



CONFIGURACIONES DE LA ASPREZZA  
EN EL PANEGÍRICO:  
ESTRUCTURAS SONORAS DE LA GUERRA  
Y LA TEMPESTAD MARINA\*

Jesús PONCE CÁRDENAS  
Universidad Complutense de Madrid (España)  
[jesusponcecb@hotmail.com](mailto:jesusponcecb@hotmail.com)

Recibido: 5 de septiembre de 2019  
Aceptado: 30 de septiembre de 2019  
<https://doi.org/10.14603/7G2020>

RESUMEN:

El presente artículo analiza la sonoridad propia de la *asprezza* en tres poemas encomiásticos españoles: el *Panegírico al duque de Alba* de Bermúdez de Castro, el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora y el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra. El estudio se centra en dos asuntos épicos especialmente significativos: la materia bélica y la tempestad marina.

PALABRAS CLAVE:

Panegírico; *asprezza*; guerra; tempestad marina.

---

\* El presente estudio forma parte del Proyecto de Investigación «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos Hispánicos» FFI2015-63554-P (ARELPH), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

**unhe**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

## CONFIGURATIONS OF *ASPREZZA* IN THE PANEGYRIC: SOUND STRUCTURES OF THE WAR AND THE SEA TEMPEST

### ABSTRACT:

This article analyzes the sonority of the *asprezza* in three Spanish laudatory poems: Bermúdez de Castro's *Panegyric to the Duke of Alba*, Góngora's *Panegyric to the Duke of Lerma* and Enríquez de Navarra's *Panegyric to Philip V*. The study focuses on two especially significant epic issues: warfare and marine storm.

### KEYWORDS:

Panegyrics; *Asprezza*; War; Marine storm.



En el presente estudio se analizan varios pasajes de tres composiciones laudatorias que abarcan una amplia cronología: el *Panegírico al duque de Alba* (1589) de Jerónimo Bermúdez de Castro, el *Panegírico al duque de Lerma* (1617) de Góngora y el *Panegírico a Felipe V* de Enriquez de Navarra (1708). El estudio de tales fragmentos permite apreciar cómo en estos poemas epidícticos algunos pasajes se vinculan al entorno de la epopeya a través de escenas cristalizadas que recrean una ambientación oscura y terrible: la evocación de una guerra inminente, el desplazamiento de un ejército hacia territorio enemigo, la pintura de una tempestad marina, la quema de una flota. Para realizar desde el plano sonoro tales imágenes de conflicto y devastación, los encomiastas se valieron de los efectos propios de la denominada *asprezza* épica.

#### LA ASPREZZA COMO RECURSO SONORO

En una magna monografía, María José Vega Ramos evidenció hace tres décadas cómo el discurso de la sonoridad en el Renacimiento se sustentó en el modelo de Virgilio y se difundió por toda Europa a partir de una reflexión capital de Giovanni Pontano. La teoría del efecto del sonido verbal pronto habría de pasar del ámbito de la tratadística y la creación poética neolatinas al de las distintas literaturas vernáculas. De hecho, siguiendo las pautas de la *imitatio* y la *aemulatio*, los escritores de los siglos XVI y XVII asimilaron pronto el aspecto fónico o «material» del dechado virgiliano, considerando al mantuario un «poeta técnico y consciente en cuya obra ni siquiera un sonido elemental es ocioso y en la que no hay nada que no responda a una causa y que no construya un efecto» (Vega, 1992: 348). Como aclara la misma estudiosa, la doctrina poética sobre los variados efectos del sonido verbal partía de una premisa central:

El entendimiento de la cualidad de un elemento conduce al entendimiento del poder imitativo de la elocución, de la relación entre dicción y *realia*, de los poderes descriptivos y representativos del lenguaje poético, y del modo por el que un texto suscita la ilusión de la presencia de sus referentes. (Vega, 1992: 348)

Una vez establecidos los patrones valorativos a partir de la analogía, la identificación de la *qualitas sonorum* en el tejido poético comenzó a cimentarse en pares opositivos del tenor de *asprezza* / *suavidad* (designada asimismo esta última como ‘blandura’ o ‘lenidad’), relacionando así la apreciación auditiva con la percepción táctil. Otras analogías empleadas entonces remitían ora al campo visivo (*luz/oscuridad*), ora al gustativo (*acritud/dulzura*), o bien a ámbitos de valoración o percepción diversos (*fuerza/debilidad*, *pequeñez/vastedad*) (Vega, 1992: 350).

La identificación de los distintos efectos sonoros pronto hubo de asociarse a las ideas ya asentadas sobre los estilos, de manera que a cada uno de los mismos (alto / medio / bajo) le competía un tipo de sonoridad característica. En la cima del estilo sublime se situaba la epopeya –destinada a exaltar las gestas de los héroes, las grandes acciones bélicas– y ésta llevaba aparejada una sonoridad «áspera», «fuerte» y «viril», que se adecuaba perfectamente a la materia de la guerra y la solemnidad del canto, pues conlleva «descripciones con *terribilità* y movimiento» (Vega, 1992: 352).

Para deslindar el alcance de estas ideas y sus reflejos creativos en el campo del panegírico hispano conviene, ante todo, traer a la memoria algunas valoraciones sobre la expresividad del gran

modelo clásico (Virgilio) y acerca de los efectos asociados a un fonema de singular relieve (la vibrante). Por ese motivo, seguidamente se aducirán algunos fragmentos relevantes de Torquato Tasso, Juan de la Cueva y Gerrit Janszoon Voss (Vossius).

En el libro sexto de los *Discorsi del poema eroico*, Torquato Tasso reflexionaba sobre la conexión existente de la imagen real evocada por los versos con el sonido y el ritmo, que le aportan un realce expresivo. La capacidad de suscitar una imagen vívida en el lector a través de efectos sonoros que acompañan la virtud de la *enárgeia* se ponderaba del modo siguiente (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, págs. 713-714):

Ne l'espressione de le cose nondimeno, ed in quella che i Greci chiamano *energia*, [Virgilio] fu meraviglioso ed eguale ad Omero, e col suono e co'l numero le imita in guisa che ce le pone innanzi agli occhi e ce le fa quasi vedere ed udire [...]. Vedi quasi la furia de' cavalli che s'urtano insieme, ed odi lo strepito in quelle altre: «*perfractaque quadrupedantum / pectora pectoribus rumpunt*» (*Aen.* XI, 614-615). Né meno in quelle odi il rumor de le onde, e le vedi quasi rotte e biancheggianti: «*spumas salis aere ruebant* [...] / *convulsum remis rostrisque tridentibus aequor*» (*Aen.* I, 35; VIII, 690). Ed odi il suono parimente in quelli altri: «*longe sale saxa sonabant*» (*Aen.* V, 866), «*nec fracta remurmurat unda*» (*Aen.* X, 291). E s'appresenta innanzi agli occhi un ruinoso monte d'acque in quell'altro: «*insequitur cumulu praeruptus aquae mons*» (*Aen.* I, 105) [...]. [S'appresenta] la tardanza con lo strepito de l'armi: «*quod votis optastis, adest perfringere dextra*» (*Aen.* X, 279), «*in clipeum assurgat, quo turbine torqueat hastam*» (*Aen.* XI, 284).

Como se aprecia en el pasaje tassesco, la alianza del ritmo y el sonido contribuye notablemente a la eficacia de la *monstratio ad oculos*: «nos pone las cosas ante los ojos y casi nos las hace ver y oír» («[le cose] ce le pone innanzi agli occhi e ce le fa quasi vedere ed udire»), «casi ves» («vedi quasi»), «se presenta ante los ojos» («s'appresenta innanzi agli occhi»)<sup>1</sup>. Por otro lado, como puede apreciarse, las muestras escogidas por el autor de la *Gerusalemme* proceden todas del sublime modelo virgiliano y reflejan escenas características del mundo épico: el furioso choque de los caballos, el estrépito de las armas, el rumor del oleaje, las montañas de agua que se elevan en una tempestad marina... Si se presta alguna atención al muestrario tassesco, rápidamente se observará cómo, junto al empleo de vocales oscuras (/o/, /u/), destaca en los hexámetros seleccionados la alta frecuencia del fonema vibrante: «*peRfRactaque, quadRupendantum, pectoRa, pectoRibus, Rumpunt, aeRe, Ruebant, Remis, Rostrisque, tRidentibus, aequoR, fRacta, RemuRmuRat, insequituR, pRaeRuptus, peRfringeRe, dextRa, assuRgat, turbine, toRqueat*».

