Octavas, versos de arte menor y música en el panegírico: Ovando y Santarén y el VIII duque de Medinaceli

Joseph J. Roussiès

▶ **To cite this version:**

Joseph J. Roussiès. Octavas, versos de arte menor y música en el panegírico: Ovando y Santarén y el VIII duque de Medinaceli. Ponce Cárdenas, Jesús. Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp.397-430, 2017, Literatura – Fastiginia, 978-84-8448-944-3. hal-01803498v1

HAL Id: hal-01803498

https://hal.science/hal-01803498v1

Submitted on 30 May 2018 (v1), last revised 23 Nov 2018 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

OCTAVAS, VERSOS DE ARTE MENOR Y MÚSICA EN EL PANEGÍRICO: OVANDO Y SANTARÉN Y EL VIII DUQUE DE MEDINACELI

Joseph Roussiès

CASA DE VELAZQUEZ — UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3 — UNIVERSIDAD DE SEVILLA

TABLA

1. Ovando y Santarén (1624-1706): avatares de un poeta soldado 3

2. El duque de Medinaceli, luces y sombras del primer ministro de Carlos II (1680-1685) 7

3. En torno a la producción encomiástica de Ovando y Santarén 11

4. Los impresos del *Dignísimo Panegírico* 13

5. Arquitectura narrativa de un poema encomiástico 14

[I] Dedicatoria al heredero del ducado, el joven Marqués de Cogolludo 15
[II] "Introducción […] en octavas": llegada a Málaga, caza y sueño de la inspiración 17
[III] Tres dísticos latinos cantados incitan el poeta al elogio del duque 19
[IV] El poeta, arrebatado por la inspiración, prepara su elogio (octavas) 19
[V] Diálogo cantado de las musas a modo de responsorio polimétrico 21
[VI] Dos octavas de transición entre el canto de las musas y el de Apolo 22
[VII] "Romance que canta Apolo" (se acompaña con el violón) 22
[VIII] Panegírico de las deidades continentales: Europa, América, Asia y África 23
[IX] Seis cuartetas de un romance cantado por una musa con la lira 30
[X] Dos octavas conclusivas 31

6. *Imitatio* gongorina y *performance* en el *Dignísimo panegírico* 33

7. Signo y cifra de un panegírico tardío 39

A zaga del *Panegírico al duque de Lerma* y de los varios elogios en verso que Góngora tributara a la Casa de Guzmán, a finales del siglo XVII el escritor malagueño Juan de Ovando y Santarén componía el *Dignísimo Panegírico que canta Apolo al muy excelente señor don Juan*

Francisco de la Cerda Enríquez Afán de Ribera, duque de Medinaceli[1]. Según el prurito de la *aemulatio* clásica, el intento de competir con el prestigioso modelo laudatorio gongorino quedaba ilustrado en una composición neolatina recogida al final del volumen. Bajo un significativo epígrafe en el que se constata el cauce del *genus minimum* y el uso de la *fictio personae* referida a la personificación de la ciudad natal del panegirista (*Epigrama en elogio del autor. Habla Málaga*) pueden leerse los dísticos siguientes[2]:

> *Sidonia et Medina ducem si Gongora cantat,*
> *et tanto felix Cordoba olore sonat;*
> *tu Medina ducem Caeli modularis, Ovando,*
> *et se jactat, ovans, Malaca Aquile suo*[3].
>
> Si Góngora canta al duque de Medinasidonia
> y Córdoba, dichosa, resuena con el canto de tamaño cisne,
> tú, Ovando, entonas con tu lira los loores del duque de Medinaceli
> y Málaga se enorgullece, ovante, de su Aquiles.

Estos versos neolatinos moldean ejemplarmente la figura de un poeta soldado, insigne por su heroica participación en la defensa de su tierra natal e ilustre por la capacidad de eternizar con sus versos al primer ministro del rey. Si Córdoba puede vanagloriarse de ser la cuna de Góngora, la ciudad de Málaga legítimamente puede enorgullecerse también de haber engendrado un poeta igualmente valioso, que además es un noble guerrero[4].

---

* Quisiera expresar mi gratitud a Jesús Ponce Cárdenas, por confiarme este primer estudio sobre el panegírico de Ovando y Santarén y permitirme descubrir un texto singular de tan polifacético autor. También agradezco las sugerencias que ha tenido a bien brindarme en las versiones primitivas de estas páginas. Igualmente debo entera gratitud a Aude Plagnard y Héctor Ruiz, amigos en el estudio, por su inmejorable mirada crítica y sus preciosos consejos. A los tres dedico esta investigación.

[1] "Panegírico al duque de Lerma: 'Si arrebatado merecí algún día [...]' (Poemas de autoría segura: [Año] 1617)", en *Poesía. [Edición en línea revisada de los* Poemas *en las* Obras completas *(Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000, vol. 1)]*, Antonio Carreira (ed.), Université Paris-Sorbonne – LABEX OBVIL, "[*Pólemos*.] Edición digital y estudio de la polémica gongorina", dir. Mercedes Blanco, 2016: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/. Las citas del texto de Góngora proceden de esta edición.

[2] En adelante, *Dignísimo panegírico*, [Málaga], [Mateo López Hidalgo, impresor de la catedral malagueña], verano de 1681, 33 folios in-cuarto sin numerar. Véase, más abajo, la descripción completa de la obra y de sus testimonios conocidos en la n. 56. Las citas del poema proceden siempre del segundo estado del texto, el del ejemplar R/11882(4) de la BNE (Madrid), con signatura [A]^{6}, B-C^{4}, D[1], ¶^{4}, [-]^{4}, [D4], E^{4}, F^{6} (en blanco la última hoja).

[3] La obra se cierra con tres breves poemas post-liminares en elogio del autor (f. F5v^{o}): dos décimas castellanas (véase su texto y sus autores al final de estas páginas) y el epigrama anónimo aquí comentado. Obsérvese el juego entre el apellido del poeta malagueño y el participio de presente del verbo latino *ovo*, 'tener los honores de la ovación, vitorear, triunfar'. Conviene subrayar que en verdad el Aquiles exaltado en el epigrama neolatino es el propio autor, que tomó parte activa en la defensa de Málaga frente al asedio de los ingleses. Así lo confirma el vocativo de la primera décima que precede el epigrama (v. 1: véase al final del presente capítulo).

[4] La mención del cabeza de la Casa de Guzmán ("*Sidonia et Medina ducem*") en el epigrama sustituye a la del prócer más esperable: el duque de Lerma, valido de Felipe III. Probablemente tal cambio esté motivado por el paralelo que quiere establecerse entre ambos dísticos y la similitud de los títulos ducales: "*Sidonia et Medina ducem*" / "*Medina ducem Caeli*". Por otro lado, no puede olvidarse que Góngora dedicó numerosos versos de elogio a varios magnates de la gran casa nobiliaria andaluza: el conde de Niebla, el duque de Medina Sidonia, el

Como evidenciaremos a lo largo de las páginas siguientes, entre el modelo del elogio del valido de Felipe III y el texto impreso en 1681, el parentesco resulta más que manifiesto tanto en la intención literaria como en el espíritu, en numerosos rasgos de estilo y también en la concepción de un lenguaje sublime. Sin embargo, varios detalles del *Dignísimo Panegírico al duque de Medinaceli* dibujan un camino muy distinto al del hipotexto gongorino: la modulación métrica, la notable mención de alguna música asociada con los versos e incluso lo que deja entrever de su *performance* en el momento de su creación. Significativamente, este largo encomio del Barroco tardío se singulariza por una rica polimetría, en la que a la esperable octava panegírica se asocian otros recursos versificatorios (en particular de arte menor), confiriendo así una difusa dimensión musical al poema[5].

Tras esbozar un necesario estado de la cuestión, nuestro estudio se articulará en dos partes: la primera de ellas atenderá tanto al plano biográfico como al bibliográfico, en tanto que la segunda se dedicará a analizar el poema y profundizar en el peculiar recurso de la *varietas* métrica. Se ofrece aquí una primera reflexión sobre un texto complejo, que destaca en el marco del género laudatorio por su amplia extensión, ya que alcanza casi los mil quinientos versos. En efecto, la mera amplitud del encomio evidencia una pieza excepcional, si se compara con muchos otros exponentes del género[6].

En futuros asedios sería oportuno abordar el estudio completo de la escritura laudatoria cultivada por Ovando y Santarén, así como emprender el análisis en profundidad de sus modelos literarios.

1. Ovando y Santarén (1624-1706): avatares de un poeta soldado

Tal como evidenciara el juego onomástico del epigrama neolatino antes citado (*Ovando / ovans*), a través de la *interpretatio nominis* el poeta don Juan de Ovando y Santarén (18 de enero de 1624 – 11 de mayo de 1706) parecía estar destinado al género laudatorio y al canto de los triunfos nobiliarios. Este autor nacido y fallecido en Málaga, aunque hoy apenas conocido, fue un prolífico

---

marqués de Ayamonte y el marqués de Gibraleón-duque de Béjar. Para más información, puede verse Jesús Ponce Cárdenas, "Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo", *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146.

[5] Para reconstruir el contexto de la poesía del período denominado Barroco Tardío o Bajo Barroco, pueden consultarse las recientes aportaciones: Alain Bègue (coord.), *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, número doble de *Criticón*, 103-104 (2008); Pedro Ruiz Pérez (coord.), *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, publicado en el *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011); Pedro Ruiz Pérez (coord.), *Tardos vuelos del Fénix. La poesía del Bajo Barroco*, en *Calíope*, 18, 1 (2012); Jean-Marc Buiguès (coord.), *Poésie et Société en Espagne: 1650-1750*, en *Bulletin Hispanique*, 115, 1 (2013); Alain Bègue (coord.), *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*; en *Criticón*, 119 (2013).

[6] Otra excepción notable se encuentra en la última gran composición encomiástica del período, debida a la pluma de Enríquez de Navarra: el *Laurel histórico y Panegírico real de las gloriosas empresas del Rey Philippo Quinto el Animoso* (Madrid, en casa de Francisco Laso, 1708). Sobre este amplio elogio de Felipe de Anjou, instaurador de la nueva dinastía borbónica, puede verse el estudio de Jesús Ponce Cárdenas, "Entre la Historia y la Epopeya: el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra", *Creneida*, 4 (2016), pp. 312-370.

escritor y militar profesional[7]. El nombre completo del poeta varía según los diferentes registros documentales que dan cuenta de su dilatada existencia: "Juan Esteban de Ovando Santarén y [Gómez de Loaisa y Rojas], más tarde Juan de Ovando y Santarén y, en el último tercio de su vida, Juan de la Victoria Ovando y Santarén"[8]. Como suele ser habitual en el panorama de los escritores de la época de los Austrias, aunque existen ahora datos valiosos sobre las andanzas vitales y los textos de este autor, permanecen aún varias zonas de sombra. En particular, no se puede aclarar del todo la naturaleza de sus vínculos familiares con los Ovando de Cáceres y desde el terreno de la recuperación editorial es obligado señalar que sólo una parte ínfima de su obra se ha vuelto a editar y comentar en nuestros días[9].

---

[7] Para situar mínimamente su figura en el panorama de la poesía áurea, recuerdan Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró que "nació en Málaga el 18 de enero de 1624, cuando a Góngora le quedaban sólo tres años de vida, y Quevedo tenía ya cuarenta y cuatro. Miembro de una familia distinguida, estudió latín y humanidades —parece que en Granada—, y luchó en Nápoles contra la rebelión que un tiempo encabezó Masaniello (1647-1648), perfeccionando su latín y aprendiendo italiano. Fue Caballero de Calatrava y Capitán de las Milicias de Málaga. Casó dos veces con damas de alcurnia: primero con doña Agustina Rizo, sobrina-nieta del consejero de María Estuardo, David Rizzi; luego con doña Rosa María de Negro, emparentada con una influyente familia genovesa. Leyó abundante literatura clásica —Homero, Platón, Virgilio y Lucano—, italiana —Petrarca, Ariosto, los Tasso…—, y española —el romancero, la épica culta, historiadores de España e Indias, novelistas, dramaturgos y poetas como Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón, y, sobre todo, Góngora—. Alcanzó íntegros los reinados de Felipe IV y Carlos II, y los primeros años de Felipe V, muriendo en 1706". Introducción de Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró en los *Autógrafos…*, *op. cit.* [12], 1997, p. 15.

[8] Aporta estas precisiones onomásticas José Mondéjar en "Nuevas piezas documentales para el perfil biográfico de un poeta gongorino malagueño: Juan de Ovando y Santarén", capítulo III de su libro *Juan de Ovando Santarén (1624-1706): documentos para la biografía de un poeta gongorino*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, p. 39. El mismo autor añadió a su nombre "de la Victoria" por su devoción a la patrona de Málaga, la Virgen homónima (compuso gran número de poemas en su honor, e hizo varias donaciones a la famosa imagen). De hecho, todos los impresos propios salieron, por lo visto, de las prensas catedralicias de Mateo López Hidalgo, lo que confirma una relación privilegiada con el clero de la ciudad. Véase la bibliografía relacionada con este tema en las notas siguientes. En particular Cristóbal Cuevas, *D. J. Ovando... en la tradición mariana*…, 1988. *Loaisa* o *Loayssa* (en la cita original), según las grafías en uso.

[9] Comenzando por lo más reciente y para tener elementos biográficos fundamentales, se pueden consultar: primero, el volumen ya citado de José Mondéjar, *Juan de Ovando Santarén (1624-1706): documentos para la biografía de un poeta gongorino*, cuyos aportes resultan decisivos para iluminar varios datos sobre los padres, los abuelos, los hijos del autor, las circunstancias en que entró en la orden de Calatrava (1652) y el humilde inventario de sus bienes; en términos más sintéticos, también se puede consultar [2] Elena Garcés, "Ovando y Santarén, Juan de la Victoria", en Pablo Jauralde (coord.), *Diccionario filológico de literatura española: siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2010, vol. II, pp. 23-24. La demás producción crítica sobre Ovando se encuentra esencialmente en la documentación siguiente (por orden cronológico): 3. Narciso Díaz de Escobar, *Don Juan de Ovando: estudio biográfico-bibliográfico de este ilustre poeta malacueño [*sic*]*, Málaga, Tipografía de "El Último", 1903. 4. Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia en diversos poemas: descripción panegírica de Málaga en octavas* (Ángel Caffarena, ed. parcial facs.), Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1965. 5. José Mondéjar, *El "honor" y la "rosa" en un soneto del gongorino malagueño Ovando Santarén (análisis de un texto)*, Universidad de Granada, 1979. 6. Emilio Chavarría Vargas, "El Poema sobre Málaga de don Juan de Ovando y Santarén", *Jábega*, nº 57, 1987, pp. 30-37. 7. Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia en diversos poemas* (eds. Cristóbal Cuevas y Francisco Talavera), Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987. 8. Cristóbal Cuevas García, *Don Juan de Ovando y Santarén en la tradición mariana del barroco español (la Virgen de la Victoria en su vida y en su poesía): discurso leído el jueves 30 de julio de 1987, en su recepción pública*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988. 9. Antonio Carreira, "La mímesis conceptista de Ovando y Santarén", *Revista de Filología Española*, 69 (1-2), 1989, pp. 153-161. 10. Cristóbal Cuevas, "Autógrafos poéticos de Juan de Ovando y Santarén. El manuscrito Muñoz Rojas", 1989 (véase sobre todo su ed. de 1997). 11. Juan de Ovando y Santarén, *Poemas lúgubres:* corpus elegiacum *en memoria de la muerte de su esposa* (Cristóbal Cuevas García, ed.), Málaga, Área de Cultura de la Diputación Provincial, 1989 (reseñado por Stanko B.

Siguiendo la tradición familiar, don Juan de Ovando y Santarén consagró su vida a la milicia, al igual que sus hermanos, ya que su estirpe había fundado su reputación en el terreno militar, al menos, desde los tiempos de su abuelo paterno, don Pedro de Ovando, "capitán en la Capitana de las galeras reales de Portugal bajo el mando del general Marqués de Barca Rota y Conde de Elva". Este antepasado obtuvo gracias a sus méritos la merced del castillo de Cascáis, en la entrada del puerto de Lisboa, del que fue responsable hasta su muerte[10]. Entre las acciones bélicas en las que participó su nieto, el poeta Juan de Ovando, cabe señalar el papel desempeñado en la represión de la revuelta popular de Massaniello en Nápoles y, sobre todo, la defensa de Málaga durante el asedio inglés de 1656, episodio histórico de cierto calado en el que, según cuenta él mismo, hubo de jugar un papel relevante[11]. Entre los cargos principales que ostentó figura el lucrativo puesto de Correo mayor de Málaga[12], que compaginó con el de Capitán de su Milicia, lo que ocasionaría varios viajes entre la ciudad natal y la corte de Madrid. Este tipo de nombramientos permite situarlo en la categoría social de la pequeña nobleza de funcionarios municipales y debió de facilitar algunos contactos con los círculos nobiliarios y políticos de su tiempo[13]. Por otro lado, sus enlaces matrimoniales, de cierto prestigio, pudieron estrechar la cercanía con algunas ramas aristocráticas.

