹³.

A pesar de que en las monumentales investigaciones de Elliott sobre el valido no aparezca entre el listado de autores béticos que protegiera en la corte el nombre de Salcedo Coronel, parece aceptable la hipótesis de que fuera, precisamente, don Gaspar de Guzmán una de las figuras aristocráticas que contribuyeron a lanzar de manera decisiva su carrera.

El año de ingreso del poeta en los círculos olivarianos de Madrid fue 1624. Gracias a los paratextos de las obras puede hoy reconstruirse el brillante *cursus honorum* que iniciaba entonces don García de Salcedo Coronel en el aula regia y, poco después, proseguiría en Italia. El primer nombramiento conocido fue el honroso cargo de *Caballerizo* del Cardenal-Infante don Fernando y desempeñó tal función entre 1624 y 1629. Al servicio del hermano menor de Felipe IV trabajaba entonces otro poeta cortesano, destinado a convertirse en uno de los amigos más fieles de Salcedo: Gabriel Bocángel y Unzueta, *Bibliotecario* del Cardenal-Infante desde 1626. Entre los capellanes del príncipe se contaban asimismo dos autores de renombre: el doctor Mira de Amescua (que anteriormente había trabajado en Nápoles, al servicio del virrey, el conde de Lemos) y el maestro José de Valdivielso.

El bautismo poético de Salcedo Coronel en la corte tuvo lugar con la publicación de un epilio, significativamente dedicado a don Gaspar de Guzmán: *Ariadna* (Madrid, Juan Delgado, 1624)¹⁴. Pocos años después saldría de las prensas el volumen de las *Rimas* (Madrid, Juan Delgado, 1627), donde el poeta hispalense incluiría dos textos encomiásticos consagrados al primer ministro de Felipe IV: el *Panegírico. Retrato del conde de Olivares y duque de Sanlúcar* y la *Silva IV Al excelentísimo conde de Olivares, duque de Sanlúcar*. La posible conexión con otros miembros del *entourage* del privado pueden deducirse de otros encomios insertos en este libro, como la canción I, dedicada a don Manuel de Acevedo y Zúñiga, conde de Monterrey, cuñado del *valido* y Presidente del Consejo de Italia. La reputación de Salcedo como docto humanista comenzaría a forjarse por estas mismas fechas, con la publicación del *Polifemo de don Luis de Góngora comentado por don García de Salcedo Coronel* (Madrid, Juan González, 1629). De nuevo, se antoja bastante revelador que en la apertura de este importante volumen de comentarios gongorinos

¹³ JOHN H. ELLIOTT, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, pp. 170 y 172-173.

¹⁴ JOAQUÍN ROSES LOZANO, “La Ariadna de Salcedo Coronel y el laberinto barroco”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 887-894.

figure el resonante *Panegírico a don Fernando Afán de Ribera Enríquez, duque de Alcalá, virrey y capitán general de Nápoles*¹⁵.

A lo largo de estos años, la vida familiar del poeta transcurrió plácidamente, entre la corte y diversos lugares de Andalucía (Granada, Linares, Baeza). Contrajo matrimonio con doña Elvira Benavides (1600-1665), una dama aristocrática perteneciente a una familia acaudalada del reino de Jaén, parientes directos de los marqueses de Jabalquinto. De aquella unión nacieron tres hijos: Estacio Luis Salcedo Coronel y Benavides¹⁶, Mariana Coronel y Benavides¹⁷ e Francisca Coronel Benavides Salcedo¹⁸.

Bajo la protección de don Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583-1637), III duque de Alcalá, García de Salcedo Coronel se dispuso a iniciar una larga estadía en Nápoles, entre 1629 y 1631, primero con las funciones de capitán de la guardia del virrey, posteriormente con el honroso cargo de gobernador y capitán de armas de la ciudad de Capua. Ambos nombramientos fueron apuntados por Nicolás Antonio, en los términos siguientes: “*Neapoli apud Ferdinandum de Ribera, ducem Alcalitanum, proregem, stipatoribus corporisque custodibus praefuit; Capuamque urbem administrauit*”. Poco después de su llegada a la ciudad partenopea, el escritor conmemoró las bodas de la hija de su noble protector con el refinado *Epithalamio en las bodas de los*

¹⁵ FLAVIA GHERARDI, “*La Fama que en ti advierto sucesiva*”. Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del Panegírico al duque de Alcalá de Salcedo Coronel”, en *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética* (eds. JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA y PEDRO RUIZ PÉREZ), Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-201. Véase de la misma investigadora el estudio “*Que el sol no siempre las arenas dora. El Panegírico de Alcalá y las ‘glorias dilatadas’ de Salcedo Coronel*”, en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico* (ed. Jesús Ponce Cárdenas), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 211-224.

¹⁶ El primogénito del poeta-comentarista recibió –como su padre– el nombramiento de caballero de la Orden de Santiago. Fue Caballerizo del rey Felipe IV y de su sucesor, Carlos II. Ostentó asimismo el rango de capitán de caballos corazas en la Guerra de Cataluña y fue nombrado Gobernador de la isla de Mequetepe en Nueva España. Contrajo matrimonio con María Enríquez de Silva, según refiere Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la Casa de Silva*, Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685, p. 191.

¹⁷ “Doña Mariana Coronel y Benavides, que viuda de don Miguel de Herrera y Jáuregui, mayorazgo en Granada, entró religiosa en Sancti-Spiritus de aquella ciudad” (prólogo de JOSÉ PELLICER DE SALAS Y TOVAR a los *Cristales de Helicon*, cit., s. f.). Los documentos del Archivo de los Condes de Luque arrojan alguna luz sobre el trágico fin del yerno del escritor: “Traslado de una información de testigos practicada a instancia de García de Salcedo Coronel, para averiguar las circunstancias del fallecimiento de su yerno Miguel de Herrera y Jáuregui, cuando su barco fue atacado por portugueses cuando se dirigía a Angola a comprar esclavos” (Luque, C. 305 D. 104).

¹⁸ En 1649 la hija del poeta-comentarista contrajo matrimonio con el primer marqués de Algarinejo, Juan Antonio Fernández de Córdoba Lisón Contreras. De esta unión nacieron siete hijos: 1º Luis Fernández de Córdoba Coronel Benavides, que sucederá a su padre en el título, como II marqués de Algarinejo; 2º García Antonio Fernández de Córdoba Coronel Benavides, Alcalde Mayor y Capitán de Guerra en la provincia americana de Tepeaca; 3º Diego Cristóbal Fernández de Córdoba Coronel Benavides, que luchó en la Guerra de Cataluña y desempeñó un papel importante en la defensa de Palamós; 4º Marina Fernández de Córdoba; 5º Elvira Fernández de Córdoba Coronel Benavides; 6º María Alfonsa Fernández de Córdoba Coronel Benavides; 7º Engracia Fernández de Córdoba Coronel Benavides, monja en el convento del Ángel de Granada.

excelentísimos señores don Luis de Aragón y Moncada y doña María Enríquez de Ribera, príncipes de Paternò (Napoli, Lazaro Scoriggio, 1630)¹⁹.

Durante el período de residencia en Capua, Salcedo tuvo contactos con diversos miembros de la Accademia dei Rapiti, tal como prueba el soneto XVI de los *Cristales de Helicon*, donde evoca una sesión académica en la que se presentó una disertación en alabanza de la poesía²⁰. Entre las anotaciones a la *Soledad segunda*, afloran ocasionalmente algunos recuerdos de las experiencias que el poeta vivió en Campania; valga como pequeño testimonio este fragmento de asunto piscatorio: “y el sollo se coge en muchas partes y no poca cantidad, pues en una Cuaresma, siendo yo Gobernador y Capitán a guerra de la ciudad de Capua, en el reino de Nápoles, se cogieron diecinueve sollos en el Vulturno, río que ciñe aquella ciudad, y el que menos pesó de ellos tenía setenta rótulos, que son otras tantas libras que llamamos carniceras, y alguno tuvo ciento y veinte”²¹.

El pasaje citado no es un caso aislado, del que emerge el admirativo interés del poeta por las diversas realidades del entorno de Capua. Así se refiere a los hallazgos arqueológicos exhumados en la zona en otro apartado de la misma obra: “Era costumbre entre los antiguos poner en la boca del difunto estas monedas para que pagasen el pasaje, lo que yo observé siendo gobernador de Capua en algunos sepulcros que descubrí, de los muchos que se hallan donde ahora está el casal que llaman de Santa María la Mayor, donde fue la antigua población. Fue que en todos estaba una moneda junto a la urna donde se conservaban las cenizas, por ventura la ponían los gentiles creyendo necesitaban las almas de ella para el fin referido”²². El mismo aprecio por las antigüedades romanas trasluce, desde el entorno de la creación lírica, un soneto de materia amorosa consagrado *A las ruinas del anfiteatro de Capua*²³.

En la órbita de las relaciones de carácter poético e intelectual cultivadas no puede dejar de mencionarse el nombre de Fernando Afán de Ribera (Sevilla, 21 septiembre 1614-Nápoles, 19

¹⁹ La única copia conocida de la edición exenta del poema se localiza en la Biblioteca Nazionale di Napoli, sig. 74.C.5(6). El hallazgo del texto se debe a ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA: “Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el Epitalmio de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada”, en *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco* (ed. Encarnación Sánchez García), Napoli, Tullio Pironte Editore, 2013, pp. 241-272.

²⁰ “Habiéndose discurrido en la Academia de los Arrebatados de la ciudad de Capua sobre cuál merecía mayor gloria el Historiador, el Orador o el Poeta, escribió el autor en alabanza del que defendió la poesía”. *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649, fol. 7 r.

²¹ *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636, fols. 214 r.-215 r.

²² *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, cit., fol. 106 v.

²³ *Cristales de Helicon*, cit., fol. 3 r. Salcedo Coronel copió el entero soneto nuevamente en el volumen de las *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, cit., fol. 57 r.

noviembre 1633), heredero del virrey duque de Alcalá, conocido por su inclinación a las *litterae humaniores*. Tal circunstancia contribuye a consolidar la idea de un estrecho vínculo con el linaje de los Afán de Ribera, un lazo basado en la lealtad y la amistosa reverencia. Prueba del mismo es la *Fábula de Mirra, escrita por el excelentísimo señor don Fernando Afán de Ribera Enríquez, marqués de Tarifa. Hecha dar a la estampa por don García de Salcedo Coronel, caballero del Serenísimo Infante Cardenal, Gobernador de Capua* (Nápoli, Lazzaro Scorigio, 1631)²⁴. Las páginas de los *Cristales de Helicon* acogen una epístola en tercetos, dirigida por Salcedo a su noble amigo: *Habiéndose retirado a Caserta el marqués de Tarifa (mientras el excelentísimo duque de Alcalá, virrey de Nápoles, vino a España por orden de su majestad) compuso la Fábula de Mirra y, sabiéndolo el autor, le escribió desde un lugar de la jurisdicción de Capua, donde era gobernador, exhortándole a que se divirtiese con éste y otros ejercicios*²⁵. La exhortación a que el joven perseverare en el culto de las Musas se acompaña –en las estrofas de esta misiva poética– de una invitación al noble heredero para que se aloje durante un tiempo en la ciudad de Capua y pueda así apreciar la hermosura de su entorno, al tiempo que lee la admonición grave de las ruinas: “Visitar puedes con mayor decoro / estas campañas, donde apenas miro / igual ejemplo al que infelice lloro. / En vano hallar a mi dolor aspiro / consuelo, aunque por tierra derribados / broncez contemplo y mármores admiro. / Aquí donde los muros levantados / de aquella antigua Capua florecieron / otro siglo, de estrellas coronados, / donde gloriosos fines consiguieron / cuantos felicemente a su riqueza / los ambiciosos pasos dirigieron. / Aquí donde la heroica fortaleza / con igual premio se miró aplaudida / y en aras venerada la belleza, / de rústicos arados confundida / la alta memoria, apenas las señales / se miran de su luz esclarecida. / Y donde preciosísimos metales / expendió noble afán, cuidado rudo, / tardas espigas coge desiguales [...]”²⁶.

El paréntesis italiano de Salcedo Coronel tras la estadía napolitana pudo prolongarse al servicio del duque de Alcalá, ya que este prócer fue destinado primero al virreinato de Sicilia entre 1632 y 1635 y, posteriormente, al gobierno de Lombardía (1635-1636). De momento no han aflorado documentos que permitan fehacientemente constatar la estancia de Salcedo Coronel en la corte virreinal palermitana o en el entorno de Milán. Con todo, entre los comentarios a la

²⁴ JOSÉ LUIS GOTOR, “La *Fábula de Mirra*, dilatada en español de Valladolid a Nápoles”, en *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 Novembre 1994)* (ed. GIUSEPPE PAPPONETTI), Sulmona, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, 1997, pp. 405-418.

²⁵ *Cristales de Helicon*, cit., fols. 44 r.-46 v.

²⁶ *Ibidem*, fol. 45 v.-46 r.

Soledad segunda, Salcedo Coronel incluía breves referencias a la actividad pesquera en la zona de Mesina, lo que acaso permita sospechar algún contacto directo con el entorno sículo²⁷.

El progreso del poeta y erudito hispalense en el *cursus honorum* de la época no concluyó con su regreso a la península ibérica. De hecho, el ocho de agosto de 1638 Felipe IV firmó la real cédula con la que se notificaba a don Juan de Chaves y Mendoza, marqués de Santa Cruz de la Sierra, conde de la Calzada, presidente del Consejo de Órdenes, el nombramiento de don García de Salcedo Coronel como caballero de la Orden de Santiago²⁸. La documentación que se conserva en el Archivo de los condes de Luque permite reconstruir las etapas en este proceso administrativo, que se demoró algo a causa de una enfermedad del escritor, puesto que el monarca tuvo que emitir una real cédula nueva el quince de agosto de 1639, para que don García “pudiera tomar hábito de la Orden de Santiago desde la ciudad de Baeza (Jaén), sin desplazarse al convento por estar enfermo”²⁹.

Desafortunadamente, la ausencia de documentos no nos ha permitido aún datar con certeza el momento del regreso del escritor sevillano a la patria, aunque probablemente tuviera lugar hacia 1636. Desde ese año se fueron sucediendo a buen ritmo los volúmenes entregados por Salcedo Coronel a las prensas: las *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel* (Madrid, Imprenta Real, 1636), la *España consolada. Panegírico al serenísimo Infante Cardenal* (Sevilla, Simón Fajardo, 1636), los *Sonetos de don Luis de Góngora comentados. Primera parte del tomo segundo de las Obras* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644), las *Canciones y otros poemas de Luis de Góngora comentados. Segunda parte del tomo segundo de las Obras* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648). La coronación o epílogo lírico de su carrera coincide con la publicación de los *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650). Don García de Salcedo Coronel falleció en la corte de Madrid el siete de octubre de 1651.

²⁷ “En el mar de Sicilia, en la costa de Messina, se coge grande abundancia de este pescado [se refiere al pez espada]. Siendo yo capitán de la guardia del excelentísimo duque de Alcalá [...] le vi vender a muy bajo precio, respeto de la mucha cantidad”. *Soledades comentadas*, cit., fol. 257 r.

²⁸ Archivo de los Condes de Luque (AHN, Luque, C. 883, D. 60-61).

²⁹ Archivo de los Condes de Luque (AHN, Luque, C. 883, D. 121-123).

2. Relieves de un encomiasta: obra y estilo

Las creaciones líricas de García de Salcedo Coronel –fruto de una labor sostenida a lo largo de dos décadas– han quedado eclipsadas por el imponente conjunto de volúmenes que dedicó a los comentarios de la obra de Góngora³⁰. En efecto, pese al indudable interés que presenta su poesía, hasta fechas muy recientes la crítica no ha prestado excesiva atención a las cuatras obras publicadas por el ingenio sevillano: la *Ariadna* (Madrid, Juan Delgado, 1624), las *Rimas* (Madrid, Juan Delgado, 1627), la *España consolada. Panegírico al Serenísimo Infante Cardenal* (Sevilla, Simón Fajardo, 1636) y los *Cristales de Helicon* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649)³¹.

Desde el punto de vista estilístico, la poesía de Salcedo Coronel podría inscribirse en la estela (algo temperada) de Góngora, en la línea de un cultismo atenuado similar a la que ostentan los versos de Gabriel Bocángel, su amigo y compañero áulico. Para calibrar ese tono culto sin estridencias, pueden recordarse las elogiosas palabras que otro erudito vate hispalense, Juan de Jáuregui, dedicara a definir las composiciones recogidas en el volumen de las *Rimas*:

Los versos de este libro [...] merecen justamente imprimirse y ser bien aceptos, porque guardan decente urbanidad en lo amante y en otros asuntos se encargan de sentencias morales, con alusión a grandes autores y a la mejor filosofía. La locución es lustrosa, nativa y sin violencia, huye humildades y excusa asperezas. En todo luce el ingenio y la atención y estudios de don García de Salcedo Coronel³².

La sucinta valoración de Jáuregui revela casi por negación: la *elocución* salcediana es brillante y propiamente castellana (como “lustrosa” y “nativa”), pues no incurre en excesos sintácticos ni en masivos préstamos léxicos del latín (“sin violencia”). Por otro lado, tampoco se despeña en un estilo demasiado sencillo (“huye humildades”), al tiempo que consigue evitar el error opuesto, pues no trata de encumbrarse demasiado y hacerse oscuro (“excusa asperezas”). En definitiva, a los ojos de Jáuregui, la escritura de García de Salcedo Coronel se haría acreedora de todo elogio por haber sabido esquivar el conjunto de excesos y aberraciones que el propio autor del *Antídoto* identificara en las obras mayores de Góngora, especialmente en las *Soledades*³³.

