

VIII. EL TÚMULO Y LA RUINA: APUNTES SOBRE LA CONSCIENCIA ARQUITECTÓNICA EN LA POESÍA FUNERARIA DEL SIGLO XVII

CIPRIANO LÓPEZ LORENZO
Université de Neuchâtel

La idea de que la elegía barroca es por antonomasia una elegía funeraria parece ampliamente aceptada en nuestro campo de estudio (Ruiz Pérez, 1996; Martínez Ruiz, 1996), pero quizás no se ha prestado igual atención a esta otra obviedad expresada por Camacho Guizado (1969: 14) hace más de medio siglo: no todo poema funeral es, por fuerza, una elegía. Justamente, lo que nos interesa en esta ocasión es examinar algunos poemas funerarios del siglo XVII, escritos en castellano, en los que el componente elegíaco es desplazado por un elemento externo, santo y seña de las exequias reales y de altos cargos eclesiásticos desde mediados del siglo XVI: el túmulo funerario¹. Para abrir boca y contextualizar

¹ *Túmulo, catafalco, pira, mausoleo, pirámide...* hablamos de arquitecturas efímeras construidas con madera, tela, papelón y pasta, en cuyo interior reposaba el sepulcro 'ficticio' (Melgosa Oter, 2014: 241) del monarca o potentado de turno. Se erigían y exhibían durante algunos días en el interior de catedrales y otros templos, dentro de las exequias programadas y según las posibilidades financieras de cada cabildo (Soto Caba, 1991). A lo largo de los siglos XVI y XVII su cuerpo pudo adoptar una estructura turriforme, otra más próxima al baldaquino o una más simple en forma de gradería (Allo Manero y Lorente, 2004) sobre la que se ejecutaban infinitud de pinturas y colocaban el resto de elementos decorativos: doseles, estatuas, escudos, barandillas, velas y, cómo no, lemas, coplas y extensos poemas en latín y castellano. Las reconstrucciones virtuales a partir de grabados permiten acercarnos a estos objetos de arte con nuevos ojos; véase la propuesta de Revenga Domínguez y Cejas Rivas (2021) para el túmulo levantado en el convento de la Encarnación de Madrid en 1689.

bien el asunto podemos echar mano de estas palabras de Poggi (1993: 788): «no es la muerte en su poder destructor, ni tampoco la muerte como entidad abstracta y categoría filosófica la que inspira los sonetos fúnebres del Siglo de Oro, sino los aparatos exteriores y las ceremonias de una determinada muerte». Pues bien, dentro de esos aparatos y ceremonias el túmulo acaparó la *admiratio* de todos cuantos se acercaban al templo a rendir tributo al difunto (Ruiz Pérez, 2014: 350) y se configuró en un eje central en torno al cual gravitó la literatura compuesta *ad hoc*, física e intelectualmente, pues los poetas, conscientes de que sus creaciones quedarían fijadas a la arquitectura y enmarcadas en un cuidado programa iconográfico, no pudieron eludir tal circunstancia en el proceso de escritura.

En el libro de exequias hispánico es casi inexcusable la descripción en prosa del túmulo erigido al difunto, e incluso bastante común ver cómo esos lienzos de palabras saltan a un extenso romance adjunto, en el que podía haber ocasionalmente un relato de los actos celebrados. Quizás por contagio de las relaciones de sucesos —género al que se adscriben estos libros de exequias (Allo Manero y Lorente, 2004: 48)—, el túmulo quedó retratado en múltiples octosílabos, desde sus plantas y basas hasta sus telas y efectos jaspeados². No obstante, el desarrollo del artefacto y su progresivo protagonismo acabaron filtrándose de igual modo en los poemas epigramáticos —breves y agudos (Socas y Escobar Borrego, 2005: 159)—, con el epitafio a la cabeza, provocando en ellos un desplazamiento de la herencia lapidaria clásica hacia una nueva consciencia arquitectónica. La tendencia se corrobora en el deseo del poeta por emular el catafalco a través de la écfrasis y la hipotiposis (Posada, 2020) o bien al ponerlo en el punto de mira de sus censuras morales. Aunque el elogio o el demérito al túmulo desembocan en una loa o una pulla encubierta al propio fallecido —pormenor que atestigua Llamas Martínez (2012) en algunos sonetos fúnebres de Góngora³—, el discur-

² El trasvase poético puede ilustrarse con un buen puñado de romances sevillanos del siglo xvii, entre ellos el que el capellán Juan de Robles incluye en su *Carta para la excelentísima señora doña Catalina de la Cerda, condesa de Lemos* (Sevilla, 1635), compuesto tras los actos celebrados al deceso de doña Catalina Francisca Antonia de Portugal, duquesa de Veraguas y sobrina de la condesa. Entre los folios 34r y 35r se leen varias coplas dedicadas al «levantado obelisco», que prestan especial atención a su tamaño, a los brocados con que se engalanó o a las luces de las velas. Mucho más puntillosa y extensa es la «Descripción del túmulo que erigió la ciudad de Sevilla en las honras de la señora doña María Luisa de Borbón, reina de España», incluida en la *Breve relación* (Sevilla, 1689). El poeta anónimo, oculto tras la voz de la Fama, delinea cada uno de los cuerpos que conformaban la estructura turriorme que se levantó en la catedral hispalense, así como sus principales elementos arquitectónicos.

³ «El poeta suele realizar este encomio sin apelar a los logros del difunto, sino a procedimientos indirectos de la tradición funeral; así, la suntuosidad de la tumba o el sepulcro atestiguan la magnificencia en vida del fallecido y recuerdan a los vivos de paso su condición mortal» (Llamas Martínez, 2012: 120-121).

so de estos textos se hila con los ojos muy puestos en la estructura efímera, de modo que la composición da poco o nulo espacio a los estratos o movimientos típicos del *epicedion* —*laudatio*, *lamentatio* y *consolatio*— y termina abultando su dialogismo, absorbiendo no pocos tecnicismos arquitectónicos y transitando, en fin, por una nueva *elocutio* que revitaliza el género y lo ancla en las coordenadas propias de los fastos barrocos. De esta misma cuestión ya se percató, entre otros, Mercedes Blanco (2010: 104) a partir de cuatro epigramas fúnebres de Góngora, con los que llegó a la misma conclusión recién expuesta: en estas composiciones la «ficción epigramática se sustituye por una ficción de índole ecfrástica». El objetivo en nuestro caso no es solo refrendar que esa ficción alternativa fue una veta regular en otros poemas funerarios del siglo xvii, sino asomarnos a la polifonía de tales textos y a los lazos que tienden entre sí, debatir si sobre esos hipotéticos ecos se ha ido gestando una suerte de poética compartida en torno al túmulo y su simbología, y dar cuenta, en suma, del impacto de esta construcción en el imaginario arquitectónico y las *mirabilia* del Barroco. Para ilustrar este abanico de fenómenos partiremos de dos poemas sevillanos⁴, uno de 1689 y otro de 1624, los cuales nos llevarán a preguntarnos sobre los tonos en los que se despliega la voz poética, los límites entre referencialidad y pura fantasía, y los lugares comunes en los que el autor se detiene para alcanzar sus propósitos. Seguidamente, pasaremos revista a las metáforas y alegorías arquitectónicas empleadas para revelar el cadáver, y, a la luz de nuestro rastreo, expondremos cuán poco fueron cultivadas a pesar del continuo contacto entre la poesía funeraria y la denominada *poesía de ruinas*.