Como cabía esperar, en la obra de Juan de Ovando y Santarén representa la parte más abundante y mejor conservada la lírica en castellano. Se conocen buena cantidad de romances de temática varia, poesía laudatoria, villancicos y "versos para cantar, composiciones religiosas, poemas descriptivos, obras satíricas y burlescas"[14], así como versos a la gloria de Málaga o de su patrona, la Virgen de la Victoria. Algunas de estas obras han contado con ediciones en los últimos

---

Vranich en la *Hispanic Review*, 59, 2, pp. 231-233, 1991). 12. Juan de Ovando y Santarén, *Autógrafos: manuscrito Muñoz Rojas*, transcrito y facs., (Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró eds.), Servicio de Publicaciones – Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1997 (un acceso esencial a los textos del autor en que aparecen casi todos los géneros practicados por Ovando). 13. Ángeles Cardona, "El soneto trilingüe de Juan de Ovando y Santarén", en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, servicio de Publicaciones, 1998, pp. 341-352. 14. José Jiménez Ruiz, "Mímesis gongorinas y variación artificiosa en los sonetos de un epígono barroco: Juan de Ovando y Santarén", en Antonio A. Gómez Yebra, Cristóbal Cuevas García y Salvador Montesa Peydró (eds.), *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 27-65. Para el inventario de su obra, véanse los citados: 15. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo… Tomo III*, 1888, entradas 3305 y 3306 (sólo describe *el Orfeo militar* y el *Dignísimo panegírico* pero da interesantes noticias de sus paratextos y licencias según aparecían en los ejemplares que entonces habían podido consultar); [7] los *Ocios de Castalia*, en la introducción de Cristóbal Cuevas, pp. 81-84; y, por fin, 16. José Simón con una bibliografía de Ovando bastante completa en el mencionado vol. XVI de la *BLH*, pp. 350-358, entradas nº 3076 a 3097.

[10] José Mondéjar, "III. Nuevas piezas documentales para el perfil…", en *Juan de Ovando…*, *op. cit.* [1], pp. 44.

[11] "Apéndice [facs.]: Memorial de D. Juan de Ovando a la Majestad del Rey D. Carlos II, de fecha de 1678, en demanda de una merced regia. Figura entre los papeles del manuscrito Muñoz Rojas", en *Autógrafos…*, *op. cit.* [12], p. 745.

[12] Elena Garcés, *[DFLE XVII2]*, *op. cit.* [2]. Cargo que, con toda probabilidad, heredó de su padre. Véase el justo citado "Apéndice [facs.]: Memorial…".

[13] De ahí, tal vez, sus contactos con los autores de las décimas dedicatorias al *Dignísimo panegírico* o su trato con el hijo del duque de Medinaceli, Luis Francisco, marqués de Cogolludo a quien dedica el poema. Véase *infra*.

[14] Retomando las categorías con que los editores han ordenado sus autógrafos sueltos, *ibid.*

treinta años: la de su principal cancionero poético, los *Ocios de Castalia* (1663)[15], la de un valioso autógrafo (aunque de contenido y estado desigual)[16], la de algunos de sus poemas fúnebres escritos después de la muerte de su primera esposa en 1664 (dan paso a una vena religiosa bastante desarrollada en su obra de madurez)[17], así como la publicación y comentario de algunos poemas sueltos[18].

Dentro de la variedad de su obra, tampoco debe subestimarse su producción neolatina, la primera en publicarse suelta, en obras ajenas desde la década de 1650[19] y, luego, en la quinta, última y más breve parte de los *Ocios de Castalia*. De ella, también se conservan fragmentos autógrafos. En cuanto a la prosa, aparecen asimismo huellas de una escritura bastante diversificada, en la vertiente literaria (con algunas novelas de corte boccacciano, cartas de pícaros y hasta un par de obras teatrales)[20], que también deja entrever una gran preocupación por la temática histórica, militar y nobiliaria[21].

Desde el punto de vista del *cursus honorum* de un personaje de la nobleza urbana destinado a la carrera militar, conviene recordar aquí cómo don Juan de Ovando y Santarén obtuvo el hábito de la Orden de Calatrava en 1652. Para ello se realizaron los necesarios informes, conservados gracias a una rica documentación genealógica[22]. Dos décadas más tarde, se imprimió una demanda de merced al rey que, en buena parte, retomaba la documentación del informe de Calatrava y la ponía al día[23]. Por aquellos mismos años, el escritor daba a los tórculos dos composiciones laudatorias en honor de los principales ministros de Carlos II: don Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV (1677) y Juan Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinaceli (1681) [24]. Era, pues, un poeta ya maduro, que frisaba los sesenta años, un escritor docto versado en cuestiones nobiliarias y políticas, quien escribía el *Dignísimo Panegírico al duque de Medinaceli*. Más allá de la previsible esperanza de obtener con ello algún tipo de merced, Ovando concibía este ambicioso texto polimétrico para exaltar la imagen del valido como legítimo detentador del poder. Quizá el poema fue redactado con

---

[15] La citada ed. [7] de Cristóbal Cuevas, 1987.
[16] Autógrafos: manuscrito Muñoz Rojas, op. cit. [12].
[17] *Poemas lúgubres:* corpus elegiacum…, *op. cit.* [11], 1989.
[18] Véase notas *supra* y Elena Garcés, *op. cit.*
[19] Ibid.
[20] *Autógrafos: manuscrito Muñoz Rojas*, *op. cit*, pp. 129-322 (novelas: 129-276; cartas picarescas: 277-282; teatro: 283-322).
[21] Es el tema del presente capítulo en cuanto a la producción laudatoria en verso (véase más abajo, n. 49 y sig., el repaso de sus poemas heroicos, laudatorios o militares, en el principio de nuestro comentario al *Dignísimo panegírico*), pero también se tiene noticia de algunas obras proyectadas y no escritas o perdidas, en particular, en prosa, un *Catálogo real genealógico de España…* y una *Historia de los Geriones*. Véase Elena Garcés y los *Ocios de Castalia*, introducción de Cristóbal Cuevas, pp. 81-84.
[22] José Mondéjar, "III. Nuevas piezas documentales para el perfil…", en *Juan de Ovando…*, *op. cit.* [1], pp. 39-47.
[23] "Apéndice… Memorial… de fecha de 1678, en demanda de una merced regia…", en *Autógrafos…*, *op. cit.*, pp. 745-747.
[24] El *Justísimo elogio* y el *Dignísimo panegírico.* Véase *infra*, n. 49 y sig., para una recapitulación de los poemas panegíricos.

ocasión de alguna celebración durante un viaje de la familia ducal a Málaga, convertida en "nuevo Aranjuez" por su presencia, o motivado por alguna visita a su señorío vecino de Comares[25].

2. El duque de Medinaceli, luces y sombras del primer ministro de Carlos II (1680-1685)

El prócer ensalzado en los versos del *Dignísimo Panegírico* puede considerarse uno de los personajes clave durante el reinado del último soberano de la Casa de Austria. Don Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas (Medinaceli, 4 de noviembre de 1637 – Madrid, 20 de febrero de 1691) ocupó un lugar privilegiado en la corte y merced a los distintos enlaces dinásticos se erigió en uno de los titulados más poderosos de la alta nobleza de su tiempo[26].

Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera nació en el otoño de 1637 en el solar ancestral de su linaje, en la localidad soriana de Medinaceli, donde recibió el bautismo el 10 de noviembre. Ostentó a partir de entonces el título de marqués de Cogolludo, dignidad propia de los herederos de la casa ducal. Tras el óbito de su madre, el 26 de enero de 1645, el muchacho recibió los numerosos títulos y tierras que provenían de la rama materna (ducado de Alcalá de los Gazules). Una vez alcanzada la mayoría de edad, en 1653 se ofició su casamiento con doña Catalina Antonia de Aragón Folch de Cardona y Córdoba (1635-1697), futura IX Duquesa de Segorbe, una de las personas más tituladas del Antiguo Régimen[27].

Tras la defunción de su padre (7 de marzo de 1671), don Juan Francisco se convirtió en el VIII titular del ducado de Medinaceli, varias veces grande de España. La brillante carrera cortesana que había ido cimentando durante años alcanzó su cumbre en 1680, cuando recibió el nombramiento de "primer ministro" real de Carlos II, por decreto del 21 de febrero. El noble personaje detentó dicho cargo durante un lustro, hasta abril de 1685[28]. Tras culminar drásticamente una dilatada carrera política y cortesana, alejado de la gracia regia, el aristócrata se retiró a sus dominios de Cogolludo, en la provincia de Guadalajara. Pocos años después, el 20 de febrero de 1691 fallecía en su palacio de Madrid[29].

---

[25] *Dignísimo panegírico*, octava IV, v. 7, citada más abajo. *Infra* también se establece una lista de los señoríos familiares.

[26] Sobre la crisis nacional y dinástica, resultan imprescindibles para entender el funcionamiento institucional según la "teoría de las convenciones" las lecturas que proponen Mary Douglas o Jean-Pierre Dedieu. De este último investigador, véase por ejemplo la síntesis que constituye *Après le roi : essai sur l'effondrement de la monarchie espagnole*, Madrid, Casa de Velázquez, col. "Essais de la Casa de Velázquez", 2010.

[27] Novena duquesa de Segorbe y X de Cardona, siguiendo el árbol del título actualizado que propone la Fundación Medinaceli (consult. 2016 X 22: es.fundacionmedinaceli.org/ casaducal/ fichaestado.aspx?id=112). VII duquesa de Segorbe y IX de Cardona según María Dolores Álamo Martell, "El VIII Duque de Medinaceli: Primer Ministro de Carlos II", en José Antonio Escudero (coord.), *Los validos. [Ponencias presentadas durante uno de los cursos de verano de la Universidad Rey Juan Carlos. Aranjuez, 2003]*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 547-571 (para esta cuestión, p. 549, n. 10).

[28] Para una documentación completa véase *ibid.*, pp. 548 (el nombramiento) y 566-567 (la caída).

[29] Según la ficha facilitada por la fundación de la casa ducal (consult. 2016 XI 12): http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=162.

El ascenso del duque de Medinaceli a los más altos puestos del poder durante el convulso reinado de Carlos II se inscribe en el marco de la lucha de facciones cortesanas, prolongado durante años. Si nos remontamos hasta los acontecimientos de enero de 1677, fecha del motín aristocrático que provocó la caída de un personaje tan denostado como el privado Valenzuela[30], algunos pasquines poco amables ponen el acento en la ambivalencia de don Juan Francisco de la Cerda. De ser atendibles dichas afirmaciones, el cauteloso cortesano supo navegar entre el bando de la reina madre y la poderosa facción del "bastardo regio" don Juan José de Austria (1629-1679)[31]. Se afirma en tales textos que Medinaceli apoyó tácitamente al hijo natural de Felipe IV, pero sin comprometerse con los firmantes del manifiesto de los adversarios de Mariana de Austria y del primer ministro y sin dejar ver a estos que apoyaba a aquellos[32]. En realidad, el duque era muy próximo al rey desde hacía años y había sido, en más de una ocasión, mensajero entre la voluntad de su Majestad (o de lo que su madre deseaba para el joven monarca) y los intereses de su poderoso hermanastro[33].

La situación de las facciones cortesanas experimentaría un vuelco inesperado cuando en septiembre de 1679 se produjo el fallecimiento de don Juan José de Austria. En ese momento, el duque de Medinaceli consiguió afirmarse en poco tiempo como jefe del partido "donjuanista", demostrando así que se había ido preparando para encarnar una alternativa de poder frente a la influencia de la reina madre. En enero del año siguiente, es nombrado "primer ministro" por decreto, revelándose ante la opinión pública como valido con cargo oficial. Así lo evidencian las propias palabras del rey, con la necesidad de subrayar la experiencia del duque, dirigiéndose a él en segunda persona y en un estilo que deja ver la intimidad de los dos hombres en el texto mismo del decreto, bajo custodia divina: "Habiendo pedido a Dios me alumbre los medios de que debo valerme para cumplir con mi obligación […], he reconocido […] las ocurrencias de ahora necesitan de Primer Ministro; y habiéndole de tener, no he dudado en encargarte me ayudes en esta forma, así por tus grandes

[30] Fernando de Valenzuela (1636-1692) es el segundo favorito de la reina Mariana, después del jesuita austriaco Nithard, durante el período de regencia que termina con la mayoría de Carlos II (1675).

[31] José Calvo Poyato, *Juan José de Austria: un bastardo regio*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001. Militar respetado, supo granjearse la confianza de buena parte de la nobleza y forzó al exilio a los favoritos de la reina madre en dos ocasiones mediante levantamientos militares: al confesor Nithard en febrero de 1669 (sin imponerse a su vez a la cabeza del Estado); a Fernando de Valenzuela, "primer ministro" en título, en enero de 1677 (esta vez, D. Juan se instala en palacio y aleja a Mariana de la corte). Véase también: José Ignacio Ruiz Rodríguez, *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, Dykinson, 2007. Por fin, el mismo Juan de Ovando le dedica su *Justísimo… elogio… que Clío y Calíope cantan… el día de D. Juan de Austria*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1677, al principio de sus años de valimiento.

[32] Véase, justo a continuación, la *Junta de vivos y muertos*.

[33] José Ignacio Ruiz Rodríguez, *D. Juan José de Austria...*, *op. cit.*, p. 397‑402. El cargo de Sumiller de Corps que ejerce a partir de 1675 lo coloca muy cerca del monarca. Sin duda fue un peldaño decisivo para su ascensión al valimiento.

obligaciones como por lo que en ti he experimentado […][34]". Según los usos culturales de la centuria, la asunción del poder quedaría refrendada con los versos de una composición panegírica que ensalzara las bondades y excelencias del duque, guiando su figura hacia el prestigioso terreno del mito y la genealogía. Como valido del rey y sustituto ejecutivo de la real mano, ¿qué garantía más excelsa podía ofrecer sino la misma sangre de reyes que corría en sus venas?

Podría sostenerse con algún fundamento que en la esfera literaria se opusieron dos textos que reflejan bien la enconada pugna de dos bandos políticos enfrentados: el *Panegírico* de Ovando y Santarén (1681) y el texto anónimo de la *Junta de vivos y muertos* (1684). Mientras que el primero exalta la legitimidad política del noble ministro, el segundo documento encarna el reverso negativo de su ascenso al poder. A través de las deformaciones propias de la *vituperatio*, mediante un curioso dispositivo 'espectral', el zahiriente y desconocido autor de la *Junta* hace salir de su tumba a don Juan José y a Felipe IV en persona para que organicen, dentro del mismísimo panteón real, un tribunal nocturno que dirima la buena fe política del hijo adulterino del rey muerto frente a la duplicidad del nuevo valido real (Medinaceli), a quien presenta en sus páginas como arquetipo de personaje tiránico y malvado. Hasta la fecha, los historiadores que se han ocupado de esta sátira la han estimado un mero documento informativo, sin destacar que tal retrato es ante todo, una construcción literaria y sólo refleja desde muy lejos las intrigas palaciegas. Ni exime al duque de las acusaciones mencionadas ni aporta documentación fehaciente para demostrarlas. Es, pues, difícil deducir de este texto que el rumor de la presencia de fantasmas en el palacio del Escorial fuera un hecho que tuvo lugar en la realidad ni que fuera organizado por el duque en persona para manipular la opinión y no un mero elemento ficcional al servicio de la sátira[35].

Antes de recibir su más alto nombramiento, el VIII duque había llegado a la presidencia del Consejo de Indias (1679), tras haber desempeñado la función de consejero de Estado y Guerra (1675), así como, desde el mismo año y hasta 1687, Sumiller de Corps de la Casa del Rey

---

[34] Decreto del 21 de febrero de 1680, según la documentación presente en el Archivo Ducal de Medinaceli, el fondo Egerton de Londres (British Library) y la BNE (mss/2034, 145rº). Véanse las referencias en Mª Dolores Álamo Martell, "El VIII Duque…", n. 70 y p. 571.