³⁰ *Polifemo de don Luis de Góngora comentado por Salcedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1629; *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real 1636; *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentado por Salcedo Coronel. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644; *Segunda parte del tomo segundo de don Luis de Góngora. Comentado por Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

³¹ JOAQUÍN ROSES, “La *Ariadna* de Salcedo Coronel y el laberinto barroco”, en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. II, Salamanca, Universidad, págs. 887-894. PEDRO RUIZ PÉREZ, “El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura”, *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 239-270. Mención aparte merece la citada tesis doctoral de PEDRO IVÁN GARCÍA JIMÉNEZ: *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.

³² *Rimas*, Madrid, Juan Delgado, 1627, s. f.

³³ Sobre la opinión que le merecía la obra maestra inconclusa de Góngora al poeta pintor hispalense, véase el brillante y malévolo *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (ed. José Manuel Rico García), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002. En general, para los valores que sustentan las ideas de Jáuregui sobre la más alta poesía, son de obligada

Sin salir del ámbito de los paratextos de las *Rimas*, no carecen de interés las afirmaciones recogidas allí por el doctor Agustín Collado del Hierro en elogio de Salcedo. El médico y poeta vinculado a los círculos granadinos se refería en los siguientes términos a las prácticas afines de la *imitatio* y la *aemulatio*:

En los versos de don García se mira un espíritu grande, las sentencias son graves y agudas, los números suaves y generosos, las voces sonoras y escogidas, las oraciones llenas de lumbres y ornatos poéticos y las imitaciones de los más ilustres escritores latinos y toscanos, de cuya fecundidad ha enriquecido cultísimamente estas obras suyas, imitándolos con tanta destreza que a ninguno de ellos es inferior y muchos quedan gloriosamente excedidos. Juntando la dulzura y gravedad del estilo [...] con tanta excelencia que, sin hacer comparación de sus versos con los de ninguno, antes hablando con la moderación que en su templanza conozco, los que advirtieren el rigor con que guarda los preceptos verán que no hay cosa escrita sin cuidado y sin imitación³⁴.

Tal como apuntara el doctor Collado, la poesía de Salcedo Coronel no sólo se sustentaría en la imitación de los más autorizados modelos clásicos e italianos, sino que se caracteriza por un cúmulo de notables cualidades (como la *grauitas*, la agudeza, la *suavitas* y la sonoridad), más allá de la fascinación que conseguiría ejercer sobre los lectores gracias a los colores retóricos propios del ornato. Con todo, quizá sea acertado subrayar la importancia que asumen en tales líneas las ideas de la “moderación” y “templanza”, identificables en su capacidad de guardar “los preceptos” con inquebrantable “rigor”, lo que acaso pueda vincularse a los usos propios de un cultismo atenuado, que consigue moderar las licencias e imágenes más atrevidas de Góngora y –como propugnara Quevedo en los preliminares a la edición de fray Luis de León– además sabe “acomodar la locución al sujeto”.

Pese al manifiesto interés que presentan los epilios, sonetos, madrigales, elegías, canciones, romances, epístolas y epigramas (en agudas décimas) del caballero hispalense, debemos limitarnos aquí a presentar de manera sucinta su producción encomiástica; sin duda, una de las más notables del siglo XVII, tanto por su número como por su variedad. En efecto, en el arco que va de 1627 a 1649, Salcedo dio a las prensas un imponente *corpus* laudatorio, integrado por cinco piezas: el *Retrato Panegírico de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar la Mayor* (1627); el *Panegírico al duque de Alcalá, virrey de Nápoles* (1629); el díptico que conforma el *Panegírico al Serenísimo Infante Cardenal* (publicado en dos partes, bajo los títulos respectivos de *España consolada* y *España triunfante*, en 1636 y 1649, respectivamente); el *Circo español. Panegírico al duque de Feria* (1649); el *Príncipe glorioso don Baltasar Carlos Nuestro Señor*,

consulta las reflexiones recogidas en el mesurado *Discurso del arte poética* (ed. Mercedes Blanco), París, Sorbonne Université, 2017.

³⁴ *Rimas*, Madrid, Juan Delgado, 1627, s. f.

Panegírico (1649)³⁵. La serie de magnates exaltados en tales versos encomiásticos revela no poco de los lazos e intereses del avezado poeta cortesano, ya que los elogios no sólo incluyen a los dos principales mecenas nacidos en las filas de la aristocracia sevillana (el valido de Felipe IV y el duque de Alcalá de los Gazules), sino también al cabeza de la Casa ducal de Feria (lo que permite entroncar con los orígenes extremeños de la familia Salcedo-Coronel, en la villa de Zafra) y, además, se remontan hasta el mismo vértice la escala jerárquica, ensalzando al belicoso hermano de Felipe IV y al malogrado heredero al trono, el joven príncipe de Asturias, don Baltasar Carlos.

3. Una modalidad laudatoria entre Poesía y Pintura: el *Retrato Panegírico* (1596-1633)

Con la publicación del *Panegírico en alabanza de la más católica princesa*, consagrado a Isabel I de Castilla, en 1509 Diego Guillén de Ávila daba inicio a la aclimatación de una forma *classicheggiante* de la escritura de elogio en la literatura hispánica. El naciente conjunto de textos laudatorios estaba llamado a difundirse durante dos centurias, tanto en verso como en prosa, al igual que en la forma mixta del prosímpro. Desde el punto de vista del marco identificativo, conviene subrayar que dentro de dicho *corpus* alternaron diversas designaciones en los títulos de las piezas –tanto manuscritas como impresas– en castellano y en latín humanístico: *Panegírico en alabanza de la más católica princesa* (Guillén de Ávila), *Obra en loor de don Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo* (Guillén de Ávila), *Panegyricum carmen de gestis heroicis divi Ferdinandi Catholici* (Juan Sobrarias Segundo), *Ad Dium Carolum Q[uintus] Caesarem Panegyricus* (Calvete de Estrella), *Encomium ducis Albae* (Calvete de Estrella), *Panegírico al duque de Alba* (Bermúdez de Castro), *Elogio al retrato de don Álvaro de Bazán* (Mosquera de Figueroa), *Elogium maiestati catholicae divae Margaritae* (Cosme de Aldana), *Elogio en loor de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz* (Gabriel Lobo Lasso de la Vega), *Panegírico al duque de Lerma* (Góngora), *Panegírico. Elogio al Retrato del excelentísimo señor don Manuel Alonso de Guzmán, duque de*

³⁵ En fechas recientes varias aportaciones críticas de gran calado han esclarecido el contexto y los principales méritos de cuatro de estas poesías laudatorias, de manera que no nos extenderemos aquí en la presentación de las mismas. Véanse los estudios de MERCEDES BLANCO, “El *Circo español*: canto del cisne de un panegirista gongorino”, en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico* (ed. JESÚS PONCE CÁRDENAS), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 343-381; FLAVIA GHERARDI, “‘La Fama que en ti advierto sucesiva’. Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del Panegírico al duque de Alcalá de Salcedo Coronel”, en *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética* (eds. JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA y PEDRO RUIZ PÉREZ), Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-201; FLAVIA GHERARDI, “Que el sol no siempre las arenas dora. El Panegírico de Alcalá y las ‘glorias dilatadas’ de Salcedo Coronel”, en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico* (ed. JESÚS PONCE CÁRDENAS), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 211-224; AUDE PLAGNARD, “España consolada y triunfante: García de Salcedo Coronel y el Panegírico al Infante Cardenal”, en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico* (ed. JESÚS PONCE CÁRDENAS), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 255-282; JESÚS PONCE CÁRDENAS, “Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo”, *Critica letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62.

Medina Sidonia (Pedro Espinosa), *Panegírico. El Retrato del excelentísimo señor conde de Olivares, duque de Sanlúcar* (Salcedo Coronel), *Retrato panegírico del serenísimo señor Carlos de Austria, infante de España, príncipe de la Mar* (Bocángel), *Panegírico natalicio al marqués de Montalbán* (Trillo y Figueroa), *Panegírico a don Gabriel Álvarez de Velasco* (Francisco Álvarez de Velasco), *Laurel histórico y Panegírico Real de Philipo Quinto* (Enríquez de Navarra)... A la luz de este pequeño muestrario, puede apreciarse cómo el marbete más extendido no es otro que el de *panegírico* –equivalente a la designación griega (πανηγυρικός λόγος) y su equivalente latino (*panegyricus*)– aunque también se advierte cómo dicha etiqueta genérica alterna con voces afines («elogio», «*encomium*») y sintagmas de valor equivalente («obra en loor»).

Desde el punto de vista del nacimiento, expansión, consolidación y decadencia del género literario, se podría afirmar que el panegírico en España dio sus primeros pasos titubeantes a finales del Cuatrocientos, se afianzó paulatinamente durante el siglo XVI, conoció un momento de singular apogeo durante las cinco décadas del reinado de Felipe IV (1621-1665) y languideció a comienzos del siglo XVIII. En cuanto a la identificación de modelos vernáculos, justo es subrayar cómo en la aclimatación y difusión de este tipo de literatura cortesana de alcance político jugaría un papel destacado el encomio gongorino dedicado al duque de Lerma, el omnipotente valido de Felipe III. De hecho, podría afirmarse que casi todos los poemas epidícticos impresos en España después de 1618 remitían, de un modo u otro, al modélico dechado gongorino. Por sí sola, tal circunstancia ya justificaría que los pocos estudios que se han ocupado del género en nuestras letras hayan dedicado especial atención a tal cronología, orillando un tanto la presencia del mismo tipo de poesía durante los reinados anteriores.

Para comprender algunos aspectos de la alabanza consagrada por Salcedo Coronel al conde duque de Olivares en 1627, convendría fijarse, ante todo, en un terno de piezas redactadas durante los siglos XVI y XVII. Me refiero a las obras de Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Elogio al retrato de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz* (Madrid, Luis Sánchez, 1596); Pedro Espinosa, *Elogio al retrato del excelentísimo señor don Manuel Alonso de Guzmán, duque de Medina Sidonia* (Málaga, Juan René, 1625) y Gabriel Bocángel, *Retrato panegírico del serenísimo señor Carlos de Austria, infante de España, príncipe de la Mar* (Madrid, Imprenta del Reino, 1633). Según reza la portada del primero de estos opúsculos, el poeta y jurisperito hispalense Cristóbal Mosquera de Figueroa abordó la composición del curioso prosímpro en unas circunstancias cortesanas bien específicas: “El conde Trivulcio, caballero mayor de la Emperatriz, pidió al marqués de Santa

Cruz su retrato y armas, por orden de la majestad del emperador Rodolfo Segundo de Alemania, rey de Bohemia y Hungría y a esta ocasión se hizo el presente elogio”³⁶.

EL
CONDE TRIVVLICIO
CAVALLERIZO MAYOR
DE LA EMPERATRIZ, PIDIO AL
Marques de Santa Cruz su retrato y armas, por or-
den de la Magestad del Emperador Rodolfo
segundo de Alemania, y Rey de Bohemia
y Vngria: y a esta ocasion se hizo
el presente Elogio.



Año M. D. XCVI.

Digitized by Google

El testimonio de Mosquera de Figueroa resulta de sumo interés, ya que la redacción del panegírico se vincula claramente a una pintura real, a un retrato (hoy perdido) de Felipe de Liaño, conocido en su época con el sobrenombre del “pequeño Tiziano”. Como ha señalado Julia de la Torre Fazio,

El otro único retrato conocido de Liaño, cuyo original no se conserva pero cuyo reflejo existe en varias versiones, es el de Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz. A pesar de no tratarse de una miniatura, y ante el escasísimo conocimiento de su obra, el estudio de las mencionadas versiones nos permite aproximarnos algo más al estilo de Liaño. Tras su éxito militar contra los franceses en la Isla Terceira de las Azores en 1583, Bazán es nombrado Grande de España y jefe de las fuerzas armadas del Atlántico, y en ese momento el emperador Rodolfo II encarga a Liaño su retrato. El licenciado Cristóbal Mosquera escribió un [epigrama] “al retrato deste capitán famosísimo que yo vi con particular propiedad y viveza colorado por mano del ingenioso Felipe de Liaño en Madrid este año de 1584” en *El conde Trivulcio* (1584) y lo volvería a repetir en 1586 en el “Elogio al retrato de Don Álvaro de Bazán” incluido en *Comentario en breve compendio de disciplina militar*. La primera versión, conservada en la Biblioteca Nacional, es una copia grabada en madera hecha en torno a 1586. Al pie del grabado puede leerse: “D. Alvaro Bazan Marqs. de S.^a Cruz. Felip. Liaño lo pintó”. El grabado, procedente de la colección de Carderera, pertenece a una edición de 1598 de la *Jerusalén* de Lope de Vega³⁷.

Para hacernos una idea aproximada de esta pintura perdida, no estará de más reproducir ahora la estampa de fines de la centuria.

³⁶ El texto aparecía integrado en un volumen titulado *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la Jornada de las islas Azores*, Madrid, Luis Sánchez, 1596 (con portada interior). La crítica supone que una tirada aparte del opúsculo vio la luz diez años antes, en Lisboa, impresa por Antonio Ribeiro, en 1586.

³⁷ *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 153-154.



El arranque del prosímometro de Mosquera de Figueroa se inserta, por pleno derecho, en el campo de la écfrasis, ya que detalla en las líneas iniciales no pocos elementos de la solemne efigie eternizada por Felipe de Liaño:

Este capitán que veis cubierto de resplandecientes armas grabadas de oro, con un bastón en la derecha mano, llegando con la siniestra a la espantosa celada, que con solo el rostro y cabeza descubierta manifiesta los dones de naturaleza, bienes y riquezas de ánima, de cuerpo y fortuna; dotado de gentil disposición, proporción y simetría de miembros, con aire y desenvoltura; de severo y grave semblante; la frente levantada, lisa y clara, que manifiesta magnanimidad y con los ojos representa cuidadosa consideración y buen acogimiento; y en la forma de la barba, templadamente cubierta y rara, se nos pinta una efigie de Marte o de los que nacen en su constelación. Y porque no os detengáis, dudando si es por ventura esta imagen el simulacro del dios de las batallas que celebró tanto la vana Antigüedad, bajad los ojos al pecho generoso y veréis la consagrada insignia del glorioso apóstol, príncipe y amparo de la caballería de España [...]. Sabed que este es don Álvaro de Bazán, primero marqués de Santa Cruz. Y si queréis saber particularmente cual sea su valor y fuerte, yo comenzaré esta corta escritura para que los grandes ingenios discurran por este principio, o baje Mercurio de su esfera, que con su artificiosa lengua y elocuencia pueda significar lo que se encierra en aquella figura visible antes que se ofrezca a la majestad del sacro emperador Rodolfo, segundo de Alemania y Rey de Bohemia, para que se pueda contar entre las felicidades de este capitán, que así como el original y cuerpo vivo asiste en el real servio del Católico, Invicto y Potentísimo Rey Felipe II, nuestro señor, su pintura y traslado (que no muestra menos viveza que el natural) tiene también su lugar glorioso en la presencia de este augusto y ensalzado Emperador, hijo de Maximiliano, por su buena dicha y suerte. Quisiera, excediendo a los italianos y franceses en sus elogios, con exquisita alabanza y con pregón que se derramase por el mundo, encarecer y publicar las virtudes de este famoso capitán³⁸.

Tal como evidencia este *incipit*, el prosímometro en elogio del marqués de Santa Cruz se concibió originariamente para acompañar un retrato del prócer, enviado a la corte del Emperador Rodolfo. Conocemos además que el encargo había llegado a buen puerto gracias a la mediación de uno de los aristocráticos personajes al servicio de la Emperatriz María de Habsburgo (el conde Trivulzio). Probablemente, el anhelo planteado en la frase final (superar a los italianos “en sus elogios”) pueda vincularse al éxito que había tenido en toda Europa una obra tan influyente como los *Elogia virorum virtute illustrium* de Paolo Giovio, cuya traducción castellana había visto la luz varias décadas atrás³⁹.

³⁸ Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la Jornada de las islas Azores, Madrid, Luis Sánchez, 1596, pp. 151-153.

³⁹ Me refiero a la versión publicada por Gaspar de Baeza, bajo el siguiente título: PAULO JOVIO, *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos, ilustres en valor de guerra, que están pintados al vivo en el Museo de Paulo Jovio*, Granada, Hugo Mena, 1568. Entre los círculos hispanos también fue importante la obra de Benito Arias Montano y Philips Galle, impresa en 1572, objeto de una modélica edición moderna cuidada por Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín: *Virorum Doctorum de Disciplinis Benemerentium Effigies XLIII*, Huelva, Universidad de Huelva,

Para la historia literaria española, el opúsculo de Mosquera de Figueroa reviste bastante interés porque constituye uno de los primeros testimonios impresos en los que los caminos del panegírico confluyen con los senderos del retrato áulico. En efecto, la función *memorial* de las piezas laudatorias destinadas a exaltar los *facta et virtutes* de monarcas y aristócratas coincidía en buena parte con los fines del denominado ‘retrato oficial’ o ‘retrato de aparato’, destinados esencialmente a perpetuar la efigie de los poderosos, a preservar sus facciones durante las centurias venideras. La conjunción de panegírico y retrato aseguraba, de alguna forma, la perenne nombradía de aquellos próceres, ya que si el primero daba fiel testimonio de sus virtuosas costumbres y heroicas acciones, el segundo reproducía de manera elegante y fidedigna su “grave semblante” y “gentil disposición”.

