

Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope¹

Jacobo Llamas Martínez
Universidad de Santiago de Compostela
Facultade de Filoloxía
Avda. Castelao, s / n
Campus norte
Santiago de Compostela 15782
jacobo.llamas@rai.usc.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 18, 2014, pp. 289-320]

El estudio de la *elocutio* resulta decisivo a la hora de clarificar las singularidades de los poetas de los siglos XVI y XVII, y más en el caso de los sonetos funerales que nos proponemos analizar, puesto que el asunto y el marco estrófico restringen en gran medida el conjunto de ideas a las que pueden recurrir los autores y las posibilidades que tienen para combinarlas². Concretamente nos referiremos aquí al modo en que Quevedo, Góngora y Lope conjugan rasgos de estilo propios con otros de la tradición fúnebre y con las limitaciones que establece la disposición métrica del soneto. Seleccionaremos para ello aquellos pasajes que, por los matices específicos de su formulación, explicitan alguna de sus peculiaridades creativas³.

1. Agradezco a Antonio Azaustre la revisión final de este trabajo y a Adrián J. Sáez el que me instase a su envío. El artículo continúa el publicado en *Cuadernos de Aleph*, 4, en donde estudiábamos la manera en que Quevedo, Góngora y Lope integraban y reescribían diversos elementos de la poesía funeral en los sonetos que dedican a seres ya fallecidos. Por razones de espacio, ese artículo se centraba en aspectos de *inventio* y *dispositio*, y, aunque esbozaba algún rasgo de su *elocutio*, no se desarrollaba suficientemente.

2. Salinas, *Retórica en lengua castellana*, destaca, por ejemplo, la importancia de la *elocutio* como «parte de la retórica por la cual se alcanza que declare el que habla lo que tiene en el corazón por palabras suficientemente propias [...]». Y, por tanto, se tiene esta parte por necesaria, y aun dificultosa más que la invención» (estas palabras pueden verse en Sánchez García, 1999, p. 114). Blanco, 2006, estudia la trascendencia del estilo en el Siglo de Oro. Para el soneto pueden revisarse las consabidas palabras de Herrera en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*: «Porque es muy desigual diferencia escribir en modo que los versos fueren la materia a aquel en el que la materia fuerce los versos; y en esto se conoce la distancia que hay entre unos y otros escritores, porque la lengua, los pensamientos y las mismas figuras, que ilustran la oración y la vuelven espléndida y generosa, no siempre siguen a la destreza y felicidad de esta composición» (cito por Pepe Sarno y Reyes, 2001, p. 268, regularizando ortografía y puntuación). Otros detalles en Fubini, 1969, pp. 176-202.

3. Aunque no se haga mención a todos ellos, en estas páginas tenemos en cuenta los sonetos citados en Llamas Martínez, 2012a, p.111, n. 2, y los que Lope incluye en *La*

Veremos, a grandes rasgos, cómo el *ornatus* de los sonetos funerales de Quevedo se distingue por llamar la atención sobre los valores militares, humanistas y estoicos de carácter cristiano, con los que caracteriza a los difuntos⁴; cómo el de Góngora incide, en cambio, en la naturaleza lábil y fugaz del hombre, aprovechando para ello aquellos atributos del muerto que mejor le permiten amplificar estos aspectos; y cómo los fenómenos estilísticos de los sonetos fúnebres de Lope alternan tropos y figuras que subrayan cualidades heroicas con otros que resaltan las de tipo moral, pero son los versos que potencian su expresión dolorosa ante la muerte los que presentan hallazgos elocutivos de mayor interés⁵.

EL ESTILO PANEGÍRICO DE QUEVEDO

Comenzaremos analizando los sonetos funerales de Quevedo. Entre ellos destacan por la densidad con la que acumulan conceptos y agudezas⁶ «El elogio funeral a Melchor de Bracamonte» (13), «El sepulcro del juez Berenguel de Aoís» (14), «El túmulo del jurisconsulto Francisco de la Cueva» (16) y «El funeral elogio al predicador Francisco de Paravicino» (24). El primero sobresale por el uso de la *factio personae* (personificación o prosopopeya), que afecta a cuatro entidades abstractas («mérito, nobleza, valor y cargo»); las tres primeras, además de la-

Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos (1621), *La Circe con otras rimas y prosas* (1624), *Triunfos divinos, con otras rimas Sacras* (1625) y el que consagra a Gustavo Adolfo V dentro de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634); en esta última se prescinde de otros sonetos fúnebres por su carácter satírico y burlesco. Estas líneas sirven como complemento a las de Jammes, 2011; Carreira, 2011 y 2002; Blanco, 2010; López Poza, 2008; Toledano, 2005; Del Río, 2004; Jauralde, 1988, y Llamas Martínez, 2012 y 2013, que se han dedicado en detalle a algunos de los sonetos funerales de los que nos ocuparemos en adelante; a lo largo de este trabajo nos iremos remitiendo a todos ellos.

4. Entre la amplia bibliografía que existe para la presencia del neostoicismo en la España de los siglos XVI y XVII, y en Quevedo en particular, pueden verse Ettinghausen, 1972, y Blüher, 1983.

5. Las composiciones que estudiaremos se corresponden con el género demostrativo o epidíctico en el que la *inventio* gira sobre la *amplificatio*, que se ve reforzada en la *elocutio* por medio del *ornatus*. Más detalles en Pernot, 1993, p. 19; Lausberg, 1975, § 61, y Kibedi, 1970, pp. 93-95. En este sentido, y a pesar de la escasez de trabajos conjuntos sobre la poesía funeral española, son de obligada consulta Camacho, 1969; Green, 1969, iv, pp. 94-154; Fernández Alonso, 1971; García Jiménez, 1994; o Salinas, 1947, aunque se centre en las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre. Para las ideas y la disposición de los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope, léase Llamas Martínez, 2012a.

6. Guillén, 1982, p. 13, ya advertía que Quevedo «no calca, sino que recalca acentuando, insistiendo, desplegando». Sobre su poesía satírica, Arellano, 2003, p. 287, indica: «Es práctica habitual en Quevedo mixturar las agudezas conceptuales con las verbales, hasta llegar a juegos disémicos condicionantes de la proporción establecida, de tal modo que ésta sólo existe en virtud del juego verbal, y desaparece de manera sorprendente una vez descifrado el doble sentido malicioso, denunciado precisamente por la proporción sutil contextual». Entre otros, Rey, 1995, p. 137, Candelas, 1997, p. 226, y Azaustre, 2003, pp. 61-102 y 119-161, tratan de aclarar los ideales estéticos del poeta madrileño. El epígrafe y el número, que indica el lugar que ocupan los poemas dentro de la *musa* «Melpómene», están tomados del ejemplar del *Parnaso Español* de 1648 de la Biblioteca Menéndez Pelayo.

mentar la muerte de Bracamonte, actúan como correlato de su grandeza profesional como soldado y de su grandeza moral como ser humano⁷:

Sin ti quedó la guerra desarmada,
y el mérito agraviado sin consuelo;
la nobleza y el valor, en llanto y duelo,
y la satisfacción mal disfamada.

[...]

El cargo que en el mundo no alcanzaste
es el que yace, el huérfano y el triste,
que tú, de su desdén, te coronaste.

(Quevedo, «Elogio funeral a Melchor de Bracamonte», 13, vv. 5-8 y 12-14)⁸.

De este modo, el pasaje a una elogia moral (la contención que el soldado demuestra al renunciar a cualquier bien material) y profesional, puesto que el hecho de no ser condecorado no se debe a su demérito como militar, sino a su rechazo del premio. Los versos citados amplifican, además, las cualidades de Bracamonte mediante otra serie de figuras. El oxímoron del verso 5 («guerra desarmada») expresa hiperbólicamente la idea de que, con su defunción, la guerra pierde una de sus mejores armas, mientras que el terceto final utiliza la epífrasis para mostrar el dolor por la muerte («el huérfano y el triste», v. 13) y de forma paradójica su virtuosismo moral al rechazar toda condecoración terrena: «que tú, de su desdén, te coronaste» (v. 14)⁹.