¿HACIA UNA POÉTICA ‘TUMULAR’?

Si bien cuando hablamos de un túmulo sevillano a la muerte de María Luisa de Borbón-Orleans, ocurrida en 1689, solemos pensar en aquel levantado dentro de la catedral hispalense, del que se conserva el «único grabado de la época sobre un túmulo erigido en la Catedral de Sevilla con motivo de unas exequias reales en el siglo xvii» (Baena Gallé, 1992: [152]), lo cierto es que hubo

⁴ Los poemas impresos en la periferia pueden ser representativos de una tendencia nacional. No debe olvidarse que Sevilla jugó un destacado papel en la historia del túmulo funerario barroco: el túmulo torre apareció por primera vez en España con motivo de las exequias que Sevilla organizó para María Manuela de Portugal, en 1545 (Allo Manero y Lorente, 2004: 68); en Sevilla se construyó el túmulo más alto conocido, el de 1598 en honor de Felipe II, de más de treinta metros de altura (Pérez Escolano, 1977: 161); los modelos hispalenses inspiraron a los construidos en Lima y México (Allo Manero, 1989); y fue en Sevilla, entre 1671 y 1689, donde se inició la deriva estética de los túmulos hacia tendencias que arraigaron luego en el siglo xviii (Baena Gallé, 1995: 388).

otro con una envergadura igual de imponente levantado pocos días después en el sevillano templo de San José y costeadado por el Tribunal de Contratación de las Indias, bajo la presidencia de D. Juan de Chaves Chacón y Mendoza, conde de la Calzada. El doblete constituye un caso poco común, que sepamos, pues la organización de tales eventos solía recaer exclusivamente sobre las comisiones señaladas por el cabildo municipal una vez recibidas las notificaciones oportunas desde la corte (Allo Manero y Lorente, 2004: 60-64). Sin querer perdernos ahora en los motivos de tal singularidad, sabemos que el ramillete poético con que los cisnes del Betis engalanaron el catafalco catedralicio se recogió en la *Breve relación de las exequias que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla dedicó a su reina la señora doña María Luisa de Borbón, que sea en gloria, en el día 30 de marzo de 1689* (Sevilla, 1689), mientras que las poesías que adornaron el de San José acabaron agavilladas en la *Sucinta descripción de las exequias que a su reina la señora doña María Luisa de Borbón consagró el regio Tribunal de la Contratación de las Indias de esta muy noble y muy leal ciudad de Sevilla el día primero de abril del año de 1689* (Sevilla, 1689)⁵. Es entre las páginas del segundo libro de exequias donde queremos detenernos para nuestro propósito; concretamente, en cuatro curiosas octavas que honraron los «ángulos intercolumnios» del monumento, seguidas de un par de líneas de la relación en prosa en que se engastan. Enseguida se apreciará que estas cuatro estrofas recuerdan a uno de los sonetos que Luis de Góngora compuso a raíz del óbito de la reina Margarita y que acabó estampado en la *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina señora nuestra, doña Margarita de Austria, que Dios haya* (Córdoba, 1612, fols. 5r-5v), por lo que transcribimos ambos poemas juntos en aras de un mejor análisis:

[Octavas anónimas más la prosa que le sigue]

Máquina funeral, que polvo sellas
 en urna de cristal con fuego amante,
 y a introducir tus llamas por estrellas
 te elevas hasta el globo cintilante,
 lámina siendo a tus ardientes huellas,
 en que imprimas fineza relumbrante,
 más allá has de ascender si osada intentas
 descansar en lo mismo que lamentas.

⁵ Para un mejor conocimiento de la poesía fúnebre generada en España por las exequias a la reina María Luisa de Borbón (1689), recomendamos el excelente estudio de Inmaculada Osuna Rodríguez (2013), en cuyo censo bibliográfico se acopia una asombrosa cantidad y diversidad de títulos. También puede consultarse, en relación con las exequias segovianas, el trabajo de Borgognoni (2023), que incluye una breve semblanza de la reina y varios títulos de exequias.

Elevada, brillante arquitectura,
 en cuya construcción el arte pudo
 dibujar todo el bulto a la hermosura
 con pincel blando, aun sobre lienzo rudo:
 las llamas con que adornas tu estructura
 son lenguas que produce el mármol mudo,
 y aun más allá, elocuente, nuestro espanto
 cláusulas forma de perenne llanto.

Fúnebre hoguera, pira misteriosa,
 constelación de artificiales luces
 que en la materia celas luminosa
 los funestos influjos que introduces:
 aunque de fuego y sombras pavorosa,
 funesta imagen al terror produces,
 más allá de su esfera está la llama
 que con su ausencia nuestro amor inflama.

Tú, que, sobre las metas que el Tebano
 con heroica fatiga puso al orbe
 en el confín del ponto gaditano,
 haces que la tarea arcos encorve
 por sostener el cenotafio en vano,
 que Euripo es de las lágrimas que sorbe,
 si más espacios en tu emblema explicas,
 más allá en mi dolor los significas.

Inundaba el plano el lacrimoso océano, cuyas ondas encrespadas del viento de los suspiros recibían en los brazos de sus reverentes espumas regia nave de veinte pies de longitud, organizados sus miembros con la más puntual simetría y artillada de 24 cañones (*Sucinta descripción*, fols. [15]v-[16]r).

[Soneto CXXXVIII de Góngora]

Máquina funeral, que desta vida
 nos decís la mudanza estando queda,
 pira, no de aromática arboleda,
 si a más gloriosa Fénix construida;
 bajel en cuya gavia esclarecida
 estrellas, hijas de otra mejor Leda,
 serenan la fortuna, de su rueda
 la volubilidad reconocida:
 farol luciente sois, que solicita
 la razón, entre escollos naufragante,
 al puerto, y a pesar de lo luciente,

obscura concha de una Margarita,
que rubí en caridad, en fe diamante,
renace a nuevo sol en nuevo Oriente
(Góngora, 2000: 322).

La estructura dialógica articulada por una voz autorial que se dirige directamente al túmulo —«sellas», «tu estructura», «Tú»— bloquea toda alusión a la reina y el desarrollo, por tanto, de un verdadero canto elegíaco. De entrada, no solo se difumina el sujeto fallecido, sino también el observador peregrino del epitafio clásico, aquel ante cuyos ojos se exponía el sepulcro con ayuda de insistentes deícticos. El poema es ahora una conversación con un interlocutor mudo, que se nomina una y otra vez en cada estrofa con sintagmas variopintos y en torno a los cuales se trenza, acto seguido, una écfrasis muy pendiente del aparato lumínico: «máquina funeral», en la octava primera, «elevada, brillante arquitectura», en la segunda, o «fúnebre hoguera, pira misteriosa, / constelación de artificiales luces», en la tercera⁶. Por otro lado, los esfuerzos por conceptualizar la arquitectura sin menoscabo de una conveniente *variatio* evidencian que tales epitafios, al igual que en el siglo anterior (López Poza, 2008: 824), seguían siendo auténticos ejercicios retóricos que hacían sudar a los propios autores, como deja caer con una pizca de humor el romance de don Martín Leandro de Costa y Lugo folios más adelante: «Aquel presidente, conde / de la Calzada, consulta / con su obligación su afecto, / volumen que siempre estudia [...]. / Artes e ingenios convida / a exaltar la arquitectura, / y en alta mental tarea / las artes e ingenios sudan» (vv. 37-40, 49-52). Estos rasgos también se observan en el soneto de Góngora, que se estructura alrededor de imágenes que buscan aprehender y reensamblar en palabras el catafalco de madera: «máquina funeral», en el primer cuarteto, «bajel», en el segundo, o «farol luciente» y «obscura concha» al inicio de sendos tercetos. Ciertamente es el soneto desliza unas breves *laudatio* y