[35] Junta de vivos y muertos en el Panteón del Escorial: recíprocas quejas, cargos y descargos en presencia de Felipe IV, entre D. Juan de Austria y el Duque de Medinaceli, sobre su gobierno, en el valimiento y primer ministerio del reinado de Carlos II, año de 1684. Dentro de la literatura satírico-política, la tradición de este texto recorrió manuscrita alrededor de un siglo de copias: ocho ejemplares en Madrid (BNE, Palacio, AHN), uno en la Colombina, uno en la Real de Bruselas y uno en la British Library. Este último es el testimonio citado por María Dolores Álamo Martell, "El VIII Duque…", 2004, pp. 554-555 y 557, en especial p. 555, y la referencia en las n. 45-46 y 59. Introduce y edita el texto completo José Ignacio Ruiz Rodríguez, "Cap. 12. La 'rebelión de los muertos': Los sucesos del monasterio de El Escorial", en el citado Don Juan José de Austria…, 2007, pp. 515‑527. Antes de ellos, Adolfo de Castro la había editado en el vol. 36 de la B.A.E., pp. 551-556, con el título que lleva en uno de los testimonios de la Biblioteca Nacional: "Pía junta en el Panteón del Escorial de los vivos y los muertos" (Curiosidades bibliográficas: colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, Madrid, M. Rivadeneyra, col. "Biblioteca de Autores Españoles", 1855).

(el cargo de mayor cercanía con la persona real) y, por tanto, gentilhombre de su Cámara[36]. Cuando heredó finalmente los títulos ducales en 1671, a la muerte de su padre, ya era Capitán General de la Mar Océana y Costas de Andalucía desde más de dos años. Tenía entonces treinta y cuatro años. Una década después, Juan Francisco de la Cerda Enríquez era un político experimentado y un cortesano con aura y prestigio, hasta en la vertiente financiera, como parece inferirse de la gestión de la Junta de Medios y de la Junta de Monedas, así como de su cercanía con los hombres de la recién nacida Junta de Comercio[37]. El VIII duque de Medinaceli accedía al poder en medio de un período decadente y convulso, turbio política y socialmente, durante el cual la población hispánica sufrió varias catástrofes naturales[38]…

Frente a las figuras del duque de Lerma y el conde-duque de Olivares durante los reinados anteriores, podría decirse que en la persona de Juan Francisco de la Cerda por primera vez en la Edad Moderna un Grande de España llegaba a ocupar el valimiento. Con ocasión de las exequias paternas, el cronista Ortiz de Zúñiga decía de él que era "un piélago inmenso de grandezas; a quien Castilla respeta duque de Medinaceli, Andalucía duque de Alcalá, Aragón duque de Segorbe, Cataluña duque de Cardona, Valencia duque de Lerma"[39]. Aparte de los territorios del noroeste peninsular en que no tenía implantación, este mapa de posesiones dibuja una presencia del VIII duque en casi todos los territorios de las Españas, además de la custodia que tenía sobre los dominios coloniales gracias a su presidencia del Consejo de Indias. Se sabe, además, la atención que el interesado otorgaba a estas cuestiones de prestigio y hasta el escudo personal de don Juan Francisco deja ver, a través del lenguaje heráldico, cuán importante era para él asociar su nombre con los territorios a los que podía pretender, realzando la extensión de estos dominios. Tenemos noticia de la conformación de este blasón gracias a dos ejemplares de un mismo cartón de tapiz flamenco (década de 1680)[40] en que aparecen en conjunto los escudos simplificados de los ducados

---

[36] Mª Dolores Álamo Martell, "El VIII Duque…", p. 556. Véase también Carmen Sanz Ayán, "Reformismo y Real Hacienda: Oropesa y Medinaceli", en Mª Carmen Iglesias (coord.), *Nobleza y sociedad en la España moderna. [Conferencias del ciclo organizado por la Fundación Central Hispano y la Fundación Cultural de la Nobleza Española, y que se celebró en Madrid a lo largo de 1995]*, Oviedo, Nobel, 1996, p. 165.

[37] Carmen Sanz Ayán, "Reformismo y Real Hacienda…", *ibid.* Citado por Mª Dolores Álamo Martell, "El VIII Duque...", n. 53.

[38] Unas sucesivas epidemias de peste entre 1677 y 1684, sequías (1682-1684) o el terremoto de Málaga (1680).

[39] Estos últimos tres títulos por su casamiento. Así lo cita Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII. Vol. I: El estamento nobiliario*, [facs. de la 1ª ed. del CSIC, 1963], Granada, CSIC – Universidad de Granada, "Colección archivum", 1992, p. 221-222. Con mayor precisión cabe recordar que tanto Medinaceli como Segorbe son fronterizos con Aragón, respectivamente desde el este de Castilla y el noroeste de Valencia y que los ducados de Segorbe y Lerma están vinculados a la mujer del VIII duque de Medinaceli, Dª Catalina Antonia. En cuanto a Lerma, ella pretendió a la corona ducal que no llegó a ostentar en exclusividad (el V duque muere en 1668 y el pleito en curso desde la generación anterior no es favorable a la duquesa de Segorbe, menos aún a partir de 1677). En cambio, como es sabido, el cronista vincula con razón el ducado de Lerma con el solar de la casa en Denia (marquesado de origen de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas), en el sur del reino de Valencia.

[40] Ambos se hicieron, por lo visto, sobre un cartón del pintor flamenco David Teniers "el Joven". Uno se encuentra en la colección particular de la familia de Medinaceli (imagen accesible desde la ficha del VIII duque), el otro se vendía por Christie's cuando se escribían estas líneas, y, en la página del grupo, se apreciaban perfectamente los detalles de la obra (consult. 2016 XI 12):

más prestigiosos de los títulos familiares, según la partición vertical usual en los enlaces matrimoniales. A diestra[41], para el duque, las armas de la casa de Medinaceli (la Cerda)[42]: en el primer cuartel y en el tercero de la casa de Alcalá de los Gazules (Enríquez y Ribera)[43]; a siniestra de la partición, los títulos o apellidos heredados de la duquesa[44]: en el segundo cuartel, Aragón[45] y en el cuarto, partido en dos, Cardona y el reivindicado ducado de Lerma[46]. Tanto los cargos políticos del duque como la extensión territorial de los dominios familiares y los títulos que le había permitido añadir a los propios su casamiento aparecen esmeradamente enumerados en la portada del *Dignísimo panegírico*[47]. Por lo visto, venían a ocupar el lugar adecuado en un dispositivo genérico en que "convergen los caminos de la Retórica, la Poesía y la Historia", que por tanto puede llegar a manejarse como un "elegante instrumento de diplomacia internacional"[48].

3. En torno a la producción encomiástica de Ovando y Santarén

Como suele ser habitual entre los autores secentistas, la sección laudatoria de la obra de Ovando y Santarén constituye una de las partes más nutridas de su producción. En ese contexto, el *Dignísimo panegírico* no puede verse como un mero elogio aislado, aunque sí pueda atribuírsele el rango de la composición encomiástica más ambiciosa de este poeta-soldado. La polimetría, en particular, le sirve para hacer de este singular panegírico una obra polifónica en todos los sentidos de la palabra (tanto en lo narrativo como en lo musical), una pieza en la que la suma de voces poéticas (voz del narrador, de los personajes mitológicos como Apolo, las Musas, las Alegorías de los continentes…) sirve para construir un suntuoso aparato del elogio.

---

http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo_img.aspx?next=false&before=true&width=476&height=510&id=65;
http://www.christies.com/lotfinder/textiles-costume/a-flemish-armorial-tapestry-after-david-teniers-5829628-details.aspx ("European Noble & Private Collections Including Fine Tapestries Part I Teniers 1680").

[41] A diestra: en heráldica, visto desde el cuerpo del que lleva el escudo, a su derecha… O sea, en la mitad de la izquierda según aparece a quien lo mire de frente.

[42] Cuartelado a su vez de Castilla y León (cuarteles partidos) y de Francia (tres lises de oro en campo de azur).

[43] Las armas de Alcalá también son cuarteladas de las Enríquez y de las de Ribera (existe una variante partida).

[44] Las armas personales de la duquesa son las de su padre (las ducales), cortadas de Segorbe (un compuesto tripartita terciado en palo de Aragón-Trastámara, con Castilla y León en medio) y, terciado a su vez, del ducado de Cardona (cuarteladas en sotuer, las dos primeras partes de la división) y del condado de Pallars (el sexto distrito); sobre el todo, escusón del condado de Comares (en la provincia de Málaga, y pues vecino del escenario del poema de Ovando), reconocible al moro cautivo en la parte inferior de su propio corte.

[45] Aragón a su vez partido con Aragón simple y Aragón-Sicilia (Sicilia insular, reconocible a las Águilas de Hohenstaufen).

[46] D. Juan Francisco recupera para su blasón sólo la mitad Sandoval ("en campo de oro, una banda de sable"). Dª Catalina Antonia, es Sandoval y Rojas por su madre, la cual fue III duquesa de Lerma con los plenos derechos.

[47] Véase su disposición en la conformación del título original tal y como se transcribe a continuación (n. 57).

[48] Véanse elementos claves sobre el género y su definición desde los modelos latinos de Estacio, Claudiano o Sidonio Apolinar, la bibliografía actualizada y los elementos estilísticos dominantes en Jesús Ponce Cárdenas, "El Panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)", *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, Dosier "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro", nº 42-1, 2012, pp. 71-93 (p. 78 y 84 para las dos citas).

Antes de acometer el estudio de varios rasgos específicos del *Dignísimo Panegírico* resulta conveniente evocar el conjunto de versos laudatorios del poeta malagueño. En primer lugar, llama la atención la predilección que muestra por el cultivo de la vena encomiástica en arte menor. Dicha tendencia se aprecia ya en los poemas que compuso en tiempos de Felipe IV y, en particular, en los textos recogidos en la primera parte de sus *Ocios de Castalia*, donde puede localizarse gran cantidad de elogios fúnebres. Esa misma inclinación métrica por el octosílabo se manifiesta en la abundancia de poemas religiosos de tono laudatorio que escribió a lo largo de su vida[49]. Casi por los mismos años que el *Panegírico a Medinaceli*, Ovando hizo imprimir por separado un texto en honor al hermanastro del monarca (y valido anterior al VIII duque, entonces en ejercicio), don Juan José de Austria (1677)[50] así como un opúsculo para la joven reina consorte, María Luisa de Orleans, en verso de romance (hacia 1679-1689)[51]. Dentro de esa misma línea de exaltación epidíctica, se conservan igualmente numerosos ejemplares impresos y el primer canto autógrafo de un poema heroico titulado *Orfeo militar* (1688)[52], donde se da noticia de otro proyecto u obra perdida (un poema laudatorio en honor a los duques de Lorena)[53].

La mayor diferencia entre el poema de índole épico-militar y el panegírico quizás se encuentre en el carácter auto-generativo del discurso epidíctico, elaborado a través de una selección de acciones encomiables de la vida del prócer que proporcionen un retrato favorable. Frente a esa impostación, todo texto que celebre las gestas guerreras precisa una diégesis centrada en la acción de los héroes y en hazañas dignas de la general admiración. No raras veces, en el *Dignísimo panegírico*, largos fragmentos evocan la fama del protagonista sin que se fundamente casi nunca el elogio en la enumeración de virtudes concretas asociadas a hechos identificables. Las únicas referencias que concurren en las estancias son la exaltación de la piedad y devoción del duque, manifiesta por las ofrendas que depositara ante la Virgen de Montserrat (E2v^{o}, C; E3r^{o}, en las tres octavas del folio), y una fugaz alabanza que exalta su naturaleza de varón "legal" y "entero" en una octava aislada (F3r^{o}, B), sendas calidades mencionadas *in extremis* en las últimas hojas

[49] También se encuentra poesía similar manuscrita (hasta con una sección dedicada a ella en la ed. de 1997). "[4. Romances panegíricos y laudatorios]", en *Autógrafos…*, Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa Peydró, eds., p. 79-83 (transcri.), 381-387 (facs. ms.).

[50] *Justísimo... elogio... que Clío y Calíope cantan... el día de D. Juan de Austria*, Málaga, Mateo López Hidalgo, impresor de la Santa Iglesia Catedral, 1677. Un ejemplar en la BNE, otro en la Univ. de Salamanca, otro en la HSA.

[51] *Pintura de la augustissima Reyna nuestra Señora Maria Luisa de Borbon: dedicada al... S. D. Fernando Davila... [Romance]*, [s.l.: Málaga (?)], [s.n.: portada orlada semejante a las de Mateo López Hidalgo (?)], [s.a.]. Un ejemplar en la Nacional de Madrid. Se puede dar una fecha de escritura y publicación aproximada por el breve tiempo que duró la real unión antes de la muerte de la reina.

[52] *Orfeo militar: cuya belicosa musica celebra los felices triunfos que en la sagrada guerra de Viena, y Buda ân alcançado contra el Sultan del Assia las imperiales armas del Cesar Leopoldo primero, Rey de romanos, Bohemia, de Vngria, Dalmacia, Croacia y Esclauonia, grande Emperador de Alemania*, Impresso en Malaga, por Mateo Lopez Hidalgo, impressor de la S. Iglesia Catedral, 1688. Con cuatro ejemplares en la BNE, ejemplares únicos en la RAE, en la RAH, en la Univ. de Santiago de Compostela, en la de Córdoba, y en la HSA.

[53] Véase *Orfeo*, I, f. 19 bis r^{o} y 43v^{o} (mencionado por Cristóbal Cuevas en la ed. de los *Ocios de Castalia*, p. 82).

del poema[54]. A fin de cuentas, el poema se construye más bien como un elogio de la estirpe de la Cerda y del VIII duque como su último vástago, en la cima de su gloria política al reunir la mayor acumulación de títulos nobiliarios del reino y cubrir gran parte de su territorio. La construcción formal del poema desempeña entonces un papel importante para organizar esta celebración literaria del modo más variado y deleitoso posible.

4. Los impresos del *Dignísimo Panegírico*

Hasta donde se ha podido averiguar, hoy día se conocen dos ejemplares únicos de la composición laudatoria más ambiciosa de Ovando y Santarén: el primero, custodiado en Nueva York, pertenece a los fondos de la Hispanic Society of America (en adelante, HSA); el otro se localiza en Madrid, en la Biblioteca Nacional, con la signatura R/11882(4). El ejemplar madrileño incorpora algunas anotaciones manuscritas contemporáneas al poema (en adelante, BNE, sin duda el consultado por José Simón)[55]. El cotejo de ambos testimonios resulta muy relevante, ya que permite constatar la existencia de dos estados del texto, siendo el del ejemplar madrileño el más avanzado con la adición de treinta y ocho octavas y del último romance del poema[56]. Los nuevos versos

---

[54] Se indica con la letra mayúscula el orden de aparición de la estrofa en la página indicada: *A* es la primera, *B* la segunda, etc.

[55] José Simón Díaz, *[BLH16], op. cit.*, entrada 3085. J. Simón posiblemente menciona la aprobación siguiendo a Gallardo que trae a colación. Para esta tarea de descripción del impreso, le estoy especialmente agradecido a Aurore Schoenecker por sus consejos en codicología y el tiempo y buen criterio que empleó de modo decisivo para ayudarme a entender la composición de los pliegos del ejemplar de Madrid. Gracias también a Héctor Ruiz, otra vez, por el rigor de sus sugerencias y al personal de la sala Cervantes de la BNE por su ayuda.