En el ámbito hispánico del Quinientos, conviene recordar ahora un conocido pasaje del *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva. Desde el marco de su *epístola* III (vv. 1299-1316) el escritor sevillano aconsejaba el uso del fonema vibrante para pintar una pavorosa escena de tormenta (Reyes Cano, 2010: 350-351):

<sup>1</sup> Como recuerda María José Vega Ramos, «el efecto más recurrente atribuido al sonido (o a la actualización de las cualidades sonoras) desde Trapezuntius a Vossius, tanto en obras latinas como en vulgares, es el de hacer ver, representar, generar imágenes y crear la ilusión de la presencia de las cosas. Tal facultad puede decirse tanto del sonido individual como del conjunto del texto cuya sonoridad se juzga acomodada, conveniente o apta para la materia. En este juicio sobre la virtud del sonido, frente a los que desarrollan, por ejemplo, calificaciones táctiles, subyacen analogías pictoriales y de la visión que estiman el texto en términos espaciales y de simultaneidad. Los efectos de la sonoridad se condensan en la fórmula *poner ante los ojos* (con sus muchas variantes latinas y vulgares)». Véase Vega (1992: 285). Sobre los *Discorsi* del Tasso y los modos de la evidencia, son de obligada consulta las páginas 288-295 de esta monografía.

De la R usarás cuando el violento  
Euro contrasta al Bóreas poderoso  
con hórrido furor su movimiento.

Al igual que se observa en los ejemplos virgilianos escogidos por Tasso, el poeta hispalense recalca en el terceto la conveniencia del empleo de la vibrante (simple, múltiple o en grupo consonántico) a la hora de abordar una materia de ambientación épica: la descripción de una tempestad, en la que los enconados vientos del Este y del Norte pugnan entre sí. De hecho, a modo de prueba el pasaje mismo se vale de ese recurso: «usaRás, EuRo, contRasta, BóReas, podeRoso, hóRRido, fuRoR».

El último autor en el que conviene detenerse no es otro que Gerardus Vossius, que se expresaba del modo siguiente acerca del fonema vibrante, por sí solo o en alianza con la sibilante (Vega, 1992: 86-87):

*Irae describendae conveniunt crebra R [...]. R et S optime exprimunt ventorum violentiam: praesertim si caesurae juvent. Sic eodem R repraesentatur fremitus in maris [...]. Idem ea sonum grandinis cadentis exprimit [...]. Imprimis autem R locum habent, quandocumque exponuntur res acerbae ac vehementes [...]. Rebus atrocibus verba, etiam ipso auditu aspera, magis conveniunt. Ita Horatius, indignans, quod Crassi milites servire mallent uxoribus barbaris, quam fortiter pugnando occumbere, R amat et asperum literarum concursum. Ante omnes vero Maro id observat, ut literam hanc tribuat iratis. Ita quo loco de irata tractata Junone, continuis sex versibus quinto pede syllabam RE adhibet: bis quoque syllabam hanc geminat, semel vocem subdit ab eadem litera inchoantem. Nam R rabiem, S exsibilationem exprimit.*

Según las consideraciones del erudito septentrional, la vibrante sirve para expresar la «violencia de los vientos», la «agitación del mar», el «sonido del granizo que cae»... El fonema vibrante se asocia asimismo a una tonalidad emocional marcada por cierta carga negativa, como la rabia o la «ira», detalle este que lo haría singularmente propicio para abordar materias vinculadas a la esfera bélica. Precisamente en la formulación de esos asuntos crueles o «atrocés», recalca el erudito, es cuando más conviene usar palabras que revistan una sonoridad «áspera»<sup>2</sup>.

Tras el breve recuerdo de la aportación de los tratadistas de los siglos XVI y XVII acerca de la sonoridad «áspera» y los escenarios épicos a los que se suele asociar, conviene ahora examinar en detalle un conjunto de pasajes —pequeño, pero significativo— procedentes de tres panegíricos en verso, para comprobar cómo funcionan los efectos sonoros en los mismos así como su plausible vinculación con el entorno de la epopeya<sup>3</sup>.

## HACIA UNA SONORIDAD BÉLICA EN LOS VERSOS DE BERMÚDEZ DE CASTRO

<sup>2</sup> En todas las literaturas vernáculas del Renacimiento se percibe el mismo interés por estos efectos. Baste citar, entre los poetas franceses, el testimonio de Agrippa d'Aubigné: «D'un alexandrin plein d'erres / de guerres et de tonnerres / et d'un discours enragé». Las «guerras» y los «truenos» que se expresan en verso alejandrino tendrán como vehículo sonoro preeminente el fonema vibrante, que deberá emplearse en abundancia. Tomo la cita de los versos de D'Aubigné del citado libro de Vega (1992: 86-87).

<sup>3</sup> Como introducción al género del panegírico en verso, desde el *Encomio de Ptolomeo* de Teócrito hasta los albores del siglo XVIII, puede consultarse el volumen colectivo cuidado por Ponce Cárdenas (2017).

El *Panegírico al excelentísimo don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba* de Jerónimo Bermúdez de Castro constituye un notable ejemplo de encomio póstumo. Compuesto pocos años después del óbito del noble personaje (fallecido en Lisboa el doce de diciembre de 1582), el elogio se centra en las principales gestas militares y acciones políticas llevadas a cabo por el prócer durante su dilatada trayectoria como guerrero y cortesano (Ponce, 2018). Atendiendo a la preceptiva del *basilikòs lógos*, a lo largo de 413 endecasílabos blancos el encomiasta articulaba la pragmatografía del heroico «Albano» en torno a dos núcleos principales: las acciones desarrolladas en tiempos de guerra, las actividades de gobierno desempeñadas en tiempos de paz<sup>4</sup>.

Por cuanto ahora nos interesa, al comienzo de la sección novena, consagrada a la guerra de anexión de Portugal (1580), una perceptible señal sonora marca el inicio de la materia bélica (vv. 240-244):

Por mares y por tierras ya retumba  
el ronco taratántara que Albano  
pretende y que saldrá con la demanda,  
poner y descargar mayores pesos  
sobre los hombros del divino Atlante<sup>5</sup>.

En tan breve pasaje llama la atención el alto rendimiento funcional del fonema vibrante, reiterado hasta en dieciséis ocasiones en apenas cinco endecasílabos: «poR, maRes, poR, tieRRas, Retumba, Ronco, taRatántaRa, pRetende, saldRá, poneR, descaRgaR, mayoRes, sobRe, hom-bRos»<sup>6</sup>. La importancia que asume lo auditivo se recalca mediante el uso de tres vocablos que poseen una significación sonora: «retumba», «ronco», «taratántara». Más allá de la semántica, la aparición de este tipo de sonoridad característica avisaba de alguna manera a los lectores atentos de que la materia de la guerra estaba a punto de dar inicio.

Otro detalle significativo permite anclar tal configuración sonora —referida al episodio histórico de la partida desde Badajoz de las huestes castellanas para invadir Portugal, bajo el mando de don Fernando— en el modélico marco de la epopeya. El engaste del término aliterativo *taratántara* («ya retumba el ronco taratántara») remitía sin ambages a un fragmento memorable de los *Annales* de Ennio, llamado a tener amplio eco en la literatura posterior: «*At tuba terribili sonitu taratantara*

4 Para comprender el alcance de la materia bélica en el elogio, puede recordarse aquí la estructura del mismo: 1. Proemio: breve noticia de la defunción del prócer (vv. 1-9). 2. Campaña de Alemania: favor imperial, victoria de Mühlberg (vv. 10-43). 3. Estancia italiana: gobierno de Lombardía, virreinato de Nápoles, campaña militar contra el Sumo Pontífice en defensa de los Colonna (vv. 44-61). 4. Embajada en París, consecución de la Paz y alianzas matrimoniales (vv. 62-70). 5. Etapa cortesana: Mayordomo mayor del príncipe Felipe (vv. 71-77). 6. Gobierno de Flandes: crónica de guerra en los Países Bajos (vv. 78-190). 7. Honores concedidos por el pontífice Pío V (vv. 191-211). 8. Regreso de Flandes: pérdida del favor real, destierro en Uceda (vv. 212-219). 9. General de la Campaña de anexión de Portugal (vv. 220-342). 10. Consejero real en Lisboa, dirección espiritual de fray Luis de Granada, defunción (vv. 343-361). 11. Elogio de doña María Enríquez, duquesa de Alba (vv. 362-399). 12. Epílogo: alabanza de la Casa de Alba como sustento del poderío hispánico (vv. 400-413). A la materia de guerra se consagran, pues, las extensas secciones 2, 3, 6 y 9 del poema.