⁶ La nominación literaria es causa y reflejo de la diversidad de nombres que recibió el túmulo en la época: «Estos túmulos fueron conocidos con diversos nombres: piras, máquinas de espanto o de pavor, fúnebres aparatos, máquinas luminarias, estufas, mausoleos, capillas ardientes o, simplemente, monumentos» (Bazarte y Malvido, 1991: 70). Como recurso literario hay que ponerlo en relación con las estrategias y fines de cada autor: «Estos términos tienen en los diversos autores una importancia relevante pues quieren indicar parte del contenido y aspecto simbólico. Capelardente (capilla ardiente) o pira aluden directamente a su aspecto, un conjunto de luces de vela tal que deslumbraba y apenas dejaba ver las estructuras arquitectónicas, y a su vez nos recordaban la pira funeraria u hoguera en la que eran incinerados los antiguos emperadores, como César o Augusto. Mausoleo, obelisco o pirámide se refieren al aspecto suntuoso y piramidal de la arquitectura, también a su especial altura (obelisco), es el recordatorio, también a la romana, de los monumentos funerarios más importantes, el Mausoleo de Halicarnaso y las Pirámides de Egipto, por lo tanto, monumentos imperecederos y que proclaman el triunfo y la gloria eterna del difunto» (Allo Manero y Lorente, 2004: 66-67).

consolatio al cierre (Ramajo Caño, 1993), incluyendo el nombre de la reina, pero es igualmente innegable que su foco incide mucho más en el túmulo que en la propia difunta. Repárese, además, que el segundo cuarteto gongorino identifica la construcción con un «bajel», y que los versos finales de las octavas anónimas más las líneas que siguen nos informaban de que el cenotafio sevillano era una suerte de estrecho marino —«Euripo»— sobre el que viajaría el sarcófago regio de María Luisa de Borbón, que se presenta como una nave dotada de una veintena de cañones⁷. Desde luego, el grabado anónimo que se conserva de este túmulo de 1689 ratifica la referencialidad del poema y la veracidad de la relación: entre las columnas se aprecian ondas sobre las que reposa el sarcófago, tallado a modo de barco con dos cañones despuntando por su proa (Allo Manero, 1989: 135) (fig. 1). Así pues, es probable que ese peculiar sepulcro de la iglesia de San José y su contexto, exequias a una reina, hayan traído el epitafio de Góngora a la mente del poeta, y que este haya decidido homenajearlo con un idéntico íncipit y una plasticidad pareja, pues a las octavas también le encaja este comentario de Fiadino al hilo del poema de don Luis:

Alrededor de la palabra no enunciada, túmulo, que es sustituida por metáforas de distintos órdenes que remiten tanto a la mitología grecolatina como a los topoe [sic] mortuorios de larga tradición en la lírica española, el yo lírico, convertido en portavoz del lenguaje humano, erige un monumento verbal a la reina muerta, construido a partir de enunciados que producen sucesivos efectos de luz y sombras (1994: 184).

Ahora bien, si el grabado confirma el relato de la *Sucinta descripción*, ¿es el «bajel» de Góngora un reflejo del sepulcro cordobés a la reina Margarita o una expresión más del manido tema iconográfico de la nao⁸? Ni en el dibujo que se conserva de ese túmulo (fig. 2), ni en la descripción en prosa de la *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina, señora nuestra, doña Margarita de Austria* (1612) se aprecian motivos navales.

⁷ No podemos abordar aquí el éxito que tuvo esta alegoría marina en la poesía fúnebre en honor de la reina a lo largo del territorio peninsular, pero la cuestión merecería un análisis a partir del cual valorar cuándo su empleo estuvo motivado por la arquitectura efímera o cuándo por meras convenciones literarias. Sorprendentemente, Montaner López no analiza esta imagen en su estudio sobre los símbolos en las exequias de María Luisa de Orleans (2011), en las que pesó, principalmente, la alegoría floral.

⁸ Dentro de la «retórica funeral», Varela distingue muchos temas iconográficos que se repiten hasta la saciedad en los emblemas que visten el túmulo, como «[e]l de la nave, asociada con las postrimerías del hombre desde la Antigüedad —recordemos la barca de Caronte—, que tanto significa el viaje del rey al seguro puerto del cielo como la inestabilidad de una existencia siempre en peligro de naufragar hasta su ineluctable término en el inevitable puerto de la muerte» (Varela, 1990: 111).

Concretamente, el sepulcro cordobés estuvo cubierto «con un paño de brocado» sobre el que se colocaron dos cojines, la corona, el cetro y una cruz de «oro finísimo» (*Relación*, 1612: 3r). Las isotopías marinas de Góngora, pues, no son una transposición fiel del diseño funerario de 1611, sino un hallazgo poético, según las interpretó Toledano Molina (2005: 188).

Sin embargo, en la retórica funeraria el túmulo no siempre gusta de ocupar un rol pasivo, el de un mamotreto que responde mudo al ingenio parlanchín. En los versos que enseguida comentaremos el monumento toma la palabra y se defiende de un interlocutor que lo desacredita y ningunea, generándose así un cuadro teatral marcado por la tensión entre uno y otro personaje. Nos referimos al soneto de Pedro de Oviedo impreso en los *Epitafios a los excelsos túmulos que la ínclita familia de Redentores en su bética provincia de la orden de la Santísima Trinidad erigió en las solemnes exequias del excelentísimo señor don Enrique de Guzmán, conde de Olivares, embajador de Francia y Roma, del Consejo de Estado y Guerra de su majestad, y su presidente en el Real de Hacienda, virrey de Sicilia y Nápoles... celebradas domingo infra octavo de todos santos, 3 de noviembre de 1624*, recopilados por fray Francisco de Rojas (Sevilla, 1624)⁹. En la primera mitad del libro leemos este texto de Oviedo, familiar del Santo Oficio, ideado en forma de diálogo entre un soldado y el túmulo. La situación comunicativa que ahí se plantea, el tono satírico y la figura del militar nos devuelven ecos cervantinos provenientes del archiconocido soneto «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza», escrito en 1598 para las exequias sevillanas al tránsito de Felipe II¹⁰. Con el ánimo de abordar mejor los principales aciertos y concomitancias los copiamos aquí abajo:

*De Pedro de Oviedo, familiar del Santo Oficio.
Diálogo entre un soldado y el túmulo. Soneto.*

Sol. Bayetoso obelisco, ¿dónde vuelas?¹¹
Túm. Emulación espero ser al cielo.

⁹ No quedan claros los motivos por los que la provincia de Andalucía de la orden trinitaria entregaba este florilegio a don Gaspar de Guzmán diecisiete años después de la defunción de su padre, pero es posible que alguna merced reciente por parte del valido de Felipe IV hubiera azuzado a la comunidad «porque no la calumnien de retardada al debido agradecimiento de tan honroso patrocinio» (Rojas, 1624: 3v).