7. Sobre la figura de Bracamonte apenas quedan datos. La partida de nacimiento indica que fue bautizado en 1594 por el obispo de Segovia Andrés Pacheco (otros detalles en Möller y Carabias, 2003, p. 492), mientras que Crosby, 1967, pp. 124-125, apunta que se hizo ordenar Caballero de Santiago, que pudo estar al servicio del duque de Feria en Milán en 1622 y que debió de fallecer en Flandes sin descendencia. El epígrafe que acompaña al soneto apunta que Bracamonte fue hijo de los condes de Peñaranda; su hermano don Gaspar de Bracamonte y Guzmán ejerció como mecenas y recopiló un buen número de libros que aparecen en la *Relación de libros de la biblioteca de don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda*. Lausberg, 1975, § 826-829, comenta los matices que diferencian la personificación de la *sermocinatio*, idolopopeya y *subiectio* o *percontatio*. Algunos autores, por el hecho de que el atributo humano predominante suele ser el del habla, consideran la personificación o *factio personae* como una variante de la alegoría. En «Melpómene», algún ser inerte o ente fantasmal habla en nueve de los treinta y cinco poemas: el mármol en tres (7, 14 y 26); en otros tres las voces fantasmales de Aníbal (11), Gustavo Adolfo (25) y de Aquiles (30); en dos es un pedazo de la antena de las naves de Jásón y Colón (12 y 29), y en el soneto 2 España es quien elogia a Carlos V y lamenta su muerte dirigiéndose, supuestamente, al Escorial. Llamas Martínez, 2012b, analiza las repercusiones semánticas de hablantes y destinatarios en algunos de estos sonetos.

8. Las citas de la musa «Melpómene» de Quevedo proceden de Llamas Martínez, 2008.

9. En los versos siguientes veremos cómo Quevedo utiliza este tópico desprecio de los bienes del mundo para engrandecer a otros tres difuntos. La correlación con la que se construye la epífrasis del verso 13 suele ser práctica habitual en algunos sonetos fúnebres del poeta; con ella acumula ideas que convergen en una especie de conclusión final. Para la arquitectura y la tipología del soneto, consúltense las referencias bibliográficas ofrecidas por Azaustre, 2002, p. 32, nota 12.

La *correctio* y la hipérbole del primero de los tercetos subrayan — nuevamente y a un tiempo— la excepcionalidad profesional y humana del soldado. La primera («cuanto no te premiaron mereciste», v. 9) refuerza lo positivo negando su contrario, de manera que las cualidades militares de Bracamonte exceden cualquier galardón mundano, evocando de paso su renuncia a la realidad material; la hipérbole («el premio en tu valor acobardaste», v. 11) magnifica, en cambio, la gallardía del difunto. Quevedo muestra con ello su gusto por condensar ideas contrarias en su expresión que, en este caso, pueden constituir una prueba de *admiratio*¹⁰:

Cuanto no te premiaron mereciste,
y el premio en tu valor acobardaste,
y el excederle fue lo que tuviste.

(Quevedo, «Elogio funeral a Melchor de Bracamonte», 13, vv. 9-11)

Junto a los recursos citados, en el poema confluyen otra serie de tropos y figuras de contrariedad de las que ya no nos vamos a ocupar aquí, porque redundan en la virtud militar y moral de Bracamonte, y en su falta de reconocimiento en vida: «Siempre, Melchor, fue bienaventurada / tu vida en tantos trances en el suelo; / y es bienaventurada ya en el cielo, / en donde solo pudo ser premiada» (vv. 1-4).

Como en el soneto anterior, el «Sepulcro del juez Berenguel de Aois» resalta la grandeza moral del difunto y su virtud como letrado¹¹. Las agudezas del primer cuarteto y del último terceto subrayan su bonhomía. La paradoja del verso 4 («quien, como Berenguel, a vivir muere») remarca la excelencia de Berenguel de Aois, que cristianamente acepta la vida como tránsito hacia la muerte¹². La serie de políptoton y la *correctio* («edificó [...] no edificó», vv. 12 y 13) del terceto destacan, como en el elogio a Melchor de Bracamonte, la rectitud moral del juez, que desempeñó su oficio renunciando a cualquier clase de extorsión o bien

10. El poeta introduce ideas parecidas en otros lugares de su obra: «El premio, pues, debido a mi enseñanza / goza, porque el volvérmelo este día, / y no admitirle yo, nos sea alabanza» («Polimnia», 4, vv. 12-14; cito por la edición de Rey, 1999). En *Grandes anales* escribe refiriéndose a Osuna: «Sus servicios fueron tantos y tales que le acobardaron el premio y le solicitaron la envidia» (cito por Roncero, 2005, p. 69). En los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope, encontraremos ejemplos de hipérbole propia y de la integrada en tropos, que tuvo gran desarrollo en el Barroco.

11. Al parecer fue colegial en Salamanca, oidor de Valladolid, miembro del consejo de Castilla y del consejo de Hacienda. Se casó con Catalina Eusa y Balanza con la que tuvo cuatro hijos.

12. Azaustre y Casas, 1997, pp. 117-121, delimitan la noción de paradoja en contraposición con la antítesis, la cohabitación y el oxímoron. Pozuelo, 1999, p. 262, explica que Quevedo propone en este soneto «la proximidad conceptual de cuna y sepultura, por la pobreza que asiste en ambas a quien ha vivido honestamente». Séneca, *Epístolas*, 1, 2, o 20 y 20, formula este tópico conocido con el nombre de *cotidie morimur*.

material; se sobreentiende, pues, que nadie bajo su jurisdicción tuvo que lamentar resoluciones o dictámenes injustos («por él nadie lloró»)¹³:

Edificó viviendo amortajado;
no edificó para vivir logrero;
por él nadie lloró, y hoy es llorado.

(Quevedo, «Sepulcro del buen juez Berenguel de Aois», 14, vv. 12-14)

De este modo, Quevedo retoma la idea del comienzo al reiterar que el juez que asume la vida como senda que se ha de recorrer para alcanzar la gloria eterna («viviendo amortajado», v. 12). La condensación expresiva del pasaje resulta, por tanto, de gran calado: el poeta transmite la bondad, la justicia y equidad con las que se comporta el letrado¹⁴, aprovechando motivos tópicos de la tradición funeral como el del llanto, que desde la Antigüedad tenían un uso bastante insustancial y estereotipado.

Las estrofas centrales del soneto encarecen la labor como letrado de Berenguel de Aois. Quevedo repite para ello algunos recursos ya vistos, como el del políptoton verbal («vistió vistiere», v. 5, y «enterrole enterrado», v. 10). El primero de ellos lo presenta como una persona que imparte justicia de forma ejemplar, lo que lo convierte en modelo para cualquiera que se dedique a su mismo oficio («ejemplo santo»); por tanto, aquel que no administre e imparta justicia con la misma equidad que la suya, debe sentir miedo y temor («se amenace»)¹⁵:

El que la toga que vistió vistiere,
y no le imita en lo que juzga y hace,
con este ejemplo santo se amenace;
el que le sigue su blasón espere.

(Quevedo, «Sepulcro del buen juez Berenguel de Aois», 14, vv. 5-8)

La antútesis temporal basada en la alteración de los morfemas flexivos (*annominatio*) es tópica en los lamentos fúnebres; la mayor parte de las veces emplea la diferencia entre el pasado, que ilustra lo que fue el personaje en vida, y el presente que nos lo muestra ya difunto. Aquí Quevedo subvierte, en parte, el tópico al utilizar el pasado y un presente

13. Nos encontramos otra vez con el uso de la correlación: «por él nadie lloró, y hoy es llorado», v. 13.

14. Como es bien sabido, en la literatura satírica y en la obra del propio Quevedo —*La Hora de todos y la Fortuna con seso, Los sueños*—, se reprende con acritud a los jueces por ser parciales, usureros y oportunistas.