<sup>5</sup> Sigo el texto de la reciente edición (Ponce Cárdenas, 2018b).

<sup>6</sup> Puede notarse, por otro lado, cómo también resulta alta la frecuencia de vocales cerradas u oscuras en el pasaje: «pOr, pOr, retUmBa, rOnCO, pOner, mayOres, sObre, hOmbrOs».

*dixit*). Entre el conjunto de imitaciones al que dio lugar el conocido hexámetro, la primera en autoridad y rango no es otra que la llevada a término por Virgilio en época augústea: «*At tuba terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit*» (*Aeneis*, IX, 501)<sup>7</sup>.

Otro pasaje cercano se caracteriza asimismo por una sonoridad «áspera». El episodio va referido al avance del ejército castellano camino de Lisboa (vv. 257-265):

Por los confines brigantinos se entra  
con militar estruendo y aparato  
de gruesos y lucidos escuadrones  
de infantería y de caballería,  
que pueblan y despueblan las comarcas.  
Las rocas y peñones amenaza  
con rayos y trabucos espantables,  
sahúma los collados y los cerros  
con inciensos sabeos y pastillas.

Al igual que en el pasaje precedente, llama la atención en estos versos la frecuencia de uso del fonema vibrante: «poR», «bRigantinos», «entRa», «militaR», «estRuendo», «apaRato», «gRue-sos», «escuadRones», «infanteRía», «caballeRía», «comaRcas», «Rocas», «Rayos», «tRabucos», «ceRRos»<sup>8</sup>. La significación sonora del sintagma «con militar *estruendo*» recalca fónicamente el aspecto temible del progreso del ejército invasor camino de la capital lusa, en tanto que varios términos parecen asociarse a la imagen mítica de la ira de un temible Jove justiciero («con rayos y trabucos espantables»).

#### ALUSIVIDAD SONORA EN EL PANEGÍRICO AL DUQUE DE LERMA

Frente al olvidado elogio consagrado por Bermúdez de Castro a una de las figuras más preminentes de los reinados de Carlos I y Felipe II, el segundo texto del que hemos de ocuparnos se considera la cima del *basilikòs lógos* hispano en verso: el inconcluso *Panegírico al duque de Lerma*

<sup>7</sup> El efecto aliterativo del «áspero» fonema vibrante y la curiosa onomatopeya de abolengo enniano y virgiliano quedaron fijados en el entorno épico al modo de un cliché sonoro. Así, por espigar algunos testimonios hispánicos de su pervivencia en las letras áureas, puede localizarse en la epopeya de asunto americano de Pedro de Oña: «El bélico frisón se lozanea, / del ronco taratántara incitado / y el polvo con la pata levantado / el espumoso rostro espolvorea» (Oña, *Arauco domado*, págs. 49-50). También utilizó el retumbante vocablo en varios pasajes de sus obras Lope de Vega. Se localiza en el marco histórico-guerrero de *La Dragontea*: «La gente de Basbile no es bisoña, / sino de largo tiempo ejercitada; / no usada entre el ganado a la zampona / sino al pífano y tántara templada, / dragones de Anibal cuya ponzoña / hizo temer a la contraria armada / o como aquella gente dragontea / que tiene su señal porque lo sea» (Lope de Vega, *La Dragontea*, págs. 486-487 / canto IX, estancia IV, vv. 4817-4824). El Fénix volvió a hacer uso del término en su epopeya burlesca de asunto gatuno: «No del todo olvidado / el fiero taratántara, templado / con el silbo del pífano sonoro» (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, pág. 378 / *La Gatomaquia*, silva I, vv. 11-13). Véase Sánchez Jiménez (2006).

<sup>8</sup> Nótese nuevamente el alto rendimiento de vocales oscuras en el pasaje: «pOr, IOs, cOnfines, brigantInOs, cOn, estrUendO, aparatO, grUesOs, IUcidOs, escUadrOnes, pUeblan, despUeblan, cOmarcas, rOcas, peñOnes, cOn, rayos, trabUcOs, sahÚma, cOlladOs, cerrOs, cOn».

de don Luis de Góngora y Argote<sup>9</sup>. Con esta composición cortesana el vate cordobés erigía «un monumento poético al hombre que pronto iba a dejar el aula regia pero que todavía la dominaba y, con ella, la monarquía» (Blanco, 2011: 11). El relato de la actividad cortesana y política desplegada por don Francisco de Sandoval y Rojas a partir de 1598 –forzosamente– no consigue dar cabida a pasajes narrativos en los que la materia bélica adquiriera singular importancia, ya que el artífice de la denominada *Pax Hispanica* se caracterizó más por el hábil uso de la diplomacia que por su brillo como estratega o caudillo militar. Con todo y con eso, un detenido examen de la composición permite apreciar algunos detalles que pueden enlazarse de manera aguda y alusiva con la tradición sonora de la *asprezza*. Veamos, pues, la estancia XLIV del elogio al valido de Felipe III (vv. 345-352):

Entre el concento, pues, nupcial, oyendo  
del Arno los silencios, nuestro Sando  
las armas solicita, cuyo estruendo  
freno fue duro al florentín Fernando;  
el Fuentes bravo, aun en la paz tremendo,  
vestido acero, bien que acero blando,  
terror fue a todos, mudo, sin que entonces  
diestras fuesen de Júpiter sus bronces.

En esencia, la octava real refiere cómo —en un gesto de inteligencia política— el privado ordenó el despliegue de las tropas en el norte de Italia, recelando de las intenciones ocultas del gran duque de Toscana. Según relata el poeta, el mero gesto atemorizó a los estados centrales de la península itálica y puso en calma la situación. Desde el plano sonoro, en este esbozo alusivo de materia bélica, puede notarse cómo la frecuencia de uso del fonema vibrante es más que notable: «entRe, ARno, nuestRo, aRmas, estRuendo, fReno, duRo, floRentín, FeRnando, bRavo, tRemendo, aceRo, aceRo, teRRoR, diestRas, JúpiteR, bRonces». Considérese asimismo el curioso efecto aliterativo de los versos 348-349, sustentado en el uso del fonema labiodental fricativo sordo: «Freno Fue Florentín Fernando / Fuentes»<sup>10</sup>.

El testimonio de los comentarios secentistas al *Panegírico al duque de Lerma* permite hoy distinguir cuáles eran los aspectos a los que los anotadores concedían mayor relieve, ya desde el plano de la erudición histórica, ya desde la identificación de los posibles modelos (antiguos o modernos), bien desde el terreno de las figuras poéticas y el ornato. Por ese motivo, no estará de más recordar aquí las apreciaciones de José Pellicer de Salas y García de Salcedo Coronel.

La glosa de Pellicer a esta octava real se fija, esencialmente, en la genealogía del gran duque de Toscana y en la erudición «fluvial» referida al Arno, donde se inserta un excursus bastante amplio sobre la historia de San Torpe. Desde el plano histórico-político, el cronista real apenas se limitaba a apuntar lo siguiente:

<sup>9</sup> Sobre la vinculación del poema gongorino con el modelo claudiano, pueden verse las aportaciones de Blanco (2011) y Ponce (2011). En torno a las configuraciones de la agudeza, es obligado remitir a Ly (2017). Para el diálogo de las *Soledades* y el contexto épico, véase la magna monografía de Blanco (2012).

<sup>10</sup> Recuérdense las importantes reflexiones que Antonio Carreira y Juan Matas Caballero han dedicado a los artificios sonoros en las obras mayores de Góngora. Acerca de las *Soledades* véase Matas (2005), sobre el *Poltifemo* Carreira (2012).



No asentía Fernando [de Médicis] a las cosas de España, ni al casamiento de Filipo Tercero. Y así entre las mismas fiestas de la boda determinó el duque de Lerma que saliese a campaña don Pedro Henríquez de Acebedo, conde de Fuentes, que tuvo opinión de valeroso capitán y solo con mostrar las armas, sin llegar a las manos, puso miedo y acalló a los enemigos de España (Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 675).