Apenas cuatro años antes de que Salcedo Coronel diera a las prensas el *Retrato Panegírico de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar la Mayor*, el antequerano Pedro Espinosa había publicado un ambicioso prosímpro titulado *Elogio al retrato del excelentísimo señor don Manuel Alonso de Guzmán, duque de Medina Sidonia* (Málaga, Juan René, 1625). A juicio de Francisco López Estrada, el compilador de las *Flores de poetas ilustres* se valió “en el título y la presentación inicial de la obra” del sugestivo “recurso de referirse al retrato del duque”, aunque tan solo para “sugerir al lector que se quería establecer el elogio tanto de la persona física como de sus cualidades espirituales y sus condiciones como gobernante de su estado, así como de sus virtudes familiares”. Ahora bien dicho detalle constituiría una suerte de marco fictivo, puesto que –a su juicio– “no hay [tal] retrato pictórico, ni siquiera grabado, por modesto que fuera”⁴⁰.

El opúsculo espinosiano alterna versos y prosas en los que se va trazando el perfil del poderoso mecenas andaluz al tiempo que se ensalzan las prendas que le adornan: sabio y discreto en el aula regia (“original del cortesano que soñó el conde de Castellón [*sic*]”); escritor tan aventajado que en él parece haberse reencarnado el Arpinate (“si escribe, por alma de Cicerón lo admite Pitágoras, que la carta es imagen de su dueño”); cetrero inigualable (“si vuela halcones, de tantos y tan puntuales criados se sirve en el cielo como en la tierra; tal que siendo conde mereció título de Cazador mayor de su Majestad”); infatigable lector, de gustos estoicos (“¿Quién tan amigo de libros? Pues ni aun a cazar sale sin los de Séneca”); refinado coleccionista de pinturas (“¿Quién

2005. Avanzando algo en la cronología, en el ámbito hispalense, también hay que subrayar la trascendencia de Francisco Pacheco y el *Libro de retratos* (que puede consultarse en la edición facsímil cuidada por Diego Angulo: Madrid, Previsión Española, 1983). Sobre esta obra capital y sus modelos, remito a la monografía de Marta P. Cacho, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid, Marcial Pons, 2011.

⁴⁰ Tomo la cita de su introducción al volumen de PEDRO ESPINOSA, *Obra en prosa*, Málaga, Diputación de Málaga, 1991, p. 85.

tiene tan discreto gusto en pintura? Mira las galerías que ha labrado, tan ricas de espléndidos originales del Bassano, Carducho, Tiziano, Rafael, Tintoretto, Parmigianino, Zuccaro y Barocci”⁴¹... No podemos extendernos aquí en el listado de los dichos memorables, ni de las acciones más relevantes del duque de Medina Sidonia plasmadas en el opúsculo, ni podemos tampoco dilucidar algunos matices interesantes de la configuración de un texto de seguro valor estético, lastimosamente preterido por la crítica. Por contra, resulta conveniente que volvamos a plantear ahora una cuestión central de esta obra: su vinculación con el orbe de la pintura.

Pese a que en ningún momento Espinosa especifique nada sobre un retrato concreto (pues no menciona un lienzo realmente existente, de autoría indubitable), se antoja bastante extraño pensar que este panegírico no pueda enlazarse con alguna obra plástica, hoy perdida. De hecho, si –tal como ha señalado la crítica más autorizada– «en la moderna cultura de corte también acabará por ser un signo [de poder y distinción] el tener un pintor en la casa», los artistas estipendiados por don Manuel Alonso de Guzmán eran varios⁴². Los *Libros de acostamientos de servidores de la Casa de Guzmán* recogen en el *Cathálogo de todos los criados mayores y menores* un dato interesante a este propósito: el prócer andaluz contaba entre sus asalariados con nada menos que dos *pintores de cámara*: Juan de Herrera y Francisco Joanete. Además, entre otros asistentes figuraba asimismo «el pintor Melchor Ramos, criado del conde de Niebla»⁴³. Aunque, desafortunadamente, no se haya individuado en nuestros días ninguna serie de retratos perfectamente identificables que preserven la efigie del cabeza de la Casa de Guzmán –pese a haber contado en su corte meridional con tres artistas a su servicio, ya en el entorno de Huelva, ya en Niebla, o en Sanlúcar de Barrameda– se antoja bastante difícil pensar que Pedro Espinosa no estuviera pensando en una (o varias) pinturas específicas a la hora de concebir el *Retrato panegírico*. Con todo, a la luz de los datos que se conocen hoy día, no puede sostenerse con absoluta certeza ninguna de las dos hipótesis: el *Elogio del retrato del duque de Medina Sidonia* podría vincularse con un cuadro hoy perdido (como el opúsculo de Mosquera de Figueroa) o bien la mención de un retrato del magnate andaluz podría identificarse como un mero cliché retórico empleado por el poeta antequerano (según los usos de la poesía italiana de la época, como luego se verá).

⁴¹ *Ibidem*, pp. 243-244.

⁴² FERNANDO BOUZA, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 118.

⁴³ LUISA ISABEL ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Alonso Pérez de Guzmán. General de la Invencible*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, t. II, p. 135 para esta cita y la siguiente.

A la luz de estos datos, puede afirmarse que el primer panegírico publicado por Salcedo Coronel enlazaba directamente con una tradición encomiástica cultivada en España desde finales del Quinientos bajo forma de prosímetro y vinculada (de manera real o simbólica) al ámbito de la pintura: la modalidad que podría designarse como *Retrato Panegírico*. Resulta plausible que el caballero y erudito sevillano conociera de primera mano la obra de otro de los más ilustres ingenios hispalenses (Cristóbal Mosquera de Figueroa) y, ciertamente, se antoja bastante difícil pensar que no estuviera al tanto de la impresión del *Elogio al retrato del excelentísimo señor don Manuel Alonso de Guzmán, duque de Medina Sidonia*. La llamativa cercanía temporal entre ambas publicaciones (la obra de Espinosa se imprimía en 1625, la de Salcedo en 1627) y la mal disimulada rivalidad entre el valido de Felipe IV y el cabeza de la Casa de Guzmán (a quien, desde el punto de vista del linaje, no podía superar en preeminencia) permitirían plantear alguna hipótesis al respecto. Ya Elliott había señalado cómo “la frustrada aspiración al título y a la fortuna de los Medina Sidonia fue uno de los elementos impulsores de la carrera” del tercer conde de Olivares, flamante duque de Sanlúcar la Mayor desde 1625, verdadero *annus mirabilis* para el primer ministro y para toda la nación. A pesar del “fracaso en asegurarse el reconocimiento de la primacía familiar, la cual consideraba suya por derecho”, don Gaspar de Guzmán sostuvo durante años una larvada pugna con su primo don Manuel Alonso de Guzmán, impulsado por el deseo de mostrar ante la opinión pública quién era el prócer que verdaderamente detentaba el poder en la corte, gozaba de la confianza regia y acumulaba todo el prestigio en el país y fuera de sus fronteras⁴⁴. Por ese motivo, quizá sea lícito sospechar que la publicación del *Elogio al retrato del duque de Medina Sidonia* por parte de Pedro Espinosa pudo servir de detonante para movilizar al encomiasta sevillano del valido (Salcedo Coronel), incitándolo de algún modo a emular el panegírico en verso y prosa dedicado al cabeza de la Casa de Guzmán⁴⁵.

Con el propósito de contextualizar los lazos entre poesía y pintura en el entorno salcediano y en el ámbito de la corte de Felipe IV conviene ahora recordar un fragmento de las anotaciones a las *Soledades*. En tal pasaje, García de Salcedo Coronel –que ostentaba por aquel entonces el cargo de caballerizo del cardenal infante– proponía a sus coetáneos un terno de personajes nobles, a los que considera ilustres por el cultivo de las artes plásticas:

⁴⁴ John H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 31.

⁴⁵ De hecho, el prosímetro de Espinosa tuvo otro eco destacable en la literatura del siglo XVII, ya que fue seguido de cerca por el humanista Vicente Mariner para componer el ambicioso panegírico neolatino titulado *Gusmaneydos Libri Quinque*. Recientemente, ha estudiado el vínculo entre ambas piezas laudatorias Pedro Conde Parrado en un excelente artículo: “Literatura panegírica dedicada al VIII duque de Medina Sidonia: del *Elogio* de Pedro Espinosa a los *Gusmaneydos Libri* de Vicente Mariner”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 141-154.

Y dejando innumerables ejemplos de los antiguos, no rehusaré hacer memoria de algunos caballeros españoles que con eminencia han conseguido la perfección en este nobilísimo arte. Uno fue don Juan de Jáuregui, caballero del hábito de Calatrava y caballero de la reina nuestra señora, no menos docto en esta profesión que en la de la poesía, como testifican sus obras. Y don Rodrigo de Ávila Ponce de León, caballero de la orden de Santiago, capitán de caballos corazas, ni en la pluma ni en el pincel inferior al pasado. Y don Tomás de Aguiar, noble caballero andaluz, émulo de los dos, y todos tres honra y esplendor de Andalucía, tanto por su sangre como por su ingenio⁴⁶.

Estas líneas dan noticia de la estimativa de la aristocracia secentista, capacitada ya para consagrarse no sólo al *otium cum litteris* sino también al *otium cum imaginibus*. Orillando, pues, la evocación de figuras bien conocidas como Juan de Jáuregui o el menos notorio Rodrigo de Ávila, nos interesa ahora centrar nuestra atención en el perfil del tercer aristócrata andaluz aludido. Pese a que resulta difícil reconstruir sus pasos, durante las décadas de 1640 y 1650 se conservan algunas noticias dispersas sobre el noble caballero Tomás de Aguiar, vinculado al servicio de la casa ducal de Arcos. Se conoce en especial su portentoso dominio de la técnica miniaturista de los *retraticos* y a ese respecto su pintura se ha relacionado con el magisterio de Velázquez y otras figuras de la corte. Desafortunadamente, de este ingenio meridional se conservan hoy pocas obras pictóricas y aún menos documentos, como las tres cartas de su puño y letra custodiadas en el Archivo de los duques de Osuna⁴⁷. Por otro lado, algunos testimonios poéticos proporcionan alguna noticia sobre la admiración que su talento suscitaba entre los nobles literatos del aula regia. Así puede invocarse el curioso testimonio del soneto que Antonio de Solís –miembro de la Secretaría de Estado y Cronista de Indias- consagrara «A don Tomás de Aguiar, insigne pintor y gran cortesano, con ocasión de haber hecho un retrato del autor en lámina y muy parecido»⁴⁸. En ese entorno propicio al diálogo entre la pintura y las *litterae humaniores* conviene situar ahora un curioso epigrama

⁴⁶ Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel, caballero de la Orden de Santiago. Primera parte, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, p. 251.

⁴⁷ Alguna información sobre el caballero Tomás de Aguiar y los círculos nobiliarios que frecuenta se localiza entre los Avisos del comentarista gongorino José de Pellicer. En un aviso de 1643 el cronista aragonés cuenta lo siguiente: “El señor Almirante de Aragón estando jugando las armas con un caballero camarada suyo llamado don Tomás de Aguiar, quisieron platicar una treta de daga. Y no habiendo dagas negras la jugaron con las blancas. Fue don Tomás estrechando al señor Almirante hasta la pared, donde, llegando a ejecutar la suerte, metió la daga y le cortó la muñeca, hiriéndole desgraciadamente, de que el señor Almirante está tan malo que se tomará por partido el quedar manco, por haber cortado nervios y arterias” (p. 468). En su *Epílogo y nomenclatura de algunos artifices. Apuntes varios*, Lázaro Díaz del Valle da al noble pintor por vivo en 1657: “Don Tomás de Aguiar, descendiente de la Casa de la Hoz por hembra, vive en servicio del señor duque de Arcos este año 1657. Es excelente en hacer retratos por el natural”. Varias cartas de Aguiar se datan en los años siguientes. Llevan fecha de 25 de diciembre de 1646, 27 de agosto de 1647 y 26 de noviembre de 1647. Toda la información aparece consignada en el Portal de Archivos Españoles.

⁴⁸ “Artificioso estilo, que regido / discurre de ese espíritu elegante, / ¿cómo imitas el alma en mi semblante / y das tanta verdad a lo fingido? / ¿Es acaso ese bronce colorido / cristal que vuelve Idea semejante? / Pero no, que más cierto y más constante / das razón y evidencias al sentido. / Tan vivo me traslada o representa / este parto gentil de tu cuidado / que yo apenas de mí le diferencio. / Y si la voz le falta es porque intenta, / al verme en su primor arrebatado, / copiar mi admiración con su silencio”. *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas, ni retocadas) don Antonio de Solís y Rivadeneyra, Oficial de la Secretaría de Estado y Secretario de Su Majestad y Cronista Mayor de Indias*, Madrid, Francisco del Hierro, 1716, p. 35.

compuesto por el propio Tomás de Aguiar en elogio de la obra de Góngora y de los comentarios a la misma redactados por Salcedo Coronel. El soneto laudatorio figura entre los preliminares de las *Obras comentadas por don García de Salcedo Coronel* (1644, s. f.):

Es cuerpo la pintura imaginado
que dice más verdad cuando más miente,
con sus líneas aleja lo presente
y acerca con sus líneas lo apartado.

Crecen sus luces siempre a lo borrado
de las sombras, mezcladas diestramente,
y será inútil el afán que intente
aumentarlas sin sombras obstinado.

Fue Góngora pintor, que ya en lo obscuro
del estilo dejó sus luces bellas
de la ignorancia al riesgo en lo futuro,

pero vuestro pincel pudo al crecellas
tan sin sombras dejarle y tan seguro
que aun los mismos lunares hizo estrellas.

Estos endecasílabos permiten reconocer cómo afloran los *concetti* propios del arte de la pintura – entre los cuales figura el contraste obligado entre la luz y las sombras- en el ámbito de la polémica recepción de la obra gongorina. El soneto pondera con una sutil finta retórica lo necesario de dicha conmixti3n (*Crecen sus luces siempre a lo borrado de las sombras, mezcladas diestramente*), en tanto que otros ingenios habrían de contemplar con ojos críticos los efectos propios de la famosa *obscuritas* gongorina. En tono censorio esta vez, un empleo similar de las imágenes se encuentra en la crítica que el abad de Rute dirigiera al propio escritor. Don Francisco Fernández de Córdoba identifica asimismo la oscuridad poética con aquellas sombras que restan claridad al bello paisaje flamenco pergeñado en los versos: “Juzgo, mi señor, que lo que a la hermosura de estas *Soledades* y vago lienzo de Flandes ofusca y hace sombra (efecto suyo propio) es la oscuridad, cuanto más afectada y puesta en práctica, tanto más viciosa, pero seguida de vuestra merced”⁴⁹.

El elogio de los tres caballeros pintores redactado por el poeta-escoliasta (Juan de Jáuregui, Tomás de Aguiar, Rodrigo de Ávila) y el soneto compuesto por Tomás de Aguiar (para ensalzar la obra filológica de Salcedo Coronel) asumen un valor apologético en dos frentes: 1. la defensa del valor estético de la oscuridad y pertinencia de tal estilo en la creación lírica; 2. la defensa del arte de la pintura, cuya dignidad cohonestada que la practiquen “caballeros españoles que con

⁴⁹ Sobre este detalle, resulta de obligada consulta el trabajo de Emmanuelle Huard-Baudry, “En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los *lienzos de Flandes*”, *Critic3n*, 114 (2012), pp. 139-178.

eminencia han conseguido la perfección en este nobilísimo arte”⁵⁰. Tanto el párrafo laudatorio como el epigrama dan cumplida noticia sobre el interés de don García de Salcedo Coronel por las artes visuales y también acerca de las afinidades entre Poesía y Pintura en los ámbitos de la corte de Felipe IV por donde discurrían los pasos del escritor hispalense.

La sintonía entre pintores y escritores durante las décadas iniciales del reinado de Felipe IV (baste pensar en Lope de Vega y Van der Hamen⁵¹) nos invita ahora a reflexionar sobre algunos de los enigmas que rodean la misteriosa *laudatio* de Salcedo Coronel. Como se ha dicho antes, el *Panegírico Retrato del excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar* se publicó en el volumen de las *Rimas*, entre cuyos paratextos se localiza la *Aprobación* del licenciado Pedro Fernández de Navarrete, fechada en Madrid el 23 de junio de 1627. Dado que el encabezamiento del elogio en octavas recoge el segundo título concedido por Felipe IV al prócer sevillano (el ducado de Sanlúcar la Mayor, otorgado por decreto regio del veinticinco de enero de 1625), podría plantearse como hipótesis que Salcedo Coronel redactara la composición en el arco temporal que media entre febrero de 1625 e inicios de junio de 1627. La identificación de la posible cronología del texto no resulta baladí, ya que está ligada a la reconstrucción del “universo” de referencias que aparecen en el mismo.

Desde el punto de vista de la pragmática del discurso lírico no puede olvidarse que la composición se abría con una alocución directa a un artista innominado, cuya destreza pondera altamente: “Sabio pintor –en quien gloriosa el arte / es suspensión a la naturaleza, / que preferirte en vano, que igualarte / prueba engañada en la mayor belleza–, / cuando imitas, parece que imitarte / solicita su pródiga destreza, / debiendo algún engaño a tus colores, / repetida ocasión de sus amores” (vv. 1-8). El encomiasta a partir de la estancia vigésima exhorta al artista a que acometa la pintura de un retrato memorable, que reproduzca “la imagen del varón más generoso / que en nuestros siglos el valor informa” (vv. 155-156). De ese modo le insta para que acometa su tarea, parte a parte: “Imita la serena frente airoso” (v. 157); “La majestad, serenamente afable, / en sus

⁵⁰ Recuérdese cómo un año antes de que Salcedo Coronel diera a las prensas el *Retrato Panegírico del conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor* había publicado Juan de Butrón los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se reciben* (Madrid, Luis Sánchez, 1626). Algo más tarde salía de las prensas el *Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura* (Madrid, Juan González, 1629). En esta última obra se recogían, significativamente el “Dicho y deposición” de Lope de Vega, el maestro José de Valdivielso, Lorenzo Van der Hamen y Juan de Jáuregui. Remito a la magnífica edición cuidada por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, *Siete memoriales españoles en defensa del Arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018.