[56] La obrita es un formato medio (in-4°) sin mención de editor. Se reconocen, sin embargo, la tipografía y las orlas usadas en las prensas catedralicias de Málaga, llevadas por Mateo López Hidalgo, donde Ovando dio a publicar la casi totalidad de su obra. El ejemplar de la HSA corresponde con un primer estado del texto, más breve que el de la BNE. Viene encuadernado solo y se compone de 28 folios impresos sin numerar, signados [A]^4, B-F^4. Contiene los dos documentos de censura (aprobación y licencia) firmados en Málaga a finales del verano de 1681 (A2-3r°). Gallardo no menciona qué ejemplar consulta, pero indica con exactitud: "Aprob. del P. Fr. Pedro de Salas: 17 agosto 1681.—Licencia: Málaga, 10 Setiembre 1681, Dr. D. Juan Manuel Romero de Valdivia […]" (*Ensayo... Tomo III, op. cit.*, entrada 3306). En cambio, da un número de folios inferior (veinte folios) al de los dos ejemplares conocidos. El ejemplar de Madrid no conserva las informaciones legales preliminares, tal vez porque se pudieran perder en el proceso de encuadernación en que se unió con otras tres obras (véase cuáles más abajo con las cuestiones de música a las que están afines, n. 118), por lo cual sufrió un ligero guillotinado. Además, ofrece la peculiaridad de ser anotado con correcciones manuscritas que dejan pensar que se pudo tratar de un ejemplar de trabajo (si no de imprenta), independiente de su comercialización y cercano a su proceso de producción. En este contexto puede que sobrasen las licencias, de rigor en los ejemplares destinados a ser públicos. Refleja, en todo caso, un segundo estado del texto con las treinta y ocho octavas y el romance añadidos. Se compone de 33 folios impresos sin numerar, signados [A]^6, B-C^4, D[1], ¶^{4}, [-]^4, [D4], E^4, F^6 (en blanco la última hoja). Con los dos folios posiblemente perdidos que contenían las licencias iniciales, la versión aumentada del libro pudo componerse de treinta y cinco ff. impresos. Las anotaciones manuscritas que incluye son unas poquísimas correcciones tipográficas (un reclamo que no modificaron después de añadir las treinta y seis octavas del nuevo pliego D), ortográficas o semánticas y un comentario único sobre la ingeniosidad del texto al asociar las nueve musas con nueve títulos de grandeza (C4r^o). El pliego D se recompuso totalmente en comparación con el primer estado del texto (HSA): los folios primero y el último son los únicos en ser idénticos en los dos testimonios. Dos elementos nuevos del cuaderno se señalan '¶' y '¶ 2' (*sic*: 2¶), cada uno seguido de un f. sin signatura de que se puede deducir que son los respectivos 1¶ 1-2 y 2¶ 1-2 (dos bifolios insertados al principio del pliego). Siguen cuatro folios sin signar que dejan ver que se reorganizó todo el pliego (pues los añadidos esporádicos de octavas —todas señaladas con una estrellita delante— no permitían mantener sin reimprimirlos más que los folios periféricos

insertados tratan esencialmente de los antepasados de Medinaceli, en particular de los Foix-Bearne. Para poder glosar estas antiguas hazañas familiares, puede que el autor necesitase documentarse con informaciones o lecturas complementarias que le permitieran terminar el poema. También se pueden observar algunos cambios y enmiendas menores en la grafía de las estrofas conservadas en los fragmentos afectados por las añadiduras de la segunda versión (BNE). El título completo del poema reza:

> *DIGNISSIMO / PANEGIRICO / QVE CANTA APOLO, / AL MVY EXCELENTE SEñOR DON JVAN / Franciſco de la Cerda Enriquez Afan de Ribera / Aragon Folch de Cardona y Cordova. / DVQVE / De Medina Celi, de Segorbe, de Lerma [*sic*, pretendiente], de Alcala [de los Gazules], de Cardona. / MARQVES / De Cogolludo, de Tarifa, de Denia, Comares, de Alcala [de la Alameda], de Palla[r]s, de Cea, de Villamizar. / CONDE / Del gran Puerto de S[anta] Maria, de Ampurias, de [las Montañas de] Pradas [*sic*, Prades], de Empudia [*sic*, Ampudia], de Buendia, de S[anta] Gadea, de los Molares. / VIZCONDE / de Villamur, ſeñor de Luzena, de Chillo[n], de Eſpejo, de Cañete, gran condeſtable de la Corona de Aragon, Adelantado mayor de Caſtilla, Adelantado y Notario mayor de la Andalucia, Cavallero del inſigne Orden del Tuſon de Oro, Sumiller de Corps de ſu Majestad, de ſu Conſejo de Eſtado y ſu primer Miniſtro deſta Monarquia[.] / AVTOR[:] EL AFECTO DE DON JOAN DE / la Victoria Ovando Santaren,y Loayſa. / Cavallero de la Orden,y cavalleria de Calatrava, Capitan / que fue en el [*sic*] rebelion de Napoles,y al preſente de la Milicia / de la Coſta deſta nobiliſsima,y fiel ciudad de Malaga*[57].

El extenso elogio del valido se terminó de escribir ya entrado 1681 y se editó entre el final de la primavera y el otoño de ese mismo año, según se entiende de las autorizaciones legales recogidas en los paratextos y se colige de la datación de algún suceso de carácter familiar que aparece aludido en el texto[58].

5. Arquitectura narrativa de un poema encomiástico

En su estado de redacción más avanzado, el *Dignísimo Panegírico* se compone de 1472 versos, que se caracterizan por la alternancia de distintas formas métricas[59]. Según los cauces formales propios del género, claramente las octavas reales predominan en la composición (149 estancias en

---

iniciales). En el pliego F, lo añadido es menor y más lineal. Sólo se modificó el último folio y se añadieron una hoja o dos. Dicho de otra manera, tres páginas impresas fueron modificadas (F1-3 originales más los añadidos [-]^3 con una hoja en blanco, o tal vez [-]^2, sin h. en blanco). Al nivel textual, la última octava se mantuvo al final pero aislada de las anteriores por la adjunción de una octava nueva abajo del nuevo f. [F4] y del nuevo romance de una página de extensión en la vuelta de la hoja. Siguen luego una nueva octava en el recto del último folio impreso antes de la octava final original. A la vuelta, permanecen las tres piezas post-liminares que cierran el opúsculo.

[57] Transcrito aquí con la puntuación, grafías y saltos de renglones originales, conservando los errores como la coma falta de espacio subsecuente.

[58] El casamiento de la hija de los duques, Lorenza Clara de la Cerda y Aragón, con Alejandro Colonna Manzini, IX duque de Paliano tuvo lugar a mediados de abril de 1681, hecho que el poema menciona (E2v^o, oct. A). Por tanto se escribe o se modifica el *Panegírico* después de esta fecha antes de su entrega a las prensas en el verano.

[59] Según los cauces tradicionales de la *laus urbis*, la *Descripción de Málaga*, con 180 octavas, es el más largo poema de los *Ocios de Castalia* y posee una extensión ligeramente inferior al *Dignísimo panegírico*. Aparece en la *Cuarta parte* de los *Ocios*, la única en que domina el verso de arte mayor y la temática panegírica y laudatoria de temas varios, sacros y profanos. Aparecen así sucesivamente una "Canción real" (petrarquista), dedicada a Nuestra Señora de la Victoria —es el caso del primer poema de cada parte del libro, menos en la breve quinta y última de versos latinos—. Se compone de cinco estrofas y un *commiato* (72 vv.). Siguen cuatro poemas en octavas (todos de ocho octavas, menos la mencionada "Descripción"). Vienen, por fin, un soneto; y dos romances (uno en -í-o-, el otro en -í-a- con 145 y 96 vv. respectivamente). Véase la cuidada edición de los *Ocios de Castalia…*, por Cristóbal Cuevas, 1987.

total, o sea 1192 vv.). Ahora bien, aquellas amplias series en *ottava rima* son interrumpidas a lo largo de varias secciones intermedias que se singularizan por otras opciones métricas. Tal alternancia se aprecia, en particular, al principio y al final de la obra. La función estructurante de la polimetría es bastante acusada, ya que sirve para recalcar algunas etapas diferenciadas dentro de la narración.

Según el orden del poema aparecen así[60]: un llamado "romance endecasílabo", en realidad alirado, o sea endeca-heptasilábico (ff. [A]2-3vº: 20 cuartetos); tres dísticos latinos (f. [A]6vº); otro romance polimétrico, pero que, esta vez, alterna arte menor y arte mayor en la composición de sus nueve estrofas (ff. B2-3vº); y dos romances comunes, o sea octosilábicos (ff. B3v-C2rº y F4rº). De este modo, dos masas métricas principales se diferencian. La dedicatoria, la introducción a la narración, el arranque de la parte propiamente panegírica de la obra, y los cuarenta versos que la clausuran forman un primer bloque polimétrico, que en varios momentos integra también octavas (504 vv., poco más de un tercio del total). Otro gran bloque (968 vv.) está constituido por un bloque unitario de octavas. Esta originalidad formal tiene, además, su lógica discursiva: cada forma métrica se corresponde con una de las varias voces poéticas, algunas solitarias (el narrador, el dios Apolo, una voz profética en latín, una musa, cada diosa de los continentes), otras corales (en conjunto, las musas y luego las deidades continentales), que conforman el *Dignísimo panegírico*. Así se describen, a continuación, las diez secuencias formadas por esta compleja estructura. Para evidenciar con mayor claridad la arquitectura textual del poema, seguidamente se reproducen varios fragmentos del principio y final de cada secuencia, lo que permitirá asimismo establecer alguna reflexión en torno a la diégesis y el estilo[61].

[I] Dedicatoria al heredero del ducado, el joven Marqués de Cogolludo

En el arranque del volumen, Ovando y Santarén ofrece un poema-dedicatorio (ff. [A]2-3vº) al Marqués de Cogolludo, Luis Francisco de la Cerda y Aragón (1660-1711), joven heredero del título ducal[62]. Bajo la forma de un "Romance endecasílabo", esta dedicatoria se compone de veinte cuartetos alirados endeca-heptasilábicos, cuyas rimas se pueden esquematizar *abcB*, con *a* y *c* heptasílabos sueltos y *b B*, heptasílabo y endecasílabo, asonantados en -é-e- (véanse a continuación las dos estrofas citadas)[63]. Esta forma ofrece una variante simplificada de la "baja lira" garcilasiana,

[60] A continuación, se vuelve a detallar diez secuencias formales y sus contenidos narrativos.

[61] Ortografía y puntuación están totalmente modernizadas en las siguientes transcripciones para facilitar una lectura fluida (con tal de que no alteren la fonética original). La elección sería muy posiblemente distinta para una edición crítica.

[62] Concesión del marquesado "por Carlos V a Luis de la Cerda, a petición de su padre, Juan de la Cerda, II Duque de Medinaceli. En adelante distinguirá a los sucesores directos varones de la Casa de Medinaceli. Primero de los cinco títulos creados por el Emperador para los sucesores de las grandes casas". (Fundación Medinaceli, consult. 2016 XI 9: http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaestado.aspx?id=71)

[63] Antonio Alatorre, "Avatares barrocos del romance", *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-191. Como revelaba el estudioso mexicano en este minucioso asedio crítico, "durante su

que el escritor malagueño lleva, por las rimas asonantes, hacia el estilo más humilde del romance, o sea de la poesía castellana de arte menor a la que es tan aficionado, aunque ennoblecida mediante el verso italianista[64].

En los versos dedicatorios consagrados al marqués, el *laudator* pretende mostrar cómo este vástago de una de las casas nobiliarias más ilustres del reino se ha revelado ya digno continuador de su nombradía. Por ese motivo, el panegirista se dirige al joven don Luis Francisco para explicar cuál es la intención de su elogio y para implorar su ayuda, con objeto de corregir la imperfección de un texto tan humilde (estrofa 14). Tal como indicara el título de portada ("Autor: el afecto de don Juan de la Victoria Ovando […]"), sólo el amor a la Casa de Medinaceli excusa levemente la osadía del poeta; es su único estímulo para escribir a la gloria del VIII duque. Sin lugar a dudas, el elogio se dirige también al marqués (como se subrayará luego en una octava del centro del poema que establece una lista de las virtudes del joven en boca de la diosa Europa, que lo describe como un cumplido varón que goza del "recato, / el valor, la lealtad, prudencia, fama, / paz, rectitud, espíritu y conato…", D4v[o65]).

Esta primera secuencia empieza con la siguiente llamada en la primera estrofa de la dedicatoria:

> Marqués de Cogolludo,
> Luz de Medinaceli,
> que al ilustrar albores
> las proezas que obras esclarece.

Y termina, a modo de cadencia conclusiva, con la única variante (*abCB*) observada en el esquema métrico de estos ochenta versos[66]:

> Mas ya a tu mano llega,
> quiera el cielo que estrene
> que al ilustrar por dicha los honores
> del invencible brazo de quien eres.

---

larga existencia, los romances endecasílabos se han empleado casi siempre en poemas de cierto empaque, compuestos en ocasiones luctuosas, festivas, celebratorias, ceremoniales, etc. Por eso son muy frecuentes en certámenes y academias" (p. 177). A continuación, el estudio ofrecía un catálogo de este tipo de composiciones, datadas entre 1652 y 1732. El poema de Ovando y Santarén aparece en dicho elenco (p. 178). Sobre la forma concreta del poema ovandiano, cabe señalar que la primera asonancia entre "Medinaceli" y "esclarece", (o sea -é-i- / -é-e-) es meramente aproximativa (es la única de la serie en no respetar exactamente el patrón), pero tal vez ingeniosa ya que hace consonar la parte más noble del nombre Medinaceli (según una paronomasia frecuente, evoca el *coeli* latino) con la luz, no menos celestial, que convoca el verbo *esclarecer*…

[64] Contienen en particular una mayoría de poemas octosilábicos sus *Ocios de Castalia* (ed. cit. 1987) tanto como sus autógrafos (*op. cit.* 1997).

[65] [D4] es la décima hoja del cuaderno recompuesto en el segundo estado del texto y la única hoja con D1 que se conserva del primer estado.

[66] En vez de *abcB*, o sea con un dístico final de endecasílabos en vez del verso largo suelto de las demás estrofas.

[II] "Introducción […] en octavas": llegada a Málaga, caza y sueño de la inspiración

Una serie de quince estancias sirve de obertura al encomio. En dichas estrofas (ff. [A]4-6vº, vv. 81-200) se invita al ministro de Carlos II a que escuche el canto de Apolo, "topacio del polo celestial", que se dispone a ofrendarle un elogio, siempre que su oficio de valido en el Olimpo del palacio real le deja la posibilidad de escucharlo benévolo y atento. Con el cambio de metro y estrofa, se efectúa una primera ruptura estilística. Ya no habla el poeta como *persona* del autor Ovando en el tono más íntimo de su dedicatoria al marqués, sino que sirve para introducir una narración cuyo propósito es preparar el canto del mismísimo dios de la poesía y las artes, acompañado por una lira cuyas cuerdas son las mismas "reales cerdas" de oro del apellido ducal. Así lo expresa la primera estrofa de la secuencia inicial[67]:

> Si te permite conceder espacio,
> príncipe heroico, lustre de Castilla,
> del Olimpo de Carlos el palacio,
> oye el acento que en tu obsequio humilla
> el Dios del Polo celestial topacio,
> que ha de exceder a toda maravilla
> en glorias cuando de Reales Cerdas
> pulsa del plectro resonante cuerdas.

Los citados endecasílabos guían al lector desde las fórmulas de la modestia propias del exordio hacia un instante mítico, en el que la alabanza no está sometida ya a la caducidad del tiempo, puesto que el elogio fluye del canto del propio Apolo. En este punto decisivo de la diégesis, la primera persona narrativa se desvanece para dejar paso a una cronografía, que evoca lejanamente el estilo sublime de la *Soledad primera*. Los versos describen con varias pinceladas ricas en sugestiones cromáticas ("*nevada* clavellina", "celajes", "albor", "nácares", "escarcha") y suntuosas ("oro", "raso de la China", rubís "balajes") los primeros arreboles del día. Todo ello se despliega además bajo los acordes del léxico pictórico ("borrar", "copiar", "lejos", "reflejos"). Tal como plantea la estancia, el cuadro paisajístico cubierto por la noche se revela en todo su esplendor ("se ostenta"), una vez despojado del velo de tinieblas que lo cubría ("corre la cortina"):

> Era, cuando nevada clavellina
> (entre mil ramilletes de celajes)
> se ostenta el Alba y corre la cortina
> al albor que de nácares follajes,
> le escarcha de oro en raso de la China
> y, al borrar de los astros los balajes,
> vuelve a brujulear, copiando en lejos
> del blandón de los siglos los reflejos.

[67] La segunda estrofa de la dedicatoria ya había asociado al apodo familiar hecho apellido, cerdas de oro: "De Francia y de Castilla / Adonis, que fulgente / con Cerdas de oro ciñes / superior de las Lises ramillete". Para instrumentos de la época, en particular entre los claves, se documentan cuerdas de todos tipos: de tripa, textiles (como la seda), aleaciones de metales (lo más corriente) y hasta, en instrumentos especiales a base de oro…

La reminiscencia del celebérrimo íncipit de las *Soledades* se hace palmaria a lo largo de las estrofas siguientes, como prueba la marca estacional de la descripción temporal ("por fin de abril, el Tauro floreciente"). Una vez explicitado el cuándo, el encomio se centra en evocar el dónde, identificando el lugar de la narración: "haciendo ruedas la voluble plata / que inclina Guadalhorce hacia Neptuno, / de Málaga a la vista se dilata". Ante la llegada inminente del valido, la ciudad mediterránea se erige en un "Nuevo Aranjuez", como si estuviera dispuesta ya a acoger al ministro junto a la entera familia ducal[68].