¹⁰ De este túmulo sevillano también contamos con una éfrasis en la comedia *El amante agradecido*, de Lope de Vega (Sanz, 2012). Sobre la apariencia de este complejo arquitectónico puede leerse el trabajo de Pérez Escolano (1977), en el que se presenta una reconstrucción moderna de su alzado y planta a partir del grabado holandés de 1741 y las descripciones de Collado.

¹¹ La imagen de un obelisco con telas recuerda, en un sentido no figurado, a los obeliscos egipcios diseminados en la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII, y rodeados a veces de paños y cartelas, como el presente en el folio 3r de los *Emblemas morales* de Horozco (Segovia,

Sol. En precipicio parará tu vuelo.
Túm. Amor son alas, y deseo, espuelas.
Sol. Argos pareces lleno de candelas.
Túm. Es la esfera del fuego el paralelo.
Sol. ¿Lloroso al fin? *Túm.* Mayor es el consuelo.
Sol. Viudo al uso estás, pues te consuelas.
Túm. Bastante es la ocasión.
Sol. La causa agrado¹².
Túm. Cubre mi luto gloria en mis pesares:
 cenizas de un cesáreo mayordomo,
 reliquias de Guzmán. *Sol.* Ya me ha sobrado
 túmulo, ¡adiós!, y, si esos Olivares
 frías cenizas son, *memento, homo*
 (Rojas, 1624: 21 [*i.e.* 22]v).
 [Miguel de Cervantes]

«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
 y que diera un doblón por describilla!,
 porque ¿a quién no suspende y maravilla
 esta máquina insigne, esta riqueza?
 ¡Por Jesucristo vivo, cada pieza
 vale más que un millón, y que es mancilla
 que esto no dure un siglo, oh, gran Sevilla,
 Roma triunfante en ánimo y nobleza!
 ¡Apostaré que la ánima del muerto
 por gozar este sitio hoy ha dejado
 el cielo, de que goza eternamente!».
 Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto
 lo que dice voacé, seor soldado,
 y quien dijere lo contrario, miente».
 Y luego encontinentemente
 caló el chapeo, requirió la espada,
 miró al soslayo, fuese y no hubo nada.
 (Cervantes, 2016: 203-204)¹³.

1589). Para más información sobre esos obeliscos en el humanismo hispánico léase el capítulo de Emilio Blanco en este mismo volumen.

¹² *agrado*: la *princeps* lee «aguardo», pero esta voz no rima con «sobrado». Enmendamos, pues, el verso, que interpretamos así: «Es motivo de agrado lo que provoca la ocasión».

¹³ Añadimos de nuestra cosecha la apertura del signo de exclamación en el verso 9, olvidada por el editor. Puede consultarse igualmente la edición crítica de este soneto propuesta por Solís de los Santos (2004: 255).

A diferencia de las octavas arriba vistas, el soneto de Oviedo trama un discurso menos benévolo con el catafalco y se aparta del estilo grandilocuente para recalcar en su lugar la fugacidad de la vida y la *vanitas* de tal arquitectura. Su acidez se palpa desde el adjetivo «bayetoso» del primer verso: antes que dejarse seducir por su apariencia pétrea —su acabado con efecto jaspeado o mármoleo—, prefiere recordar al lector que el obelisco está recubierto de humilde paño. En ese mismo detalle reparará folios más adelante el romance de don Antonio de Bracamonte: «Dígame qué monte es este / de bayeta en que le ponen» (Rojas, 1624: 36v). Además, el soldado le anuncia un fin fatuo y trágico («en precipicio parará tu vuelo»), equiparándolo así a un nuevo Ícaro presuntuoso. Versos después, el religioso cree ver en las llamas del túmulo un centenar de ojos, percepción que lo anima a comparar las candelas con los ojos del gigante Argos. Se trata de una visión similar a la que subyace en el verso gongorino que reza «prudente pavón hoy con ojos ciento» (Góngora, 2000: 321), de uno de los sonetos fúnebres a las exequias cordobesas por el fallecimiento de la reina Margarita¹⁴, y similar también a la de la canción de fray Pedro de la Cruz, trinitario de Málaga, incrustada en esos mismos *Epitafios* de 1624: «Aquí suspenso el Argos firmamento / émulas en su número ve luces, / pavón del sueño, o de la muerte espejos, / que al sol alabardea con reflejos» (Rojas, 1624: 44r). Finalmente, con el recordatorio «memento, homo» ('Recuerda, hombre'), de la locución litúrgica «Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris», construida parcialmente a partir del génesis bíblico (*Génesis* 3, 19), se consuma el tratamiento satírico del túmulo y su reajuste en aviso espiritual. Este opúsculo impreso de 1624 recoge un buen puñado de codas aleccionadoras que armonizan con la de Pedro de Oviedo, entre las que se lee esta de una canción compuesta por Rodrigo Bustillos de Vargas:

una torre levanta,
que, despoblando el mundo, el aire espanta,
si bien su intento loco
para llegar al cielo corre poco,
que no ha de ser lactea
la máquina soberbia, si licea¹⁵.
[...]
y junto al fuego ya sube la tierra,
de donde, ya arrogantes,

¹⁴ A este verso de Góngora habría que sumarle esta otra capa interpretativa sobre la ambición humana: «Al final, con un sentido exclamativo y exhortativo, el poeta se dirige a la ambición humana que debe actuar como el prudente pavón o pavo real, el cual, orgulloso con cien ojos que circundan su hermosa cola, la repliega cuando mira sus pies imperfectos, imagen con frecuencia utilizada en la poesía de la época» (Toledano Molina, 2005: 187).

¹⁵ *licea*: en relación con el monte Liceo.

esgrimen los alfanjes los gigantes:
 cual soberbia abrasada,
 no conservando el ser, volvió a ser nada
 (Rojas, 1624: 18v-19r, vv. 14-19, 34-38).

Por su parte, el soneto de Cervantes comienza haciéndonos creer que se encamina hacia el elogio hiperbólico del cenotafio, el cual se instaura en el poema disfrazado de «máquina insigne». Pero rápidamente vemos que el tono toma otros derroteros: la puntada a lo efímero («que esto no dure un siglo»), las voces de taberna, y el dardo final con que denostar la actitud de los personajes y sus palabras, así como las riquezas y el túmulo expuestos, que quedan resumidos en ese «no hubo nada» final. Mientras que Oviedo se permite un par de detalles descriptivos —altura e iluminación del túmulo—, Cervantes nunca entra en la práctica real de la *écfrasis* (Gaylord, 1996: 138); y mientras que el primero abre un mínimo resquicio a la elegía del conde de Olivares en los tercetos, el segundo excluye cualquier homenaje al monarca, reducido en el poema a «la ánima del muerto»:

Es en este momento cuando llega Cervantes, recita su soneto como si se tratara de un veterano militar atónito y exclama algunas trivialidades aparentemente ridículas. Ni una palabra sobre las supuestas virtudes del rey: prudencia, valentía y generosidad, proclamadas en los encomios altisonantes de los poetas (Reichenberger, 2005: 9).