⁵¹ Antonio Sánchez Jiménez, “Los cultos: Lope de Vega y Juan Van der Hamen de León”, *El Pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 275-293.

ojos se admire traducida” (vv. 161-162); “Muestre la boca en tu fiel retrato / que si admirable suspendió, elocuente, / gloriosa informa en el silencio grato” (vv. 169-171). La octava vigésimo tercera apunta hacia una estampa ecuestre, en la que el prócer hará gala de su talento como jinete sobre un corcel de pura raza andaluza (vv. 177-180 “De aquella suerte al español sublime / feliz proponga tu valiente mano / que, infatigable, en la palestra oprime / hijo del viento, desmentido en vano”).

Todos los indicios que acaban de presentarse han espoleado a la crítica a identificar el panegírico de Salcedo como una suerte de écfrasis o transposición de arte, referida nada menos que a un retrato ecuestre (hoy perdido) de don Gaspar de Guzmán, pintado por Velázquez:

Dans un recueil de pièces poétiques publié en 1627, le sévillan García de Salcedo Coronel inclut un long panégyrique intitulé *El retrato del excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar*. Cet éloge convenu du tout-puissant favori de Philippe IV s’inspirait directement d’un portrait équestre peint par Diego Velázquez, oeuvre aujourd’hui perdue [...]. L’éloge en vers adressé au portrait pictural constituait un exercice académique fort pratiqué qui devint bien vite un lieu commun de la littérature de cour. Quelques années plus tard, vers 1629, les poètes Lope de Vega et Francisco López de Zárate devaient consacrer à leur tour de longs dithyrambes à une effigie équestre du roi lui-même, oeuvre du grand Rubens⁵².

Por nuestra parte, consideramos que conviene examinar con alguna cautela las diversas posibilidades que plantea este curioso elogio del valido de Felipe IV. En primer lugar, atendiendo a la modalidad encomiástica del *Retrato Panegírico*, hay que considerar que estas piezas laudatorias a veces se refieren inequívocamente a una pintura real (como en el caso del retrato de don Álvaro de Bazán y el texto de Mosquera de Figueroa); otras veces resulta poco clara la vinculación con una pintura específica (el ejemplo en prosímetro de Pedro Espinosa) y en ocasiones ni siquiera existe tal obra plástica (como ocurre con el *Ritratto Panegirico del duca di Savoia* de Giovan Battista Marino y con el *Retrato Panegírico del infante don Carlos* de Bocángel). Por ese motivo, a falta de nueva documentación y con los exiguos datos que proporcionan las octavas de Salcedo Coronel, parece lo más prudente dejar abiertas las diversas opciones: bien que el panegírico no se vincule a un cuadro concreto, bien que éste se refiera a un retrato del valido pintado acaso entre 1625 y 1627 (¿por Velázquez o por otro pintor?). De hecho, sobre la naturaleza específicamente literaria de la composición nos hace sospechar el descubrimiento de la fuente

⁵² Pierre Civil, “L’image du favori à travers la gravure. Iconographie et politique dans l’Espagne de la première moitié du XVII^e siècle”, en Hélène Tropé (ed.), *La représentation du favori dans l’Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 197-219 (la cita en pp. 197-198). Para una perspicaz valoración de los retratos de validos en la Europa barroca, véase el estudio de Jonathan Brown, “*Peut-on assez louer cet excellent ministre?* Imágenes del Privado en Inglaterra, Francia y España”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, C.E.E.H., 2008, pp. 339-359.

indudable de las octavas reales de Salcedo Coronel, que en buena parte se configuran como una traducción-imitación del más famoso panegírico del *cavalier* napolitano Marino⁵³.

Como se ha avanzado en los párrafos anteriores, la presencia de la modalidad laudatoria del *Retrato Panegírico* en la corte de Felipe IV no se limitó a las estancias salcedianas, sino que también tomó cuerpo en una pieza encomiástica firmada por uno de los mejores amigos del caballero hispalense. En efecto, entre agosto de 1632 y enero de 1633, Gabriel Bocángel redactó un poema en honor del hermano menor de Felipe IV. La *editio princeps* se imprimió poco después en forma de elegante y fino volumen: *Retrato Panegírico del Serenísimo Señor Carlos de Austria, Infante de España, Príncipe de la Mar* (Madrid, Imprenta del Reino, 1633). Como ha demostrado un excelente estudio de Juan Matas Caballero, la composición bocangelina reelaboraba la misma fuente poética empleada por Salcedo: el *Ritratto Panegirico del Serenissimo Carlo Emanuello* de Marino⁵⁴. El catedrático de la Universidad de León apuntaba allí certeramente: “el poema de Bocángel no tiene como destinatario implícito a un pintor, convertido en eje estructural del poema, ni ha hecho del diálogo entre pintura y poesía un argumento central de su composición; por el contrario, la cuestión del ‘retrato’ se limita –más allá de su mera presencia en el título– no tanto a su significación plástica sino conceptual”.

4. La recepción creativa de Marino en España: autores y géneros

La fortuna de la obra de Giovan Battista Marino en la España del siglo XVII y la poderosa influencia que ésta ejerció con sus propuestas innovadoras han sido objeto de varios estudios, entre los cuales pueden citarse como pioneras las contribuciones de Joseph G. Fucilla y Dámaso Alonso⁵⁵. Junto a tales aportaciones, es obligado apuntar cómo la primera valoración de conjunto sobre este argumento fue la notable monografía *Sobre Marino y España*, de Juan Manuel Rozas⁵⁶. A pesar del altísimo valor de los primeros trabajos y del ambicioso ensayo de Rozas, hay que

⁵³ Si se atiende al testimonio del modelo literario que Salcedo Coronel imitara, conviene notar cómo el panegirista napolitano exhortaba en las primeras estrofas de su poema al pintor Figino para que éste pintara un retrato del duque de Saboya. En segundo lugar, hay que enfatizar que tal pintura de don Carlo Emmanuele nunca llegó a realizarse, puesto que el artista milanés falleció incluso antes de que se difundiera el texto impreso del *Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuello*. Ante tales particulares, que afectan al hipotexto en el que se inspiró Salcedo, parece lícito plantear con suma prudencia la cuestión de si el poema se refiere a un retrato en verdad existente y, por consiguiente, a la identidad del pintor al que encamina tal elogio el poeta-caballero hispalense.

⁵⁴ JUAN MATAS CABALLERO, “Marino y Bocángel: del *Ritratto del duca di Savoia* al *Retrato panegírico del infante don Carlos de Austria*”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 123-139. Seguidamente espigo una cita de la p. 127.

⁵⁵ JOSEPH G. FUCILLA, “Giovan Battista Marino y el conde de Villamediana”, *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, C.S.I.C., 1953, pp. 154-162. DÁMASO ALONSO, *Marino deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano)*, in *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 741-833.

⁵⁶ JUAN MANUEL ROZAS, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978.

constatar cómo en la cartografía del Marinismo en España todavía existen muchas áreas inexploradas. Tal como ha constatado Clizia Carminati en una importante contribución reciente, los lazos que vincularían a Marino con España podrían valorarse en dos direcciones (Marino en España / España en Marino) y bajo diversos ángulos. En esta brillante reflexión, la profesora bergamasca apuntaba los posibles enfoques que cabría distinguir en este tipo de análisis⁵⁷:

[Le] prospettive [di studio] ammontano a sei. Ecco: 1. Documenti che comprovino l'interesse di Marino per la Spagna e per la sua letteratura, i suoi contatti spagnoli (inclusi eventuali viaggi), la sua conoscenza della lingua spagnola. 2. Consistenza della tradizione delle opere di Marino in territorio spagnolo (carte mariniane o manoscritti di opere mariniane conservati in Spagna). 3. Edizioni delle opere di Marino allestite nel territorio spagnolo della penisola iberica. 4. Traduzioni in spagnolo di opere del Marino o sul Marino (laddove per traduzione si intende un testo di cui è riconosciuta la paternità mariniana nella lingua d'arrivo). 5. Studio delle fonti spagnole di Marino, cioè dei testi spagnoli che furono da Marino impiegati nelle sue opere in forma di citazione, imitazione, plagio o riscrittura. 6. Studio delle fonti mariniane nella letteratura spagnola (limitatamente all'ambito cronologico del Siglo de Oro), cioè in sostanza della fortuna dei testi mariniani entro la produzione letteraria e trattatistica spagnola, in forma di citazione, imitazione, discorso critico o riscrittura. Nei punti 5 e 6 andranno comprese anche, rispettivamente, la generica "presenza" della cultura spagnola nella vita e nelle opere di Marino, e la "presenza" del Marino, inteso nella sua biografia e nelle sue opere ma anche, per esempio, nelle articolazioni del fenomeno detto marinismo, entro la cultura spagnola.

La presente edición pondrá de relieve nuevos e importantes datos en el estudio de las abundantes "fuentes marinianas" presentes en la lírica barroca española, evidenciadas a través de un elaborado ejercicio de *imitatio*. Con el propósito de contextualizar los nuevos descubrimientos textuales en este ámbito, resulta oportuno pasar revista a algunos autores que frecuentaron la imitación de la obra del *cavalier* napolitano, a través de algunos géneros que éste cultivara: sonetos y madrigales amorosos, himnos, epilios y epitalamios.

La reescritura de los sonetos y madrigales publicados en las *Rimas* o en la *Lira* puede reconocerse en autores de primer rango, como Francisco de Quevedo, Pedro Soto de Rojas o Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, por citar tres autores de relieve. Un importante caudal de pruebas evidencia cómo el inquieto Quevedo, secretario del virrey Osuna en Nápoles, leyó con atención la obra mariniana. Los ecos de los modelos líricos imitados por el autor del *Buscón* entre 1608 y 1624 han sido objeto de importantes estudios de Joseph G. Fucilla, Eugenio Silva, Encarnación Juárez y Giulia Poggi⁵⁸. En los últimos tiempos, un importante ensayo comparatista

⁵⁷ CLIZIA CARMINATI, "Marino e la Spagna nel Seicento", en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)* (ed. VALENTINA NIDER), Trento, Università di Trento, 2012, pp. 307-320.

⁵⁸ JOSEPH G. FUCILLA, "Riflessi dell'Adone di Marino nelle poesie di Quevedo", en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 279-287. ENCARNACIÓN JUÁREZ, "Algunas notas más sobre Quevedo y Marino", *RILCE*, V, 2 (1989), pp. 285-290. GIULIA POGGI, "Ruisñores y otros músicos naturales. Quevedo entre Góngora y Marino", *La Perinola*, 10 (2006), pp. 257-269. MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO, "Los madrigales de Quevedo", *Bulletin Hispanique*, 114, 2 (2012), pp. 621-644 (en especial, pp. 6-6).

ha examinado con atención el influjo del *Inno Alle Stelle* en la compleja *silva* quevediana *A las estrellas*⁵⁹.

Tal como han iluminado diversos análisis, el granadino Pedro Soto de Rojas (1584-1658) se inspiró en las *Rime amorose* para componer un díptico de sonetos encaminados a la cruel Fénix: “Ardo, pero mi amor, ¡qué desventura!” (< *Ardo, ma l’ardor mio grave e profondo*); “¡Oh, gran dolor! Mi corazón se enciende” (< *Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore*)⁶⁰. El madrigal *Inferno amoroso* se transformaría en los versos del escritor andaluz en la composición que principia *Infierno de amor su pecho* (*Un inferno son io* > Un infierno es mi pecho, un encendido). Por último, el madrigal *Cantatrice crudele* fue objeto de una fiel adaptación en la composición *Cantando Fénix a los peñascos y troncos que la oían*.

El tercer autor que debe recordarse es el aristocrático don Juan de Tassis y Peralta (1582-1622), segundo conde de Villamediana. Aristocrático personaje de la corte de Felipe III, el docto escritor fijó su residencia en Nápoles en 1610, a zaga del flamante nuevo virrey, el conde de Lemos. Los contactos epistolares entre Tassis y el admirado autor de la *Lira* pueden datarse de forma aproximada hacia 1612⁶¹. El fruto de esta admiración por la escritura mariniana puede reconocerse en la versión que el conde castellano hiciera de dos sonetos y un madrigal de Marino, transformándolos en un tríptico de sonetos. Igualmente puede estimarse de gran relieve el epigrama que encaminó Villamediana al *cavalier partenopeo*, breve composición que se remonta al período del encarcelamiento en Turín: “Marino, si es tu nombre el que tiene / el honor de las Musas, ¿qué castigo / del hado, con violencia de enemigo, / tolerante paciencia no previene [...]?”⁶².

Los ejercicios imitativos practicados por Quevedo, Soto y Villamediana sobre las composiciones marinianas de asunto amoroso también fueron objeto de interés por parte de Salcedo Coronel. De hecho, el autor hispalense confesaría sin grandes aspavientos haber practicado la *imitatio* sobre uno de los madrigales ya vertidos por Soto de Rojas (*Cantatrice crudele*):

⁵⁹ RODRIGO CACHO, “La poesía entre las estrellas”, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, pp. 159-184. El profesor de la Universidad de Cambridge analiza asimismo en esta monografía el modelo mariniano de la canción *Il ferro* en la *silva* quevedesca titulada *Execración contra el inventor de la artillería* (pp. 134-146).

⁶⁰ JUAN MANUEL ROZAS, “Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas”, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 89-106. JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 160-161. GREGORIO CABELLO PORRAS, *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 20-28.

⁶¹ EMILIO RUSSO, “Un frammento ritrovato. Venti quattro inediti per l’epistolario mariniano”, *Filologia e Critica*, XXX (2005), pp. 428-448 (p. 442). Clizia Carminati, cit.

⁶² EUGENIO MELE, “Tra viceré, scienzati e poeti”, *Bulletin Hispanique*, 31, 3 (1929), pp. 256-267 (pp. 266-267).

[El asunto de los ‘peñascos’] abrazó el Marino en el madrigal I de la segunda parte de sus *Rimas* con felicidad grande. Pudo ser que lo viese don Luis: “O tronchi innamorati! / O sassi, che seguite / questa fera canora, / che agguaglia i cigni e gli angeli inamora! / Ah, fuggite, fuggite, / voi prendete da lei sensi animati, / ella in se stessa poi / prende la qualità che toglie a voi; / e sorda e dura (ahi lasso) / diviene ai preghi un tronco, ai pianti un sasso”. Yo le imité en un romance que escribí a la señora Andriana y su hija en Nápoles, nuevas sirenas de aquella ciudad en lo dulcísimo de su canto: “Las dos hermosas deidades / donde ha retratado el cielo / para muerte de los hombres / sus más lucidos extremos, / con dulcísima armonía / tan iguales compitieron / que solo para alaballas / las diferenció el afecto. / En la variedad conformes / engañaron sus acentos / la atención que presumía / que eran eco de sí mismos. / Segunda vez animados / troncos y peñas siguieron / del impulso más süave / repetidos movimientos. / Oyen los árboles mudo / y las duras piedras fueron / al rigor que las obliga / para la piedad ejemplo. / Pero en vano solicita / agradecido el deseo / de tan imposibles causas / favorables los efectos, / que la calidad usurpan / a los que sentidos dieron / y serán piedras al llanto / y sordos troncos al ruego”⁶³.

Una pequeña sección de los diez versos que integran el madrigal de Marino se refleja en la segunda parte del romance de Salcedo Coronel (octosílabos 13-28). Tal como puede apreciarse, la adaptación del escritor hispalense no resulta en ocasiones del todo fiel: “O tronchi innamorati, o sassi, che seguite” > “troncos y peñas siguieron”. El concepto de la absorción de las cualidades de la roca y el duro tronco por parte de la *belle dame sans merci* se vierte de manera bastante sintética: “Voi prendete da lei sensi animati: / ella in se stessa poi / prende la qualità che toglie a voi” > “Que la calidad usurpan / a los que sentidos dieron”. El equilibrado ritmo del cierre (“E sorda, e dura [...] / diviene ai preghi un tronco, ai pianti un sasso”) aparece reflejado en la bimetración conclusiva de los dos octosílabos finales, con cambios no leves en la disposición de los materiales en el verso: “y serán piedras al llanto / y sordo troncos al ruego”. Esta pequeña muestra madrigalesca puede verse como un buen ejemplo del ejercicio de *minutio* llevado a cabo por Salcedo en sus prácticas imitativas, ya que en la rescritura se destaca por la reutilización de los elementos que pueden considerarse indispensables.

Los *fragmenta* amorosos de las *Rimas* de Marino no constituyen el único dechado que inspiró a los poetas españoles, ya que éstos se interesaron igualmente en los epilios (o *idilli favolosi*) del *cavalier* napolitano. En este ámbito de la escritura mitológica, cabe señalar ante todo el nombre de don Juan de Tassis, el “más marinista de nuestros líricos”⁶⁴, dado que el *Rapimento d’Europa* di Giovan Battista Marino (cuya *editio princeps* salió de la imprenta en 1607) constituye la fuente indudable de la *Fábula de Europa* del conde de Villamediana⁶⁵. Otra composición importante de

⁶³ Soledades comentadas, cit., pp. 123-124.