Una vez concluidos los segmentos descriptivos de la cronografía y la topografía, se da inicio al relato con una escena de caza ("cursando de Dïana el ejercicio", estancias 5-13), semejante a las que presentan otros panegíricos, como el de Trillo y Figueroa al marqués de Montalbán o el de Enríquez de Navarra a Felipe V. En este lance de montería aparece un temible oso al mismo tiempo que el "yo" encargado de llevar la narración a lo largo de las octavas (est. 5, v. 1), cuya identidad no se da a conocer. Por unos instantes, el lector falto de indicaciones podría pensar que se trata del mismo Apolo, tal y como lo anunciaba el subtítulo, pero las características de su reacción a la montería, su cansancio y luego su sueño dejan ver más bien a un personaje humano. Estrofas más abajo, el romance cantado explícitamente por Apolo, engastado en el corazón del panegírico, confirmará que el narrador y el dios no se confunden. La escena venatoria, imbuida de una poderosa *enárgeia*, ofrece asimismo un retrato ecuestre, con la evocación de un brioso caballo a lo largo de dos octavas enteras. La agitación de la escena provoca el cansancio del narrador-cazador y prepara el cambio del entorno gracias a un efecto de contraste entre el tono de cada fragmento. Concluida la escena cinegética, el narrador se adormece y tiene un sueño revelador en medio de ese marco silvestre (estrofas 14-15). Así se corona la primera sección narrativa y se introduce una visión onírica, donde la *figura loquens* recibe en tres dísticos latinos, por el intermediario de una misteriosa voz, la incitación a cantar las alabanzas del VIII duque. Así se formula la transición entre ambos fragmentos:

> Aún no había influido del beleño
> a mi rendido aliento que convida
> la dulce operación, fuerza del sueño,
> cuando, canoramente repetida,
> una voz (sin saber quién fue su dueño)
> así en el aire se escuchó esparcida,
> entonando en heroica consonancia
> verso latino, música elegancia […].

[68] La familia ducal no se menciona todavía en estos parajes que serán los del triunfo de Medinaceli en el *thiasos* marino del final del poema (véase desde el f. 31 hasta las últimas octavas).

[III] Tres dísticos latinos cantados incitan el poeta al elogio del duque

En esta sección aparece, por primera vez, una ruptura del metro en las octavas, así como el único uso de otra lengua en la composición (f. [A]6v^{o}). Como un pequeño alarde de plurilingüismo poético, los dísticos neolatinos presentan un perfil singular por la mención del canto que aparece en ellos, no ya como usual metáfora para designar la palabra poética ("canta Apolo", en el subtítulo) sino, aparentemente, como acotación del modo cómo se deben dar a escuchar los versos de esta voz, "*canoramente* repetida, / […] / *entonando* en heroica *consonancia* / […], *música* elegancia"[69]. Tal vez podría imaginarse que haya existido o que se haya previsto una melodía para los siguientes "versos latinos que cantó la voz en el aire", tal vez con algún dispositivo escénico sugestivo para que se escuchara la música sobre la letra en latín, sin que se vieran los músicos.

Acta Medina ducis Celi generosa canendo
—dixit— erunt caeli carmina (Ovando) tua.
Est Cerda et si orbem replet dulcedine tactu,
nobilitans faciet plectra sonora tua.
Mecenas erit usque tuus (sors magna!). Quid ergo?
Mecenas atavis regibus ortus erit.

Cantando las nobles gestas del duque de Medinaceli
—dijo— serán tus poemas, Ovando, del cielo.
Es Cerda y, si al tocarla, llena el orbe de dulzura
hará que resuene famoso tu sonoro plectro.
Tu Mecenas ya siempre será: ¡inmensa suerte! ¿Por qué?
Será un Mecenas nacido de antiguos reyes.

Como bien podían apreciar los lectores de la época, el *explicit* de la composición neolatina sirve para engastar con leves alteraciones una *iunctura* tan prestigiosa como la del inicio del *Carmen* I, 1 de Horacio, consagrado por el vate de Venusia a su poderoso patrón, Gayo Cilnio Mecenas ("*Maecenas atavis edite regibus*" > "*Mecenas atavis regibus ortus erit*"). Además de congratular al panegirista por la fortuna de servir a un patrón virtuoso e inmejorable, el epigrama encapsula uno de los elementos principales que va a desarrollar la alabanza posterior: el linaje de la Casa de Medinaceli se remonta hasta la Edad Media y es de sangre real.

[IV] El poeta, arrebatado por la inspiración, prepara su elogio (octavas)

La octava siguiente glosa en castellano los versos latinos anteriores y marca el momento en que el poeta se deja arrebatar por la inspiración que lo lleva a componer el panegírico al poderoso ministro ([A]6v-B2r^{o}: 9 octavas):

[69] El epigrama está compuesto por tres dísticos, que a juicio del latinista Pedro Conde Parrado resultan bastante "pedestres y mejorables". Quisiera dejar aquí constancia de mi gratitud a este investigador de la Universidad de Valladolid por haber revisado la puntuación del poema neolatino y por los consejos brindados para aquilatar la traducción.

Al de Medinaceli la elegante
voz que escuché le aplauda me provoca,
pues del cielo ha de ser cuánto de él cante.
"Cerda es —prosiguió— que si te toca
el Orbe endulzará del Euro a Atlante,
exaltando tu plectro (si le invoca)
y será tu mecenas (dicha extraña)
pues origen de reyes le dio España".

Mi espíritu la voz dejó inflamado
e invocar el Parnaso pretendiendo
de este príncipe, a encomios elevado,
ideas a mi idea está haciendo;
y de ardor apolínėo[70] provocado,
de Morfeo al impulso me suspendo,
quedando en fin sin mí, porque en tal gloria
me arrebató un letargo la memoria.

Se trata de un fragmento intermedio entre dos momentos cantados que introduce el ameno paisaje del monte Parnaso donde las nueve ninfas cantan primeras la gloria de Medinaceli en la secuencia siguiente. Terminan así las nueve octavas (vv. 262-278)[71], ya con la aparición de algún epíteto de signo gongorino, como "honor y gala de Medina". Quizá pueda plantearse alguna reminiscencia del fragmento del *Panegírico a Lerma* referido a la duquesa de Lerma, que era hija del duque de Medinaceli. En esa vía de contacto familiar, la noble dama desposada con el privado de Felipe III se exaltaba como "[…] divina / del cielo flor, estrella de Medina" (v. 111-112), y dos veces "gala", término presente más de quince veces en el conjunto de la obra de Góngora.[72]:

"Este el Parnaso es (selva divina)
—dijo una de ellas, viéndome confuso—,
y estas las Musas, cuya peregrina
música entona elogios que dispuso
al duque (honor y gala de Medina),
cuando por todo el orbe está difuso
el saber que de España por primado
del austriaco Carlos es privado.

"Yo soy la que a este sitio presurosa
te trasladé, cuando, al descanso atento
de tu fatiga, el tráfago reposa;
camino en rumbos conseguí del viento,
plumas dando por velas imperiosa.
¡Oye de mis hermanas el acento!",
dijo. Y sonó (parándose las fuentes)
así un primor de voces diferentes […].

[70] *Apolíneo*: la prosodia exige la sinéresis que hace del adjetivo un tetrasílabo en vez del usual pentasílabo. Se señala la sinéresis en la transcripción mediante un punto en la vocal (-ė-), así como lo propone Gaspar Garrote Bernal en su edición de Vicente Espinel (*Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col. "Clásicos andaluces", 2008, p. XC; véanse los ejemplos de las pp. 117-124). La crítica de Antonio Alatorre a estas cuestiones no es menos interesante y resulta complementaria ("Review of Diversas rimas [1591]", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 50, nº 2, 2002, pp. 591-606; véanse pp. 294-296).

[71] Nueve octavas para presentar a las nueve musas, tal vez con alguna intención numerológica (también afirma que el duque es "nueve veces grande"; véase n. 94).

[72] Véanse las herramientas de búsqueda de la citada ed. en línea de Antonio Carreira [*Pólemos* 2016].

[V] Diálogo cantado de las musas a modo de responsorio polimétrico

La quinta secuencia del *Panegírico* es la más singular desde el punto de vista métrico. En ella se combinan varias tradiciones que no suelen asociarse: el octosílabo de la poesía ibérica con origen en la transmisión oral; el endecasílabo de la poesía culta italianista; y el llamado *verso de arte mayor* de otra tradición culta, la vetero-castellana (el verso del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena). Durante las nueve estrofas de este curioso romance polimétrico, asonantado en -á-a- (ff. B2-3vº; 54 vv.), se combinan tres octosílabos y un endecasílabo en boca de una musa (con asonancia en los pares), seguidos de dos versos de arte mayor asonantados, coreados por las demás musas, o sea dodecasílabos cesurados, compuestos de dos hemistiquios hexasílabos[73]. Funciona el fragmento del mismo modo que en la liturgia gregoriana con el responsorio coral al versículo del oficiante, como también ocurre en tradiciones populares lúdicas en que un jefe de juego lanza una *propuesta* a la que la colectividad opone una *respuesta* o, como en la tragedia griega, con un corifeo que, en este caso, sería alternativamente una y otra musa, todas cantando su estrofa solista a su vez. Esta "música que cantan todas las nueve Musas" empieza así con la más elocuente:

CALÍOPE
Prodigio augusto del orbe,
a quien infantes España
en tu esclarecido origen
realce dieron a la antigua infancia.

TODAS
No adornen laureles los triunfos que alcanzas[74]
sino de tu árbol las augustas ramas.

[73] Ninguno de estos versos de arte mayor de Ovando plantea los problemas que se encuentran en Mena. Sobre esta cuestión del *Laberinto*, generaciones de filólogos propusieron teorías más o menos satisfactorias hasta el aporte de Jacques Roubaud, "Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser", *Poétique*, vol. 7, 1971, pp. 366-387; comentado y aclarado luego por Éric Beaumatin, "Pour l'analyse métrique du *Laberinto de Fortuna* : un réexamen des propositions de Jacques Roubaud sur l'arte mayor", *Langues Néo-Latines (Revue des langues vivantes romanes)*, vol. 307, 1998, p. 65-87 [HDR 2011: t. 2, pp. 214-240]; antes del estudio decisivo de Martin J. Duffell, *Modern Metrical Theory and the 'Verso de Arte Mayor'*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, col. "Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar", 1999 (véase también, más recientemente, del mismo autor, *Syllable and Accent: Studies on Medieval Hispanic Metrics*, mismo ed., misma col., 2007).

[74] La presente transcripción evidencia cada hemistiquio por un espacio añadido. Se observa, además, entre los finales de los primeros hemistiquios una aliteración con carácter casi sistemático. En los dos casos observables, un juego con la consonante lateral alveolar (o la vibrante): *LauReLes / tu áRboL; jub*I*Le / le h*I*La*. Nótese, en este verso, que la prosodia exige reducción del esperado hiato en sinéresis para la palabra *triunfo*, realizado como bisílabo *[tryun-fo].

Este primer canto de elogio de la estirpe de Medinaceli (que va a ser el motivo recurrente del poema) termina, ocho estrofas más abajo, en boca de la musa bucólica:

TALÍA
Vive inmortal en el orbe,
siendo (pues te erige estatuas)
disculpa a la admiración,
Y ocupación a la sonora Fama.

TODAS
Términos jubile a tu edad la Parca
en lo que le hila pródiga por larga.

[VI] Dos octavas de transición entre el canto de las musas y el de Apolo

Apolo, monarca entre las musas, viene finalmente anunciado por el narrador, mientras se hacía esperar desde casi un tercio del poema (f. B3v^{o}), mencionado ya en la portada y en subtítulo al principio de la narración.

Así cantaban y sin mí, confieso,
estaba, de lo armónico llevado.
Volvió a hablarme la Musa, que el exceso
conoció de mi aliento transportado:
"Al canto —dijo— seguirá el progreso
de Delfos la deidad cuyo cuidado
a este príncipe excelso le proviene
digno poema, gloria de Hipocrene.

"Aquel de Lauro es el dios Apolo,
a la armonía de un romance atiende
que le ha compuesto por cantarle solo".
Apolo, entonces, que entonar pretende,
tomó el violón con que suaviza el polo.
El coro de las Musas se suspende
y así remonta del rubí elegante
melodía en sus labios relevante.

[VII] "Romance que canta Apolo" (se acompaña con el violón)

Aparece el canto divino a folios B4-C2r^{o} con veintinueve cuartetas (116 vv.) de romance en asonancia -ú-e-. Esta vez se trata de un romance octosilábico, en su forma usual, al contrario de los romances polimétricos anteriores (en la dedicatoria y en el canto de las musas). Empieza:

O tú, para cuyo elogio
(Excelentísimo Duque)
en cuanto giran mis rayos,
es corto influjo mi numen.

Tú, que en prosapia ascendiendo,
porque en tus glorias redundes,
de un imperio el timbre logras
que con tus Cerdas se añude.

Como en la mayor parte del poema, este romance laudatorio no menciona en ningún momento hazañas efectivas del duque, pero sí sirve para desplegar un sutil ingenio onomástico, característico del género epidíctico, en que las cerdas del apellido ducal se hacen vínculo familiar y garantizan la unidad de la Corona. Hasta se utiliza la figura de los ancestros Blanca de Francia y el infante Fernando "el de la cerda" como precedentes y como modelos, además, de un enlace matrimonial entre España y Francia, tres años después del matrimonio de Carlos II con Mª Luisa de Orleans (evocado en la quinta cuarteta)[75].

El octavo duque de Medinaceli también encarna otro tipo de virtud real: la liberalidad y justicia, que manifiesta en la distribución de las mercedes (f. 11, estr. D: "de letras o armas el cargo / tan atento distribuyes"). En un tono similar termina el canto de Apolo en las estrofas 28 y 29, sólo aludiendo remotamente a las presentes y venideras proezas que tendrían al ministro real como protagonista (29º, v. 3):

> De tus lustros el lustroso
> aumento el cielo vincule,
> que otro en sí caber no puede,
> ni se hallará, aunque se estudie.
>
> Grabe de pórfido en hojas
> (sin que del Tiempo lo frustre
> lo voraz) a tus proezas
> la Fama inmortal volumen.

Como puede apreciarse, la última cuarteta de romance plantea un contraste entre el efecto temible de desgaste ocasionado por el Tiempo y la perennidad que asegura la Fama a través de la memoria inmarcesible de las gestas. Arropado por un hipérbaton de sabor gongorino, el cierre de la *sermocinatio* de Apolo concede el mayor crédito al poder eternizador de la palabra poética, al modo del horaciano *exegi monumentum aere perennius*: 'Que la Fama grabe en hojas de pórfido un volumen inmortal a tus proezas, sin que la voracidad del Tiempo lo frustre'.

[VIII] Panegírico de las deidades continentales: Europa, América, Asia y África

El octavo apartado del encomio constituye la secuencia más amplia del entero poema, ya que suma dos tercios de su extensión (968 vv.)[76]. Además, al contrario de lo que rezan la portada y el título, en este momento central no concede la voz a Apolo. Frente a la sermocinación del dios de la poesía, Ovando y Santarén recurre aquí a otro tipo de ficción alegórica, basado en la tradición panegírica romana de época tardo-antigua. Después de una sucinta introducción en tres octavas (C2r-vº), hablan por turno cuatro figuras divinas, en forma de personificación alegórica: Europa, América, Asia y África. Los discursos de las deidades continentales revelan una extensión

[75] Véase la n. 81, *supra*, y el contexto asociado.
[76] Corre desde el folio C2vº hasta casi el final de la obra (F4rº), a lo largo de 121 octavas (de la 27º a la 147º si se cuentan los anteriores fragmentos escritos en octavas.

muy dispar, marcada por la relevancia que asume la primera deidad como centro simbólico del mundo. Así pues, Europa hablará durante ochenta y nueve octavas (C2v-E4vº), en tanto que el discurso de las demás diosas será mucho más reducido (América nueve octavas, a ff. E4v-F1rº; Asia cinco: F1v-F2rº; África también nueve: F2-3rº). Como uno de los posibles precedentes que el escritor malagueño debió de conocer, cabe apuntar cómo Claudiano en el libro segundo del *De consulatu Stilichonis* introduce un notable pasaje en el que describe a las personificaciones alegóricas de varias provincias del imperio romano (Hispania, Galia, Britania, África y Enotria). Estas personificaciones alegóricas acudieron en calidad de suplicantes ante la divinidad de mayor rango, la diosa Roma, para solicitar su ayuda ante los riesgos que las amenazaban[77].