A pesar de que ambos sonetos son exponentes de «un texto que tematiza el consumo estético y la interacción del público con un artefacto artístico» (D'Onofrio, 2014: 161), Oviedo matiza su recelo y desengaño, especialmente con esa reacción ambigua del soldado, «Ya me ha sobrado / túmulo, ¡adiós!», que lo mismo insinuaría la insignificancia del monumento en relación con la grandeza del muerto, que el sinsentido de fabricar tales máquinas. El humor de Cervantes afirma a las claras una postura descreída, inapropiada, incluso, toda vez que se sostiene que el autor leyó su poema en la catedral durante las ceremonias (Reichenberger, 2005: 8)¹⁶. En todo caso, tanto el «memento, homo» como el «no hubo nada» de sendos remates conducen a una lectura moral del túmulo a base de rebajar su popular transcendencia. Así, «los poemas se resuelven en un mensaje moral, desengañado, que afecta también al lector, al receptor formal de la composición, y que se transforman en avisos cristianos y ejemplares» (Tolentino Molina, 2005: 602). Huelga decir que el personaje del soldado es uno de los puntos comunes más sugerentes entre los dos sonetos e ingrediente vital en

¹⁶ Vale la pena leer este soneto cervantino en contraste con las quintillas que también le dedicó a Felipe II en aquellos festejos, «cara y cruz» de su *laudatio* funeraria (Sáez, 2018a: 45).

sus cargas satíricas. En el de Oviedo esa primera persona ajena como sujeto de la enunciación (Pérez Bowie, 1993) bien puede encarnar el súbdito desengañado y enemistado con las políticas del imperio, que le paga tarde o nunca; en el de Cervantes, la polifonía —soldado, valentón, voz lírica e incluso el autor veterano de guerra— podría apuntar en esa misma dirección, pues está urdida sobre la sorna, sobre intenciones diametralmente opuestas a sus expresiones lingüísticas¹⁷.

Recapitulando un poco, las octavas anónimas de 1689 y el soneto dialogado de 1624 son ejemplos de los dos principales tonos en que discurrió el epitafio hispánico desde sus inicios (Ponce Cárdenas, 2014 y 2016: 152-154): el serio o elevado, aliñado de cierto *pathos* (Estévez Molinero, 1996: 291), o bien el satírico-burlesco¹⁸. Ambos tonos casan a su vez con las dos funciones medulares que cumplían estos túmulos en su ámbito social: propaganda de la institución a la que representa el difunto y *memento mori* (Bazarte y Malvido, 1991: 67-68). Rara vez, de entrar en juego una tercera vía, los poemas resultan en un ejercicio puramente burlesco o paródico con el que se pone en descrédito directo el catafalco y su entorno. Este de Góngora al túmulo que elevó Écija tras la muerte de la reina Margarita (1611) figura dentro de esa excepcionalidad:

Ícaro de bayeta, si de pino
cíclope no, tamaño como el rollo,
¿volar quieres con alas a lo pollo,
estando en cuatro pies a lo pollino?
¿Qué Dédalo te induce, peregrino,
a coronar de nubes el meollo,
si las ondas que el Betis de su escollo
desata ha de infamar tu desatino?
No des más cera al sol, que es bobería,
funeral avestruz, máquina alada,
ni alimentos gacetas en Europa.
Aguarda a la Ciudad, que a mediodía,

¹⁷ Sería interesante estudiar asimismo el modo en que estos soldados confluyen con otras muestras literarias donde la figura sirve de canal para expresar un discurso incisivo o disconforme mientras platica/monologa con un símbolo regio. Valdrían al caso el romance «Mirando estaba un retrato», de principios del siglo xvii y conservado en diversas compilaciones posteriores —la *Primavera y flor de los mejores romances* (1626) o *El maestro de leer* (1786)—; y el *Soliloquio político moral que hace un soldado al ver un retrato de Carlos II*, de José Román de la Torre y Peralta (1666 y 1681) (López Lorenzo y Sánchez Jiménez, 2022: 149-155). En uno y otro romance un viejo militar interpela un retrato del monarca para encarecer sus sufrimientos al servicio del rey y, entre loas y reproches, solicitar recompensas y mejoras en las condiciones laborales de las tropas.

¹⁸ Para advertir con mayor contraste los dos tonos, compárese el soneto de Cervantes con uno que compuso Miguel de Herrera para esas mismas exequias («¿Es este el mausoleo, por ventura»), magnífica muestra del tono serio y grandilocuente (Jerónimo Collado, 1869: 221).

si mase Duelo no en capirota,
la servirá mase Bochorno en sopa
(Góngora, 2000: 322-323).

Junto con los que el cordobés dedicó a los túmulos de Jaén y Baeza, este soneto hay que analizarlo dentro de la «dinámica de ‘piques y competencias’ propuesta por Dámaso Alonso, fenómeno que es contemporáneo al auge de las propagandísticas corografías que los ayuntamientos encargaban para fomentar el orgullo local» (Terukina-Yamauchi, 2009: 721). Es decir, es un ataque a la arquitectura y su ciudad. Lo que interesa para nuestro caso es que sus versos se alejan de todo estilo grandilocuente o satírico-moral hasta caer en una tercera solución: la mera burla, una especie de vejamen a una ofrenda pretenciosa que acabará deshecha a causa de sus endeble materiales y el calor astigitano. En este sentido, Góngora se sostiene sobre una retórica muy parecida a la del poema de Oviedo para orquestar su parodia: interpelación directa al túmulo, ausencia de terceros sujetos, alusión a los componentes humildes y perecederos («Bayetoso obelisco», en Oviedo, frente a «Ícaro de bayeta», en Góngora), crítica a la altura en clave de vuelo infructuoso («¿dónde vuelas?» frente a «¿volar quieres con alas a lo pollo» o «funeral avestruz») y el vaticinio de la tragedia («En precipicio parará tu vuelo» frente a «¿Qué Dédalo te induce, peregrino, / a coronar de nubes el meollo»), solo que tales lugares comunes no catapultan su voz lírica hacia el *memento mori*, sino hacia la caricatura de la villa vecina. En su edición de la *Antología poética* de Góngora, Carreira comenta al pie del soneto: «A juzgar por el poema, el catafalco de Écija tenía alas y estaba rodeado de nubes; de ahí las burlas de Góngora» (Góngora, 2009: 349), nota de la que también se hizo eco Matas Caballero (2021: 369-370). Sabemos que era común el adorno del túmulo con plumas, pero en el boceto que conservamos de este catafalco (García León y Martín Ojeda, 2018: 369) no se observan penachos ni nubes, ni tan siquiera una mención a esos elementos en las notas manuscritas al margen del documento¹⁹. No queda claro, pues, si esas imágenes gongorinas son referenciales o si pertenecen a ese bagaje poético común que estamos debatiendo: *ave* en relación con la talla del artefacto o su plumaje, y *nube* en alusión al humo de

¹⁹ Según la descripción de García León y Martín Ojeda (2018: 367): «Se trataba de construir un túmulo que mediría 10,30 m de altura, formado por cuatro cuerpos ochavados decrecientes, adornados con columnas, balastradas y 21 escudos de armas. El túmulo estaría iluminado con candeleros y hachas de cera, y quedaría rematado con el cenotafio o tumba simulada, cubierta con la corona y las insignias reales [...] [E]l trabajo fue adjudicado al carpintero Juan de Mesa por 988 reales». No obstante, hay que tener en cuenta que el dibujo original del arquitecto podía sufrir innumerables intervenciones hasta su exposición pública final: «La intervención de criterios ajenos a la voluntad del arquitecto prosigue durante la construcción del capelardente» (Varela, 1990: 118).

los cirios²⁰. Por otro lado, la imagen de las alas podía asimismo estar dibujando la disposición de las velas sobre el cuerpo del túmulo, a tenor de este inicio de canción de Juan Fernández Treviño, impresa en los *Epitafios* sevillanos de 1624: «¡Oh, tú, de humo risco, / que con alas de antorchas / al viento esparces noches!» (Rojas, 1624: 16r). En cualquier caso, el texto de Góngora destila una malicia y una procacidad que no se atestiguan entre los epigramas fúnebres consultados, quizá por la censura religiosa²¹ o precisamente porque, para sortearla, tuvo una difusión más próspera a través de manuscritos dentro de sociabilidades restringidas. Sea cual fuere el motivo, no hemos dado con más ejemplos de un poema túmulo vejatorio en el siglo XVII.