⁶⁴ J. M. ROZAS, *Sobre Marino y España, op. cit.*, p. 122.

⁶⁵ J. M. ROZAS, “Marino frente a Góngora en la Europa de Villamediana”, en *Sobre Marino y España, cit.*, pp. 69-88. CRISTINA BARBOLANI, “Ancora sul Marino in Spagna: il rapimento d’Europa”, *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 4 (1994), pp. 53-71. JESÚS PONCE CÁRDENAS, “Sobre amplificatio y minutio. El rapto de Europa en los versos de Marino y Villamediana”, *Il Confronto letterario*, 33 (2000), pp. 127-147.

asunto mítico es la *Fábula de Adonis*, de Pedro Soto de Rojas, en cuyos versos resultan bien reconocible el eco de los hipotextos marinianos⁶⁶.

Más allá de estos dos casos palmarios, sería oportuno efectuar investigaciones más detalladas en esta dirección: cotejando el texto de poemas como el *Orfeo* de Juan de Jáuregui, la *Ariadna* de Salcedo Coronel y el *Acteón* de Mira de Amescua con algunos epilios recogidos por Marino en el volumen de la *Sampogna (Orfeo, Arianna, Atteone)*. Por otro lado, debe recordarse que el noble discípulo de Salcedo, el marqués de Tarifa, hijo del virrey Alcalá, había imitado treinta y siete estancias del canto XIV del *Adone* en un pasaje de su *Fábula de Mirra*, impresa en Nápoles en 1631⁶⁷.

Entre los géneros epidícticos que gozaron de renovada vitalidad en la Edad Barroca gracias al impulso de Marino, sin duda, uno de los principales fue el epitalamio. La elegancia de su escritura y los matices sensuales, característicos de la lírica nupcial, animaron a los autores españoles a abordar un tipo de elogio cortesano abierto a ciertos relieves lascivos. Baste recordar aquí el epitalamio impreso por Gabriel de Corral entre las páginas de la *Cintia de Aranjuez* (Madrid, Imprenta del Reino, 1629) y el *Epithalamio en las bodas de los príncipes de Paternò* del propio Salcedo (Napoli, Lazaro Scoriggio, 1630), dos composiciones inspiradas en un modelo mariniano, a su vez sustentado en una fuente claudiana: *Il Letto. Epitalamio nelle nozze di Francesco Gonzaga, duca di Mantova, e Margherita, infanta di Savoia* (Venezia, Ciotti, 1624)⁶⁸.

Hasta donde llegan nuestras noticias, en las últimas décadas ninguna investigación de tipo comparatista ha abordado el estudio de la fortuna de los panegíricos de Marino en la península ibérica. Dada la admiración que suscitaron los sonetos, madrigales, epitalamios, himnos y epilios del autor partenopeo entre los poetas castellanos, no resulta aventurado indagar en este aspecto. Conviene, además, considerar la importancia que asumió la escritura de encomio en la cultura europea de la primera mitad del siglo XVII.

⁶⁶ PAOLO CHERCHI, “El sueño de Adonis en Marino y Soto de Rojas”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXV (1989), pp. 97-108.

⁶⁷ J. L. GOTOR, “La *Fábula de Mirra*, dilatada en español de Valladolid a Nápoles”, cit., pp. 414-417.

⁶⁸ JESÚS PONCE CÁRDENAS, “El epitalamio barroco: algunas notas sobre la narratio mítica”, en *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro* (eds. ISABEL COLÓN CALDERÓN y JESÚS PONCE CÁRDENAS), Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, pp. 83-94 (pp. 90-91).

5. Salcedo Coronel, imitador de Marino: del *Ritratto del duca di Savoia* al *Retrato del conde-duque de Olivares*

A la luz de los datos biográficos y editoriales, la actividad de Marino como panegirista comprende un período de poco más de un decenio. La serie de en los que el *cavalier* asumió la herencia del modelo tardo-antiguo de Claudiano se halla en un conocido fragmento epistolar de 1614, contenido en la famosa *lettera Claretti*:

Sonvi cinque Panegirici, parte in ottava e parte in sesta rima, della quale egli ancora è stato il primo ritrovatore. *Il Ritratto di D. Carlo Emanuele duca di Savoia*, indirizzato al Figino, e questo fu già stampato in Torino. *Il Tebro festante* nella creazione di Papa Leone Undecimo, parimente stampato in una scelta di Pier Girolamo Gentile, ma poco corretto e molto alterato dal primo esemplare. *La Fama*, composto già per la Reina d’Inghilterra nel tempo che correva voce ch’ella fusse catolica; et esso introduce la Fama che passando l’Oceano Britannico viene a dargli in Roma relazione delle sue qualità. *Il Tempio*, nel quale invitando le Muse a fabricare un Tempio alla Cristianissima Reina di Francia Maria de’ Medici, disegna l’Architettura di esso e scolpisce nelle porte molte azioni principali d’Arrigo Quarto. *Il Destino*, dedicato a Filippo terzo Re delle Spagne, dove poeticamente descrivendo l’abitazione, il trono, l’abito e le fattezze del Destino, canta le grandezze della casa d’Austria⁶⁹.

De los cinco poemas citados en el pasaje, hoy se conserva únicamente el políptico integrado por cuatro panegíricos, que –en orden cronológico– se encaminaban, respectivamente, a la reina Ana de Dinamarca, esposa de Jacobo I de Inglaterra y V de Escocia (datado hacia 1604); al cardenal Alejandro de Médicis, que ascendió al solio pontificio bajo el nombre de León XI (el poema resulta datable con bastante precisión en abril de 1605, con posteriores versiones corregidas hasta 1608); a Carlo Emanuele, duque de Saboya (compuesto en 1608 e impreso ese mismo año) y a María de Médicis, reina de Francia (1615)⁷⁰. Desafortunadamente, tenemos pocos datos sobre el encomio consagrado a Felipe III, *Il Destino*, una misteriosa composición de la que no ha quedado ningún vestigio. Sólo en unas pocas líneas de una misiva a Ciotti, datada quizá el 14 de junio de 1620, Marino habría incluido alguna referencia –por lo demás, bastante poco clara– a este encomio: “i Panegirici di Spagna e di Roma non posso né voglio per ora pubblicare, per alcuni degni rispetti di mio interesse importante; onde potrete ristampargli uniti insieme con gli *Epitalami*, ma vorrei che facessi senza altro titolo generale nel principio, come già fu fatto. Basterà solo legargli insieme, che faranno un volumetto onesto”⁷¹. La enigmática situación del panegírico a Felipe III ha llevado a los especialistas a preguntarse si realmente dicha composición encomiástica “se quedó, prudentemente, guardada en un cajón” (“rimase prudentemente nel cassetto”) o bien si tal encomio

⁶⁹ EMILIO RUSSO, “Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della Lettera Claretti”, en *Studi su Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 2005, pp. 101-184. Il testo della *Lettera Claretti* si legge in pp. 138-184 (el fragmento citado en pp. 153-154).

⁷⁰ EMILIO RUSSO, “Le prime prove encomiastiche”, “L’arrivo a Torino. Il *Ritratto per Carlo Emanuele*” ed “Il *Tempio* e l’arrivo a Parigi”, en *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 75-81, 87-96 y pp. 149-157.

⁷¹ EMILIO RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, op. cit., p. 154-155, n. 82.

se limitó a permanecer “en las intenciones del autor” (“nelle intenzioni dell’autore”) pero en verdad jamás llegó a escribirse⁷².

Las diversas incursiones de Marino en el género laudatorio antiguo acuñado por Claudio Claudiano fueron leídas y admiradas en Italia y en las demás naciones europeas. Para hacernos una idea cabal de la amplia difusión de los textos impresos por Marino, citaré únicamente dos ejemplos relevantes. No estará de más recordar cómo *Il Tebro Festante. Panegirico del Marino a Leone XI* llegó a imprimirse ocho veces en el arco de un ventenio, desde la *editio princeps* de 1608 hasta la impresión veneciana de Ciotti en 1628⁷³. El *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia. Panegirico del Marino al Figino* llegó a convertirse en un éxito editorial todavía mayor, puesto que conoció hasta nueve ediciones entre 1608 y 1624 (Torino, Veneziano, Milano, Macerata, Torino, Venezia, Napoli, Venezia, Venezia)⁷⁴. Si se considera que una parte de las aludidas ediciones vio la luz en ciudades que estaban bajo el control de la corona española (Milán, Nápoles), parece lícito suponer que los poetas hispanos interesados en las novedades líricas de Italia pudieron tener fácil acceso al texto de los panegíricos de Marino.

Una vez aclarada la importancia que pudieron asumir los textos encomiásticos del escritor partenopeo y la imparable difusión de sus volúmenes, pasaremos a iluminar el contexto del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*. Tal como han señalado los especialistas, después de la estancia en Ravenna, Marino aspiró a “ottenere una sistemazione” en la corte de Turín y, movido por tal propósito, acometió la redacción de un panegírico en sextinas narrativas, encaminado al duque de Saboya (Carlo Emanuele) y al pintor milanés Giovanni Ambrogio Figino (1553-1608), cuya figura resultaba muy apreciada en los círculos artísticos e intelectuales de la corte sabaudea⁷⁵. A este propósito, precisaba Emilio Russo que “il dato di partenza della matrice figurativa, e dell’encomio come ritratto, determinava non solo la triangolazione con il Figino e con i progetti iconografici di casa Savoia ma anche quel reciproco inseguirsi e specchiarsi di pittura e poesia che Marino proprio in quegli anni prendeva a meditare e praticare con insistenza”⁷⁶. Entre

⁷² GIUSEPPE ALONZO, introduzione, p. 38.

⁷³ EMILIO RUSSO, “Per il Tebro Festante del Marino”, *L’Ellisse*, V (2010), pp. 121-143. El elogio encaminado al Sumo Pontífice y a la familia Médicis se conserva en un importante manuscrito de la Biblioteca Vaticana (Barb. Lat. 3978). En ese estadio de redacción, el poema contenía treinta estrofas. Si se coteja la versión manuscrita con el texto impreso, desde la edición príncipe de 1608, el panegírico papal se limita a veintiocho estancias. Para comprender la difusión del encomio, recuérdese que el texto fue impreso en Venecia, Macerata, Nápoles y Milán, en sucesivas reediciones desde 1608 (1610, 1614, 1615, 1616, 1616, 1619, 1624, 1628). Hoy el texto del *Tebro festante* puede leerse entre las páginas 128-143 del citado estudio de EMILIO RUSSO.

⁷⁴ Una “panoramica comparativa, ordinata cronologicamente, delle impressioni a stampa del *Ritratto*” ofrece GIUSEPPE ALONZO, introducción, pp. 39-58.

⁷⁵ *Giovanni Ambrogio Figino, pittore (1553-1608)*, Pisa, Università di Pisa, 2012.

⁷⁶ EMILIO RUSSO, *Marino*, cit., p. 92.

la Poesía y la Pintura, la *dispositio* de este ambicioso panegírico se articula según un complejo diseño estructural, en el que se han llegado a distinguir diecinueve secciones:

1. Invocazione encomiastica al Figino (1-11), 2. Descrizione dell'Italia, delle Alpi e del Po (12-30), 3. Carlo Emanuele fanciullo erculeo (31-53), 4. pinacoteca sabauda e nuova esortazione al Figino (54-69), 5. ritratto fisico di Carlo Emanuele: volto, attributi ducali, destriero (70-86); 6. prologo al ritratto delle virtù del duca: pittura vs. poesia (86-93); 7. prudenza in politica (94-102), 8. temperanza con *exempla* di moderazione (103-113), 9. fatiche e forza nelle imprese militari (114-136), 10. giustizia, clemenza, equità (137-156), 11. formazione umanistica del duca (157-166), 12. generosità, prodigalidad e rifiuto della corona reale (167-180), 13. il duca religioso ed antieretico che muove contro Ginevra (181-196), 14. Sindone (197-204), 15. Santuario di Vicoforte (205-213), 16. intercessione del beato Carlo Borromeo per la guarigione-rinascita di Carlo Emanuele (214-222), 17. profezia di una nuova crociata antiturca con a capo Carlo Emanuele (223-230), 18. sublimazione di Carlo Emanuele ad astro della costellazione del Centauro (231-235), 19. dichiarazione d'ineffabilità (235-238)⁷⁷.

Tal como sucede habitualmente en la obra del *cavalier*, marcada por el uso sistemático del *rampino* aplicado a los hipotextos clásicos y modernos, la escritura del *Ritratto Panegirico* se sustenta en la recreación de numerosas teselas provenientes de una “fonte” genérica principal “rappresentata da un solo autore: Claudiano”. La técnica de *engaste* o *taracea* de fragmentos memorables extraídos de los “scritti dichiaratamente encomiastici” del poeta alejandrino de época tardo-antigua se identifica sin problemas en la combinación de pasajes, imágenes y lugares comunes que proceden del *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus*, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti*, *Panegyricus de quarto consulatu Honori Augusti*, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli*, *De consulatu Stilichoni*, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*⁷⁸. Gracias a las “postiglie di Stigliani vergate su un esemplare dell’*editio princeps* del *Ritratto*” disponemos hoy de una panorámica más completa de las fuentes imitadas por Marino, que además de los panegíricos de Claudiano habría recuperado diversos pasajes intertextuales de su bien surtido *codex excerptorius*. Entre las fuentes clásicas figuran Virgilio y Marcial; entre los autores italianos se hallan ecos y reminiscencias de Petrarca, el Tasso épico, Giovanni della Casa, Luigi Tansillo, Antonio Ongaro y hasta del propio Stigliani⁷⁹.

A la hora de abordar la comparación entre el *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* y el *Retrato del conde duque de Olivares* hay que subrayar, ante todo, que las dimensiones de los dos poemas laudatorios ponen claramente de relieve la disparidad de ambos intentos. En efecto, el majestuoso panegírico mariniano se compone de 238 sextinas narrativas (1428 endecasílabos),

⁷⁷ GIUSEPPE ALONZO, introducción, pp. 14-15.

⁷⁸ MARCO CORRADINI, “Forme dell’intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*”, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi* (ed. EMILIO RUSSO), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009, pp. 57-100 (p. 71).

⁷⁹ CLIZIA CARMINATI, “Le postille di Stigliani al *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* del Marino”, en *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati* (eds. ERALDO BELLINI, MARIA TERESA GIRARDI E UBERTO MOTTA), Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-477.

mientras que el texto de Salcedo Coronel resulta, en cambio, mucho más sucinto, pues consta tan solo de treinta y seis estancias (288 endecasílabos). El paralelismo entre las secciones de los poemas arrojará algo más de luz sobre este aspecto concreto:

1. Invocación a un “Sabio pintor” innominado (1-6), 2. Descripción de España y de Mantua Carpetana – Madrid- (7-11), 3. Presentación del héroe de la Casa de Guzmán, modulada con alguna declaración tópica de inefabilidad (12-17), 4. Exhortación al pintor (nuevo “Apeles” y “Prometeo”) para que comience la obra de arte (18-19), 5. Prosopografía del conde-duque: (frente, ojos, boca) y de su corcel (20-23), 6. prólogo al retrato de las virtudes del prócer: superioridad della poesía (24-27), 7. elogio de la prudencia del *valido* (28-33), 8. formación humanística del *privado* (34-35), 9. votos de buena fortuna al mecenas (36).

La mera sucesión de secuencias en esta *laudatio* pone de relieve la operatividad del modelo acuñado por Marino y, al mismo tiempo, evidencia importantes supresiones y adaptaciones. Por ejemplo, las amplias secciones 3-4, 8-10, 12, 13-18 del *Ritratto* desaparecen del panegírico de Salcedo Coronel sin dejar traza alguna. Como se verá, los restantes pasajes se adaptan al encomio del primer ministro de Felipe IV usando una técnica amplificativa a veces y, en ocasiones oportunas, reduciendo a la mínima esencia los elementos imitados que pueden considerarse ‘nucleares’. A continuación, la comparación entre ocho pasajes dispuestos en paralelo nos permitirá distinguir cuáles fueron las principales técnicas imitativas ejecutadas por el *Caballerizo* del Cardenal-Infante:

Las cuatro estancias iniciales del *Ritratto*, encaminadas al pintor Giovanni Ambrogio Figino, se someten a un ejercicio de rescritura amplificativa, por lo demás notablemente fiel al modelo⁸⁰:

Saggio Figin, che per fatal mistero
hai dal fingere il nome, e mentre fingi
rendi in guisa il tuo finto eguale al vero,
ch'altrui sembri crear ciò che depingi;
e da gli esempi della tua pittura
quanto forma di bel prende Natura.

Se'l ciel depingi, il ciel si move e gira,
se'l sol figuri, il sol splende e sfavilla,
se formi il vento, il vento soffia e spira,
se fingi il lampo, il lampo arde e scintilla,
se le stelle descrivi, ecco le stelle
rotano i raggi lor tremule e belle.

S'arboscelli, se fior, s'erbette ombreggi,
viven l'erbette, i fiori e gli arboscelli.
S'augelli o fere in vaga guisa atteggi,
scherzan le fere e volano gli augelli;

Sabio pintor, en quien gloriosa el arte
es suspensión a la Naturaleza,
que preferirte en vano, que igualarte
prueba engañada en la mayor belleza,
cuando imitas parece que imitarte
solicita su próspera destreza,
debiendo algún engaño a tus colores
repetida ocasión de sus amores.