15. Conviene reparar además en el calificativo hiperbólico *santo*, que resalta, entre otros aspectos posibles, la calidad humana de Aois por su bonhomía y religiosidad. Sobre el motivo en relación con el sabio, que es como Quevedo considera a Berenguel de Aois en el poema, véase, entre otros, a Blüher, 1983, pp. 458-459. Para la polisemia del término, que en sentido recto es un compendio de atributos positivos que se ajustan también al difunto por su condición de juez, consúltese *Autoridades*.

subjuntivo con forma reflexiva («vistió vistiere»), que incrementa el tono admonitorio del verso¹⁶. El segundo políptoton («enterrole enterrado») se refiere a la brillantez intelectual de Aois que, junto a su grandeza moral, lo convierten en un ser único e incomparable. El madrileño se apoya para ello en el equívoco de la palabra «consejo» (vv. 10 y 11) que alude, por una parte, al parecer o dictamen que se emite sobre alguna cuestión y a otra acepción no tan evidente: «tribunal supremo compuesto de diferentes ministros, con un presidente que tiene el príncipe en su corte para la administración de justicia y la gobernación del reino» (*Aut*)¹⁷. De esta forma, se pondera la sabiduría jurídica del difunto y se realiza su dignidad al mencionar que el «consejo» acude a su entierro, lo que equipara la solemnidad de sus exequias con las de un personaje principal. La expresión «sin quejosos y dinero» abunda, al igual que el último terceto del soneto, en la superioridad moral del juez, que no ha agraviado a ninguna persona («quejosos») y que, al carecer de ambiciones terrenas, nunca cayó en la codicia («dinero»), que es una de las clásicas censuras que se hace contra quienes impartían justicia en el siglo xvii¹⁸:

Falleció sin quejosos y dinero;
enterrole el consejo y, enterrado,
en él guardó el consejo más severo.

(Quevedo, «Sepulcro del buen juez Berenguel de Aois», 14, vv. 9-11)

Asimismo, en la primera de estas dos estrofas cabe mencionar el uso de dos metonimias de escasa complejidad: *toga*, v. 5, que identifica al juez por su atuendo, y *blasón*, v. 8, que como se explica en *Aut*: «significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria»; de modo que aquel que guíe su vida con la misma justicia y equidad que Berenguel serán merecedores de su mismo honor y gloria. El significado más usual de «blasón» es escudo de armas, pero en la tradición funeral, el uso de la metonimia suele servir para referirse a la tumba y al cadáver o, como en el soneto que nos ocupa, para identificar a los fenecidos. Se evita así reiterar su nombre y se concentra de paso su carga semántica en la caracterización del difunto¹⁹.

16. Su formulación más habitual (pasado presente) sí aparece en otros lugares de la obra del poeta: «das llamas antes, ya cenizas frías» («Túmulo al serenísimo infante don Carlos», 2, v. 4). Otros detalles en Camacho, 1969, p. 179. Pozuelo, 1999, p. 262, considera que el poema dedicado a Aois constituye un *exemplum retórico* que muestra una idea o virtud dignas de ser imitadas en base al uso de los vocablos *imita* y *ejemplo*.

17. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 33, considera la dilogía como la culminación de las formas de agudeza verbal por conseguir multiplicar la sugerencia y significado de un concepto con una sola palabra.

18. Para este motivo en la poesía moral de Quevedo, véase Rey, 1995, pp. 69-77.

19. Dentro de las composiciones funerales de nuestro poeta tenemos abundantes ejemplos de ello. En uno de los poemas que dedica a la muerte de Enrique IV se refiere a él como «príncipe más fuerte» (14); a Gustavo Adolfo como «rayo ardiente del mar helado» (25: 1), a Osuna con las expresiones «vencedor» (5: 12) y «glorioso pecho» (7:

Como avanzábamos al comienzo, en este repaso del *ornatus* de los sonetos funerales de Quevedo es interesante detenerse también en los que dedica al jurista Francisco de la Cueva y al predicador Francisco de Paravicino, porque, —aunque muestran una motivación muy parecida a los anteriores (resaltar los valores morales del difunto y el desempeño de su actividad profesional) y repiten gran parte de sus procedimientos (metonimia, *annomitatio*, paradoja, epífrasis)—, ejemplifican a la perfección la capacidad conceptual quevediana. En ambos destaca sobremanera la cadencia rítmica y sintáctica de algunos de sus pasajes. Así, la articulación del segundo cuarteto y del último terceto del soneto dirigido a Francisco de la Cueva parece remedar el discurso sosegado, siempre cabal y perfectamente argumentado, del jurista:

Este polvo, *que fue de tanto reo*
asilo dulcemente razonado,
 cadáver de las leyes consultado,
 en quien, *si lloro el fin*, las glorias leo;
 [...]

 Todas las leyes, *con discurso fuerte,*
 venció; y así, parece cosa nueva
 que le venciese, *siendo ley*, la muerte.

(Quevedo, «Túmulo de don Francisco de la Cueva y Silva», 16, vv. 5-8 y 13-14)²⁰.

En el soneto para Francisco de Paravicino es el uso de la correlación lo que otorga ritmo al cuarteto, acorde, tal vez, con las dotes de predicador del difunto²¹:

El que vivo enseñó, difunto mueve,
 y el silencio predica en el difunto;
 en este polvo mira y llora junto
 la vista cuanto al púlpito le debe.

(Quevedo, «Túmulo de Francisco de Hortensio Félix de Paravicino», 24, vv. 1-4)

La construcción sintáctica de estos sonetos establece un claro correlato, pues, con las virtudes como abogado de Francisco de la Cueva y con las de predicador de Hortensio de Paravicino. El resto de tropos y figu-

1) o Margarita de Austria con «la frente más preciosa» (23, 13). Un estudio general sobre el uso de la metonimia y la sinécdoque en la poesía quevediana puede verse en Roig Miranda, 1989, pp. 71-102. Para las relaciones metonímicas y los problemas de categorización que pueden suscitar en relación a la sinécdoque consúltese Lausberg, 1975, § 565-575, y Blanco, 1995.

20. En cursiva indico aquellos casos que podrían constituir una *epífrasis*.

21. Fröhlicher, 1997, pp. 224-225, ofrece una explicación del primer cuarteto y del terceto final. «En la variedad de tiempos, pasado y presente, se pondera la contrariedad de las circunstancias» (en Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 5). Ambos pasajes ilustran una vez más cómo «la tradición poética [en Quevedo] se dobla sobre sí misma, aprovechando al máximo su flexibilidad y produciendo constantes sorpresas, en las que ni siquiera los lugares comunes más establecidos están a salvo» (Cacho Casal, 2012, p. 138).

ras, en consonancia con esta intención panegírica, completan la caracterización moral de los fallecidos. Dentro de los pasajes anteriores conviene señalar también el uso de la metonimia («este polvo», v. 5), referida a los restos del cuerpo de Aois, y la paradoja del verso 7 («cadáver de las leyes consultado»), que expresa la idea de que los logros de Francisco de la Cueva como juriconsulto permitirán seguir dirimiendo asuntos jurídicos en el futuro. Se trata, por tanto, de una agudeza dentro del tópico de la fama más allá de la muerte²². En uno de los tercetos nos encontramos con un políptoton («venció venciese», vv. 13-14) que, además de la antítesis temporal habitual de las composiciones funerales, destaca por su formulación paradójica: lo extraño y novedoso («cosa nueva», v. 13) es que la muerte, «siendo ley» (v. 14), acabase con la vida de Francisco de la Cueva y Silva, que siempre había sometido a su antojo a «todas las leyes» (v. 12) gracias a sus incomparables cualidades como abogado²³.

Del primer cuarteto del soneto para Paravicino, podríamos resaltar la tópica antítesis temporal del verso 1 entre pasado («enseñó») y presente («mueve»). Esta se combina con la dilogía del término «mueve» con los sentidos de ‘conmover’ y de ‘incitar, persuadir’ mediante los afectos que refleja perfectamente la excelencia como predicador del muerto y evoca también su grandeza personal. Los versos que se sitúan inmediatamente después vienen a reforzar esta última idea, al sugerir no solo que su fallecimiento conmueve, sino también que eran muchos los que acudían a escuchar sus palabras por la fuerza oratoria (*movere*) de la que hacían gala: «en este polvo mira y llora junto / la vista cuanto al púlpito le debe» (vv. 3-4)²⁴.