Resumiendo, nos encontramos con un discurso, ya sea elevado o burlesco, que pivota alrededor de una estructura con la que se dialoga/monologa hasta silenciarse la debida elegía al difunto o desplazar su recuerdo a zonas muy marginales de la composición. Frente a los epitafios de regusto anticuario, donde la presentación de la lápida, losa o pira de mármol al peregrino es solo un punto de partida para acometer la *laudatio* del muerto, estos poemas que ponemos sobre el tapete invierten la práctica y prefieren recrearse en el elemento arquitectónico. Elemento que, según hemos visto, no se corresponde ya con el sólido sepulcro de la Antigüedad clásica, sino con el catafalco de la temprana edad moderna, perecedero y de talla formidable. Es un poema túmulo, sí, pero no es el mismo túmulo. El poema, consecuentemente, trueca su identidad de inscripción o canto entonado junto al muerto por un encomio o una sátira *a* y *para* el objeto efímero, sinécdoque vacía del cadáver. Este es, en definitiva, el deslizamiento hacia una nueva consciencia arquitectónica que anunciamos al principio. A través de ese corrimiento progresivo penetran en el texto tecnicismos, neologismos derivados de *túmulo*²² y una atenuada écfrasis fascinada por tres aspectos del

²⁰ Es interesante advertir que, en su edición de 1986, Carreira pensaba que las «nubes» eran alusión al «humo de los cirios» (Góngora, 1986: 167). El cambio en la anotación es sintomático de esa ambigüedad propia de la écfrasis a la que nos enfrentamos los investigadores. Para reforzar la imagen de las nubes de humo formadas por las velas léanse estos versos incluidos en la *Carta para la excelentísima señora doña Catalina de la Cerda, condesa de Lemos*, compuesta por Juan Robles: «El concurso de las luces / la suya a Febo ofuscó, / ocultando en nubes de humo / menguas de su resplandor» (Robles, 1635: 34v).

²¹ La censura del padre Juan de Pineda a la edición que López Vicuña publicó en 1628 es muy severa con estos sonetos burlescos. La edición fue prohibida ese mismo año y autorizada con expurgos en 1633 (Góngora, 1963: 32; Horio y Pineda, 2020).

²² La presencia de mares y bajeles combinados con la arquitectura turriforme llegó a generar neologismos que reflejan la importancia del túmulo. Así se lee en estos versos de Andrés de Benavides, recogidos en los *Epitafios* sevillanos de 1624: «No ingrata alfombra ostenta / agradecido aliento en muda pompa, / cuando en urna sedienta / vido su espumalenta, sin que rompa / muros de lirios rojos / el tumultento mar con sus enojos» (fol. 49r, vv. 7-12), donde «tumultento»

monumento: altura, iluminación²³ y ornato externo. Ahora bien, no siempre acertamos a deslindar lo referencial de la mera ficción en el poema, según hemos desgranado en estas páginas. Debemos suponer que hubo pasajes que claramente aludirían a detalles reales y concretos del túmulo y otros, en cambio, a convenciones que se irían instalando en una capa retórica desvinculada del objeto externo. En los sonetos de Góngora transcritos parece predominar más bien lo segundo, por ejemplo. Ciertamente es que la reiteración de tales motivos literarios pudo venir determinada por la repetición de los modelos arquitectónicos y sus programas iconográficos, por la recurrencia de las mismas manos constructoras con sus constantes limitaciones presupuestarias (Baena Gallé, 1995: 389), o por el conservadurismo del gusto oficial y su etiqueta protocolaria (Varela, 1990: 119-120). Nada es descartable. Sin embargo, más allá de esos factores, habría que abrirse a la posibilidad de que los elementos descritos en la literatura hayan sido filtrados por convenciones que se han ido formalizando con la práctica poética y que difuminan casi todo rasgo individualizador. Así, la verticalidad se resuelve habitualmente en metáforas que identifican el cuerpo turriforme con un ave que alza el vuelo, o sus llamas con ojos instigadores, mientras que sus componentes y pompa desencadenan variadas referencias a mitos clásicos: Dédalo e Ícaro, las columnas hercúleas, Atlante y la bóveda celeste, el monte Liceo, Euripo, etc. Además, la ausencia de terceros sujetos —el peregrino/lector— orbitando alrededor de la voz lírica y el catafalco provoca una preferencia de la nominación sobre la deíxis, así como que se vuelquen pocos esfuerzos en la hipotiposis y la *enargeia*. La *écfrasis*, en este punto, más que describir y representar, resignifica (Pimentel, 2003: 214), y el resultado es la reconstrucción plástica de una imagen mental del túmulo funerario, antes que la descripción minuciosa de uno en particular, visto o leído²⁴. Todo ello facilita que el poema recale en lugares comunes y tienda lazos intertextuales con otros célebres epitafios de la pluma de Cervantes o Góngora, que pudieron pasar por dechados de esta, acaso, poética ‘tumular’.

no parece deturpación de *temulento* o *turbulento*, sino un adjetivo derivado de *túmulo* que dialoga con «espumalenta».

²³ «El túmulo iluminaba la oscuridad del acto y del templo. Su luz era pretexto para todo tipo de metáforas: Volcán, Etna y Vesubio, Ocaso del Sol, Pyra de Afectos, Babel de Antorchas, Pirámide de Resplandor... otros sinónimos utilizados para identificar la falsa construcción del catafalco. Entre ellos será el “Sol” la imagen literaria preferida para las digresiones laudatorias en torno al difunto» (Soto Caba, 1988: 126).

²⁴ No podemos olvidar aquellos poemas en los que el autor inyecta el elemento referencial a partir de la lectura de descripciones que otros hicieron del túmulo. Véase el caso del soneto de Quevedo «Las aves del imperio, coronadas» (Sáez, 2015).