En las tres octavas de transición, se aplica por segunda vez una técnica de contraste narrativo. De modo simétrico al contraste generado al principio del poema entre la tensión narrativa de la caza y el sosiego del sueño (clímax / anticlímax)[78], las diosas de los continentes y las trompetas de su comitiva llegan, "turba en músicos tropeles", y rompen el silencio dejado por la naturaleza, cautivada por el armonioso canto solista de Apolo (anticlímax / clímax). Se constituye así una animada escena visual y musical donde el orbe entero, representado por sus entidades geográficas, viene a celebrar la fama y gloria de Medinaceli en Málaga:

> Mudos y, al eco de esta voz, dormidos
> los céfiros se echaban en los prados
> y, en las ramas, tenían suspendidos
> los pájaros sus picos elevados
> y las fuentes sus cursos reprimidos;
> que, sus efectos bien considerados,
> suspensión al Parnaso causó solo
> cantar del duque, en el aplauso, Apolo[79].
>
> A este tiempo, surcó la región pura
> de ninfas turba en músicos tropeles.
> Cada una a un clarín, marcial dulzura,
> de su boca infundía, entre claveles.
> Seguíanlas con grave compostura
> (sirviéndoles las nueve de doseles)
> cuatro deidades en festiva tropa:
> la África y Asia, América y Europa.

---

[77] Claudiano, *Poemas*, Madrid, Gredos, 1993, t. II, pp. 98-100. Copio la somera descripción de cada una de las provincias, que antecede a su respectiva *sermocinatio*: "Entonces, Hispania, coronada su cabellera con la glauca fronda de Minerva, y con un vestido radiante entretejido con oro del Tajo, profiere la primera tales palabras […]" (p. 98). "Entonces la fiera Galia, con su rubia cabellera peinada hacia atrás, su cuello rodeado por un bello collar y portando dos jabalinas, así habló con un corazón apasionado […]" (p. 99). "Luego Britania, cubierta con la piel de una bestia caledonia, tatuadas con hierro sus mejillas, cuyo azulado manto borra sus huellas e imita el oleaje del océano, dijo […]" (*ibid.*). "Luego África, resplandeciente su cabellera con espigas y una peineta de marfil y enrojecida por su caluroso clima, habló así […]" (p. 100). "Después de ellas, Enotria, entrelazando la hiedra con la flexible vid y haciendo fluir el vino de sus abundantes racimos, dijo […]" (*ibid.*).

[78] La caza en los ff. [A]4v-6rº y el sueño a continuación, sin que se indique su final que, de hecho, es el fin de la obra.

[79] "[el] cantar solo Apolo [la gloria] del duque al Parnaso, causó suspensión en el [general] aplauso."

Según una confusión frecuente, posiblemente habrá de entenderse que son las musas estas nueve ninfas que abrigan el divino séquito, reuniendo así a todos los protagonistas de las escenas precedentes en una escena colectiva y con un tono de alegre celebración heroica. Al contrario del orden que parecía anunciar la lista —que ordena los nombres de las diosas seguramente para que se adecuen con el ritmo del endecasílabo— Europa es quien aparece primero:

> Felices de su júbilo señales
> venían dando. Europa la primera
> llegó, del pelo rizos los raudales
> que aumentaban cambiantes a la esfera
> y del cuello doraban los cristales;
> vestida de una hermosa primavera
> en quien todo el Ofir copió embutido
> grave esplendor de fúlgido tejido.

La primera deidad en tomar la palabra es la más prolija (C2v-E3vº) y empieza por una descripción de sus territorios:

> HABLA EUROPA
> De dragón me dan forma y mi cabeza
> —dijo— es España. Tengo el océano
> al poniente y, al norte, mi grandeza
> ciñe el zafir con que se explaya ufano
> todo el Mediterráneo en su largueza.
> Llego hasta el mar de Atlante el mauritano
> desde el Oriente, donde me hace, en suma,
> el Tanais, senda de cristal y espuma.

Acoge luego el *basilikòs lógos*[80], momento más grave del poema y que explica la extensión mayor de la intervención de Europa. Esta contiene en efecto el elogio de Carlos II como rey-mundo, y revela la dimensión política de un género epidíctico al servicio no sólo del personaje a que se dedica el texto, sino también del sistema monárquico en su conjunto. Aunque el poema los ensalce, la gloria y fama de Medinaceli, por la garantía que ofrece su origen regio, son un agente más, aunque un agente excelso, del todo de una corona compuesta por la unión de reinos y componentes federados.

El discurso respeta la jerarquía de los personajes alabados: primero el rey Carlos, "Júpiter español" (oct. 4-6 de Europa), luego la reina madre, Mariana (oct. 7). La octava siguiente alude a la reina consorte Mª Luisa ("incomparable lis, […] que al antiguo esplendor de los Borbones / añadió de Castilla los leones") antes de que llegue por fin el turno del duque de Medinaceli, "al bien de su corona atento" (C4rº y sig.). La última octava de la página sintetiza, antes del catálogo de su genealogía, los títulos y funciones que detallamos en el apartado anterior.

[80] Véase el citado artículo de Jesús Ponce Cárdenas, "El Panegírico... Trascendencia…", 2012, p. 76, para esta cuestión del discurso regio o *basilikòs lógos*.

A continuación, la genealogía comienza con Alfonso X (C4vº), su hijo "el de la cerda", las guerras fratricidas de sucesión del rey sabio y la otra rama Medinaceli, los Foix-Bearne, a partir de 1370 (D1vº). La estirpe de la ilustrísima familia de los Medinaceli (hechos condes por Enrique II y duques por los Reyes Católicos), tiene su ilustre origen en la rama mayor de la casa real de Castilla por vía del infante don Fernando (primogénito y heredero de Alfonso X), de quien conservaron sus descendientes a guisa de apellido el mote de "el de la Cerda", según cuenta la leyenda[81]. El infante casó con Blanca de Francia, hija del rey galo Luis IX (San Luis) y murió antes que su longevo padre, el rey sabio. Alfonso "el Desheredado", hijo de don Fernando, otro portador del nombre en la genealogía de Medinaceli, tampoco pudo llegar a suceder a su abuelo como soberano de Castilla y León. De ahí el escudo de los de la Cerda, partido (o cuarteado según las variantes heráldicas y las épocas) con las flores de lis de Francia (Blanca) y el emblema de Castilla y León (Alfonso X). Lo recuerda la segunda estrofa del romance dedicatorio del *Dignísimo panegírico* (f. [A]2rº): "De Francia y de Castilla / Adonis, que fulgente / con Cerdas de oro ciñes / superior de las Lises ramillete".

Sigue la genealogía con una ampliación de la mirada hacia las familias reales de España y Francia (los Trastámara y el inicio de la Casa de Borbón —1¶1vº—, la de Navarra) cuyo vínculo con los de la Cerda es indirecto. Se ve pues cómo Ovando construye un discurso global del elogio regio en que Medinaceli y Carlos II tienen antepasados gloriosos y parcialmente comparten entre aquellos remotos orígenes medievales una línea dinástica común. Esa misma afinidad centenaria se aprecia, asimismo, en la genealogía de sus esposas respectivas: Dª Catalina de la Casa de Aragón y Mª Luisa de la de Borbón-Orleans. Del mismo modo remonta el relato hacia la familia materna del duque, los Enríquez de Ribera (1¶2vº); es decir que la genealogía no sigue un curso lineal, ni mucho menos, sino que erige una serie de retratos sumarios en que un nombre se encuentra asociado a un título o una hazaña de la Reconquista o de las primeras guerras de conquistas coloniales. Así puede llegar a primos contemporáneos del VIII duque, como Pedro de la Cerda y Leiva, III conde de Baños (1633-1705) con quien comparte un bisabuelo ([-]2r-vº)[82].

De esta genealogía digresiva se disculpa Europa a Apolo con la excusa de que se fue en busca de otras glorias, dignas de la que se había propuesto cantar ([-]3rº[83], 86 oct. de Europa):

> O Febo (a los encomios pues te ajustas
> del que de Foix ha precedido Febo)[84]
> digresiones perdona, por augustas,
> si han detenido el curso que le debo;

[81] Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andaluzía*. Sevilla, 1588 (para el apodo dado al infante cuando nació, por tener la piel cubierta de pelos duros, cual cerdas, véase Lib. II, cap. XX, f. 155vº).
[82] [-]2, o sea la séptima hoja de diez del pliego recompuesto D.
[83] *Id*., el octavo folio.
[84] "Febo" fue el nombre que adoptaron los condes de Foix, entre los antepasados medievales de Medinaceli.

mas, como son admiraciones justas,
que unión tener con sus fulgores pruebo,
que de su estirpe al mar corren triunfales. […]

Retoma luego la genealogía con el primer duque de Medinaceli ([-]3v^{o})[85] hasta llegar, en cuatro octavas, a la esposa del VIII duque, Catalina Antonia de Aragón Folch de Cardona y Córdoba ([-]4r^{o})[86], de quien se contenta con afirmar "la virtud y beldad" y recordar la prestigiosa estirpe. Esto es a su vez pretexto para otra digresión que permite mostrar hasta donde alcanzan las alianzas del duque de Medinaceli. Así, aparecen ante todo los suegros de la pareja ducal —uno de los cuales, Francisco Benavides Dávila y Corella, IX conde de Santisteban, es virrey de Cerdeña, Sicilia (y más tarde Nápoles)— antes de volver a su hijo, el marqués de Cogolludo de la dedicatoria, que goza de uno de los elogios más sentidos y caracterizados de todo el poema (D4v^{o})[87].

Se abre pues una subsección dedicada a la descendencia del VIII duque: tras exaltar la figura del heredero se elogia a sus seis hermanas (cuatro ya desposadas, dos aún doncellas). El encomio de la numerosa progenie ofrece al *laudator* la ocasión de enumerar las alianzas matrimoniales con algunas grandes familias del tiempo y evocar sus hazañas pasadas. Tal detalle se aprecia en la memoria de la Reconquista para los Guzmán; o en la victoria de Lepanto por la unión con los Colonna, a través del enlace de Lorenza Clara de la Cerda y Aragón con Alejandro Colonna Manzini, IX duque de Paliano, cuya celebración tuvo lugar el 17 de abril de 1681[88]. Las seis estrofas que concluyen el fragmento sirven para ponderar la felicidad del duque al contemplar la buena fortuna de sus hijos.

Como es habitual en el marco de los panegíricos hispanos del Barroco, se elogia la virtud cristiana del duque de Medinaceli. La piedad del ministro queda de manifiesto gracias a los obsequios a la Virgen de Montserrat, de la que ya era devoto el VI duque de Segorbe, padre de D^{a} Catalina Antonia. Estas estrofas abandonan el estilo de elogio más llano del catálogo para volver a tejer motivos ornamentales (piedras preciosas y olores, conforme con los regalos de los duques a la imagen) con una sintaxis cincelada cuidadosamente ("a quien rindió, feriándole en sus montes, / cuando suda el Arabia y el Orontes"). Termina así el discurso de Europa, en la primera octava del folio E3v^{o}:

"Tan generoso corazón le influya.

[85] *Ibid*.
[86] *Id*., el folio noveno.
[87] *Id*., el décimo y último folio del pliego D recompuesto.
[88] Según los datos de la Fundación Medinaceli. Como bien se recordará, las aprobaciones del *Dignísimo Panegírico* aparecen fechadas en agosto y en septiembre de 1681. La mención de este acontecimiento familiar (E2v^{o}, oct. A) permite establecer con mayor precisión la cronología en la que se fue redactando el poema (o algunas de sus partes). Una sección del encomio resulta, forzosamente, posterior a abril de 1681.

Su ascendencia no admiro; si es de tantos
reyes, infantes, príncipe la suya,
no la prosigo; que fluctúo en cuantos
timbres contemplo en su casa, cuya
máquina obliga a suspender mis cantos…"
dijo y dejó la mélica harmonía,
surta entre perlas que el carmín lucía.

La diosa de las Indias hispanas, segunda en hablar, es más parca, pero recuerda que la influencia familiar de los de la Cerda llega hasta aquellos confines. Empieza así el fragmento con colores abigarrados:

LA AMÉRICA
La América se sigue y, con decoro,
sobre fondos que enciende carmesíes
que el árabe tejió a plumajes de oro,
en el ropaje incluye potosíes;
brilla en cuello y zarcillos un tesoro
de esmeraldas, turquesas y rubíes,
mostrando en labios su beldad divina,
perlas del Sur, corales de la China.

Tras la descripción geográfica de sus confines y la reivindicación de Colón como "argonauta mayor", declara su homenaje a Medinaceli como "nuevo macedón", sin explicar qué conquistas le han permitido al duque merecer la fama de erigirse en un segundo Alejandro. Elogia luego a su hermano, Tomás Antonio, marqués de la Laguna, virrey de Nueva España desde el año anterior —garantía, si todavía fuera necesaria, de la poderosa organización del clan familiar de la Cerda a través de la acción de D. Juan Francisco desde el Consejo de Indias—. Termina por fin homenajeando a la esposa de aquel (F1r^{o}):

Un serafín (del conde de Paredes
hija, deidad y honor de los Manrique[89],
que diera afrenta al bello Ganimedes)
su conyugal empleo testifique;
un serafín en quien cifró mercedes
el cielo, porque perfección duplique
y hoy (de virreina al ilustrar blasones)
luce Antártica estrella en mis regiones.

El relato pasa luego, sin transición, al extremo oriental del mundo. Asia es la que en menos palabras expresa el homenaje de sus territorios al duque y desaparece en su discurso toda referencia directa a la estirpe de Medinaceli. Afirma que "por su fama le adora y por sus modos" y, a través de la descripción misma de su geografía, convoca la larga lista de sus territorios a modo de guardia de honor reunida para la ocasión. Así, —en una de las pocas octavas cuyo sentido corre desde la estrofa precedente— "le aplauden […]

[89] El virrey está casado con María Luisa Manrique de Lara Gonzaga y Luján, XI Condesa de Paredes de Nava.

cuantos gozan la Caria y la Fenicia,
la Anatolia, la Escitia y la Cambaya,
la Grecia, la Panfilia y la Cilicia,
la Rusia, la Morea, Frigia, Acaya,
la Serbia, Caramania, el Ponto y Licia,
la Sabea, la Hibla y la Pancaya,
el Cairo, el Menfis, Catay y Macedonia[90]
y cuanta incluye el Asia, Babilonia.

La última en hablar es la diosa de las tierras al sur del Mediterráneo y se dirige a Apolo como dios inspirador del elogio:

El África, moviendo las vivientes
rosas del labio dijo, suspendida:
"Del orbe oh luz, influjos suficientes
me inspire tu deidad esclarecida
para entonar encomios reverentes
a este milagro, que es del orbe vida,
en quien suspenden (sin tener exceso)
Astrea y la Piedad igual el peso"[91].

La evocación del comportamiento heroico de los antepasados del elogiado duque durante la Reconquista permite al poeta moldear la estancia de tonos más épicos de todo el *Dignísimo panegírico* y hacer otra vez el elogio de sus antepasados de las dos ramas de Medinaceli, los de la Cerda y los Foix-Bearne. El primero es Alfonso de Castilla[92], que aparece en la cuarta octava del discurso de África:

Su antecesor Alfonso, honor de Marte,
pudo eclipsar mis lunas andaluces
de ciencia militar y excedió en arte
con más ardor en sus marciales luces,
llevando victorioso su estandarte,
cuando, a las copias de sus arcabuces,
del rojo humor, entre las hondas rubias,
nublaron lanzas y bañaron lluvias.

A continuación, pasa Ovando a la segunda rama de la familia a través del personaje de Gastón, III conde de Foix, "Febo" por su apodo. Gastón de Foix fue en efecto padre del primer conde de Medinaceli, Bernardo, esposo de Isabel de la Cerda, Señora del El Puerto de Santa María, y ancestro, a su vez, de otros tres Gastones, condes y luego duques de Medinaceli, involucrados en la Reconquista, expresión de África en España, según el poema.