En otros lugares del soneto para Francisco de la Cueva, encontramos fenómenos estilísticos que encarecen su figura y a los que no nos hemos referido aún en este trabajo: la antonomasia *vossiana*, mediante la cual se designa a un individuo destacable por determinado hecho con el nombre de un personaje célebre por la misma causa, y la metáfora²⁵. Por su docto conocimiento de las leyes, el poeta iguala a Francisco de la Cueva con dos célebres jueces de la antigüedad griega, Licurgo y Bártulo, a otro más próximo en el tiempo, Jasón Maino (siglo xv), y a

22. Repárese, además, en el significado del término *asilo*: «lugar de refugio para los delincuentes» (*Aut*). González Ovies, 1995, pp. 72-73, documenta varios epitafios latinos que hacen referencia a la misericordia y benevolencia que tuvieron en vida algunos difuntos con los más desamparados.

23. El poeta alude tópicamente a la muerte como ley universal, que no puede ser esquivada por ningún hombre. Séneca explicó de acuerdo a distintas leyes el dominio del tiempo, de la muerte, etc. Para la edición efectuada por Quevedo de sus *Controversias*, véase Plata, 2001.

24. Ofrezco a continuación una posible paráfrasis al pasaje: ‘la vista mira y llora a un tiempo al gran predicador que se ha perdido’. Aunque Paravicino fue catedrático de retórica de la Universidad de Salamanca y poeta, debe su fama a los sermones pronunciados desde el púlpito de las iglesias. Obtuvo el cargo de predicador real de Felipe III en 1616; una vez muerto este en 1621, continuó desempeñando su labor dentro de la corte de Felipe IV.

25. Este subtipo especial de antonomasia toma su nombre de G. J. Vossius, que estableció modernamente esta tipología retórica; más detalles en Lausberg, 1975, § 581.

Orfeo para equiparar —suponemos— el virtuosismo musical y retórico del dios con el que tiene de la Cueva y Silva para la abogacía: «en donde está en cenizas desatado / Jasón, Licurgo, Bártulo y Orfeo»; (vv. 3-4)²⁶. El cuarteto se completa con la ponderación de la sabiduría de de la Cueva, que convierte en «museo» (‘lugar para el estudio de las artes y las ciencias’) su mausoleo y se transforma en «academia» (‘universidad o conjunto de sabios’) su tumba²⁷.

El estilo de los versos del soneto a Paravicino enfatiza gradual e hiperbólicamente sus cualidades como predicador. El segundo de los cuartetos, por ejemplo, sugiere que hasta las propias musas («coro de las nueve») prestaban atención a sus sermones («enmudecen» cuando suena la voz del predicador), novedosos y agudos («falta la admiración a todo asunto»). Quevedo parece reclamar al ave *Fénix* que, cuando renazca de sus cenizas, se convierta en la «pluma» (dilogía) de Paravicino para que esta siga escribiendo tan brillantemente como su antiguo dueño («en su pluma se renueve», v. 8)²⁸:

Sagrado y dulce, el coro de las nueve
enmudece en su voz el contrapunto;
faltó la admiración a todo asunto,
y el Fénix que en su pluma se renueve.

(Quevedo, «Túmulo de Francisco de Hortensio Félix de Paravicino», 24, vv. 5-8)

26. Jasón Maino, jurisperito nacido en 1435 en Pesaro, escribió el tratado *De iure enfioteico* y unos comentarios sobre el *Digesto* (véase Arellano, 1995, p. 159). *Licurgo* fue un legendario legislador de origen espartano del siglo VII a. C. al que se le atribuyen todas las leyes de la ciudad de Esparta. *Bártulo* alude a Dracón, legislador griego del siglo VII a. C., que ocupó el cargo de magistrado máximo de Atenas; durante su mandato ordenó que las leyes fuesen codificadas por escrito. Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, define a Orfeo como «un varón doctísimo en retórica y poesía» (en Clavería, 1995, p. 516). En Ovidio, *Metamorfosis*, x-xi, 1-105 y 1-66, se cuenta su relación con Eurícide y su muerte posterior. En la tradición funeral es muy habitual este tipo de referencias míticas para encarecer la virtud de los fallecidos. Sobre los diferentes usos del mito en Quevedo, Lope o Góngora, puede verse Romojaro, 1998. El tratamiento del mito en la poesía amorosa de Quevedo, puede verse específicamente en Walters, 2005.

27. Los versos son los siguientes: «Este, en traje de túmulo, museo, / sepulcro en academia transformado» (vv. 1-2). Al escribir estos versos, Quevedo podría estar pensando en el retrato de Francisco de la Cueva existente en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El uso del demostrativo *este* es lo que Camacho, 1969, p. 197, llama «elogio deíctico», gracias a que el personaje alabado se coloca enfáticamente en primer plano. Más recientemente, García Castañón, 2002, aborda la cuestión de la deixis como forma de apertura.

28. Wardropper, 1967, p. 116, anota con un sentido parcialmente diferente: «También desaparece el fénix (la belleza singular y única) que animaba la pluma con que escribía sus sermones. Este renovarse continuamente, que constituye la naturaleza del Fénix, también es característico de la pluma de Paravicino». Para el ave, como símbolo frecuentemente usado por los poetas españoles del Siglo de Oro, véase, entre otros, Romojaro, 1998, pp. 37-41. Para los versos finales que alcanzan el clímax del poder oratorio del fraile, que llegaría a vencer a la muerte si esta atendiese a las voces de los hombres, léase Fröhlicher, 1997, p. 224.

Aunque podrían citarse muchas otras agudezas dentro de estos sonetos o referirnos a otros de los escritos por Quevedo, los ejemplos proporcionados hasta aquí ilustran la manera en la que el *ornatus* funeral quevediano remarca la excepcionalidad moral y profesional de difuntos tan dispares como el soldado Melchor de Bracamonte o el predicador Hortensio de Paravicino. En ambos, la virtud moral coincide con ideas estoicas de carácter cristiano (ascetismo, desprecio de los bienes terrenos y redención), mientras que la profesional responde a grandes rasgos a las ideas de sabiduría y fortaleza, virtudes que encontramos en otros muchos difuntos a los que el poeta consagra sus versos funerales: el duque de Osuna, los militares Ámbrosio y Federico Espínola, Fadrique de Toledo, Aníbal, el monarca Enrique IV, damas como la duquesa de Nájera o Margarita de Austria. En todos ellos se subraya su fuerza en el campo de batalla, su habilidad como estrategas, su inteligencia, belleza, grandeza moral, piedad o beatitud, valores que Quevedo parece querer reivindicar en la España de su tiempo²⁹.

«TOME TIERRA, QUE ES TIERRA EL SER HUMANO»

Góngora escribe poco más de una veintena de poemas destinados a un personaje fallecido. Los más genuinos se encuentran en sus sonetos, que combinan y condensan con gran perfección formal y expresiva elementos morales, amorosos y fúnebres. La tradición nos permite reconocer o explicar de dónde toma el poeta sus elementos, pero no el resultado final, que escapa a la rigidez estructural fijada por los retóricos helenos para el panegírico —seguramente por su falta de rédito político— y por su contumacia a la hora de transgredir géneros y estilos en la órbita de la tradición petrarquista, italianizante o garcilasista³⁰. En la última década, Robert Jammes, Antonio Carreira, Mercedes Blanco, Juana Toledano o Emilio Orozco y Lara Garrido han venido llamando la atención sobre los valores artísticos de muchos, llegando a situar alguno de ellos entre lo mejor de su producción poética. Desde esta óptica, no resulta sencillo comparar estos versos fúnebres de Góngora con los de Quevedo que, en nuestra opinión, distan bastante de los hallazgos de sus versos morales, amorosos o burlescos. De hecho, los sonetos gongorinos que veremos a continuación muestran una sensibilidad próxima a los versos morales del madrileño al hacernos experimentar lo que supone la muerte como vaciamiento y final de la vida humana³¹. Las mejores pruebas de ello las encontramos en dos de los sonetos que dedica a la duquesa de Lerma

29. En su literatura satírica, Quevedo pone de relieve la escasez o decadencia de estos valores en la primera mitad del xvii. Blanco, 1984, Azaustre, 1999, Martínez Bogo, 2010, y Llamas Martínez, 2012a, abundan en estas cuestiones.