UNA ARQUITECTURA DESMORONADA

Tras estas consideraciones, intentamos localizar otros elementos arquitectónicos dentro de la poesía funeraria que expresaran esa nueva consciencia de la que hablábamos, pero desde otro punto de vista. Pensábamos, por ejemplo, en la posibilidad de que los despojos del difunto se transformaran en las ruinas de un pasado edificio o fortaleza, a sabiendas de que los trasvases entre la poesía funeraria y la poesía de ruinas han sido constantes en la literatura española, tanto que en ocasiones «la ruina se percibe como un sepulcro; el poema se concibe como un epitafio» (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019: 24). No es nuestra intención esbozar aquí una genealogía de tal *contaminatio*, pero sí recordar que hubo fórmulas retóricas —el *Hic iacet* (Aquí yace), el apóstrofe al peregrino o la déixis— que se cultivaron con igual éxito en una y otra tradición. Es más, conocemos casos de transferencias léxicas entre ambas: unas ruinas romanas rebautizadas como «tumba/s» en un par de sonetos de Villamediana (Gherardi, 2019: 148) o una fortaleza ruinosa que es ya «cadáver», puro «esqueleto informe», en un romance de Quevedo (Sáez, 2019: 167), por caso. Si en estos dos subgéneros, pues, la reflexión sobre la muerte es consustancial y el préstamo de imágenes tan fluido, ¿por qué no pensar en un poema funerario donde el cadáver regio sea claramente una ruina, un vestigio o un fuste abatido? Además, el acoplamiento de la metáfora sobre el catafalco erguido crearía una impactante figura especular de estructuras verticales: una que asciende y otra que cae desmoronada a sus pies²⁵.

Pues bien, en cuanto se deja hablar a los textos la hipótesis se sostiene por la mínima: hay muy escasos ejemplos de metáforas arquitectónicas para el cuerpo inánime más allá de los tradicionales «cenizas», «polvo», «humo» y «nada» de la herencia clásica y de la ubicua pira. Sin duda, la mejor «alegoría arquitectónica» (Llamas Martínez, 2016: 77 y 176; Sáez, 2018b) con que ilustrar este fenómeno que andamos buscando es el «Túmulo del duque de Lerma» (ca. 1625), de Quevedo, donde se comparan los huesos del valido con «columnas» o su calavera con una «cavidad»:

²⁵ Las liras de don Cristóbal Báñez de Salcedo recogidas en la *Sucinta descripción* de 1689 proponen una imagen especular similar en torno al fin terrenal de la reina y su nacimiento en el reino de los cielos: «Cuna y tumba describe / igual forma, que, vuelta al cielo, aclama / cuna la que recibe, / y la tumba se infama, / vuelta a la tierra, como que derrama» (p. 124). También puede leerse el emblema que cierra las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo desde su primera edición en 1640 (1988: 683): «Ludibria mortis», cuya imagen es una calavera sobre fustes caídos y otras ruinas.

*Túmulo de don Francisco de Sandoval y Rojas,
duque de Lerma y cardenal de Roma*

Columnas fueron los que miras huesos
en que estribó la ibera monarquía,
cuando vivieron fábrica y regía
ánima generosa sus progresos.
De los dos mundos congojosos pesos
descansó la que ves ceniza fría;
el seso que esta cavidad vivía
calificaron prósperos sucesos.
De Filipe Tercero fue valido,
y murió de su gracia retirado,
porque en su falta fuese conocido.
Dejó de ser dichoso, mas no amado;
mucho más fue no siendo que había sido:
esto al duque de Lerma te ha nombrado
(Quevedo, 1995: 292-293).

Otros hallazgos son el soneto del padre fray Agustín Muñoz, incluido entre los *Epitafios* de 1624 y dedicado a las armas de los condes de Guzmán y la Orden de la Santísima Trinidad, que se cierra con este terceto en el que el difunto es una columna que solo puede caer en el cielo: «Columnas faltan de estas casa bellas, / mas pues tantas sustentan su edificio, / nunca en tierra darán, sino en cielo» (Rojas, 1624: 52v); o estos otros pasajes que hemos rescatado de los *Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares a la temprana muerte de su mayor reina doña María Luisa de Borbón* (Madrid, 1689) y de las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega, en los que cuaja abiertamente la idea de una «humana arquitectura»:

*Carta en que avisa D. Antonio de Zamora a su amigo
don Francisco Candamo de la muerte de la reina nuestra
señora, que Dios haya*

¿En qué firme basa estriba
esta humana arquitectura
si con dorados cimientos
aun las coronas caducan?
(*Cantos fúnebres*, 1689: 8).

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura de estos huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo
(Vega Carpio, 2006: 188).

Claro que la columna caída, la basa rota y el edificio derribado son imágenes que circularon asiduamente entre los jeroglíficos fúnebres al hilo de las posesiones terrenales ya perdidas. Se pueden invocar múltiples fragmentos al respecto; valgan al caso estos versos de un tarjetón dispuesto junto al sepulcro de María Luisa de Borbón en las exequias sevillanas celebradas en la iglesia de San José (1689): «Juventud, hermosura, poder regio / parecían firmísimas columnas / a edificio que el mundo veneraba, / ¡y un soplo desvanece su estatura!» (*Sucinta descripción*, 1689: 69). O estas coplas de la endecha real que compuso José Pardo de Figueroa *A la acelerada muerte de la reina N. S. doña María Luisa de Borbón*, impresa en forma de pliego suelto hacia 1689 y también recogida entre los *Cantos fúnebres* madrileños (1689: III, 54), donde la mención a las ruinas coronadas y los edificios inestables fundados en lo volátil traen de vuelta la parábola de los dos cimientos referida en San Mateo 7, 24-27:

Las altas dignidades,
que cerca de los reyes
ya vieron el estrago,
en coronadas ruinas escarmienten
de soberbias lisonjas,
de vanas altiveces:
¡inestables edificios,
que no han de conservar lo que mantienen!
¡Ay, ambición humana,
por cuyos intereses
los avaros deseos
fundaron la riqueza en lo más tenue!
(Pardo de Figueroa, 1689: [1]v-[2]r).

En general, estos símiles y tropos aplicados a los despojos *in absentia* son difíciles de localizar. Ni siquiera *vestigio* o *reliquia*, sustantivos menos marcados en un orden arquitectónico, se dan cita con tal función en los poemas fúnebres de la centuria. Da la impresión de que, mientras que la poesía de ruinas se abrió al imaginario fúnebre, la poesía funeraria no dio señales de ser igual de permeable a ella. De hecho, las definiciones que el *Diccionario de Autoridades* da para *cadáver* y *ruina* ponen de manifiesto que las metáforas funcionaron mejor en un sentido que en otro²⁶. Por el contrario, y para concluir esta reflexión, sí que nos

²⁶ Compárese la segunda acepción para *cadáver*: «Metafóricamente se toma y dice de las reliquias de alguna cosa, que fue suntuosa y célebre, y especialmente de los edificios grandes. [...] GONG. Rom. lyric. 19: “Y a ver tu Albaicín castillo / de rebeldes voluntades, / cuerpo vivo en otro tiempo, / ya lastimoso cadáver”» (*Aut.*, s. v. cadáver); con esta otra que da para *ruina*: «Se toma también por caída o destrozo de alguna fábrica, edificio, o cuerpo» (*Aut.*, s. v. ruina), donde «cuerpo» es sustantivo referido al ámbito arquitectónico.

hemos topado con muestras de una ‘arquitectura interiorizada’ o expresiones de esa «humana arquitectura» de líneas arriba. Varios poemas escenifican un proceso introspectivo por el que el recuerdo del difunto levanta edificios funerarios en los cuerpos y órganos de los súbditos. Así, en el pecho viviente surge un panteón; en la memoria, una urna; y en el corazón, un monumento²⁷:

«Nadie se libra del fatal tributo»:
dígalo mudo ese cadáver regio,
que persuade eficaz, mueve elocuente
con un semblante de sentidos yermo.
La lástima común de los vivientes
la erija un panteón en cada pecho,
y las cenizas de tan noble bulto
las guarde la memoria para ejemplo
(*Sucinta descripción*, 1689: 95).