Si el cielo pintas, grato el cielo gira;
si el sol, el sol hermoso resplandece;
si figuras el viento, el viento expira;
si el rayo ardiente, fulminar parece;
si obscura noche, su horror admira
y el ánimo en tinieblas desfallece;
y cuando tú describes las estrellas
conozco en tu pincel sus luces bellas.

Si la yerba, los árboles las flores,
viven las flores, árboles y yerba;
si ya las fieras copias, sus rigores
huye medroso quien su edad reserva;

⁸⁰ *Ritratto*, p. 71. *Rimas*, pp. 351-353.

e la voce, ch'espressa in lor si vede,
udir l'un senso nega e l'altro crede.

si los canoros dulces ruiseñores,
no expresas voces la atención observa,
creyendo el un sentido dulcemente
lo que infelice el otro no consiente.

Se prendi ad imitar liquido argento,
già già ne l'onde sue mi lavo e specchio,
correr le veggio e mormorar le sento
con inganno de l'occhio e del'orecchio.
E nele carte tue tranquillo il mare
(come a te piace) e tempestoso appare.

Si el río imitas, a tu noble engaño
se sujetan los ojos y el oído,
imposible juzgando el desengaño
de la razón apenas prevenido;
si airado el mar, a su furor extraño
se niega el que fiar quiso atrevido
a su inestabilidad en tabla breve,
la dulce vida que a los cielos debe.

En la primera estancia de Marino se verifica el contraste entre *Ars* y *Natura*, vencida esta última potencia por el genio creativo del artista lombardo. El juego de la *interpretatio nominis* se coloca de manera apropiada en el *incipit* de la alabanza a Figino, que pasa a revestir así las prendas de un *figulus* (como Prometeo) y casi las funciones propias de un *deus pictor* (“sembri crear ciò che depingi”). Frente a las opciones del modelo, Salcedo Coronel evita nombrar al artista español al que supuestamente encamina la alocución –de hecho, tal identificación queda envuelta en el misterio- mas consigue mantener los conceptos que revisten una función axial en la estrofa del modelo italiano, aligerando algo las implicaciones divinas del elogio.

Las sextinas II-IV hallan su fiel reflejo en las octavas castellanas II-IV, dado que todas ellas se estructuran a partir de la escansión anafórica de las oraciones condicionales, conformando una extensa cadena de ocho juegos bimembres de prótasis-apódosis. Además, nótese cómo la obligada transformación estrófica (sextina narrativa > octava real) va a implicar habitualmente la adición de un elemento nuevo en la serie forjada por el modelo. Así el elenco “ciel / sol / vento / lampo / stelle” se convierte, dentro del panegírico español en “cielo / sol / viento / rayo / *noche* / estrellas”, con el añadido de la “oscura noche”, cuyo “horror admira” y durante la cual “el ánimo en tinieblas desfallece”. En otras ocasiones, un elemento sencillo se amplifica significativamente: “S’augelli o fere in vaga guisa atteggi / scherzan le fere e volano gli augelli; / e la voce, ch'espressa in lor si vede, / udir l'un senso nega e l'altro crede” > “Si ya las fieras copias, sus rigores / huye medroso quien su edad reserva. / Si los canoros dulces ruiseñores, / no expresas voces la atención observa, / creyendo el un sentido dulcemente / lo que infelice el otro no consiente”. La *amplificatio* puede afectar a las unidades nominales aisladas, como el sustantivo genérico (“augelli”), que se sustituye por la especie concreta, ornada además con doble epítasis (“los canoros dulces ruiseñores”). Salcedo Coronel se servirá también del procedimiento opuesto, eliminando a veces la potencia metafórica del hipotexto en algunos veros, que quedan así reducidos a la mínima esencia: “Se

prendi ad imitar liquido argento” > “Si el río imitas”. La capacidad ‘ilusionista’ o ‘mimética’ de los cuadros de Figino se exaltan en los versos marinianos a propósito de las aguas; por tal motivo si el artista lombardo pinta un mar o un río, el yo lírico afirmará: “già già ne l’onde sue mi lavo e specchio, / correr le veggio e mormorar le sento”. Es obligado anotar como esta ponderación hiperbólica del modelo italiano se suprime, significativamente, sin dejar huella alguna en la cuarta estrofa de Salcedo. Quizá sea lícito sospechar que el poeta sevillano era poco partidario de incluir en un elogio al primer ministro de Felipe IV tales expresiones hiperbólicas, propias de la ‘*admiratio*’ o ‘*meraviglia*’.

Entre las estrofas VIII-X, Marino proponía al pintor milanés una materia digna de su genio, exhortando a Giovanni Ambrogio Figino a pintar un retrato del duque de Saboya, ya que esa nueva obra le aseguraría una fama eterna. Salcedo Coronel, por su parte, tomó casi al pie de la letra buena parte del contenido de este pasaje, adaptando diversos elementos en las octavas V-VI del *Retrato Panegírico*, sobre las cuales iría aplicando algunas estrategias de *minutio*⁸¹:

Or, se per degna e non vulgare imago
giamai t’alzasti a gloriosa fama,
e se di novo onor cupido e vago
vigili e sudi e d’eternarti hai brama,
o qual materia ingiuriosa a Morte
d’essercitar la man t’offre la sorte!

Tú, pues, de cuyas altas atenciones
se ilustra el mundo generosamente
hallando las heroicas perfecciones
eterna vida en tu pincel valiente;
si a mayor gloria el ánimo dispones,
¡oh cuán dichoso el hado te consiente
digna ocasión para lograr gustoso
efectos de tu brío generoso!

Sembiante tal, c’han di restarne impresse
ambizion non pur tavole e cere,
ma’l terso avorio e, con le gemme istesse,
qual più fin’or del’indiche miniere.
Degno, per cui Mirone i bronzi affini,
Lisippo i marmi, Apelle i legni e lini.

Héroe feliz, cuyo real semblante
diestro animara en mármores Lisipo;
en lino, en tabla Apeles vigilante,
mejor que al hijo magno de Filipo.
Si el alto nombre esperas anhelante
de este cuyos honores anticipo,
escucha grato, cuidadoso atiende
cuanto informarte flaca voz emprende.

Figin, già di saver forse ti cale
più oltre alquanto, e brami pur ch’io scopra
in più distinto stil chi siasi e quale
il soggetto gentil di sì bell’opra.
Or la mente solleva in sé raccolta,
e tutto ciò ch’io ti diviso ascolta.

El núcleo de la idea mariniana reside en la capacidad de la obra pictórica para inmortalizar no sólo al noble que retrata, sino también al artista mismo, de manera que se acerca así al ideal horaciano de perennidad artística (*Exegi monumentum aere perennius*). Las nociones de “gloriosa fama” y de “brama d’eternarti” se reflejan en la “mayor gloria” y en la “eterna vida” evocadas por

⁸¹ *Ritratto*, p. 72. *Rimas*, p. 353.

el poeta sevillano. La *exclamatio* de los dos versos finales de la sextina VIII (“O qual materia ingiuriosa a Morte / d’essercitar la man t’offre la sorte!”) se reproduce, con leve amplificación que evoca la fórmula propia del *makarismòs*, en los tres endecasílabos finales de la octava V (“¡Oh cuán dichoso el hado te consiente / digna ocasión para lograr gustoso / efectos de tu brío generoso!”).

En la estrofa IX del *Ritratto* hallamos un breve listado de grandes artistas de la Grecia clásica, cuyas obras se identifican a través de las sinécdoques de materia correspondientes: Mirone-bronzi, Lisippo-marmi, Apelle-legni e lini. De los tres maestros helénicos sólo dos serán mencionados en la octava de Salcedo: “diestro animara en mármoles Lisipo; / en lino, en tabla Apeles vigilante”. Se verifica así un proceso de selección y eliminación, mediante el cual el escritor sevillano irá cancelando asimismo la entera serie de materias preciosas recogidas en la sextina del modelo (“terso avorio”, “gemme”, “fin’or”) así como las referencias anticuarias consideradas superfluas (“delle indiche miniere”). Pueden además identificarse sutiles matices y pequeños cambios, más allá de la similitud formal de ciertos sintagmas (“Sembiante tal” / “real semblante”), que hacen que aflore una intensidad diversa de la que nutre el pintor ansioso de conocer el nombre del aristocrático personaje: “già di saver forse ti cale [...] e brami pur ch’io scopra [...] chi sia” > “el alto nombre esperas anhelante”.

La segunda sección asume un carácter que podría tildarse de ‘geográfico’. La concentrada topografía de Italia que Marino sitúa entre las sextinas XII-XIII se transforma en una sintética descripción de España en la octava VII⁸²:

<p>Simulacro del ciel, piazza del mondo, tra le braccia d’Europa Italia stassi, Italia bella, al cui terren fecondo con schermo natural d’acque e di sassi, perch’al barbaro ardir si possa opporre, il mare è fossa e l’Appennino è torre.</p> <p>Giace angolare il suo gran corpo, e quasi abbattuta piramide si stende, le cui superbe e smisurate basi son l’Alpi innaccessibili et orrende [...].</p>	<p>Yace en Europa, extremo a su grandeza, España, cuyo término glorioso por la parte oriental sublime alteza del francés le defiende belicoso. Ciñe cuanto perdona la aspereza del monte excelso el elemento undoso, sirviendo contra el bárbaro deseo de foso el mar, de muro el Pirineo.</p>
--	--

La estrofa de Salcedo combina los materiales de partida del modelo, alterando libremente la disposición original y adaptándolos a las particularidades ibéricas: “Giace angolare il suo gran corpo” > “Yace [...] extremo a su grandeza”. El recurso de la *amplificatio* se reconoce claramente en la referencia a ríos y montañas que sirven de frontera natural: “con schermo natural d’acque e

⁸² *Ritratto*, pp. 72-73. *Rimas*, p. 354.

di sassi” > “Ciñe quanto perdona la aspereza / del monte excelso el elemento undoso”. La traducción más fiel en este fragmento se localiza justamente en la *chiusa* de la estrofa: “perch’al barbaro ardir si possa opporre, / il mare è fossa e l’Appennino è torre” > “sirviendo contra el bárbaro deseo / de foso el mar, de muro el Pirineo” (“barbaro ardir” > “bárbaro deseo”, “il mare è fossa” > “[sirviendo] de foso el mar”, “l’Appennino e torre” > “[sirviendo] de muro el Pirineo”). Por otro lado, cabe señalar cómo el largo segmento descriptivo que Marino aplicara a la península itálica, los Alpes y el Po, en el texto castellano se sustituye con la descripción elogiosa de la capital del reino, que se nombra *–more classico–* como Mantua Carpetana.

Dentro del cotejo de ambos panegíricos, merece la pena detenerse un tanto en las declaraciones de inefabilidad proferidas por ambos poetas. Según los usos de la retórica de la modestia, Marino confesaba al final del *Ritratto* que su intelecto era demasiado débil para tejer la alabanza de las ilimitadas virtudes del duque de Saboya (sestina CCXXXVI, vv. 1 e 3-4): “Ma dove sferzo il debile intelletto? [...] / Non può la dignità del gran soggetto / la mente inferma alzar dov’io la spingo”. En ese contexto, propio de la *diminutio sui* (“debile intelletto”, “mente inferma”), el *cavalier* napolitano insertaba una curiosa alusión a una de las apariciones milagrosas más conocidas de San Agustín⁸³. Dicho relato legendario –destinado a gozar de larga fortuna en la iconografía del santo de Hipona– se inspira en el texto de una carta apócrifa a Cirilo, concretamente en un pasaje agustiniano que recuerda una revelación divina con estas palabras: “*Augustine, Augustine, quid quaeris? Putasne brevi immitere vasculo mare totum?*”⁸⁴. La pequeña narración hagiográfica –muy difundida desde el Quattrocento– refería cómo un día San Agustín, mientras paseaba a orillas del mar, se encontró con un niño que intentaba coger el agua del océano y derramarla sobre un pequeño agujero hecho en la arena. Cuando el obispo de Hipona preguntó al niño qué estaba haciendo, este le respondió que quería meter todo el mar en este pequeño agujero excavado en la arena. Cuando Agustín le hizo notar al pequeñuelo que aquello que pretendía era imposible, éste le reveló su verdadera naturaleza angélica, replicando que de la misma forma resulta igualmente imposible que todos los misterios de Dios y de la Santísima Trinidad pudieran entrar en la cabeza de un hombre mortal y, por ende, limitado. No parece casual

⁸³ Las eruditas notas de Giuseppe Alonzo en la edición reciente del *Ritratto* no revelan el sentido de esta alusión, que entronca con la materia hagiográfica, ni los contactos directos que así establece con uno de los retratos de los *Padri Santi e Theologi* de la *Galleria*. El estudioso lombardo ofrece, en cambio, una paráfrasis muy útil del pasaje: “la sublime dignità del soggetto che vorrei ritrarre non può sollevare la mia limitata mente fin dove cerco di spingerla, richiamando per verti versi il modello dantesco della fine del *Paradiso* [...]. *Votar*: ‘svuotare’. *Vaso*: non solo recipiente d’acqua, ma anche sede d’ispirazione poetica, in senso dantesco” (*Il Ritratto*, cit., p. 158).

⁸⁴ JEANNE COURCELLE E PIERRE PAUL COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XV siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1969, p. 100.

que Marino traiga a colación en este pasaje la famosa escena de la vida del Hiponense, ya que la empleó asimismo en el quinto madrigal de la *Galeria*, dedicado a la inefabilidad de las virtudes omnímodas del mismo Padre de la Iglesia: “Chiunque pensa *in breve fascio accorre* / le tue lodi, Agostino, / sembra quel tuo bambino / *ch’angusto vassel tentava invano* / *chiuder l’ampio Oceano*. / *Ciò che ne scrive penna, / ciò che lingua n’accenna, / di gran fornace picciola favilla / e d’abbissi infiniti è poca stilla*”⁸⁵. Las notabilísimas coincidencias verbales entre el verso segundo de la sextina CXXVI (“E quante cose *in picciol fascio stringo?*”) y el inicio de la estrofa siguiente (sestina CCXXXVII, vv. 1-2: “Folle, che tento? misero, che voglio? / *Votar l’ampio Ocean con vaso angusto?*”) invitan a conectar ambos textos marinianos, dado que los dos toman como punto de partida ineludible la ya citada sentencia de la apócrifa misiva: “*Augustine, Augustine, quid quaeris? Putasne brevi immitere vasculo mare totum?*”⁸⁶. Ahora bien, por cuanto ahora nos atañe, el concepto central y la sutilísima alusión agustiniana que acabamos de identificar se localizan asimismo, con importantes alteraciones léxicas, en la octava XIII del panegírico al conde-duque:

Si la grandeza referirte intento,
asunto noble de la empresa mía,
reducir quiero el líquido elemento
a estrecha cárcel con tenaz porfía.
No a voz mortal, no a humano pensamiento
se concede tan célebre osadía;
retórico el silencio solo alabe
cuanto admira el cuidado, cuanto sabe⁸⁷.

El breve fragmento del hipotexto mariniano (“[Che voglio?] *Votar l’ampio Ocean con vaso angusto?*”) cambia aquí de entonación, al suprimirse el *pathos* propio dell’*interrogatio*. Salcedo Coronel opta por una versión algo más amplia con respecto a la del modelo: “reducir quiero el líquido elemento / a estrecha cárcel con tenaz porfía”

Al analizar la quinta sección del *Ritratto*, debe subrayarse cómo la prosopografía del duque Carlo Emanuele se ciñe a tres elementos del rostro (frente, ojos, boca), a los que dedica las sextinas LXX-LXXII⁸⁸. Introduciendo significativas alteraciones en el modelo, Salcedo Coronel amplificará los elementos descriptivos de la fisonomía del conde-duque en las estancias XX-XII⁸⁹:

Fronte abbia piana e spaziosa, dove
sien l’interne del cor voglie descritte,
dove abbian Marte e’l Sol, Mercurio e Giove
linee impresse d’onor felici e dritte:
stelle che favorevoli gli dienno

Comienza, pues, oh artífice dichoso
a distinguir en bien compuesta forma
la imagen del varón más generoso
que en nuestros siglos el valor informa.
Imita la serena frente airoso

⁸⁵ *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana Editrice, 1979, tomo I, p. 127.

⁸⁶ Le due citazioni si trovano in *Ritratto*, pp. 113-114.

⁸⁷ *Rimas*, p. 356.

⁸⁸ *Ritratto*, pp. 83-84.

⁸⁹ *Rimas*, pp. 359-360.

signoria con splendor, valor con senno.

Volga in occhio cervier sguardi tranquilli,
onde chiaro traluca alma vivace,
e'n vista umana e rigida scintilli
quel non so che che sbigottisce e piace.
Sostenga il ciglio infra cortese e grave
maestà dolce, acerbità soave.

La bocca, che i silenzi e le parole
comparte a tempo e di facondia è piena,
e dolcemente e riccamente suole
versar di latte e d'or prodiga vena,
quasi balen fra' nuvoli del viso,
componga un lieto e placido sorriso.

-pues tu pincel con la verdad conforma-
en quien del corazón, cuando lo ignores
se descubren afectos interiores.

La majestad severamente afable
en sus ojos se admire traducida,
manifestando en suspensión amable
imperio dulce, gravedad temida.
Ostenten la grandeza deleitable
piadosamente a la prudencia unida,
logrando así –felicidad suprema-
que el temor le ame y el amor le tema.

Muestre la boca en tu fiel retrato
que si admirable suspendió elocuente,
gloriosa informa en el silencio grato
la virtud de aquel ánimo excelente.
No a mi deseo tu pincel ingrato
en la ignorancia deslucir intente
el noble objeto; cuidadoso alcanza
igualar tu fatiga a mi esperanza.