30. Otros detalles en Pérez Lasheras, 2011, p. 158, y Carreira, 2010, p. 92.

31. Sobre la capacidad de sugestión gongorina pueden verse, entre otros, los consabidos estudios de Alonso, 1970, y los apuntes de Guillén, 2002, pp. 83-96, que, gracias a su refinada sensibilidad poética, señala los efectos sensoriales de algunos tropos y figuras en algunos de los sonetos abordados aquí.

(«¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra» y «Lilio siempre real nació en Medina»), en algunos de los que dirige a la reina Margarita («No de fino diamante, o rubí ardiente» y «Máquina funeral, que desta vida») o el que comienza «Fragoso monte, en cuyo vasto seno»³².

Carreira subraya el valor estilístico de los dos citados en primer lugar, en los que destaca la condensación de tropos y figuras que presentan: metáfora, metonimia, prosopopeya, zeugma, diferentes tipos de *annominatio*, antanaclasis, epanadiplosis, correlación. Si leemos los sonetos, advertimos cómo todos ellos redundan en la nada a la que queda reducido el ser humano, independientemente de su clase y condición. Así lo prueban fenómenos como la antítesis temporal («ayer hoy», v. 1), las anáforas («hoy» «plumas», vv. 1-4), la *correctio* («aunque de águilas reales», v. 3) o la prosopopeya («Lilio siempre real nació en Medina», v. 1) y la paronomasia («peregrino peregrina», vv. 1-2), que «opone lo caduco de la flor –sus pétalos– a lo más perdurable –su fragancia–, es decir, opone los restos mortales de la duquesa a su espíritu»³³:

¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;
aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!
Plumas, aunque de águilas reales,
plumas son; quien lo ignora mucho yerra.

(Góngora, «En el sepulcro de la duquesa de Lerma»; vv. 1-4)

Lo caduco esta urna peregrina,
oh peregrino, con majestad sella;
lo fragante, entre una y otra estrella,
vista no fabulosa determina.

(Góngora, «Para lo mismo», vv. 5-8)

El *ornatus* de los tercetos acrecenta aún más la idea de la caducidad de la vida, que para Jammes, es «más filosófica que religiosa»³⁴. Esta noción destaca especialmente «En el sepulcro de la duquesa de Lerma», soneto que concluye la alegoría que presenta a la dama como una urca que nada puede hacer frente al vasto océano (*locus a maiore ad minus*). La anáfora del verso 14 («tome tierra, que es tierra el ser humano»),

32. Las citas de los sonetos *¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra* y *Fragoso monte, en cuyo vasto seno* reproducen la edición de Carreira, 2009; los restantes Carreira, 2000.

33. En Carreira, 2002, p. 337. Más adelante (Carreira, 2002, p. 338, nota 7) añade: «Es frecuente en la poesía fúnebre de Góngora aludir a las sustancias aromáticas usadas en las exequias o en el embalsamiento, real o metafórico: así sucede en poemas dedicados al Greco y a Felipe III. Pero insiste más en la suavidad del aroma cuando compone una especie de pavana para alguna dama difunta, como doña Guiomar de Sá, la duquesa de Lerma o la reina doña Margarita». Arce, 1988, p. 31, explica que en los funerales romanos los aromas poseían un valor simbólico y práctico: por una parte crean un ambiente de incorruptibilidad en torno al cadáver –casi de inmortalidad–, y evitan los malos olores, por otra. La formulación gongorina se asemeja a algunos versos morales de Quevedo: «Ayer se fue, mañana no ha llegado», «Fue sueño ayer, mañana ya se ha ido»; pueden verse en Rey, 1999.

34. Jammes, 2011, p. 26.

que redunda en lo perecedero y frágil de la existencia terrena, se fija de inmediato en el ánimo de cualquier lector³⁵:

Si una urca se traga el oceano,
¿qué espera un bajel luces en la gavia?
Tóme tierra, que es tierra el ser humano.

(Góngora, «En el sepulcro de la duquesa de Lerma»; vv. 12-14)

El hipérbaton final del segundo de los sonetos consagrados a la duquesa de Lerma llama la atención sobre el frío olor a ceniza fría que desprende el cuerpo de la difunta, a pesar de su santidad:

La suavidad que expira el mármol (llega)
del muerto lilio es; que aun no perdona
el santo olor a la ceniza fría.

(Góngora, «Para lo mismo»; vv. 12-14)

Ideas semejantes las encontramos en el soneto para la reina Margarita que comienza «No de fino diamante, o rubí ardiente», en el que las figuras de repetición (políptoton, «vana vanidad», vv. 9-10), la correlación («ya de aromas, ya de luces», v. 11; «si al desengaño se lo das, y al llanto», v. 14) o la *exclamatio* de los versos 12 y 14, reflejan de nuevo la fugacidad de la vida humana. El *pavón* al que se refiere Góngora se asocia —como el águila para los Emperadores— a la *consecratio* de las esposas de las familias imperiales³⁶:

35. Carreira, 2002, p. 340, que considera que este soneto es uno de los más redondos del poeta, comenta sobre este terceto final: «La alegoría presenta de nuevo a la duquesa como una urca —barco de gran tonelaje— al que el océano traga, y al ser humano vulgar como un bajel o un barco más ligero, que no puede esperar luces salvadoras en el mástil, es decir, ser exceptuado de la misma ley. Lo increíble es que de nuevo la alegoría, en estricto paralelismo con lo ocurrido en el primer terceto, se resuelve en un término bisémico: tierra, parte de la frase hecha tomar tierra, o 'llegar a puerto'; del bajel, y 'tomar la ceniza' que es el ser humano, con lo que el soneto vuelve al mundo ritual estoico del primer verso, cerrando el círculo».

36. Más datos en Arce, 1988, p. 140. Jammes, 2011, p. 26, que en trabajos anteriores sobre la poesía gongorina negó la presencia de elementos religiosos en su obra, se cuestiona si la orientación marcadamente cristiana del soneto «resulta de una decisión común adoptada por todos los participantes, o si es la expresión de una meditación personal de Góngora: después de todo, la muerte por sobrepeso de la reina Margarita, a los veintiséis años, era un acontecimiento bastante conmovedor para provocar este tipo de reflexión». Como hace notar el mismo Jammes, 2011, pp. 23-26, hay que tener en cuenta también que la concepción de este soneto, así como la de otros de tipo fúnebre, pudo estar condicionada por la contemplación de las exequias y el monumental catafalco construido por la ciudad de Córdoba para honrar a la monarca. En Jammes, 1987, pp. 211, n. 12, 225, 238, 278-279, 300-302 y 306-307, se pueden ver más apuntes sobre las composiciones funerarias de Góngora. Otros detalles en Carreira, 2011, p. 49, y Toledano, 2005, estudia la serie de composiciones que el cordobés escribió para la monarca. Para la imagen de la mujer en la poesía gongorina, Elvira-Ramírez, 2007.

¡Ay, ambición humana,
 prudente pavón hoy con ojos ciento,
 si al desengaño se los das, y al llanto!
 (Góngora, «En la misma ocasión»; vv. 12-14)

De este modo, y si espigamos algunos de los estudios hechos por Dámaso Alonso, coincidimos con él en que Góngora

No inventa: potencializa, que es una forma especial de hallazgo. Góngora reitera, acumula, acendra, carga de un complejo alusivo los versos bimbembres: los reitera, como la poesía anterior española jamás lo hizo, y los coloca ya en posición inicial, ya en el interior de estrofa, ya como remate, pero bien vemos que es esta última colocación la que más le interesa³⁷.

Es interesante reparar también en el estilo de otros sonetos funerales de Góngora como el que mencionábamos arriba («Fragoso monte, en cuyo vasto seno»), que agudizan la sensación de fragilidad de los seres terrenos al personalizar su dolor. El poeta reelabora para ello tópicos del ámbito petrarquista y pastoril a partir de procedimientos estilísticos ya vistos: prosopopeya («la corteza do están desnuda; ella se acuerde», v. 9 y 12) o anáfora («troncos... troncos», v. 14)³⁸.

La corteza do están desnuda, o viste
 su villano troncón de hierba verde,
 de suerte que mis ojos no las vean.