Esta nueva genealogía permite llegar, "nueve [*sic*] duques después" (F3r^{o}, A), al VIII duque y a su virtuoso papel de valido "legal" y "entero" (F3r^{o}, B), al lado de Carlos II[93]. Regresamos pues

[90] De costosa escansión (acentos métricos en 2ª, 4ª y 10ª sílabas).
[91] Astrea, diosa virgen, hija de Júpiter es conocida por cuidar de los rayos de su padre y, por tanto, encarna su justicia o su ira. En este sentido se puede oponer a la diosa Piedad.
[92] Véase la n. 81, *supra*, y el contexto asociado.
[93] La primera de estas virtudes, "legal", es muy adecuada a su función de estadista, como sinónimo de "verídico, puntual, fiel y recto en el cumplimiento de las funciones de su cargo" (D.L.E., R.A.E.). La segunda, "entero",

donde empezó el canto de las diosas de los continentes, ciento diez octavas antes[94]. El discurso de África concluye con alguna expresión tópica de inefabilidad, dado que el infinito número de gestos asociadas a este linaje no puede agotarse en un encomio:

> Mas, ¿cómo puedo numerar trofeos
> de sus antecesores soberanos?
> Las voces faltan, suplan los deseos,
> porque siempre serán alientos vanos,
> aunque en su elogio justos los empleos
> con el intento quedarán ufanos.
> DICEN TODAS CUATRO
> ¡Que al duque de Medina y de Segorbe
> todo es aplauso indeficiente el orbe!

En este último enunciado, ejemplo evidente de *oración performativa*[95], la junta de los continentes recalca la idea de homenaje del mundo entero, y motiva las últimas palabras de las diosas. Europa, primero, vuelve a ubicar la narración en Málaga, como lo había hecho el narrador en las primeras octavas. Permite así situar el decorado marítimo por el que van a salir los continentes y su comitiva.

> EUROPA
> Málaga, y cuanto su distrito incluye,
> gracias le rinde, cuando todos los bienes,
> en tantos males, su piedad le influye,
> aplausos le dedica que perennes
> duraciones tendrán, su amor lo arguye;
> pues sus ondas volviendo en hipocrenes
> para su encomio, en su cristal repite,
> TODAS
> líquida voz al margen de Anfitrite.

Así terminan su canto las diosas. Las cinco octavas siguientes describen, de nuevo en voz del narrador, un concierto general en que se unen diosas continentales y musas, dirigiendo la atención general a la naturaleza del entorno malagueño en el momento del ocaso, según el tópico final de las églogas.

[IX] Seis cuartetas de un romance cantado por una musa con la lira

Se da fin al poema con el último canto de una de las musas (sin que se especifique cuál), acompañado con la lira (F4rº, C, v. 7), bajo la forma de un breve romance (F4vº)[96]. Este último solo

---

desmiente la crítica expresada por la sátira de la *Junta de vivos y muertos* que vimos en las primeras páginas de este capítulo.

[94] El autor quiere introducir a la fuerza el número nueve (nueve musas, nueve grandezas, nueve ducados pasados) pero no da todas las claves para que concuerden las cuentas (véase n. 71)… La grandeza, la reivindican los mencionados títulos de duque (cinco) y el marquesado de Denia (seis). El de Cea, en teoría no se asocia a la suma dignidad (pero sí el ducado asociado). En cuanto al condado de Sta. Gadea, accede a grandeza para Dª. Catalina después de la caída del duque (1687) y es posterior a la fecha del panegírico. El poema, por su parte, reivindica un duque "Grande nueve [veces]" en boca de la diosa Europa (f. s.n. C4rº, última octava de la página, 11ª de Europa, 40ª del poema…) y en la décima de elogio postliminar del conde de Alcudia.

[95] La R.A.E. todavía no incluye en su diccionario la palabra acuñada desde hace mucho por los lingüistas para describir un enunciado que realiza alguna acción por el hecho mismo de su enunciación.

[96] Seis cuartetas (24 vv.) de romance común octosilábico en -á-o-.

musical describe la puesta del sol como una pintura que Apolo hace con un sinnúmero de matices cromáticos trazados por el discurrir de su carro solar. Semejante acercamiento conceptuoso entre música (o poesía) y pintura[97] se acaba con otro acercamiento entre los dos Febos: Apolo, dios cantor y tutelar de todo el *Panegírico*, y el antepasado Gastón, "Febo", conde de Foix, en los orígenes de la estirpe ducal. El romance completo es el siguiente:

Ya la majestad de Febo
baja a ilustrar el ocaso
y de carmín tornasola
la eminencia a los collados.

Del mar en cristal turquí
baña el fulgurante carro
y de las ruedas que azula
el oro escarcha a los clavos.

En nácares encendido
(que ilustra a trechos ufano)
centellea rosicleres
el círculo de sus rayos.

Por las nubes que matiza
esmalta follajes raros
y taraceando ardores,
brilla coloridos varios.

¡Qué bien de la región vaga
para iluminar los claros
sobre lienzos de rubíes,
echa el pensil de topacios!

De Medinaceli[98] pinta
el fulgor cuyo retrato
es, por lo Foix de su estirpe,
Febo en el orbe aclamado.

[X] Dos octavas conclusivas

Las estrofas conclusivas (F5rº) son las octavas 148º y 149º donde el narrador explica cómo, después de la salida de las tropas de diosas y musas, se despierta con la misión de transmitir al duque el canto apolíneo que le ha inspirado su sueño[99].

---

[97] Este *ut pictura poiesis* que bien podría evocar a un cuadro de puesta del sol del contemporáneo Claudio de Lorena (Cl. Gellée).

[98] La etimología antigua del topónimo hacía derivar el nombre de Medina Selim (la ciudad de Salim) y mantenía (hasta la década de 1960 frecuentemente) la grafía con dos palabras separadas. Por esta razón el juego de palabra que acerca *Celi* del latín *Coeli*, cielo, no es infrecuente. En la cuarteta no se explicita, pero parece aceptable leerlo como una alusión donde Apolo pinta el cielo de Medina.

[99] Véase el momento en que se duerme después de la caza inicial: [A]6rº, C. También hay un eco previo de este despertar del narrador al principio del poema: [A]6v-B1rº.

Esto cantaba, y de África y Europa,
América y el Asia el centro airoso
volvió a surcar la festejada tropa;
pudiera cada una, por lo hermoso,
a Júpiter del néctar dar la copa.
Febo reverberó lo luminoso
y, porque el rumbo del vïaje ilustre
del ya puesto esplendor, exhaló el lustre.

A Talía después (que es del Museo
la más festiva) manda que me lleve
al sitio donde me ocupó Morfeo;
y que al duque, a quien tanto España debe,
le ofrezca de aplaudirle mi deseo.
Halleme en Guadalhorce que ya leve
el sueño huyó, diciéndome Talía
a las plantas del duque el Sol me envía.

Fuera ya del *Panegírico* mismo, clausuran el impreso los tres poemas post-liminares de elogio al autor ya señalados: dos décimas y un epigrama (los dos dísticos latinos citados en el principio de estas páginas). Los dos poemas castellanos aparecen dispuestos en sendas columnas, como sigue (centradas ambas rúbricas: *Del señor conde de Alcudia [de Guadix], / caballero de la orden de Santiago, Señor de Esfiliana, / gentilhombre de la boca de su Majestad: / Décima al autor* y *Del señor marqués de Coprani / Al autor de este elogio: / Décima*[100]):

De un Cerda cantas, Aquiles,
las proezas soberanas
que por grandes, por cristianas,
exceden las más gentiles.
Dé al bronce eterno buriles
tu ardor (a quien lauros tejen)
pues hace que asuntos dejen;
y por cuanto Apolo ande
al que nueve veces grande
nueve musas le festejen.

De esta obra (que en labor
real materia ha incluido)
su artífice el merecido
laurel goce superior;
contra el tiempo su primor
tener excepción presuma
y conozca el orbe, en suma,
que debió, en fábrica tal
de un príncipe en todo igual,
volar de un Héctor la pluma[101].

[100] Es probable que se trate de Juan José Jerónimo de Contreras y Villavicencio nacido en 1646.
[101] Tal vez el malagueño Diego de Ventimiglia y Rodríguez de Santisteban, IV marqués de Cropani (o Crópani, o Coprani, o Copranis).

Los post-liminares se terminan con el epigrama latino que se transcribió al principio de estas páginas. Una vez elucidado en complejo contenido del *Dignísimo panegírico* se hacen posible algunas consideraciones estilísticas y musicales sobre la obra.

6. *Imitatio* gongorina y *performance* en el *Dignísimo panegírico*

Como en los *Ocios de Castalia*, el examen de la estructura del largo poema laudatorio ha dejado patente el gusto de Ovando y Santarén por el verso de arte menor y el romance laudatorio, si bien en el *Panegírico a Medinaceli* revela además un cierto virtuosismo en el manejo de la polimetría. Se ha podido observar su singular tendencia a mezclar el octosílabo castellano con la tradición italianizante que rompe los moldes formales esperados por el lector acostumbrado al género y a la recurrencia de la octava[102]. Además de las sorpresas que ofrece en la forma, la extensión del *Dignísimo panegírico* sorprende, con sus casi mil quinientos versos, cuando la tendencia del género estabiliza su media entre treinta y cinco y poco más de sesenta octavas[103].

En este panegírico, la imitación de Góngora es ante todo estilística, empezando por la adopción de un léxico gongorino que corre desde los más recurrentes juegos metafóricos sobre elementos naturales y colores como el *topacio* y otras piedras preciosas, ya en la primera octava introductoria del poema ([A]4rº), *cristal(es)*, *espuma* (C2vº, oct. A y B; E3vº, oct. A), *perla(s)*, *carmín*, *carmesí /-síes* ([A]5rº, oct. B; E3vº, oct. A y B); hasta palabras más raras como *celajes* ([A]4rº, oct. B; F3vº, oct. C) que es un hápax en don Luis[104]; o algunos sustantivos asociados con determinados calificativos tales como *rojo humor* (F2vº, oct. A) que no aparece como tal en Góngora[105], como el sintagma raras veces documentado *líquida nieve* ([A]5rº, oct. B) que tampoco se encuentra en el cordobés, pero sí en el poema de Gabriel de Corral al cardenal Maffeo

---

[102] Véase José Manuel Martos Carrasco y José María Micó, "Góngora o el arte de la octava: en el *Polifemo* y el *Panegírico*", en J. Matas, J. M. Micó y J. Ponce (eds.), *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de oro*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 189-205; y varios otros artículos de estas actas, en particular el de Mercedes Blanco.

[103] Véase el citado artículo de Jesús Ponce Cárdenas, "El Panegírico [a] Lerma. Trascendencia…", 2012. Salcedo Coronel es sin lugar a duda el más prolijo de los panegiristas con seis poemas de estilo gongorino comparables entre sí: uno al duque de Alcalá de los Gazules, escrito antes de 1628, en 37 octavas reales que se encuentra en sus *Rimas* (Ponce 2012: 79); en la misma fuente, aparece otro al conde-duque, escrit. ant. 1628, en 36 estancias (*ibid*., 81); en los *Cristales de Helicona*, ca. 1649-50, al cardenal infante, se publican *España consolada*, 60 oct. y *España triunfante*, 62 (véase Aude Plagnard en el presente vol.); también incluido en los *Cristales de Helicona*, el *Circo español*, dedicado al duque de Feria, marqués de Priego, escrit. ant. 1649, en 46 octavas reales y otro, *Al príncipe glorioso Baltasar Carlos*, escrit. ant. 1649, en 37 oct. (Ponce 2012: 81).

[104] Se da en singular ("el denso de los árboles celaje", *Soledad 1ª*, v. 537). En Ovando, se puede observar la utilización en contexto en los fragmentos citados *supra*. Para las citas de Góngora, se sigue siempre la edición de Antonio Carreira recientemente actualizada (citada en la primera nota de estas págs.): *Poesía…*, [*Pólemos*], 2016.

[105] Góngora, como único ejemplo de una pareja cromática similar, teje con más sofisticación "humor se bebió purpúreo" (1618, *Píramo*, v. 482). El CORDE, en cambio, deja ver que se encuentra con cierta frecuencia "rojo humor" en la poesía, en particular en la épica, desde *La Austriada* de Juan Rufo (1584) hasta el *Triunfo parténico* de Carlos de Sigüenza y Góngora (1683), apareciendo tres veces respectivamente en *La hispálica* de Luis Belmonte Bermúdez (primer tercio del siglo) y… en la *Jerusalén conquistada* de Lope (1609).Véase el "Corpus Diacrónico del Español" en el sitio de la Real Academia: http://corpus.rae.es/cordenet.html.

Barberini (luego Urbano VIII)[106], o *líquida voz* (F3v°, oct. A), que resulta más peregrino aún[107]; el famoso verbo *argentar* (E1v°, oct. A y F3v°, oct. C), creado por derivación; y hasta adjetivaciones de sustantivos como en la segunda octava ([A]4r°), en el sintagma *nácares follajes* —uso que tampoco se documenta en la obra de don Luis con esta palabra[108]—.

La acentuación del verso mismo deja ver otras inflexiones de esta influencia, en particular en estructuras bimembres de simetrías bilaterales, generalmente en el final de las octavas que son un aporte decisivo de Góngora a la evolución del endecasílabo[109]. Se encuentran en numerosas ocasiones, con "trueque de atributos", por ejemplo en la octava 7 ([A]5r°, estr. B), "sensitivo bajel, líquida nieve" o en la 15 ([A]6v°, est. A) "verso latino, música elegancia"[110]. Hasta se da un ejemplo con un endecasílabo hilado en varios versos (en la última octava de Europa del f. F3v° A, citada anteriormente): "Málaga […] / *gracias le rinde* […], / […] / *aplausos le dedica*" (enfatizamos el verso disgregado). No raras veces, la simetría bimembre se traduce en un ritmo *marcado* (en el sentido lingüístico de infrecuente y, pues, más específico), que lleva acentos en las sílabas cuarta y octava, conformando dos segmentos cuaternarios: como en "zafir entona, por cantarle ufano" ([-]4r°, estr. B)[111], donde al transcribir la coma del impreso carente de necesidad sintáctica (que se tendría que omitir según los criterios actuales de puntuación) el original deja ver su atención por marcar este ritmo característico. De ello se encuentran otros casos con la cópula "y", que hace más fluido este ritmo tan cesurado, lo que aparentemente quiere evitar el propio Góngora. Véase, por ejemplo, "nublaron lanzas y bañaron lluvias" (F2v°, oct. A) frente a "peinar el viento, fatigar la selva", donde los dos miembros funcionan, por así decirlo, como dos hemistiquios desiguales[112].

---

[106] Aparece en la descripción de unos fuegos artificiales: "Mas ninguno [de los dos soles] se atreve, / si *líquida*, a destemplar la *nieve*" (subrayamos y corregimos el verso que nos parece erróneo en la transcripción de las *Obras* de Corral, Lorenzo Rubio González, prelim., John V. Falconieri, ed., Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1982, p. 432). Sobre este poema y más referencias, véase Jesús Ponce en su capítulo del presente volumen, "*Apes* Urbanae…". Si no se documenta en Góngora *líquida nieve*, se encuentra "líquidas perlas" y "alas […] líquidas" (*Soledad 2ª*, vv. 232 y 515, *ibid.*) o "plata líquida" en el soneto de 1615 a Fr. Diego de Mardones (v. 3, poema 285 *ibid.*). El adjetivo en masculino, mucho más común, aparece una docena de veces.

[107] No encontramos ningún ejemplo más que en unos tempranos *Versos espirituales* póstumos del dominicano Pedro de Encinas († 1595), *…que tratan, de la co[n]uersion del pecador, menos precio del mundo y vida de nuestro Señor…*, En Cuenca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, a costa de Christiano Bernabé, 1595-1597, f. 60r°, terceto *d*. del poema "En la Encarnación de Nsr. Sr. Jesucristo". Ejemplares digitalizados por la BNE, UCM y ÖNB (Viena).

[108] Sin embargo, los dos solos usos de "nácares" se encuentran entre las obras largas de la década de 1610, en la *Soledad segunda* (v. 585, *ibid.*) y en el propio *Panegírico a Lerma* (v. 88, *ibid.*). En singular, *nácar*, es bastante más frecuente. *Nácares follajes* no se documenta en el CORDE; ni la asociación de las dos palabras en un entorno vecino de menos de diez palabras (buscando el CORDE con "nácares dist/9 follajes" en la misma frase no aparece).