Se diría que en los versos de Salcedo la transposición de la *effictio* del mecenas parecer asumir un carácter algo más atenuado. El escritor hispalense prescinde de elementos característicos del modelo, como el sintagma apositivo “occhio cervier”. El tratamiento del oxímoron doble “maestà dolce, acerbità soave” se diluye un tanto en la versión castellana (“imperio dulce, gravedad temida”) mediante una alteración del núcleo nominal en el segundo elemento de la bimembración y la naturaleza del calificativo que lo acompaña. Un tercer cambio de cierta importancia afecta a las imágenes que describen la elocuencia torrencial del duque de Saboya (que sabe “versar di latte e d'or prodia vena”) y pintan su benévolo semblante, donde fulguran sonrisas dotadas de majestuosidad (“quasi balen fra' nuvoli del viso / componga un lieto e placido sorriso”). A la luz de estos datos, tendríamos la tentación de sostener que el empleo de este tipo de imágenes por parte de Marino (propias de un *stile metaforuto* o *frizzante*) parece no coincidir con el gusto –algo más cauto y mesurado– del poeta sevillano, que por ende prescindirá de numerosos elementos del hipotexto, movido probablemente por el fin de dotar a su rimada alabanza de un tipo de *decorum* más riguroso y severo, propio de la corte madrileña.

Si se pasa de la descripción ‘física’ a la descripción ‘espiritual’, ha de evidarse cómo en la sección del *Ritratto del serenissimo Carlo Emanuello* consagrada a la etopeya, Marino empleaba un celeberrimo *tópos* de abolengo clásico, fácilmente identificable en la *chiusa* del epigrama X, 32 de Marcial. En el texto, dedicado a Cecidiano, el escritor latino hablaba del retrato juvenil de su amigo y mecenas, el noble Marco Antonio Primo (vv. 5-6): “*Ars utinam mores animumque effingere posset! / Pulchrior in terris nulla tabella foret*” (‘¡Ojalá el Arte fuera capaz de reproducir

el carácter y las costumbres! No existiría un cuadro más hermoso en toda la tierra’)⁹⁰. Así pues, la pintura puede copiar o imitar con innegable virtuosismo los rasgos físicos exteriores, mas no es capaz de reproducir con exactitud y justicia la belleza del ánimo, reflejando de tal modo las virtudes interiores de los personajes que retrata. En efecto, “se diamo ascolto ai poeti, fin dall’antichità il corpo definisce una soglia oltre la quale le arti figurative non si possono spingere, una superficie meravigliosa e sensibile dietro cui resta celato il segreto dell’animo”⁹¹. Sin embargo, la poesía consigue llegar más allá de los límites de las artes visuales, puesto que posee la capacidad de revelar la belleza interior, las resplandecientes virtudes de los personajes elogiados.

Rememorando este *locus communis* clásico, el contenido de las sestinas LXXXVII-XC sirvieron de inspiración a la materia de las estancias XXIV-XXVI de Salcedo⁹²:

Figin, l’aria gentil del regio aspetto
e l’eroica sembianza a te ben lice,
con tutto quel ch’è dela vista oggetto,
rappresentare altrui, fabro felice.
Ma formar la miglior parte gentile
opra questa non è da muto stile.

Può ben la tua miracolosa mano
esprimer gemma in nobil tela o fiore,
et imitar col suo pennel sovrano
il vivo dela luce e del colore.
Ma l’interna virtù di questa o quello
manifestar non può mano o pennello.

Così la forma exterior del volto
apieno effigiar ti si concede;
ma se’l valor ch’è sotto il vel raccolto
e quel lume immortal ch’occhio non vede
ritrarre sagace man tenta et accenna,
qui convien che’l pennel ceda ala penna.

Degno fia questo et onorato peso
del glorioso cigno di Savona,
che da destr’aura alzato e tutto inteso
a far de l’altrui lodi a sé corona,
altamente a cantar spiega le penne
come il forte Amedeo Rodò sostenne.

A tu ingenio feliz, a tus colores,
oh Zeuxis nuevo, el cielo le concede
justamente los célebres honores
por quien eterna tu memoria quede.
Copiar las perfecciones exteriores
que el mundo admira, el arte tuya puede;
las del ánimo no, que igual fatiga
fio a la pluma quien tu mano obliga.

Émula, pues, de tu pincel glorioso
la humilde mía bosquejar presume
grandezas de aquel héroe poderoso
que es digno asunto de más alta pluma.
No cantara del griego victorioso,
oh conde excelso, en generosa suma
el noble cisne los prolijos daños
si antecedieran a su edad tus años.

Tú solo fueras, gran señor, quien diera
fama inmortal a su dichoso canto:
aliento dulce de su plectro fuera
la empresa ilustre que me anima tanto.
Más dignamente en tu alabanza oyera
que en las de aquel que fue del Asia espanto
la soberana voz de quien fue solo
honor de Grecia, suspensión de Apolo.

En el plano formal, el uso del rimema *-ede* y el rimema *-ore* permite ligar ambos fragmentos (fiore, colore / colores, exteriores; concede, vede / concede, quede, puede). La alocución directa al pintor lombardo (“Figin”) se transforma en los versos salcedianos en un elogioso apóstrofe, que

⁹⁰ Marco Valerio Marziale, *Epigrammata*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press, 2007, s.p.

⁹¹ Sobre la fortuna de este *tópos* en la poesía italiana posterior a Petrarca, permítaseme remitir a la sección 4.2 (*Mores animumque*) de la admirable monografía di Federica Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, pp. 270-288 (p. 270).

⁹² *Ritratto*, pp. 86-87. *Rimas*, pp. 361-362.

oculta el nombre del indeterminado artista español bajo un velo clásico (“Oh Zeuxis nuevo”). Tras la completa eliminación de la sextina LXXXVIII, el escritor hispalense sitúa el contenido de la estrofa IXC del dechado en los versos 189-192 del *Retrato Panegírico*: “Così la forma exterior del volto / apieno effigiar ti si concede” > “Copiar las perfecciones exteriores / que el mundo admira, el arte tuya puede”; “ma se’l valor ch’è sotto il vel raccolto / e quel lume immortal ch’occhio non vede / ritrarre sagace man tenta et accenna, / qui convien che’l pennel ceda ala penna” > “[copiar las perfecciones] del ánimo no [puede], que igual fatiga / fio a la pluma quien tu mano obliga”.

Marino rindió homenaje –en clave local– al poeta Gabriello Chiabrera con los versos de la sextina XC: al “glorioso cigno di Savona” le correspondería, así, cantar más altamente las alabanzas del duque Carlo Emanuele. De hecho, un año antes de que Marino acometiera la redacción del *Ritratto*, en 1607, Chiabrera había presentado a su mecenas la redacción inicial de la *Amedeide*, el poema heroico dedicado a la defensa de la isla de Rodas, gesta cristiana comandada por el antiguo duque Amedeo V durante el Trecento (“come il forte Amedeo Rodo sostenne”). En la adaptación del modelo mariniano, Salcedo transforma la referencia moderna del escritor favorito de la corte de Turín en una evocación del modelo helénico de Homero (el “noble cisne” que “cantara del griego victorioso” y “fue solo honor de Grecia, suspensión de Apolo”), así como de su héroe principal, Aquiles (“aquel que fue del Asia espanto”).

En el listado de las virtudes regias que adornan a Carlo Emanuele, la prudencia ocupa la primera posición (sextinas XCIV e XCV, vv. 1-2), como ornamento propio de un verdadero *puer senex* que demuestra una sabiduría y una cautela superiores a las características de su edad natural. Al igual que en el modelo sabaudeo, el elogio del conde-duque se centra en la misma virtud política (ottava XXVIII) y por motivos que desconocemos el escritor sevillano omite cualquier tipo de referencia a otros valores espirituales del aristócrata (templanza, fortaleza, justicia, clemencia, equidad, generosidad, prodigalidad, religiosidad):

Dirò primier che da te sola impara
santa Prudenza ad attenersi al meglio,
regola dele cose illustre e chiara,
viva luce del’alme e fido specchio,
d’ogni bella azion fonte e radice,
del suo nobile ingegno imperadrice.

Dentro l’eccelsa mente il saggio duce
ha di senno senil solco profondo [...].

En floreciente edad cana prudencia
admiro en ti y en su atención advierto
que anticipó el discurso a la experiencia
o te inspira deidad para el acierto.
No a la virtud negó tu providencia
grato decoro, que a su luz despierto
cuando la ofende lisonjero labio
cuerdo la sigues, la veneras sabio.

La acomodación del tópico latino del *puer senex* (“il saggio duce ha di *senno senil* solco profundo”), esbozado apenas en la fuente de Marino, elimina la *annominatio* y hace más clara la referencia:

“En *florecente edad, cana prudencia*”. Salcedo Coronel elogia también dos caracteres del valido que no se localizan en el modelo italiano: la cordura, que le permite distinguir la verdad de la lisonja de aquellos cortesanos que buscan su favor; la providencia, que lo hace capaz de adelantarse a lo que sucederá.

La última cuestión que debe analizarse concierne al cultivo de las *litterae humaniores* y a la propia escritura lírica, ya que en el texto de Marino ambas actividades las practica el duque de Saboya, identificándose así en el encomio con las prendas del verdadero *sapiens*. El culto Carlo Emanuele fue bien conocido en su época por la composición de versos en francés, italiano y español, dirigidos estos últimos a su esposa, la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II. Con cambios y notables reducciones, la sección mariniana (sextinas CLX-CLXIII) sirve como pauta para delinear los perfiles de don Gaspar de Guzmán como alumno de las Musas (octavas XXXIV-XXXV)⁹³:

O dove ombroso infra selvaggi orrori
presso l'alta città bosco verdeggia,
o dove Mirafior pompe di fiori
nel bel grembo d'april mira e vagheggia,
ad ogni grave et imortuna cura
pien di vaghi pensier spesso si fura.

E quivi suol, volte le trombe e l'armi
in cetre e'n plettri, in stil dolce e sublime
fabbricando di Marte alteri carmi
o tessendo d'Amor leggiadre rime,
tra l'ombre e l'aure e le spelonche e i rivi
ingannar dolcemente i soli estivi.

Or i fogli di Lesbo et or di Roma
volge, or d'Iberia ei va note dettando;
or del Ronsardo in gallico idioma
va col dotto Porcier l'orme tracciando;
or col mio buono Agliè spendendo stassi
dietro al Tosco maggior gli accenti e i passi.

Tal già lungo le chiare accque tranquille
ale corde accordar musica voce
la sua fiamma solea cantanto Achille
e dal canto acquistar spirto feroce.
Tanto Virtute, essercitata e stanca,
dopo gli ozi s'avanza e si rinfranca.

Vive, pues, dignamente venerado
luengas edades y tu nombre augusto
nunca del torpe olvido profanado
mortal consulte su rigor injusto.
Vive, heroico señor, y del sagrado
laurel adorna con intento justo
la generosa frente, que a ti solo
liberal concediera el suyo Apolo.

Amor diga, si puede, justamente,
que dulces quejas en sonoro acento
oyó gustoso, despreció inclemente
duro tirano del mayor contento.
Suspendió Manzanares la corriente,
agradecido al numeroso aliento
que le dio a su ribera en tierno lloro
no menos fama que su arena de ro.

En el ejercicio imitativo, omite Salcedo Coronel numerosos elementos del hipotexto mariniano: la topografía del ameno palacio y jardines de *Mirafiori*, la explicitación de los modelos literarios frecuentados por el duque de Saboya (Safo, los poetas latinos, Ronsard, Petrarca), la nómina de

⁹³ *Ritratto*, pp. 99-100. *Rimas*, pp. 364-365.

consejeros áulicos que guían sus lecturas (Porcier, Agliè), la doble tipología de escritos poéticos que redactaba Carlo Emanuele (versos épicos, rimas amorosas), el dominio de tres lenguas (italiano, francés, español)... Toda esta serie de detalles desaparece del poema castellano, donde la inclinación poética del conde duque se limita apenas a una genérica alusión mitológica: Apolo adornó “la generosa frente” con la corona de “sagrado laurel”, Cupido escuchó complacido sus “dulces quejas en sonoro acento”. La mención del río que hacía resonar sus aguas al ritmo de la cítara de Aquiles es la probable fuente de inspiración de los versos referidos a la divinidad fluvial del Manzanares, que paró sus corrientes para escuchar mejor el “numeroso aliento” de las poesías entonadas por don Gaspar de Guzmán.

El exhaustivo cotejo de ocho fragmentos del *Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele* y del *Retrato del conde duque de Olivares* da una idea más que cabal del modo en que Salcedo Coronel interiorizó el modelo encomiástico de Marino y supo hacer propia la escritura epidíctica del *cavalier*, adaptando las particularidades del hipotexto a otro tipo de *decorum*, en una muestra de alabanza quizá menos detallada, menos abundante de elementos suntuosos, aligerada un tanto de referencias eruditas. La estructura general del panegírico sabaudeo inspiró al escritor sevillano en la construcción global de su elogio y, como se ha visto, explica la incorporación de no pocas imágenes, lugares comunes, fórmulas, *iuncturae*... acuñadas por Giovan Battista Marino. Ahora bien, no debe pensarse por tal motivo que el *Retrato* sea una mera réplica, una simple reproducción del hipotexto italiano. Las diversas prácticas de la imitación nos invitan, en cambio a reflexionar sobre las modificaciones, adiciones y supresiones ejecutadas sobre el modelo, ya que en tales divergencias toma cuerpo la *transformación* poética que confiere a cada texto una naturaleza única, surgida a partir de una transformación de la fuente.

6. Entre España e Italia: encrucijadas de un género laudatorio

El estudio panorámico de los panegíricos en verso compuestos durante el siglo XVII en las diversas naciones de Europa no se ha abordado aún, pese a que este género de elogio desempeñó una función axial en la vida de corte y en la producción de numerosos autores “avidí di celebrare gli eventi straordinari, militari, diplomatici o dinastici che fossero, nella speranza magari di qualche pensione, almeno di qualche dono”. Tanto en la España del Siglo de Oro como en la Italia barroca, “dispensare la lode, per i tempi venturi ma prima e anzitutto per le lotte e i vantaggi del presente, costituisce a tutti i livelli di cultura il bastione del potere delle Lettere, fortificato dalla

capacità di abbracciare le nuove dimensioni, le nuove configurazioni, i nuovi oggetti che segnano la marcia del secolo”⁹⁴.

La difusión del modelo instituido por los *Panegyrici* de Claudiano debió de experimentar un crecimiento destacable en las dos Hesperias tras el clamoroso éxito obtenido en Italia por tres de los poemas laudatorios más ambicioso de Marino (*Il Tebro festante*, *il Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele*, *il Tempio di Maria di Medici*) y por la admiración general suscitada en la corte madrileña por el *Panegírico al duque de Lerma*, compuesto por Luis de Góngora en 1617⁹⁵. A partir de la segunda década del siglo XVII, la tríada compuesta por Claudiano, Marino y Góngora pudo servir como fuente de inspiración para innumerables escritores en ambos países. Si quisiera aventurarse una propuesta para futuras indagaciones, sería acaso relevante examinar detenidamente los posibles ecos de los panegíricos del *cavalier* napolitano diseminados entre los textos españoles. Los casos de Salcedo Coronel y Gabriel Bocángel han sido los primeros en esta línea de estudio, mas no cabe descartar que vayan apareciendo algunos otros.

En el terreno específico de los encomios de estilo heroico, las relaciones hispano-italianas pueden analizarse bajo diferentes enfoques de interés. Una línea de investigación bastante fructífera se orientaría hacia el análisis de poemas italianos consagrados a nobles españoles, como la *Impresa di Valle Tellina. Panegirico all'illustrissimo ed eccellentissimo Duca di Feria, governatore di Milano* (1620) del conde Giovanni Battista Mamiano o el *Panegirico delle Imprese fatte ultimamente in Italia dall'eccellentissimo marchese di Leganés* (1639) de Claudio Trivulzio⁹⁶. En sentido inverso, podrían estudiarse asimismo los textos epidícticos españoles consagrados a mecenas italianos, como el interesante *Panegírico a Taddeo Barberini* (1631) de Gabriel de Corral.

⁹⁴ Danielle Boillet, “Introduzione”, en *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento. Formes et occasions de la louange entre XVIe et XVIIe siècle*, eds. Danielle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2011, pp. 7-18 (p. 7).

⁹⁵ Jesús Ponce Cárdenas, *El Panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)*, en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Trois tournants de la création littéraire du Siècle d'Or* (ed. Mercedes Blanco), número monográfico de los *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42,1 (2012), pp. 71-93.

⁹⁶ Existe una magnífica edición moderna del poema, al cuidado de Giuseppe Alonzo: Claudio Trivulzio, *Poesie*, Milano, I Libri di EMIL, 2014, pp. 519-611.

El Retrato del excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar la Mayor, comendador mayor de Alcántara, del Consejo de Estado y Guerra, caballero mayor del Rey nuestro señor. Panegírico

I

Sabio pintor –en quien gloriosa el arte
es suspensión a la naturaleza,
que preferirte en vano, que igualarte
prueba engañada en la mayor belleza–,
cuando imitas, parece que imitarte 5
solicita su pródiga destreza,
debiendo algún engaño a tus colores,
repetida ocasión de sus amores.