Frente a la escasa enjundia de los comentarios del cronista regio de Felipe IV, revisten mayor interés y relevancia las apostillas de Salcedo Coronel a la octava. Sobre el contenido histórico-político de los citados endecasílabos afirmaba el caballero sevillano lo siguiente (Góngora, *Obras*, págs. 446 y 452-453):

Describe el poeta en esta octava la providencia del duque en atajar los designios de Fernando, duque de Florencia, que con disimulación prevenía la inquietud de Italia, sosegando con cuerda prevención estas revoluciones en medio del regocijo de las bodas [...]. Oyendo nuestro Sando, esto es el duque de Lerma, los silencios del Arno, esto es las disimuladas prevenciones que el duque de Florencia hacía contra España. Silencio, según quieren los gramáticos, se toma alguna vez por la disimulación y, así, se dice: «*Silentio aliquid ferre*» por ‘disimular alguna cosa sin quejarse’ [...]. Habiendo entendido el duque los intentos de Fernando, duque de Florencia, solicitó que se previniesen nuestras armas, que fueron duro freno que detuvo su resolución. En el año de 1600, por el mes de octubre, se celebraron las bodas de Henrico IV de Francia con María de Médicis, hija de Francisco de Médicis, gran duque de Florencia, ya difunto, y sobrina de Fernando, que le sucedió en el estado y de quien habla nuestro poeta. El dote fueron seiscientos mil escudos, como refiere Pedro Mattei en el libro III de la *Historia de Francia*, incluyéndose en ellos alguna cantidad que el duque había prestado al rey. Demás de esto le dio el papa Clemente Octavo cien mil escudos y muchas joyas. Propuso el rey la conclusión del casamiento, luego que el duque de Saboya efectuase el tratado de la restitución o cambio del marquesado de Saluzzo. Por la dilación que hubo en esto y por la guerra que Henrico hacía al de Saboya, mandó nuestro rey (con recelo de alguna confederación en que entrase el de Florencia por el nuevo parentesco) al conde de Fuentes, que entonces gobernaba a Milán, que levantase gente de guerra para seguridad de aquel estado. Hizolo así, formando un grueso ejército, con que puso en cuidado a todos los principes de Italia, como refiere el autor citado, y Iansonio en el tomo VI, libro 25, de su *Mercurio Gallo Belgico*, cuyas palabras son: «*In Italia hoc anno 1601, a comite Fontano, Mediolanensis ducatus Gubernatore magni delectus militum sunt habiti ita ut Hispanorum arma multis Italiae Principibus formidabilia fuerint et suspecta*».

Más allá de limitarse a aclarar —con encomiable detalle— las circunstancias del suceso histórico pergeñado en la estrofa, el comentario a los versos 349-350 incorporaba también una rápida e interesante referencia vinculada al entorno de la epopeya. Se trata de un pequeño detalle de la polémica en torno a la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, referido específicamente a su famoso *incipit* y a la pertinencia del primer calificativo allí empleado (Góngora, *Obras*, pág. 453):

Quiere decir que el bravo conde de Fuentes, formando solamente ejército sin decir contra quién, atemorizó a todos los príncipes de Italia. Dijo don Luis «vestido acero» por las armas de acero, poniendo la materia por lo materiado, figura sinécdoque o —como otros quieren— metonimia. Usola Hesíodo in *Opera et die*, v. 150 «*Aere vero operabantur: nigrum autem nondum erat ferrum*». Dijo «blando» *ab effectu*, que es parte de la misma metonimia. Torquato Tasso valiéndose de esta figura dijo en la proposición de su *Gerusalén libertada*: «Canto l'arme pietose e il Capitano». Verso vanamente y con sobrada pasión reprehendido de los Académicos de la Crusca, a cuya objeción satisfacen eruditamente Camillo Pellegrino, Julio Guastavino y Scipione Gentile, que podrás ver si gustares.

Por último, desde el punto de vista de la sonoridad, el comentario más interesante de Salcedo (al menos por cuanto se refiere a los posibles paralelos poéticos) es el que consagrara a los versos 351-352 (Góngor, *Obras*, págs. 453-455):

El rayo atribuyeron a Júpiter y así le pintaron los antiguos con él en la diestra, como se ve en la medalla del emperador Valentiniano y refiere Pausanias en el libro V y Tertuliano *Adversus gentes*. Sus palabras son: «*Et ipsam Iouem, quae in manu eius impositis fulmina, timuisse*». La causa podrás leer en Pierio Valeriano, *fol. mihi* 324 y lo que notamos al soneto 143 para mayor ilustración de este lugar. Por esta ocasión le llamaron los griegos «*Archiceraunos, id est, fulminum Princeps*». Píndaro in *Olympicae, od. 8* le llamó «*Argiceraunos*», que interpreta Juan Benedicto «*Lucidum veloxque fulmen torquentis*». Porque esta dicción se compone de «*Argos*», que significa 'albus', 'lucidus' y «*Ceraunos*», *id est, 'fulmen'*. Aludiendo a esto dijo Horacio en la *oda* 2, libro I *Carmina*, que con encendida diestra fulminaba los sagrados alcázares: «*et rubente / dextera sacras iaculatus arces / terruit urbem*». Y Virgilio en el libro I *Geórgicas*: «*ipse pater media nimborum in nocte corusca / fulmina mollitur dextra*». Y Ovidio, libro II *Metamorfosis*, hablando del mismo Júpiter: «*Qui fera terribili iaculatur fulmina dextra*». Imitando, pues, don Luis a los antiguos poetas dice que los cañones de artillería no fueron en aquella ocasión diestras de Júpiter que fulminaron ardientes rayos, comparándolos con los que despide esta diabólica invención, que tuvo principio en Alemania el año de 1378, como refiere Guido Pancirolo, libro II *De nouis repertis sive Memorabilium* [...]. Germano Audeberto Aurelio describe elegantísimamente esta máquina infernal y sus efectos en el libro II de su *Venecia*, cuyos versos por ajustarse tanto a la sentencia de nuestro poeta he querido poner aquí: «*Protinus ecce cano cum fulgere fulmen aheni / emicat Irati citius Iouis igne trisulco / erumpens, passimque sibi quaeque obvia frangit. / Concita terribili magnum tonat Aethra frangore, / horrifico crepitu tellus tremefacta remugit / sic ubi commoto grauiter succensus Olympo / Iupiter intonuit saevorum in bella Gigantum, / qui temere infestis caelo se opponere signis / tentarunt: solioque detrudere ab alto / cum rutilum offenso vibravit ab aethere fulmen*».

El amplio pasaje sobre la artillería, citado por Salcedo Coronel al final de este párrafo, pertenece a la composición de Germain Audebert titulada *Venetiae Carmen*, impresa en la ciudad adriática en 1583 y posteriormente recogida en la antología *Delitiae C Poetarum Gallorum*, en 1609<sup>11</sup>. Al igual que sucede en la octava gongorina del panegírico, los retumbantes efectos sonoros del fragmento neolatino se sustentan en el altísimo rendimiento funcional del fonema vibrante. Por lo demás, parece bastante exagerada la afirmación del comentarista al valorar que los «versos» neolatinos se ajustan «tanto a la sentencia de nuestro poeta».

<sup>11</sup> Germain Audebert (1518-1598). *Germani Audeberti Aurelii Venetiae*, Venetiis, Apud Aldum 1583. El pasaje del libro II citado por Salcedo Coronel puede leerse en la antología: *Delitiae C Poetarum Gallorum, huius superiorisque aevi illustrium, pars prima*. Collectore Ranutio Ghero, Prostant in Officina Ionae Rosae, 1609, págs. 140-141.

Un tipo de efecto sonoro similar al de la estancia cuadragésimo cuarta se localiza nuevamente en la estrofa L del *Panegírico* (vv. 393-400), significativamente dedicada a un luctuoso acontecimiento en la vida del privado. Como explicaba el comentarista hispalense, en tales endecasílabos «describe don Luis la muerte de la duquesa de Lerma y el gran sentimiento de su esposo» (Góngora, *Obras*, pág. 483):

En el mayor de su fortuna halago,  
la que en la rectitud de su guadaña  
Astrea es de las vidas, en Buitrago  
rompió crüel, rompió el valor de España  
en una Cerda. No mayor estrago,  
no, cayendo, ruína más extraña  
hiciera un astro, deformando el mundo,  
enjugando el océano profundo.