Quédense en tu arboleda; ella se acuerde
 de fin tan tierno, y su memoria triste,
 pues en troncos está, troncos la lean.

(Góngora, «En la muerte de una señora que murió moza en Córdoba», vv. 9-14)

En el de la muerte de dos señoras mozas, hermanas, naturales de Córdoba, Góngora transmite con la alegoría del río que padece el dolor por la muerte de sus dos ninfas más queridas con una referencia concreta al dolor por la destrucción que supone la muerte:

Almas —les dice—, vuestro vuelo santo
 seguir pienso hasta aquesos sacros nidos,
 do el bien se goza sin temer contrario,
 que, vista esa belleza y mi gran llanto,
 por el cielo seremos convertidos,
 en Géminis vosotras, yo en Acuario.

37. Alonso, 1970, p. 158.

38. Llamas Martínez, 2012a, se ocupa de algunos de los motivos de la tradición que Góngora reelabora dentro de sus sonetos funerales. Sobre los procedimientos retóricos en el ciclo laudatorio para los marqueses de Ayamonte, Ponce Cárdenas, 2010.

(Góngora, «En la muerte de dos señoras mozas hermanas», vv. 9-14)³⁹.

Los sonetos que Góngora escribe a las muertes de doña Guiomar de Sá, que Salcedo Coronel asocia a una señora de Sevilla con el apellido de Espinosa, a la muerte de una señora que murió moza en Córdoba o al Greco, son otros de los que han sido destacados más recientemente por la crítica. Estilísticamente no ofrecen la brillantez de los estudiados con anterioridad, pero ilustran el modo de proceder en sus versos funerales, cuyos tropos y figuras insisten en los aspectos sensoriales para recordarnos la naturaleza efímera de la existencia terrena. En el primero de los mencionados arriba, el cordobés emplea, junto a enumeración y correlación, la *correctio* para indicar que la muerte destruye la rosa, pero no su aroma⁴⁰:

fresca, espira, marchita y siempre hermosa;
no yace, no, en la tierra, más reposa,
negándole aun al hado lo violento.

Sus hojas sí, no su fragancia, llora
en polvo el patrio Betis, hojas bellas.

(Góngora, «En la muerte de doña Guiomar de Sá»; vv. 6-10)

Podríamos citar otros sonetos funerales gongorinos que, a pesar de no haber sido estudiados por la crítica, completan, en nuestra opinión, la caracterización estilística de su poesía funeral seria, como los que comienzan «Entre las hojas cinco generosa» y «Sella el tronco sangriento, no lo oprime». El primero ahonda en la línea amorosa y fúnebre, mientras que el segundo hace referencia a la muerte de Rodrigo de Calderón. La versión de Góngora coincide con la de mayoría de poetas que se hicieron eco de su ejecución pública —Quevedo entre ellos— al subrayar la impiedad de su vida y la gallardía con la que se enfrenta a su muerte⁴¹.

En todo caso, y con lo apuntado hasta aquí, se puede percibir el modo en el que Góngora utiliza la muerte de la duquesa de Lerma, la reina Margarita y la de otras damas y difuntos como subterfugio para

39. Orozco y Lara Garrido, 2002, pp. 45-46, comentan el pasaje.

40. Insisten en estos aspectos González de Garay, 1981, p. 281, y Carreira, 2002, p. 338, n. 7. La primera resalta: «Por mucho que el poema tenga de laudatorio y circunstancial, como el dedicado a la muerte de doña Guiomar de Sá, lo cierto es que la metáfora de la rosa [...] le sirve para indicarnos que hay rosas que no se marchitan, a las que no les basta la muerte para que se destruya su fragancia». Carreira anota a su vez: «Es frecuente en la poesía fúnebre de Góngora aludir a las sustancias aromáticas usadas en las exequias o en el embalsamiento, real o metafórico: así sucede en poemas dedicados al Greco y a Felipe III. Pero insiste más en la suavidad del aroma cuando compone una especie de pavana para alguna dama difunta, como doña Guiomar de Sá, la duquesa de Lerma o la reina doña Margarita». Ly, 2011, p. 95, señala, además, el encabalgamiento hiperbático propiamente gongorino que se da entre el verso 6 y el anterior: «El mismo que espiró süave aliento / fresca, espira, marchita y siempre hermosa».

41. «De aquel dichosamente desdichado, / que de las inconstancias de su hado / esta pizarra apenas lo redime» (vv. 2-4).

resaltar —con recreaciones y matices concretos en función del muerto— lo efímero de la existencia humana⁴², y cómo articula todo ello mediante un *ornatus* tan prolijo en referencias sensoriales que aproxima muchos de sus versos a la sensibilidad poética y humana de nuestro tiempo.

LAS MUERTES DE FÉLIX DE VEGA CARPIO Y DE TEODORA DE URBINA

En los sonetos funerales de Lope, que presentan una mayor variedad temática que los de Góngora, encontramos panegíricos dirigidos a familias poderosas de los siglos XVI y XVII (Juan de Austria, el conde de Ureña o de Osuna); sonetos históricos o mitológicos que lamentan las muertes de Pompeyo o la caída de Faetón; sonetos de carácter autorreflexivo como el que escribe «A la muerte de un caballero portugués»⁴³, y sonetos más íntimos que componen tras el fallecimiento de algún familiar o amigo cercano. El estilo de todos ellos responde, por tanto, a motivaciones diversas; en algunas ocasiones sobresale la intención panegírica o moral, y en otras la íntima o afectiva. Aunque pocas veces alcanza la densidad de los versos luctuosos de Quevedo o la brillantez sensorial de los de Góngora, su análisis muestra la manera en que su ingenio se contrapone al estilo mecánico y repetitivo de la poesía funeral de menor fuste.

En el dedicado a Juan de Ulloa medita en clave fúnebre, y al decir de Pedraza, sobre los peligros de la movilidad social en su tiempo⁴⁴. El primer cuarteto alude al hilo de Ariadna que permitió a Teseo dar muerte al Minotauro dentro del laberinto y regresar ileso. El «hilo» es lo que liga el alma al cuerpo y, por tanto, a la vida, y la vida se equipara a un laberinto que se ha de recorrer. En base a esta comparación, el soneto introduce matices de carácter moral, puesto que las aspiraciones («esperanzas», v. 3) de ascenso social de Juan de Ulloa son truncadas por el tiempo y se hacen públicas («esparcióle el viento», v. 4):

Don Juan, el hilo de oro de tu intento,
que por el laberinto desta vida
llevaba el alma a la esperança asida,
cortóle el tiempo y esparzióle el viento.

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la muerte de Juan de Ulloa»; vv. 1-4)

La posible *silepsis* del pasaje hace saber cómo se frustraron las aspiraciones del conde y alude a la idea de ascenso o de huida de la muerte

42. Otro ejemplo de ello puede verse en el soneto para la muerte del Greco «Esta en forma elegante, oh peregrino» (v. 1). Blanco, 2010, p. 111 apunta que Góngora «ignora al Greco como ser humano, hace caso omiso de su trayectoria biográfica y de su destino de ultratumba, y lo trata en exclusiva como pintor. Lo que anuncia de entrada la sustitución metonímica del cuerpo, cerrado por la “llave” del sepulcro, por el pincel, instrumento de su actividad pictórica: “el pincel niega al mundo más suave”».

43. Carreño, 2005, p. xxii.

44. Pedraza, 1993, p. 81.

del cuerpo; la aliteración de la vocal «a» en el verso tercero, que puede transmitir la idea de la levedad del alma o de la fragilidad de la unión entre cuerpo y alma que la muerte acaba siempre quebrando, y la correlación⁴⁵. El segundo cuarteto amplifica el argumento de los versos iniciales (el deseo de ascenso social del conde y el conocimiento público de ello) y se refiere a la muerte, a la que Lope suele caracterizar siempre negativamente con procedimientos metonímicos o perifrásticos. En esta composición se refiere a ella como «fiera homicida» (v. 6) y la califica tópicamente de envidiosa y traidora, mediante una epífrasis correlativa:

Al alto vuelo estaba el mundo atento,
cuando la general fiera homicida,
de envidia armada, de traición vestida,
precipitó del sol tu pensamiento.