II

Si el cielo pintas, grato el cielo gira;
si el sol, el sol hermoso resplandece; 10
si figuras el viento, el viento expira;
si el rayo, ardiente fulminar parece;
si obscura noche, su horror admira
y el ánimo en tinieblas desfallece;
y cuando tú describes las estrellas, 15
conozco en tu pincel sus luces bellas.

III

Si la hierba, los árboles, las flores,
viven las flores, árboles y hierba;
si ya las fieras copias, sus rigores
huye medroso quien su edad reserva; 20
si los canoros dulces ruiseñores,
no expresas voces la atención observa,
creyendo el un sentido dulcemente
lo que infelice el otro no consiente.

IV

Si el río imitas, a tu noble engaño 25
se sujetan los ojos y el oído,
imposible juzgando el desengaño
de la razón, apenas prevenido;
si airado el mar, a su furor extraño
se niega el que fiar quiso atrevido 30
a su inestabilidad, en tabla breve,
la dulce vida que a los cielos debe.

V

Tú, pues, de cuyas altas atenciones
se ilustra el mundo generosamente, 35
hallando las heroicas perfecciones
eterna vida en tu pincel valiente;
si a mayor gloria el ánimo dispones,
¡oh, cuán dichoso el hado te consiente
digna ocasión para lograr gustoso
efectos de tu brío generoso. 40

VI

Héroe feliz, cuyo real semblante
diestro animara en mármores Lisipo;
en lino, en tabla Apeles vigilante
mejor que al hijo magno de Filipo.
Si el alto nombre esperas, anhelante, 45
de éste cuyos honores anticipo,
escucha grato, cuidadoso atiende
cuanto informarte flaca voz emprende.

VII

Yace en Europa, extremo a su grandeza,
España, cuyo término glorioso 50
por la parte oriental sublime alteza
del francés le defiende belicoso.
Ciñe cuanto perdona la aspereza
del monte exceso el elemento undoso,
sirviendo contra el bárbaro deseo 55
de foso el mar, de muro el Pirineo.

VIII

En su fertilidad menos dichosa
vio de extrañas naciones oprimida
inútil la defensa poderosa
en elementos varios contenida. 60
Senda busca en los mares peligrosa,
la montaña penetra no excedida,
por la riqueza que la ilustra en vano
africano infiel, cauto romano.

IX

¡Oh, error mortal!, ¡oh, hambre detestable, 65
origen de infamadas desventuras!
Tú el océano hiciste navegable,
por ti las selvas viven mal seguras,
tu imperio reconocen execrable
los rudos montes y las peñas duras 70
y el ciego abismo de la tierra fría
a ti concede lo que niega el día.

X

Entre nobles provincias que contiene
España, opuestas a violencia injusta,
Carpetania gloriosa le previene 75
fama inmortal en obediencia justa.
Ilustre Mantua en su distrito tiene
del orbe hesperio la corona augusta,
Mantua feliz que en todas las edades
cuna ha sido de tantas majestades. 80

XI

No aquella que del cisne generoso
fue patrio nido, aquella sí a quien breve
Manzanares obliga perezoso,
pagando en oro lo que en plata debe;
sublime patria del cultor piadoso 85
que en rudo afán (¡oh, cuánto el cielo mueve
alta oración!) a su ejercicio iguales
redujo los ministros celestiales.

XII

En esta, pues, admiración gloriosa
de los siglos, se alberga esclarecido
sucesor de la estirpe más dichosa
que vive exenta del voraz olvido,
de aquella que a su llama licenciosa
en los brazos del Tiempo agradecido
negarse pudo y en la regia silla
debidamente veneró Castilla. 90
95

XIII

Si la grandeza referirte intento,
asunto noble de la empresa mía,
reducir quiero el líquido elemento
a estrecha cárcel con tenaz porfía. 100
No a voz mortal, no a humano pensamiento
se concede tan célebre osadía;
retórico el silencio solo alabe
cuanto admira el cuidado, cuanto sabe.

XIV

Alabe de aquel héroe la memoria
a cuya fe le debe, a cuya mano
alta ocasión de agradecida Historia
el español que le venera ufano. 105
No admiró, castigando su victoria,
con tanto horror al ínclito romano
el rey de Etruria entre la llama ardiente
como al Guzmán la sarracena gente. 110

XV

¿Qué mucho?, si su sangre derramada
(antes que ser ingrato) solicita,
prefiriendo la fe nunca violada
al natural afecto que le incita. 115
¡Oh siempre dignamente venerada
fidelidad, que la obediencia imita
de aquel que al mandamiento agradecido
víctima expuso al hijo más querido! 120

XVI

De la antigua Tarteso así asegura
el Guzmán generoso la defensa,
alcanzando –¡dichosa desventura!–
mayor victoria en la mayor ofensa. 125
Bueno le llama quien hallar procura
a igual valor debida recompensa,
dejando a sus famosos sucesores
honor que mereció tantos honores.

XVII

Así gloriosos la mayor hazaña
eternizaron que ignoró el olvido, 130
siendo el renombre que celebra España
terror al sarraceno fementido.
No la injuria común, que en la montaña
caduco robre lamentó ofendido,
en luengos siglos deslució la gloria 135
que en hojas vive de inmortal historia.

XVIII

No suspendas, en tanto que admirables
hechos te informa la Elocuencia muda,
la acción que en tus pinceles memorables
ha de triunfar de la Ignorancia ruda. 140
Ilústrese tu ingenio en las amables
señas que aun referirte mi voz duda,
con alma tal, con majestad tan propia,
que dude la atención cuál es la copia.

XIX

Nuevo espíritu influya al regio Marte 145
tu sabia mano, Apeles Prometeo,
y, agradecida a tu destreza, el Arte
gloriosa viva en tan feliz empleo.
Comienza a ejercitar aquella parte
que a tu industria permite mi deseo, 150
que si ambicioso a noble premio aspiras,
en tu cuidado los efectos miras.

XX

Comienza, pues, oh artífice dichoso,
a distinguir en bien compuesta forma
la imagen del varón más generoso 155
que en nuestros siglos el valor informa.
Imita la serena frente airoso
–pues tu pincel con la verdad conforma–
en quien del corazón (cuando lo ignores)
se descubren afectos interiores. 160

XXI

La majestad, severamente afable,
en sus ojos se admire traducida,
manifestando en suspensión amable
imperio dulce, gravedad temida. 165
Ostenten la grandeza deleitable
piadosamente a la prudencia unida,
logrando así (felicidad suprema)
que el temor le ame y el amor le tema.

XXII

Muestre la boca en tu fiel retrato
que si admirable suspendió, elocuente, 170
gloriosa informa en el silencio grato
la virtud de aquel ánimo excelente.
No a mi deseo tu pincel ingrato
en la ignorancia deslucir intente
el noble objeto, cuidadoso alcanza 175
igualar tu fatiga a mi esperanza.

XXIII

De aquella suerte al español sublime
feliz proponga tu valiente mano
que, infatigable, en la palestra oprime
hijo del viento, desmentido en vano. 180
Tan alto dueño en la ocasión estime
airosamente el andaluz ufano
y, agradecido al generoso empleo,
la obediencia anticipe a mi deseo.

XXIV

A tu ingenio feliz, a tus colores, 185
¡oh, Zeuxis nuevo!, el cielo le concede
justamente los célebres honores
por quien eterna tu memoria quede.
Copiar las perfecciones exteriores
que el mundo admira, el arte tuya puede; 190
las del ánimo no, que igual fatiga
fio a la pluma quien tu mano obliga.

XXV

Émula, pues, de tu pincel glorioso
la humilde mía bosquejar presume 195
grandezas de aquel héroe poderoso
que es digno asunto de más alta pluma.
No cantara del griego victorioso,
oh conde excelso, en generosa suma
el noble cisne los prolijos daños
si antecederan a su edad tus años. 200

XXVI

Tú solo fueras, gran señor, quien diera
fama inmortal a su dichoso canto,
aliento dulce de su plectro fuera
la empresa ilustre que me anima tanto. 205
Más dignamente en tu alabanza oyera
que en las de aquel que fue del Asia espanto
la soberana voz de quien fue solo
honor de Grecia, suspensión de Apolo.

XXVII

Pero ya que la suerte favorable
lo que al griego negó a mi pluma fía, 210
dilataré tu nombre memorable
del suelo hesperio a la Alemania fría.
Perdona, pues, oh príncipe admirable,
cuando a tanto se atreva mi osadía,
que si me alienta tu piedad, bien creo 215
que han de igualar las obras al deseo.

XXVIII

En floreciente edad cana prudencia
admiro en ti y en su atención advierto
que anticipó el discurso la experiencia
o te inspira deidad para el acierto. 220
No a la virtud negó tu providencia
grato decoro, que a su luz despierto,
cuando la ofende lisonjero labio
cuerdo la sigues, la veneras sabio.

XXIX

Cual suele marinero cuidadoso 225
si, de contrarios vientos combatido,
el océano gime proceloso
en su límite apenas contenido,
de firme estrella al esplendor hermoso
fiar entonces el mejor sentido 230
y al puerto que señala deseado
volver la prora de su leño osado;

XXX

así, prudente en el mayor desvelo
que te proponen tus floridos años,
consultas la virtud (Norte que el cielo 235
concede al mundo) en tus prolijos daños.
¡Oh, mil veces feliz!, que en mortal velo
tanta luz te permiten desengaños
que en el peligro de tu edad más cierto
distinguir puedes el seguro puerto. 240

XXXI

Dichoso aquel que a tus aciertos debe
la gloria de un imperio bien regido,
donde el torpe Interés nunca se atreve
usurpar al valor premio debido;
donde el valor se mira menos breve, 245
siempre de la Justicia preferido,
honrando la virtud con tales modos
que triunfan unos y te alaban todos.

XXXII

Del excelso valor que tus mayores
ilustraron con una y otra hazaña, 250
sucesor te confiesan los honores
que satisfecha te consagra España.
Ciega, la Invidia huye resplandores
de tu grandeza, en confusión extraña
que presumiera oscurecer en vano 255
el menor rayo que te adorna ufano.

XXXIII

¡Oh, cuántos a tu sabia providencia
repitieron debidas alabanzas
cuando en ajeno daño la experiencia
conocieron de bárbaras mudanzas! 260
Excusó agradecida diligencia
implacable rigor, duras venganzas
al prevenido mal, por quien presumo
se viera Londres convertida en humo.

XXXIV

Vive, pues, dignamente venerado 265
luengas edades y tu nombre augusto,
nunca del torpe Olvido profanado,
mortal consulte su rigor injusto.
Vive, heroico señor, y del sagrado
laurel adorna con intento justo 270
la generosa frente, que a ti solo
liberal concediera el suyo Apolo.

XXXV

Amor diga (si puede) justamente
que dulces quejas en sonoro acento
oyó gustoso, despreció inclemente, 275
duro tirano del mayor contento.
Suspendió Manzanares la corriente,
agradecido al numeroso aliento
que le dio a su ribera en tierno lloro
no menos fama que su arena de oro. 280

XXXVI

Vive siempre feliz, o el poderoso
brazo ocupando en la robusta fiera
o al gobierno ofreciendo cuidadoso
en largas horas atención severa,
que mientras el planeta más hermoso
iluminare la suprema esfera
publicará la Fama en alta suma
cuanto anima el pincel, cuanto la pluma.

285

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

ANTONIO, NICOLÁS, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Matriti, Apud Ioachymum de Ibarra Typographum Regium, 1783.

BLANCO, MERCEDES, “El *Circo español*: canto del cisne de un panegirista gongorino”, en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico* (ed. JESÚS PONCE CÁRDENAS), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 343-381.

BODART, DIANE H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d’Espagne*, París, CTHS-INHA, 2011.

BOUZA, FERNANDO, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003.

BROWN, JONATHAN, “Peut-on assez louer cet excellent ministre? Imágenes del Privado en Inglaterra, Francia y España”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, C.E.E.H., 2008, pp. 339-359.

CACHO, RODRIGO, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

CARMINATI, CLIZIA, “Le postille di Stigiliani al Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele del Marino”, en *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati* (eds. ERALDO BELLINI, MARIA TERESA GIRARDI E UBERTO MOTTA), Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-477.

_____, “Marino e la Spagna nel Seicento”, en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)* (ed. VALENTINA NIDER), Trento, Università di Trento, 2012, pp. 307-320.

CARREIRA, ANTONIO, “El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV, 2 (2016), pp. 429-456.

CIVIL, PIERRE, “L’image du favori à travers la gravure. Iconographie et politique dans l’Espagne de la première moitié du XVII^e siècle”, en Hélène Tropé (ed.), *La représentation du favori dans l’Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 197-219.

CONDE PARRADO, PEDRO, “Literatura panegírica dedicada al VIII duque de Medina Sidonia: del *Elogio* de Pedro Espinosa a los *Gusmaneidos Libri* de Vicente Mariner”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 141-154.

CORRADINI, MARCO, “Forme dell’intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*”, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi* (ed. EMILIO RUSSO), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009, pp. 57-100.

DE LA TORRE FAZIO, JULIA, *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, “Un prosímometro panegírico de Cristóbal Mosquera de Figueroa: el *Elogio al retrato de don Álvaro de Bazán*”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 71-84.

ELLIOTT, JOHN H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.

GARCÍA JIMÉNEZ, PEDRO IVÁN, *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014 (tesis doctoral dirigida por el profesor Juan Montero Delgado).

GHERARDI, FLAVIA, “‘La Fama que en ti advierto sucesiva’. Estética laudatoria en la órbita virreinal: el caso del Panegírico al duque de Alcalá de Salcedo Coronel”, en *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética* (eds. JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA y PEDRO RUIZ PÉREZ), Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 189-201.

_____, “Que el sol no siempre las arenas dora. El Panegírico de Alcalá y las ‘glorias dilatadas’ de Salcedo Coronel”, en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico* (ed. Jesús Ponce Cárdenas), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 211-224.

- GÓNGORA, LUIS DE, *Polifemo de don Luis de Góngora comentado por Salcedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1629.
- _____, *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real 1636.
- _____, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentado por Salcedo Coronel. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.
- _____, *Segunda parte del tomo segundo de don Luis de Góngora. Comentado por Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- GOTOR, JOSÉ LUIS, “La *Fábula de Mirra*, dilatada en español de Valladolid a Nápoles”, en *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 Novembre 1994)* (ed. GIUSEPPE PAPPONETTI), Sulmona, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, 1997, pp. 405-418.
- JÁUREGUI, JUAN DE, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (ed. José Manuel Rico García), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- _____, *Discurso poético* (ed. Mercedes Blanco), París, Sorbonne Université, 2016.
- LAZURE, GUY, “Carrera profesional y orígenes socio-económicos de la élite cultural sevillana (siglos XVI y XVII)”, en *La ‘Idea’ de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro* (ed. Begoña López Bueno), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 19-44.
- LEO CAÑAL, VICENTE, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- _____, “El círculo sevillano de Olivares”, en *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde duque de Olivares* (eds. OLIVER NOBLE WOOD, JEREMY ROE y JEREMY LAWRENCE), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 47-69.
- LY, NADINE, “De sublimes y modestas cumbres: la figura del conde de Niebla en la *Segunda Soledad*”, en *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estilística* (eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez), Huelva, Universidad de Huelva, 2015m pp. 45-69.
- MATAS CABALLERO, Juan, “Marino y Bocángel: del *Ritratto del duca di Savoia* al *Retrato panegírico del infante don Carlos de Austria*”, *Criticón*, 132 (2018), pp. 123-139.
- MORENO GONZÁLEZ, JOSÉ MARÍA, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra 1500-1700*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.
- PICH, FEDERICA, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010.
- PLAGNARD, AUDE, “*España consolada y triunfante: García de Salcedo Coronel y el Panegírico al Infante Cardenal*”, en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico* (ed. JESÚS PONCE CÁRDENAS), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 255-282.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, “El *Panegírico al duque de Lerma*. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)”, en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Trois tournants de la création littéraire du Siècle d’Or* (ed. Mercedes Blanco), número monográfico de los *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42,1 (2012), pp. 71-93.
- _____, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016.
- _____, “Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo”, *Critica letteraria*, 174 (2017), pp. 37-62.
- PORTÚS PÉREZ, JAVIER, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

RICO GARCÍA, JOSÉ MANUEL, “García de Salcedo Coronel”, *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, vol. XLV, p. 421-422 (puede consultarse asimismo en la edición on-line: <http://dbe.rah.es/biografias/35701/garcia-de-salcedo-coronel>).

ROSES LOZANO, JOAQUÍN, “La Ariadna de Salcedo Coronel y el laberinto barroco”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 887-894.

ROZAS, JUAN MANUEL, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978.

RUIZ PÉREZ, PEDRO, “El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura”, *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 239-270.

RUSO, EMILIO, *Studi su Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 2005.

_____, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

_____, “Per il Tebro Festante del Marino”, *L’Ellisse*, V (2010), pp. 121-143.

SALCEDO CORONEL, GARCÍA DE, *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649.

SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN, “Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el Epitalamio de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada”, en *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco* (ed. Encarnación Sánchez García), Napoli, Tullio Pironte Editore, 2013, pp. 241-272.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, *El Pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO Y SÁEZ, ADRIÁN J. (EDS.), *Siete memoriales españoles en defensa del Arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018

Esta edición de
Retrato Panegírico
del conde duque de Olivares
de García de Salcedo Coronel
pertenece a la Biblioteca Digital
del Proyecto de Investigación
FFI2015-63554-P
LAS ARTES DEL ELOGIO:
POESÍA, RETÓRICA E HISTORIA
EN LOS PANEGÍRICOS HISPANOS
y se puede consultar en la web
PANEGIRICOS.COM