A través de una figura tan destacada como el símil épico, el encomiasta pondera con estupeza hipérbole el cataclismo que ocasionó en la corte el inesperado óbito de la duquesa de Lerma. El fallecimiento de la aristocrática dama se parangona en la segunda mitad de la estancia con la temible devastación que ocasiona una estrella caída, capaz de deformar el entero planeta y secar los mares. No parece casual que en la evocación de tan pavoroso escenario (el funéreo del término real y el del caos cósmico del término de comparación) se ponga en juego la sonoridad áspera de la R: «mayoR, foRtuna, Rectitud, astRea, BuitRago, Rompió, Cruel, Rompió, valoR, ceRda, mayoR, es-tRago, Ruína, extRaña, hicieRa, astRo, defoRmando, pRoFundo».

#### DE BATALLAS Y NAUFRAGIOS:

##### PANORAMAS SONOROS EN EL *PANEGÍRICO A FELIPE V*

El último texto del que vamos a ocuparnos se imprimió a inicios del Setecientos como exaltación del primer soberano de la Casa de Borbón y como justificación de su legítimo derecho al trono de España, ya que vio la luz en la corte durante la Guerra de Sucesión. Se trata de una extensa composición de resonante título: el *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto* (Madrid, Francisco Lasso, 1708). La historiografía reciente ha considerado que el poema «puede considerarse la primera biografía [rimada] del rey que se conozca» y, al mismo tiempo, «una historia en verso de la Guerra de Sucesión hasta 1707» (García Cárcel, 2002: LXXXVIII-LXXXIX)<sup>12</sup>. Las considerables dimensiones de este elogio (comprende nada menos que 829 octavas reales), su tono epicizante y el estilo cultista empleado en el relato de las gestas del joven monarca hacen del panegírico a Felipe de Anjou una de las muestras más complejas y destacadas del género laudatorio del *basilikòs lógos* por predios hispánicos.

<sup>12</sup> Sobre este poema encomiástico, los problemas de autoría que presenta, su estilo culto de signo tardo-barroco y sus vínculos con la epopeya, cabe remitir a los estudios de Ponce Cárdenas (2016) y Portela Lopa (2018).

El examen de seis pasajes de la composición de Enríquez de Navarra nos permitirá identificar cómo funcionan los efectos sonoros de la *asprezza* en el marco de dos motivos épicos cristalizados: el entorno de la batalla, la tempestad marina.

Tal como aclara el panegirista, en un escolio marginal que identifica el acontecimiento histórico al que se refieren los endecasílabos, en la batalla fluvial que tuvo lugar en la Europa septentrional, «Monsieur de Saint Paul abrasa grande número de vasos [‘navíos’] ingleses en la boca del Eschelda». La acción heroica de las tropas de Felipe V se describe en términos altisonantes entre las octavas 334-339 (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 84-85):

Jamás vio del Eschelda la corriente  
en su margen sangrienta entumecida  
ni osado resistir, ni más valiente  
de españoles empresa acometida.  
El impetu cortó gloriosamente  
el filo de su espada enfurecida,  
cuyos rayos vibrando activas llamas  
encendieron del golfo las escamas.

Numeroso escuadrón que en seno frío  
retirarse del fuego presumía  
su desgracia encontró en el mismo río  
que afable la defensa le ofrecía.  
Pagó luego aquel necio desvarío  
a que principio dio su fantasía  
y, en cenizas envueltos los bajeles,  
esmaltaron de luces tus laureles.

Lloró el Ponto y los brutos asustados  
del albergue fragoso procuraban  
el retiro y en él desamparados  
lastimosos gemidos escuchaban;  
en ardientes espumas anegados  
cenicientos abismos navegaban.  
Cada pez, entre tanto vapor ciego,  
fue salamandra en la región del fuego.

Frágil pavesa de voraces llamas  
tronco robusto trémulo en el viento,  
de las bogas enjutas las escamas  
infelices mudaron de elemento:  
las que fueron del roble hermosas ramas  
son despojos del rayo más sediento;  
con el humo que el agua despedía  
lució la noche, escurecióse el día.

Silenciosa sirena, apoderada  
del horror, que a su voz cobarde miedo

ocasiona, del susto congojada,  
no a la lira, a la boca aplica el dedo.  
Las nereidas, con Doris asustada,  
la tragedia registran a pie quedo;  
temeroso en su barca vio Aqueronte  
arder la Estigia y anegarse el monte.

Las sílabas que argentan en gemidos  
transformó su dolor y con espanto  
prorrumpiendo en funestos alaridos  
fueron ayes los dejos de sus cantos.  
Abrasados ingleses, consumidos  
del incendio, padecen triste llanto  
y, haciendo el suspirar su muerte eterno,  
tu gloria les sirvió de más infierno.

La acción bélica se desarrolla en un pavoroso escenario fluvial y nocturno, en el que las deidades clásicas del elemento acuático (sirenas y nereidas, Doris) junto al tenebroso barquero que conduce las almas de los difuntos hacia el Hades (Aqueronte) irrumpen en escena en calidad de horrorizados testigos. En el pasaje pueden identificarse figuras del ornato tan características del estilo culto como la hipálage doble, dispuesta en construcción bimembre de cierre de estrofa («lució la noche, escurecióse el día», «arder la Estigia y anegarse el monte»), el oxímoron («en *ardientes espumas*») o la prosopopeya («lloró el Ponto»). Todo ello aparece, además, envuelto por el efecto sonoro de la *asprezza*, sustentado en la reiteración continuada y efectista de la vibrante: «coRRiente, maRgen, sangRienta, ResistiR, empResa, coRtó, gloRiosamente, enfuRecida, Rayos, vibRando, encendieRon, numeRoso, escuaDRón, fRío, RetiraRse, pResumía, desgRacia, encontrÓ, RÍo, ofRecía, desvaRío, pRincipio, esmaltaRon, lauReles, lloRó, bRutos, albeRgue, fRagoso, pRocuRaban, RetiRo, desampaRados, aRdientes, entRe, vapoR, salamandRa, Región, fRágil, voRaces, tRonco, Robusto, tRémulo, mudaRon, fueRon, RobRe, heRmosas, Ramas, Rayo, escuRecióse, siRena, apodeRada, hoRRoR, cobaRde, liRa, neReidas, DoRis, tRagedia, RegistRan, temeRoso, baRca, AqueRonte, aRdeR, anegaRse, aRgentan, tRansfoRmó, doloR, pRoRRumpiendo, alaRidos, fueRon, abRasados, tRiste, suspiRaR, eteRno, gloRia, siRvió, infieRno».

La siguiente batalla a la que hemos de referirnos tuvo lugar a orillas del Danubio, donde el mariscal de Villars –al frente de las tropas hispánicas– venció al ejército alemán. Así refiere la gesta el encomiasta entre las octavas 362-364 (Enriquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 91-92):

Cuerpo a cuerpo, los campos que tuvieron  
del Danubio pasmada la corriente,  
Gran Señor, tan airados se embistieron  
que asombro fueron de valor ardiente:  
al ímpetu primero deshicieron  
las filas ordenadas de tu gente,  
mas unida entre sí la infantería,  
convirtieron el llanto en alegría.

Las tropas de caballos derrotadas  
 que en el llano miraban esparcidas  
 nuevamente embistieron recobradas  
 (o de haber vuelto atrás quizás corridas);  
 del mismo pundonor precipitadas,  
 sin hacer algún caso de las vidas,  
 de fuerte espada en mano pelearon  
 que del punto las voces acallaron.

Belicoso incitó el metal sonoro  
 y tascando del freno las espumas  
 brutos nobles cobraron tu decoro  
 batiendo cada cual volantes plumas.  
 Con la sangre enemiga su desdoro  
 pretendieron lavar; mas no presumas  
 arrogante escuadrón, que esta victoria  
 la debes de Filipo a la memoria.