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la muerte de Juan de Ulloa»; vv. 5-8).

El problema es que junto a estos pasajes que combinan los usos fúnebres con reflexiones más agudas o propias, hallamos otros en los que, más que lo estereotipado del estilo, llama la atención la poca naturalidad con la que fluyen los versos de algunos sonetos. En el escrito para Agustín del Carpio, por ejemplo, —que puede ser un sobrino del poeta (Carreño, 1998, p. 280)— se mencionan motivos tópicos sobre la transitoriedad de la vida, la vanidad del mundo material y la dicotomía entre cuerpo y alma sin una excesiva reelaboración artística por parte del poeta:

Este sepulcro lagrimoso encierra
un viejo en seso, aunque mancebo en años,
que por desengañar nuestros engaños,
el alma a Dios, el cuerpo dio a la tierra.

Su virtud que del mundo se destierra
(ejemplo a propios y dolor a extraños)
dejó a sus padres miserables daños:
Tanto del mundo la esperanza yerra.

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la muerte de Agustín del Carpio»; vv. 1-8)

El verso 3, en el que se encuadra el políptoton «desengañar engaños», se combina con la correlación del verso («el alma a Dios, el cuerpo dio a la tierra», v. 4), para magnificar el elogio de Agustín del Carpio, que se presenta como una especie de mártir que redime a la humanidad de las apariencias del mundo sensible. Este último pasaje introduce un zeugma en el que hay que sobreentender el verso dio («el alma [dio] a Dios»), que, como veremos, Lope repetirá en otros sonetos funerales.

45. El terceto final resuelve y aclara el contenido de este primer cuarteto: «Conde, quien va subiendo, como tiene / un pie en vacío, si la muerte llega, / ¡ay Dios, cuán fácilmente le derriba!» (vv. 12-14). Las citas de los sonetos de Lope proceden de Pedraza, 1993 (adaptamos las vacilaciones gráficas de la época al uso actual), y de Carreño, 2005.

El cuarteto utiliza, además, una antítesis para ponderar tópicamente el saber del muerto, que es como el de un anciano a pesar de su juventud («un viejo en seso, aunque mancebo en años», v. 2)⁴⁶.

Si nos detuviésemos en otros sonetos funerales de Lope, como los dedicados «Al conde Tomas Porzey», «Del señor Juan de Austria», «Al duque de Osuna y conde de Ureña» o «A la muerte de Felipe Segundo», comprobaríamos cómo el poeta reitera muchos de los procedimientos anteriores, combinando referencias de carácter histórico, mitológico o bíblico. Esta redundancia puede ser un indicio de la facilidad con la que Lope escribía algunos de sus versos, pero también de la velocidad a la que lo hacía, que hace parecer que algunos de estos versos de tipo funeral son más descuidados o no ofrecen la calidad literaria de otros de su producción. De hecho, si comparásemos estos poemas del autor, que se sitúan en la línea de los encomios fúnebres dedicados a nobles, cortesanos y humanistas en la época, veríamos que en su mayoría adolecen de la capacidad conceptual y expresiva de los que hemos visto en Quevedo para Berenguel de Aois (14), Francisco de la Cueva (16) u Hortensio de Paravicino (24), y de otros como los consagrados a Ambrosio Espínola (10) o al duque de Osuna (5, 6 y 7).

Por ello, y como sucede en otros lugares de su obra, resulta más interesante estudiar el estilo de los versos funerales de Lope que proyectan la expresión de un sentimiento más íntimo o sincero y que ni siquiera encuentran comparación en los versos de Góngora o del propio Quevedo⁴⁷. Dos de los más representativos son los que consagra al fallecimiento de su padre, Félix de Vega Carpio, y a una de sus hijas, Teodora de Urbina⁴⁸. El primero, escrito según Pedraza cuando el poeta contaba con unos quince años, destaca por la presencia de figuras de diálogo y argumentación (exclamación e interrogación), que se combinan con otros procedimientos (metáforas, metonimia, antítesis temporales, paralelismos, correlaciones, adjetivación) que, a pesar de su escasa originalidad, evidencian la aflicción de Lope.

El primer cuarteto condensa la pena del poeta en la desinencia de primera persona del verbo «fui», que alterna con los presentes «siegas

46. Curtius, 1955, pp. 149-153, explica el motivo *puer senex* de raigambre clásica y habitual dentro de la tradición funeral.

47. Entre las composiciones funerales de Lope que superan la extensión del soneto, Pedraza, 2008, p. 157, y 2003, pp. 206-208, destaca las églogas a Amarilis, Filis y Felicio; la «conmovedora autenticidad» de las cuatro endechas incluidas en el acto III de la *Dorotea* («¡Ay soledades tristes», «Para que no te vayas», «Ay riguroso estado» y «Pobre barquilla mía») y, por supuesto, la «Canción fúnebre a la muerte de su hijo Carlos Félix». Croce, 1953, y Sobejano, 1984, comentan sus versos.

48. Sobre estas dos composiciones Pedraza, 1993, p. 81, comenta: «Si la piedad filial le inspiró los conceptos del soneto a su progenitor, su propio amor de padre le arrancó algunos versos más sentidos “A la sepultura de Teodora de Urbina”, que es un híbrido entre la voz personal y directa de los primeros versos y el ejercicio de virtuosismo de los tercetos». Sánchez Jiménez, 2006, p. 48, apunta: «La aparición de facetas personales no relacionadas con la amorosa mostraba la pericia del poeta en diversos géneros».

convierte» (vv. 2 y 4), contraponiendo el estado de infelicidad presente con el estado de dicha y felicidad pasado. El dolor por la desaparición del padre se hace más intenso por lo inesperado de la misma («improviso»), el «fiero olvido» y el pleonasma «seco polvo» (v. 4) a los que condena la muerte, a la que se apostrofa al comienzo («Parca», v. 1) y a la que se menciona por metonimia por uno de los instrumentos con los que se la suele representar: «la guadaña» (v. 3)⁴⁹. Nótese, además, como hace Pedraza (1993, p. 538) el juego equívoco entre el sustantivo común y el apellido paterno:

Parca ¡tan de improviso, airada y fuerte,
siegas la vega donde fui nacido
con la guadaña de tu fiero olvido,
que en seco polvo nuestra flor convierte?

(Lope de Vega, «A la muerte de Félix de Vega Carpio», vv. 1-4)

Los versos siguientes carecen de la emotividad del primer cuarteto. Paralelismo, correlación o metáforas (como la de entender la muerte como «cárcel de enfermedad», v. 6) desarrollan de forma bastante convencional asuntos muy recurrentes en la poesía funeral de Lope sobre la transitoriedad de la vida o la crueldad e inevitabilidad de la muerte; esta última idea se complementa, además, con lo imprevisto de la misma («ni información de haberla merecido», v. 7)⁵⁰. El verso final del primer terceto recurre a la imagen de la Fénix («a quien Félix nació sin que lo fuese», v. 11) por la semejanza fónica con el nombre del padre. En el segundo aparece otra imagen de gran querencia en las composiciones luctuosas: las pescas, la del sol:

Más justo fue, que siendo sol tan claro,
se pusiese al Ocaso de la tierra,
y al Oriente del cielo amaneciese.

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la muerte de Félix de Vega Carpio», vv. 12-14)

El recurso asociativo ya estaba presente en el apellido paterno en el verso 2: «vega». Advertimos en estos versos lo que apuntábamos con respecto a otros de sus sonetos fúnebres que combinan pasajes con una formulación relativamente innovadora o sugerente con otros menos deslumbrantes, lo que le impide situar a la altura de sus sonetos amorosos algunos de estos sonetos funerales⁵¹.

49. Para el empleo de metonimia y sinécdoque —tropos de frecuente aparición dentro de la poesía funerales— véase lo señalado páginas atrás a propósito de algunos de los sonetos de Quevedo. Navarro, 1989, alude, a la posible reminiscencia de Catulo en la expresión «fiero olvido».

50. Según la partida de defunción reproducida por Castro y Rennert, 1919, p. 15, el progenitor de Lope feneció repentinamente en agosto de 1578.