Erija a reina tal el sentimiento
en cada corazón un monumento
(*Cantos fúnebres*, 1689: 23).

Concluye así este tirabuzón por el que el objeto funerario ha ido accediendo a los sujetos que lo contemplan: primero, transfiriéndose al poema y, luego, pasando del poema al organismo del lector, que a través del recuerdo lo acomoda en su interior para el lamento y el duelo.

CONCLUSIONES

Tenía toda la razón Camacho Guizado: no todo poema funerario es una elegía. Alternado con los epitafios de raigambre clásica, atestiguamos un nuevo poema que prima la arquitectura efímera de las ceremonias y que olvida o arrinconas al difunto. Sus características esbozan una constelación de recursos compartidos que nos animan a hablar de una poética ‘tumular’ en el siglo xvii. No obstante, los apuntes que ofrecemos aquí son exactamente eso: meros apuntes. Todavía echamos en falta un corpus amplio y exhaustivo a partir del cual enmarcar, matizar y corroborar las ideas propuestas. Los estudios en torno a las exequias y su rendimiento literario siguen atomizados y muy apegados aún al localismo, pero es evidente que un proyecto global en torno a la poesía funeraria hispánica va siendo necesario. Hasta que llegue ese momento, no se puede

²⁷ De hecho, el término *monumento* aún guarda aquí su acepción etimológica latina de ‘instrumento para el recuerdo’.

negar el impacto visual que generó el túmulo y su cada vez mayor complejidad artística. Su ingreso en la esfera literaria era cosa esperable; de hecho, el propio término *túmulo* acabó filtrándose a modo de una nueva torre de tres cuerpos: el túmulo arquitectónico, el poema túmulo y, finalmente, el túmulo editorial, voz que ya titula algunos libros de exequias en el siglo xvi²⁸. Centrándonos en el ámbito del poema, estos se desenvuelven en tonos que pueden resultarnos disonantes, pero lo cierto es que el encomio y el *memento mori* que hemos apuntado son las trayectorias de un único movimiento pendular basado en la memoria. Ni son polos excluyentes, ni brotan de orígenes diferentes. En efecto, la memoria es la verdadera piedra angular que despliega la retrospectiva del pasado al mismo tiempo que nos susurra el irremediable porvenir. Su importancia queda patente en este romance de arte mayor de Antonio Dongo y Barnuevo, que concluye de la siguiente manera: «Monumento indeleble, religioso, / será nuestra memoria» (*Breve relación*, 1689: [72]v). Estos versos, una bella versión romance del *topos* horaciano *exegi monumentum aere perennius*, junto con los ejemplos espigados más arriba nos recuerdan, además, que solo la arquitectura interiorizada a través de la memoria puede sobrevivir al paso del tiempo (Ruiz Pérez, 1996: 350-351). Así, por encima de objetos perecederos y ruinas ya insalvables, lo que le queda al poeta y al lector es el discurso posibilitador de la memoria compartida, «nuestra memoria», aquella que rescata al difunto del olvido, aquella que se yergue en verdadero «monumento indeleble».

²⁸ Tras la muerte de Carlos V, el toledano Francisco Cervantes de Salazar dio al libro de exequias institucional el título de *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México* (1560) (Sanchis Amat, 2017: 245).

ANEXO

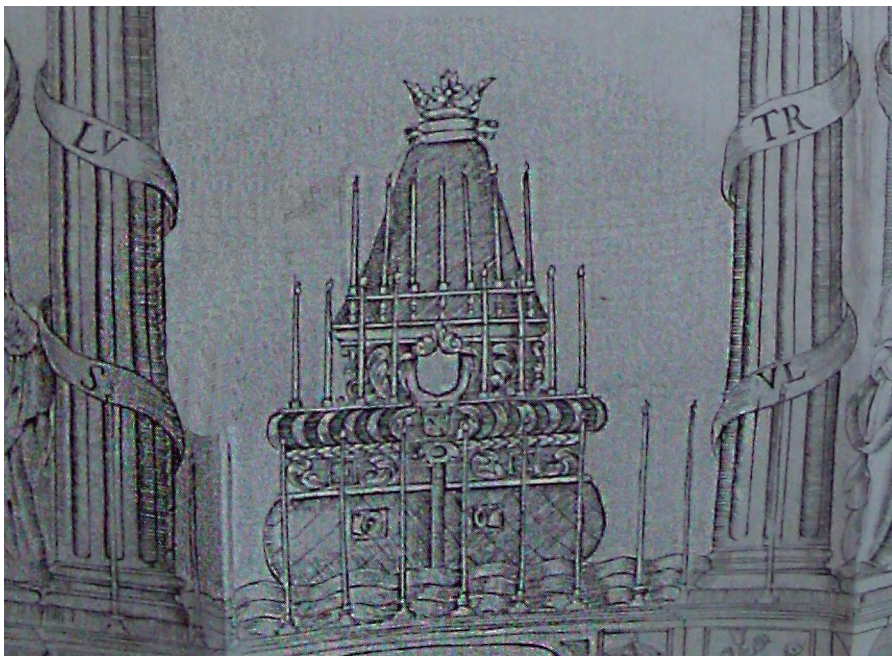


Fig. 1. Detalle del túmulo erigido en el templo de San José de Sevilla a la reina María Luisa de Borbón, 1689. Ejemplar BUS Ra/194

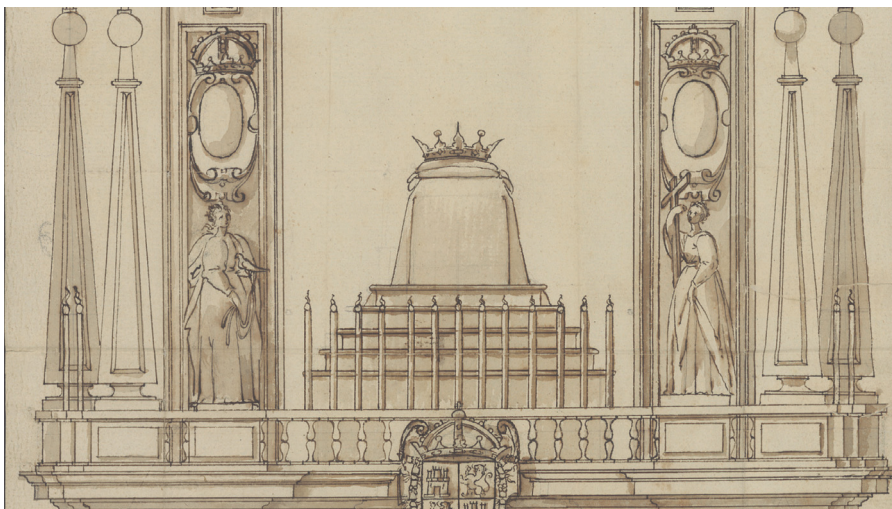


Fig. 2. Detalle del túmulo erigido en la catedral de Córdoba a la reina Margarita de Austria, 1612. Ejemplar BNE R/11699(1).