Al lado del recuerdo evidente de una famosa *iunctura* gongorina («Tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma»<sup>13</sup> > «tascando del freno las espumas / brutos nobles cobraron su decoro»), en el pasaje se puede apreciar un rendimiento funcional elevado del fonema vibrante: «cueRpo, cueRpo, tuvieRon, coRRiente, gRan, señoR, aiRados, embistieRon, asombRo, fueRon, valoR, aRdientes, pRimeRo, deshicieRon, oRdenadas, entRe, infanteRía, con-viRtieRon, alegRía, tRopas, deRRotadas, miRaban, espaRcidas, embistieRon, RecobRadas, habeR, atRás, coRRidas, pundonoR, pRecipitadas, haceR, fueRte, peleaRon, acallaRon, sonoRo, fReno, bRutos, cobRaRon, decoRo, sangRe, desdoRo, pRetendieRon, lavaR, pResumas, aRRogante, es-cuadrón, victoRía, memoRia».

Sin abandonar el terreno propio de la epopeya, debemos dejar ahora las escenas de batalla para centrarnos en otro de los principales motivos épicos: la tempestad marina<sup>14</sup>. Como ha subrayado la crítica, la escenografía de la tormenta en alta mar se desarrolla habitualmente según la combinación libre de varios sub-motivos. Para Olivier Pot las principales «invariants du scénario classique» se sustentan en torno a cinco elementos principales: «intervention des vents, déluge de grêle et de pluie, perte de contrôle du navire, chaos des éléments, confusion sonore» (Pop, 2003: 76). Por otro lado, para Santiago Fernández Mosquera cabría distinguir algún detalle más en el elenco. A su juicio, en este tipo de descripciones tipificadas se aprecian seis constituyentes del tenor de «las montañas

<sup>13</sup> Se trata de los versos 13-14 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (Góngora, *Fábula*, pág. 161).

<sup>14</sup> La configuración de un complejo sistema de escenas (catálogo de tropas, tempestad épica, catábasis o descenso a los reinos del inframundo, concilio de los dioses, batallas...) y de recursos estilísticos (símil extendido, epíteto definitorio...) garantizó, gracias a las pautas creativas de la *imitatio* y la *aemulatio*, la pervivencia de una red de *tópoi* y estilemas en la tradición occidental. Por cuanto ahora nos interesa, un famoso fragmento de la *Eneida* (I, 81-156) —inspirado por el doble dechado de Homero (*Odisea*) y de Nevio (*Bellum poenicum*)— sirvió de modelo para que los poetas latinos de los siglos posteriores (Ovidio, Lucano, Silio Itálico, Estacio, Valerio Flaco, Juvencio, Draconcio) reescribieran una y otra vez el motivo épico de la borrasca en el mar. A zaga de ese mismo dechado virgiliano (contaminado a veces con un fragmento de Lucano), los grandes autores épicos italianos (Ariosto, Tasso) y españoles del Siglo de Oro (Alonso de Ercilla, Barahona de Soto, Lope de Vega, Balbuena, Oña...) evocaron las temibles tormentas en alta mar, que padecen los protagonistas de su canto. La bibliografía sobre este motivo épico es bastante considerable. Me permito espigar aquí cuatro aportaciones críticas especialmente destacadas: Cristóbal López (1988); Pop (2003); Fernández Mosquera (2006); Echevarren (2012).

de agua; la nave que sube a lo alto de las olas y baja al abismo de las arenas; la mezcla de la arena, el mar y las estrellas; la mitologización de los vientos; la apelación a los dioses; la quiebra de la nave» (Fernández Mosquera, 2006: 20).

Una vez aclarados los elementos integrantes de este cliché épico, conviene leer con atención los cuatro ejemplos del mismo que se pueden localizar en el *Panegírico a Felipe V*. La primera muestra se halla entre las octavas 293-297 y sobre las mismas acotaba el panegirista en los ladillos esta escueta frase «Padece borrasca la Armada enemiga» (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 74-75):

Todo el líquido campo dividido  
en rizadas espumas, al estruendo  
que formaron los brutos en su nido  
temores infundió de fin horrendo.  
El azul pabellón ennegrecido  
de semblante mudó, que fuera (viendo  
asaltar a tu reino sombra fría)  
desdoro conservar él su alegría.

Los ejes de los orbes desquiciados  
y perdido el timón en su alboroto,  
de sañudos cristales erizados  
aun el rumbo ignoró diestro piloto.  
Movimientos mostró mal regulados  
al impulso la brújula del Noto,  
y azotando la nave las estrellas,  
fue testigo el destrozo de sus huellas.

Brama el mar y la luz toda pasmada,  
melancólica y triste, veloz huye.  
En su seno la playa alborotada  
líquido monumento le construye;  
de funestos vapores asaltada,  
al esfuerzo temor cobarde influye,  
y olvidando alegría, sueño y gusto,  
todo es miedo, pavor, asombro, susto.

Colérico y furioso gime el viento,  
oprimido en las velas impaciente,  
y entre rancos suspiros, sin aliento,  
rotas las jarcias, anegó el Tridente.  
El cerúleo voluble pavimento  
tanta nave atrevida no consiente,  
y al arar con la quilla las arenas,  
desvalija el bauprés cortando entenas.

Sacudida del mar, ligera nave  
que sirena pisó tanta llanura,  
desmintiendo lo torpe al peso grave  
la margen le dio algosa sepultura.

Náufraga entre las ondas es del ave  
 más veloz de la esfera afrenta impura:  
 estrellada en el risco, sin voz habla  
 un escarmiento mudo en cada tabla.

A lo largo de cinco estancias, Enríquez de Navarra despliega una escena pavorosa, incidiendo en las emociones que desencadena el espectáculo de un fenómeno natural devastador: «temores infundió de fin horrendo» (octava 293), «todo es miedo, pavor, asombro, susto» (octava 295). El *pathos* que aspira a conseguir el poeta se recalca además mediante el uso de la prosopopeya y la imagen: «la luz toda pasmada, / melancólica y triste, veloz huye» (octava 295). En ese contexto terrible y mortal, parece desencadenarse un caos de dimensiones cósmicas, en el que se funde lo acuático inferior y lo superior celeste: «los ejes de los orbes desquiciados» (octava 294), «azotando la nave las estrellas» (octava 294). Como si se tratara de un juguete destrozado, el lector consigue visualizar cómo el navío se va disgregando, sometido por los embates de las ondas y las rachas huracanadas: «perdido el timón», «gime el viento oprimido en las velas», «rotas las jarcias», «desvalija el bauprés cortando antenas»... Según marcan los derroteros de esta escenografía, al final todo acaba siendo pasto de la muerte: «la playa alborotada / líquido monumento le construye, / de funestos vapores asaltada» (octava 295), «la margen le dio *algosa sepultura*» (octava 297).

En este tipo de descripción marcada por la *evidentia*, las sensaciones visuales (color, luz) se refuerzan mediante los efectos sonoros propios de la *asprezza*, ligados al uso abundante y expresivo del fonema vibrante: «Rizadas, estRuendo, foRmaRon, bRutos, temoRes, hoRRendo, ennegRecido, fueRa, asaltaR, Reino, sombRa, fRía, desdoRo, conseRvaR, alegRía, oRbes, peRdido, alboRoto, cRistales, eRizados, Rumbo, ignoRó, diestRo, mostRó, Regulados, bRújula, estRellas, destRoza, bRama, maR, tRiste, alboRotada, constRuye, vapoRes, esfueRzo, temoR, cobaRde, alegRía, pavoR, asombRo, coléRico, fuRioso, opRimido, Roncos, suspiRos, Rotas, tRidente, ceRúleo, atRevida, aRaR, aRenas, baupRés, coRtando, maR, ligeRa, siRena, llanuRa, toRpe, gRave, maRgen, sepultuRa, náufraga, entRe, esfeRa, afRenta, impuRa, estRellada, Risco, escaRmiento». Cabe notar cómo a lo largo de la descripción ciertos vocablos insisten en el sonido confuso y espantoso que domina la escena: el «*estruendo* que formaron los brutos» (octava 293), «*brama* el mar» (octava 295), «colérico y furioso *gime* el viento [...] entre *roncos suspiros*» (octava 296). Por último, desde el plano métrico, puede asimismo apuntarse la presencia del rimema –OTO, que en la estancia 294 identificamos en tres palabras-rima características: *alboroto / piloto / Noto*.