[109] José Manuel Martos Carrasco y José María Micó Juan, "Góngora o el arte de la octava…", *op. cit.*, p. 196-198. Citan el estudio fundador de Dámaso Alonso sobre "La simetría bilateral", en sus *Obras completas. Tomo V: Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 359-360 y ofrecen "la relación completa de los bimembres del [*Panegírico a Lerma*]" (p 196).

[110] *Ibid*.

[111] [-]4, o sea el f. noveno del pliego D recompuesto.

[112] *Polifemo*, v. 8 de la dedicatoria.

Como era de esperar, la marca gongorina más fuerte se encuentra en los efectos de ruptura sintáctica tales y como el hipérbaton ("del rojo humor entre las ondas rubias, / nublaron lanzas y bañaron lluvias", F2v^{o}, oct. A). Un caso corriente y simple consiste en la introducción de algún sintagma para separar el sustantivo del adjetivo en que choca la proximidad de un plural y un singular, obligando al lector a buscar el antecedente adecuado ("*melodía* en su labio**s** *relevant**e***", B3v^{o}, D). Otras veces interfiere entre el verbo y el complemento ("*pulsa* del plectro resonante *[las] cuerdas*", con el complemento de manera en medio del sintagma enfatizado, [A]4r^{o}, A). Asumido en sus más extremas posibilidades, el hipérbaton puede llegar a ejemplos como los siguientes:

> […] / que, sus efectos bien considerados,
> suspensión al Parnaso causó, solo
> cantar del duque, en el aplauso Apolo [C2r^{o}]
>
> A este tiempo, surcó la región pura
> de ninfas turba en músicos tropeles. [*ibid.*]

Metáforas visuales no menos gongorinas también aparecen en algunos conceptos como en "Cada una a un clarín, marcial dulzura, / de su boca infundía, entre claveles" (C2r^{o}, oct. C), donde los labios son flores rojas; o en los ya citados versos

> […] / cuando a las copias de sus arcabuces,
> del rojo humor entre las ondas rubias,
> nublaron lanzas y bañaron lluvias [F2v^{o}, oct. A]

Y, poco después, con una imagen similar a la de las estancias iniciales, cierra con un verso bimembre: "doró celajes y argentó carmines" (F3v^{o}, oct. C)

Por fin, la imitación se erige en inequívoco homenaje cuando aparecen citas literales engastadas entre los versos propios. Una buena muestra de ello se encuentra en el f. [-]4r^{o}, oct. B[113], "[…] cuyas bravas / excelencia, que ensalce, al orbe empeña / **donde espumoso el mar *sicilïano***, / *zafir* entona por cantarle *ufano*[114]", con uno de los versos más famosos del vate cordobés (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 25). No debía de pasar desapercibida, para los lectores cultos de la época, la imitación múltiple operada por Ovando justo donde cita el celebérrimo endecasílabo. En efecto, teje el verso de don Luis con un sintagma nominal, que asocia *ufano* a *zafir*, reminiscencia, con toda probabilidad, del poema heroico a San Ignacio del bogotano Camargo[115]. El malagueño, por lo visto, apreciaba el tratamiento que él mismo había sabido dar a este sintagma, más elaborado que en su

[113] Folio noveno de D recompuesto.
[114] Subrayados nuestros.
[115] Oct. CCLV: "Menos, del cielo el sol arado ardiente, / en los que abrió al zafiro soberano / surcos, la noche siembra diligente / de las estrellas el brillante grano, / porque espigas de luz ciña a su frente / la azul *Sicilia* del *zafir ufano*, / que en las de nieve congeladas perlas, / mieses sembró Loyola de centellas" (Hernando Domínguez Camargo, *S. Ignacio de Loyola, fondador de la compania de Jesvs: Poema heroyco. Obra postuma.*, [digital. Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio, 2008], En Madrid, por Ioseph Fernandez de Buendia, 1666).

émulo virreinal, pues lo inserta en dos ocasiones, siempre asociado al Mediterráneo o a Sicilia, como en su modelo. Estas incidencias se encuentran en el ejemplo citado y, poco antes, en la primera octava de Europa (C2vº): "[…] Tengo el océano / al poniente y, al norte, mi grandeza / ciñe el *zafir* con que se explaya *ufano* / todo el *Mediterráneo* en su largueza".

A pesar del amplio abanico imitativo que se acaba de describir (léxico, métrico, sintáctico, conceptual y referencial), la emulación gongorina se diluye cuando el autor propone otras vías para el panegírico y se aleja claramente de su modelo. Se manifiesta en particular en la fragmentación del poema en las secciones descritas anteriormente, en el ejercicio de la variedad métrica y en una dimensión mélica, que pudo ser asociada a un proyecto de puesta en música o, quizás, a una *performance* que tuviera lugar para alguna lectura-concierto que ha dejado claras huellas en la escritura del *Dignísimo panegírico*.

Se sabe que el poeta malagueño tenía disposiciones en el dominio musical, hasta técnicas. Lo deja pensar el perdido *Libro de punto de coro* (o sea un manual de canto polifónico eclesiástico) atribuido a Ovando de que se tiene noticia como impreso el mismo año que el *Panegírico*, también en casa del editor catedralicio[116]. El autor también presta atención a la figura mitológica de las musas, puente entre la poesía y la música, como se ve en la quinta secuencia del *Dignísimo panegírico* o en su narrativa, por ejemplo en el *Festín de las musas*[117]. Nótese, además, que uno de los dos únicos ejemplares conservados del *Dignísimo panegírico*, el de Madrid, se encuentra en última posición de un librículo encuadernado en alguna fecha antigua y quizás contemporánea (post. 1687) con tres otras obras poéticas o de poemas para música editados en Italia entre 1660 y 1687[118]. Si no indica nada en cuanto a su contexto de edición inicial, da algunas pistas sobre su clasificación en la biblioteca que lo conservaba, en particular sobre la lógica de asociarlo con la *Accademia per musica* (la obra anterior).

---

[116] *Ocios de Castalia, op. cit.* 1987, introducción de Cristóbal Cuevas, p. 84. Sobre los manuales de polifonía eclesiástica —cuyo método siguió vigente e casi idéntico desde finales de la Edad Media hasta muy tarde el siglo XVIII—, la musicología francesa de estos últimos años se ha puesto al día tanto en la edición de tratados antiguos (Vicente Lusitano, *Chanter sur le livre à la Renaissance : les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Philippe Canguilhem, ed., Turnhout, Brepols, col. "Epitome musical", 2013) como en manuales para los practicantes actuales (Barnabé Janin y Marie Gourdon, *Chanter sur le livre : manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance, XVe et XVI^e siècles*, 2ª ed. [1ª en 2012], Lyon, Symétrie, 2014).

[117] Del *Festín de las musas* se conservan elementos manuscritos que se editaron en una colección rara de 1950 (véase bibliografía inicial).

[118] En el orden del libro facticio: 1. Antonio de la Cueva (ed.), *Nuevo Parnaso. / Ivnta yngeniosa de cortesanas mvsas. Celebrada / En Caſa de Don Alonſo de Cabrera, Capi-/tan de Cauallos Coraças. / Dirigida / Al illvstrissimo Señor / D. Francisco / Garrafa. / Prinçipe del Belbeder, Marques de Ançi, / Señor de el Diamante, y de / Treuiñe, &c....*, En Napo[l]es, [s.i.], 1660, 86 p. 2. *Iardin Florido: El Heroe perfecto... [Al] ilvstrisimo Señor / D. Ioseph de Ledesma / Del Conſejo de Su Magestad en el de S. Clara / de Napoles*, En Napoles, En la Estampa de Antonio Gramiñani, 1685, 28 p. 3. "Alessandro Guidi" (Bernardo Pasquini), *Accademia per mvsica / Fatta nel Real Palazzo / Della Maeſtá della Regina / Christina [di Svezia] / Per Feſteggiare l'Aſſonzione al Trono / di / Giacomo Secondo / Re d'Inghilterra / in occaſione della solenne Ambaſciata mandata / da Sua Maestà Britannica alla Santità / di Nostro Signore / Innocenzo XI. / Versi / d'Ales[s]andro Gvidi / Accademico Reale, Roma, Stamp. della Reu[erenda] Cam[era] Apost[olica]*, 1687, 16 p. Todos bajo la signatura R/11882 (1 a 3, siendo el *Dignísimo panegírico* el cuarto y último opúsculo).

Sin duda parece plausible pensar que una clave de lectura del *Dignísimo panegírico* podría sustentarse en la analogía entre la música y el buen gobierno. El buen estadista sabe hacer que consuenen todas las voces de la monarquía en una polifonía armoniosa. ¿Qué mejor figura mitológica para simbolizarlo que Apolo, dios de las altas esferas, solar emanación del rey de los dioses y que canta en la lira, instrumento noble, de cuerdas pulsadas? Así se sugiere cierta equivalencia entre el portador mítico del elogio y el mitificado personaje alabado: el VIII duque es digno de que Apolo cante para él, ya que el poderoso mecenas de la corte de Carlos II está a la altura de tan elevado numen y hasta le ofrece, sólo con su nombre "cerdas" de oro para que pueda ejecutar su música (oct. 1ª), es decir que dispone ante el dios la materia y las condiciones de su canto.

De modo más concreto, quizá sea lícito sospechar que tres estilos musicales principales aparecen en el poema. El canto solista, es el hecho de Apolo (B3v-C2rº), de la voz latina ([A]6 vº) y de la musa anónima que da su cadencia final a la narración (F4vº). El coro se deja entrever con las musas (B2-3vº) y al final de la intervención de las alegorías de los continentes (F3r-vº). Finalmente, una música instrumental y sin duda polifónica aparece sugerida de una manera más fugaz asociada al *thiasos* (comitiva, hueste): terrestre en un primer caso, que acompaña la llegada de los continentes (C2rº); marino en su partida, en las aguas de Málaga (F3vº), con una música marcial, de acuerdo con la tonalidad épica de su discurso en "el canoro estruendo" de "tanta trompa" (F3vº, B). Pero como no se trata de un poema militar, el clarín toca con "marcial dulzura" y la "turba de ninfas" avanza "con grave compostura" (C2rº, C) en un "rumor melifluo" (F3vº, C).

En términos de métrica, es muy llamativa la presencia del romance en modalidades variadas. Es conocido el característico el uso del romance de tradición cantada o salmodiada (entre el cantar y el recitar) para el romance viejo y el popular llegado hasta hoy en algunas tradiciones orales. En el Siglo de Oro, existía además una larga tradición de *contrafacta* musicales de romances publicados sin la música, pero con la indicación de cantar en tal o cual melodía famosa, hasta en textos del romancero nuevo[119]. Ahora bien, señalar aquí esta relación privilegiada del romance con el canto no significa que tuviesen que ser cantadas las cuatro de diez secciones del *Dignísimo panegírico* escritas en forma de romance (I, V, VII, IX). Merece sin embargo la pena recordar este trasfondo de la forma cuando se constata la sensibilidad melómana de Ovando. De hecho, la dedicatoria, de un estilo cercano a lo epistolar, no tendría por qué cantarse. En cambio, es de notar que siempre se introducen por el verbo *cantar* las demás secciones que no son octavas, desde los dísticos latinos hasta las seis cuartetas finales "que cantó la musa". Muy peculiar, al

[119] Por ejemplo en el *Cancionero de Nuestra Señora, en el qual ay muy buenos Romances, Canciones y Villancicos: [Impresso en Barcelona, en casa de la biuda de Hubert Gotart,] 1591* (Antonio Pérez Gómez, ed.), Valencia, Editorial Castalia, 1952, donde se lee, p. 133-136: "Dentro de Hieruſalem / Chriſto muy humil [sic] salía", con el epígrafe "[...] al tono, De antequera [sic] sale el moro [...]". Véase también Thomas Binkley y Margit Frenk Alatorre (eds.), Spanish romances of the sixteenth century, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 7-8, para esta cuestión.

respecto, es la sección V, con sus nueve estrofas de romance polimétrico. Esta polimetría se da con frecuencia en los textos que contienen las partituras de los libros de tonos del siglo XVII en que el cambio de metro entre octosílabo y endecasílabo da una oportunidad al compositor para que varíe el ritmo de sus melodías[120]. El uso del verso de arte mayor cuatrocentista, en cambio, es bastante inédito. En todo caso, es notable la voluntad del autor por crear secuencias nítidas en que cambia el modo narrativo, la identidad y el número de personajes a cargo de la voz poética y el ritmo métrico asociado con estos momentos. Por contraste, las octavas cobran un carácter claramente narrativo y menos propicio a la puesta en música, por la complejidad sintáctica ya comentada.

Cuando "[cantó] solo Apolo del duque al Parnaso, causó suspensión en el aplauso". Los demás personajes están cautivados por la voz divina, como el público de alguna función. La situación parece escrita para provocar un efecto de *mise-en-abyme* entre la ficción y la realidad de *oralización* del poema. Sin embargo, si el texto reúne todas las condiciones de una lectura concierto, la ausencia de partitura o de indicaciones técnicas no permite, por supuesto, convencerse de la pertinencia de esta hipótesis. En cambio, se pueden apuntar rasgos —connotativos o descriptivos— que incluyen un vocabulario claramente musical. La musa que introduce el romance polimétrico declara: "¡Oye de mis hermanas el acento! / […] y sonó (parándose las fuentes) / así un primor de voces diferentes." (B2rº, oct. B). El acento puesto sobre las "voces diferentes" que *suenan* evoca, por lo menos, una escritura musical polifónica, o sea a varias voces, cada una con su altura, como sendas musas. Así se pone de relieve la especificidad de cada una y su asociación a un género literario o tipo de canto apropiado. En el fragmento siguiente, con aún menos ambivalencia se puede leer (enfatizamos):

> Apolo, entonces, que entonar pretende,
> tomó el violón con que suaviza el polo;
> el coro de las Musas se suspende;
> y así remonta del rubí elegante
> melodía en sus labios relevante. [B3vº, 2ª de las dos octavas de transición]

Se entiende pues que, en la sección VII, para el "romance que canta" (B3v-C2rº), Apolo, narrador protagonista del poema desde el título, se acompaña con violón, lo que describe un modo de cantar bien identificable. El violón es el contrabajo de la familia del violín y sirve esencialmente, en la práctica del tiempo, como instrumento de acompañamiento para tocar las notas fundamentales del bajo continuo, o sea una línea harmónica que sirve de guía al solista. Ovando propone así una variante de la lira,

[120] Véanse los seis vols. de tonos humanos (mss. de Madrid y Lisboa) editados por Mariano Lambea y Lola Josa, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*, Barcelona – Madrid, CSIC, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología – Sociedad Española de Musicología, 2000-2011.

actualizada a los usos de su tiempo a la vez que proporciona las condiciones para introducir una melodía acompañada por el mismo cantante si se quiere poner el poema en música[121].

7. Signo y cifra de un panegírico tardío

La construcción del elogio al ministro de Carlos II en fechas de su ascenso al poder vedaba al panegirista la oportunidad de hacer un largo elenco de acciones políticas promovidas, leyes instauradas o victorias militares obtenidas bajo su mando. Ante dicha dificultad, la alabanza se centró, fundamentalmente, en la trascendencia del linaje del valido, que se remonta doblemente hasta un origen regio durante la Edad Media. Podría sostenerse que el poder omnímodo del favorito del monarca se legitima en estos versos por compartir centurias atrás una misma línea dinástica con el propio soberano.

Por cuanto se refiere a los rasgos formales de este ambicioso encomio del Barroco tardío, el testimonio polimétrico del *Dignísimo Panegírico* de Ovando debería conectarse con el de otros poemas laudatorios hoy apenas conocidos, como el del *Panegírico a Isabel la Católica* de Diego Guillén de Ávila, el *Panegírico al gran duque de Alba* de Bermúdez de Castro o el *Panegírico al Almirante de Castilla* de Calderón de la Barca, amplios elogios compuestos, respectivamente, en coplas reales castellanas, en endecasílabos blancos y en tercetos encadenados. Este aspecto permite apreciar cómo en la historia del panegírico hispano, durante las dos centurias que median entre 1509 y 1708, el uso de la octava real conformó sin duda una tendencia mayoritaria, aunque no fue la única opción métrica pulsada por los poetas.

[121] La Academia no deja ambigüedad en su *Diccionario de Autoridades* (1739) donde comenta el aumentativo propio del instrumento grave. Oudin (1607), en cambio, que sólo da el plural "violones", los equipara a la familia de los violines, tal vez por error y analogía con el francés en que *violon* quiere decir *violín*.