El segundo ejemplo de tempestad épica recogido por Enríquez de Navarra se localiza entre las estancias 441-445 y nuevamente se aplica a otro episodio histórico referido al bando enemigo, tal como aclara el autor en nota marginal («Llega el archiduque Carlos a Holanda, en cuyos mares padece tempestad, a 7 de diciembre de 1703») (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 111-112):

Enemigo, Neptuno, declarado  
 de su intento sañudo, se conspira,  
 procurando dejarle sepultado  
 a violentos enojos de su ira.  
 Conmovido tridente, provocado,  
 amenazas coléricas respira,



sepulta escollo que sirvió en su seno  
de mordaza al Eschelda, al Rin de freno<sup>15</sup>.

Diques rompe, inundando el arenoso  
parapeto que opone en su ribera  
defensa artificial a proceloso,  
cristalino combate, a saña fiera.  
Turbulento huracán y tenebroso  
por silbos, rayos prorrumpir quisiera,  
siendo los ayes que animó el quebranto  
confusos ecos de su antiguo llanto.

Errante tabla, destrozado leño,  
escarmientos hacina en un castigo,  
exhalando la vida por su empeño  
en un ¡ay! revolcado tu enemigo.  
Triste lamenta miserable isleño  
ser con su muerte trágico testigo  
de tu dicha, mas pudo airado polo  
blasonar de feliz por esto solo.

Densos vapores, rayos encendidos,  
irritados fulminan contra el suelo,  
queriendo apellidarse sus bramidos  
pasma en la tierra, susto allá en el cielo.  
De ese móvil los ejes conmovidos,  
ruina amenazaban, cuando velo  
tenebroso cubrió la cara al día  
y estorbo pudo ser a tu porfía.

Mal sosegado fúnebre alboroto,  
prisioneros los vientos en la gruta,  
brindó seguridad afable Noto  
a pesar de la playa mal enjuta.  
Ligero surca porque lino roto  
su vana pretensión en nada inmuta,  
pero fue conducirla a que su engaño  
leyera a cada paso un desengaño.

Sirviéndose del aparato divino, el narrador evoca en el arranque de estas estrofas al propio Neptuno, que decide confabularse contra los malvados designios del archiduque Carlos de Habsburgo. Nuevamente asistimos a la reproducción de clichés, como la universal confusión que genera la borrasca («de ese móvil los ejes conmovidos»<sup>16</sup>, octava 444) o el temor que se desencadena entre los marineros («pasma en la tierra, susto allá en el cielo»). Podría sostenerse con algún fundamento

<sup>15</sup> La imagen de un *escollo* que *sirvió de mordaza* remitiría a los lectores más atentos a un pasaje celeberrimo del *Polifemo* de Góngora (octava IV, vv. 31-32): «Allí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pág. 162).

<sup>16</sup> Recuérdesse cómo el concepto casi calca la fórmula ya empleada en la octava 294: “los ejes de los orbes desquiciados”.

que la sonoridad oscura y retumbante aparece aún más reforzada que en el ejemplo anterior. El rendimiento funcional del fonema vibrante resulta, por ejemplo, altamente expresivo en la entera octava 442: «Rompe, aRenoso, paRapeto, RibeRa, aRtificial, pRoceloso, cRistalino, fieRa, tuRbulento, huRacán, tenebRoso, Rayos, pRoRRumpiR, quisieRa, quebRanto». Por otro lado, obligado es apuntar cómo Enríquez de Navarra no parece cuidar mucho la *variatio* estilística, ya que nuevamente se vale del rimema –OTO, cambiando tan solo una de las palabras-rima: «alboroto-Notoroto»<sup>17</sup>.

Al proseguir el relato, no mucho después, vemos de qué modo los designios de la divinidad entorpecen la injusta pretensión del archiduque Carlos. Por tercera vez, una nueva borrasca se desencadena contra la flota del antagonista del heroico Felipe de Anjou (*Prosigue el archiduque, vuelto a embarcar, y padece nueva tormenta que le arroja a Torvay a 23 de enero de 1704*), tal como leemos entre las estrofas 452-460 (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 114-116):

Cerúleos climas surca presumido,  
ajeno de la furia que, irritado,  
en sus senos oculta entumecido  
undoso centro, golfo provocado.  
De movibles abetos oprimido,  
silencioso gemía el mar airado,  
y al eco ronco que su voz embarga  
procuró sacudir pesada carga.

Inquietos montes de erizada espuma  
declarados se oponen, que un intento  
arrojado ha tenido (aunque presuma)  
contra sí siempre airados agua y viento.  
Pesado leño que la espalda abrumba  
de alegre ninfa en líquido elemento  
veloz camina, siendo cada nave  
de los vientos bajel y del mar ave.

Denegrido vapor y tenebroso  
el alegre perturba claro día;  
el sol, o de asustado o temeroso,  
ni ocultaba sus rayos, ni lucía.  
Uno y otro elemento borrascoso  
a su luz melancólica ofrecía,  
encubriéndole el rostro triste velo:  
¿qué hará la tierra, si se asusta el cielo?

Algosa rienda que rigió la mano  
inmortal de Neptuno, destrozada,  
sacudiendo precepto soberano,

<sup>17</sup> Al igual que en el pasaje precedente, el panegirista inserta en este fragmento elementos de valor sonoro, del tenor de «silbos», «ayes», «confusos ecos», «ay».

al abismo corrió precipitada.  
 Turbulento delfín negose humano  
 a perdida esperanza desgraciada:  
 ¿mas qué mucho, Señor, no le dé abrigo  
 si el carácter llevó de tu enemigo?

Brújula incierta, árboles tronchados,  
 desunido bauprés, timón deshecho,  
 rotas jarcias, tuvieron asustados  
 quejidos tristes sin salir del pecho.  
 A miedo que dan troncos desgajados  
 su mismo corazón venía estrechos;  
 cada cual con su mano (¡infeliz suerte!)  
 buscó la vida y encontró la muerte.

Horror infunde silbo comprimido  
 en el cáñamo infausto, triste agujero  
 anunciándole norte, que perdido  
 niega influjo benigno y lisonjero.  
 Gime el haya y el robre combatido  
 cruje al enojo de huracán severo.  
 ¡Oh qué estrago amenaza tan terrible,  
 pues obliga a quejarse a un insensible!

Esperanza perdida, naufragante,  
 en las manos se entrega del destino,  
 recoger procurando vacilante  
 cable deshecho, fatigado lino.  
 Compasiva ribera, a caminante  
 animoso, a cansado infeliz pino  
 teniendo, ofrece, el enojarte cierto  
 espumoso arenal, seguro puerto.

Vuelve los ojos, príncipe engañado,  
 a esa playa y verás que lastimoso  
 te apellida tu empeño mal logrado.  
 Navegante infeliz, aunque animoso,  
 reconoce lo mucho que ha costado  
 tu designio; agradece a lo piadoso  
 de Filippo, en borrasca tan deshecha,  
 que con vida te deje undosa flecha.

De aquel cuyo valor admira el mundo  
 la piedad ofendió tu pensamiento.  
 Bien lo expresas mirando en el profundo  
 abismo sepultado este ardimiento.  
 Mas tu arriesgo a su esfuerzo sin segundo  
 ocasiona dolor y sentimiento,  
 que pecho noble bien impresionado

aborrece la culpa, no el culpado.

Los efectos de luz y color se disponen en una suerte de gradación en tres tiempos: 1. La tempestad se va apoderando del horizonte («Denegrado vapor y tenebroso / el alegre perturba claro día»); 2. El sol se muestra titubeante («el sol, o de asustado o temeroso, / ni ocultaba sus rayos, ni lucía»); 3. El astro rey parece presa del miedo y la tristeza («triste velo» cubre el rostro, el entero «cielo» ya se «asusta»). Por segunda vez, Enriquez de Navarra emplea la misma imagen expresiva identificada en la tempestad inicial: «luz melancólica». Por mor de la *enárgeia*, la pintura del navío desarbolado y al borde del hundimiento es la más detallada de la serie que aquí analizamos, ya que se nombran hasta seis elementos: «Brújula incierta, árboles tronchados, / desunido bauprés, timón deshecho, / rotas jarcias, [...] / troncos desgajados» (octava 456).

Un detalle interesante permite apreciar una finta curiosa en el desarrollo del motivo, ya que al conocer las desdichas de su malhadado rival y el riesgo mortal que corría el archiduque, el joven rey de España ordenó celebrar misas para la salvación de su vida. Por ese motivo, las dos estancias finales ponderan el magnánimo y liberal espíritu de Felipe V, tal como aclara la glosa del poeta: «Manda su Majestad hacer pública rogativa por la salud del archiduque». La perfección del héroe fundador de la dinastía Borbón en España no solo se sustenta en su gloria como caudillo victorioso, sino también en su filantropía y en la piedad para con el enemigo, quizá reflejando de forma sutil y remota aquellos rasgos virgilianos que modelaron al *pius Aeneas*.

Al igual que en los casos anteriores, la sonoridad áspera se vincula a la alta frecuencia de uso de la vibrante: «ceRúleos, suRca, pResumido, fuRia, iRRitado, centRo, pRovocado, opRimido, aiRado, Ronco, embaRga, pRocuRó, sacudiR, caRga, eRizada, declaRados, aRRojado, pResuma, contRa, siempRe, aiRadadas, abRuma, alegRe, maR, denegRido, vapoR, teneBRoso, alegRe, pertuRba, claRo, temeRoso, Rayos, boRRascoso, ofRecía, encubRiéndole, RostRo, tRiste, haRá, tieRRa, Rienda, Rigió, inmoRtal, destRozada, pRecepto, sobeRano, coRRió, pRecipitada, tuRbulento, peRdida, espeRanza, desgRaciada, señoR, abRigo, caRácteR, bRújula, incieRta, áRboles, tRoncados, baupRés, Rotas, jaRcias, tuvieRon, tRistes, saliR, tRoncos, coRazón, estRechos, sueRte, mueRte, encontRó, hoRRoR, compRimido, tRiste, agüeRo, noRte, peRdido, lisonjeRo, RobRe, cRuje, huRacán, seveRo, estRago, teRRible, quejaRse, espeRanza, peRdida, naufragante, entRega, RecogeR, pRocuRando, RibeRa, enojaRte, cieRto, aRenal, seguRo, pueRto, pRíncipe, veRás, loGRado, Reconoce, agRadece, boRRasca, valoR, admiRa, expResas, miRando, pRofundo, aRdimiento, aRRiesgo, esfueRzo, doloR, impResionado, aboRrece». Desde el plano semántico los referentes sonoros que destacan en el pasaje son los siguientes: «*gemía* el mar airado», «*eco ronco* que su voz embarga», «*gime* el haya», «el roble combatido *cruje*», el «*estrage* obliga a *quejarse* a un insensible».

La última irrupción del motivo épico se localiza entre las octavas 737 y 739. La glosa marginal aclara las circunstancias históricas del relato: *Embárcase parte de la guarnición de Barcelona y algunos leales de la nobleza y después de muchas borrascas, desembarca en la costa de Almería* (Enriquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, pág. 185):

En la misma inconstancia asegurado,  
deja el inglés a tu enemigo solo,  
y el resto de sus tropas confiado

busca el rumbo al británico Pactolo.  
De valor y nobleza a lo acendrado  
quiere alejar de su patricio polo,  
engolfado en el ponto parecía  
que el bajel asustado se movía.

Al duro golpe, al viento enfurecido,  
ceden las jarcias, crujen las antenas,  
y en abismos de nieve sumergido  
rompe no los cristales, las arenas.  
Otra vez de las ondas impelido  
era fácil juguete, porque apenas  
con la quilla los rizos las peinaba  
cuando al cielo su furia le arrojaba.

Repetido vaivén y repetida  
borrasca sosegada, conocieron  
los ingleses bien claro que su vida  
a tus nobles vasallos la debieron.  
En la playa arrojados, ofrecida  
condición desleales no cumplieron.  
Pero, ¿cuándo plebeyos corazones  
saben guardar hidalgas atenciones?

Los mismos recursos que pone en juego en las escenas anteriores aparecen aquí de forma abreviada. La presencia misma del fonema vibrante parece algo atenuada en esta secuencia breve: «aseguRado, Resto, tRopas, Rumbo, bRitánico, valoR, acendRado, quieRe, alejaR, patRicio, paRe-cía, duRo, enfuRecido, jaRcias, cRujen, sumeRgido, Rompe, cRistales, otRa, eRa, poRque, Rizos, fuRia, aRRojaba, Repetido, Repetida, boRRasca, conocieRon, claRo, debieRon, aRRojados, ofRe-cida, cumpleRon, coRazones, guaRdaR».

## HACIA UNA CONCLUSIÓN

Como es bien sabido, los profundos vínculos que enlazan el panegírico y la epopeya se remontan ejemplarmente hasta el dechado tardo-antiguo de Claudiano<sup>18</sup> y llegan, como acabamos de ver, hasta los inicios del siglo XVIII con el elogio que Enríquez de Navarra compuso en loor del nuevo rey de la Casa de Borbón. Desde el Renacimiento, a lo largo y ancho de Europa la impronta epicizante de los elogios de soberanos y aristócratas se hizo cada vez más nítida –siguiendo así las pautas de la *imitatio*– y puede apreciarse de manera ostensible en el engaste de dos motivos tan característicos como la materia guerrera (descripción de batallas, desplazamiento de tropas...) y la tempestad marina. El análisis de los efectos sonoros perceptibles en varios pasajes de tres encomios castellanos (el *Panegírico al duque de Alba*, el *Panegírico al duque de Lerma* y el *Panegírico a Felipe V*) pone de relieve cómo la *enárgeia* se veía reforzada o potenciada a través de unos recursos

<sup>18</sup> Véase Estefanía Álvarez, 2017.

fónicos que los tratados áureos identifican con la *asprezza* épica y con la marcada sonoridad del fonema vibrante.

## OBRAS CITADAS

- AUDEBERT, Germain, *Germani Audeberti Aurelii Venetiae*, Venetiis, Apud Aldum, 1583.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Jerónimo, *Panegírico al duque de Alba*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2018 (puede consultarse asimismo en edición digital: <http://www.panegiricos.com/wp-content/uploads/2019/02/Jeronimo-Bermudez-de-Castro-Panegirico-al-duque-de-Alba-Jesus-Ponce.pdf>).
- BLANCO, Mercedes, «El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico», en *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, C.E.E.H., 2011, págs. 11-56.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, C.E.E.H., 2012.
- CARREIRA, Antonio, «La musicalidad del *Polifemo*», *Ínsula*, 781-782, 2012, págs. 25-28.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Tempestades épicas», *Cuadernos de Filología Clásica*, 14, 1988, págs. 125-148.
- ECHEVARREN, Arturo, «*Babilonias rebeldes de cristales*: el tópico épico de la tempestad en el *Poema heroico* (1666) de Domínguez Camargo», *Bulletin of Spanish Studies*, 89.1, 2012, págs. 33-59.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, Dulce, «Calas en torno al panegírico latino en verso», en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, págs. 67-82.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2006.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *De los elogios a Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel. Tomo segundo*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, 2 volúmenes.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2015<sup>3</sup>.
- LY, Nadine, «Del *Fénix de los Sandos* a los eclipses del duque: la invención de una agudeza compuesta en el *Panegírico al duque de Lerma*», *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, págs. 185-209.

- MATAS CABALLERO, Juan, «Un espantoso rumor de tremenda batalla: entre Góngora y el duque de Béjar», en *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, ed. de Ignacio Díez, Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, págs. 43-74.
- OÑA, Pedro de, *Arauco domado*, ed. José Toribio Medina, Santiago de Chile, Academia Chilena, 1917.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Taceat superata Vetustas: poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma», en *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, C.E.E.H., 2011, págs. 57-103.
- , «Entre la Historia y la epopeya: el Panegírico a Felipe V de Enríquez de Navarra», *Creneida*, 4, 2016, págs. 420-478.
- , (ed.), *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.
- , «El Panegírico al duque de Alba: un encomio nobiliario de Jerónimo Bermúdez de Castro», *Criticón*, 132, 2018, págs. 51-69.
- POP, Olivier, «Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)», *Versants*, 43, 2003, págs. 71-133.
- PORTELA LOPA, Antonio, «Usos de la mitología en el Panegírico a Felipe V, de Enríquez de Navarra», *Lectura y Signo*, 13, 2018, págs. 183-199.
- REYES CANO, José María, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Pedro de Oña y su Arauco domado (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del 'taratántara' a las 'barquillas'», *Hispanic Review*, 74, 2006, págs. 319-344.
- TASSO, Torquato, *Prose*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959.
- VEGA, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- VEGA, Lope de, *Dragontea*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C., 1992.