51. Sobre los juegos dilógicos con el nombre del difunto y las metáforas lumínicas empleadas también por Góngora, Quevedo y otros muchos poetas castellanos, trata

En el que destina a Teodora de Urbina, Lope utiliza diversos recursos para manifestar un lamento íntimo y entremezclar vida y poesía en su obra. Uno de los más evidentes se encuentra en el uso anafórico del pronombre posesivo de primera persona: «mi bien nacido» (v. 1), «mi Belisa» (v. 2), «mi destierro» (v. 4); «mis entrañas» (v. 5); «mis ojos» (v. 9). El otro subyace a la antítesis del primer verso, «bien» y «mal», que ilustra esta idea («Mi bien nacido de mis propios males»): la hija le ha aportado «bien» –felicidad–, pero ha sido el resultado (el «fruto») de sus propios «males» de amor, «males» que le han condenado a su vez al destierro en Alba de Tormes⁵²:

Mi bien nacido de mis propios males,
retrato celestial de mi Belisa,
que en mudas voces y con dulce risa,
mi destierro y consuelo hiciste iguales;

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la sepultura de Teodora de Urbina», vv. 1-4)

El verso 5, que incluye una de las expresiones anteriores («segunda vez de mis entrañas»), ahonda, además, en lo doloroso de la pérdida. Recurre para ello a la idea de la hija que parte de nuevo de su lado –la primera al ser engendrada y esta segunda tras su muerte. El verso puede estar insinuando o comparando también el dolor emocional del poeta con el dolor físico que experimenta una parturienta⁵³.

Otro de los fenómenos –más llamativo y quizá no tan evidente– que le permite a Lope canalizar su convulsión interna y su pena ante la muerte de Teodora de Urbina radica tal vez en la cadencia desacompañada del discurso. En ciertos pasajes el soneto está lleno de pausas en combinación con elementos exclamativos y patéticos y un significativo «ay» interjetivo final:

Ciego, llorando, niña de mis ojos,
[...]
Hallé más presto el oro en tus despojos,
Las perlas, el coral, la plata fina.
Mas, ¡ay!, que es ángel y llevólo al cielo.

Camacho, 1969, pp. 185-187 y 195.

52. Carreño, 1998, pp. 346, y 1000, da cuenta de algunas circunstancias de la vida de Lope durante el invierno de 1594-1595 en el que murieron su mujer Isabel de Urbina y su hija Teodora. Con la documentación actual resulta muy difícil precisar una fecha, pero parece seguro que ambas fenecieron como consecuencia del parto. Sánchez Jiménez, 2012, pp. 18-23, revisa y actualiza estos datos.

53. Recuérdese, además, el comienzo de la canción a la muerte de su hijo Carlos Félix: «Este de mis entrañas dulce fruto» (v. 1). El capítulo xvi del *Enquiridion* de Epicteto, que trata sobre la muerte de los hijos y los seres queridos, pudo haber servido de inspiración para Lope.

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la sepultura de Teodora de Urbina», vv. 9 y 12-14)⁵⁴.

En otros fragmentos el ritmo resulta más apresurado gracias al uso de la elipsis, que suprime expresiones como el «pie de un hombre» (v. 7), o el del zeugma «el que pasa al [suelo] indio halle en el propio» (v. 11)⁵⁵:

¿por qué el de un hombre en tierra tan aprisa
quebranta tus estrellas celestiales?

[...]

donde el que pasa al indio en propio suelo
halle más presto el oro en tus despojos

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la sepultura de Teodora de Urbina», vv. 7-8 y 11)

Leyendo los versos completos, se percibe con claridad la cadencia entrecortada que, como señalábamos antes, parece establecer un correlato con el estado de agitación del poeta. Lope imitaría de este modo a una persona que gime y lloriquea, y a la que el ritmo de su respiración le impide hablar de manera continuada. Si aceptamos estas conjeturas, estaría utilizando una especie de correspondencia sintáctica para reflejar su dolor. Tampoco se puede descartar que el poeta esté evocando con este llanto al de la propia hija, ni que la tópica expresión «niña de mis ojos» (predilecta, más amada) intente transmitir la idea de que las lágrimas que le vienen al poeta a los ojos le recuerden el amor y el afecto que sentía por la niña. De ser así, estaríamos ante un pasaje con una acumulación de recursos similar a los sonetos de Quevedo para Francisco de la Cueva u Hortensio de Paravicino, en los que la combinación de tropos y figuras daba lugar a un ritmo y una sintaxis que parecía remedar y elogiar el estilo de ambos humanistas:

¿por qué el de un hombre en tierra tan aprisa
quebranta tus estrellas celestiales?

Ciego, llorando, niña de mis ojos,
sobre esta piedra cantaré, que es mina
donde el que pasa al indio, en propio suelo
halle más presto el oro en tus despojos,
las perlas, el coral, la plata fina;
mas, ¡ay!, que es ángel y llevolo al cielo.

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la sepultura de Teodora de Urbina», vv. 7-14)

Estos ejemplos nos permiten advertir cómo Lope, aunque maneja en sus sonetos funerales tropos y figuras muy semejantes a las utilizadas

54. Repárese en la intensificación del «llorando» y en la correlación trimembre del verso 13.

55. Pedraza, 1993, p. 572, comenta estos dos términos. Por lo demás, el pasaje emplea metáforas de origen petrarquista, tópicas en el conjunto de la literatura de los siglos XVI y XVII. En la tradición funeral, se identifican las riquezas minerales del continente americano se identifican con las virtudes del difunto sepultadas bajo tierra del difunto.

por Góngora o Quevedo, consigue dotarlas de un tono íntimo y afectivo inexistente en los dos poetas anteriores, e innova —tal y como apunta Pedraza— «de manera sustantiva, y casi sin pretenderlo, a impulsos de realidad vital»⁵⁶.

QUEVEDO, GÓNGORA Y LOPE: UNIDAD RETÓRICA Y DE SENTIDO

Los fragmentos anteriores nos permiten constatar cómo el estilo de los sonetos luctuosos de Quevedo, Góngora y Lope comparte la mayor parte de sus procedimientos, pero difiere en los aspectos que los motivan y en los efectos que originan. En los de Quevedo, metáfora, metonimia, *annominatio* o *correctio* remarcan cualidades de los fallecidos que los convierten en seres incomparables y únicos, virtudes que deben ser recordadas en la España de su tiempo para que no caigan en el olvido. En los de Góngora, metáfora, prosopopeya o *annominatio* subrayan aspectos admonitorios o morales sobre la vanidad del mundo y la condición humana, mientras que el *ornatus* de los sonetos fúnebres de Lope potencia el sentir dolorido e íntimo del hombre ante la muerte⁵⁷.

Muchos de estos aspectos se pueden contrastar en otros lugares de sus obras y confrontarlos con sus circunstancias vitales, el tiempo histórico en el que vivieron y con lo que intuimos de su pensamiento. Así, algunos de los sonetos funerales de Lope —muy consciente de su condición de escritor, en la que exhibió muchas de sus pasiones humanas— parecen trasladar su preocupación por la manera en que la muerte afecta emocionalmente al hombre y cómo condicionaría su memoria futura como poeta; pero también ilustran su interés por cultivar todo tipo de géneros y textos, de manera que cultiva sonetos funerales de gran expresividad y otros más fríos, aunque más acordes al panegírico fúnebre de su tiempo. Góngora tal vez reduce a la nada las realidades mundanas porque nunca alcanzó la posición social ni el bienestar económico que deseó, mientras que Quevedo —empeñado en afirmar su condición de erudito, revitalizando, por ejemplo, géneros antiguos, o en reivindicar la grandeza del pasado imperial español—, fue el poeta que mejor adaptó a la realidad de su tiempo la tradición del panegírico fúnebre de origen antiguo.

Para cumplir con el propósito de nuestro trabajo, debemos poner en relación estas ideas sobre el *ornatus* de los tres poetas con las que ofrecíamos en otra investigación, donde se llegaba a una conclusión pareci-

56. Pedraza, 1993, p. 46.

57. A este respecto véase la distinción entre elegía íntima y heroica que García Jiménez, 1994, p. 22, ofrece de la elegía medieval castellana. En la primera, el poeta expresa de forma directa y amarga la visión de la muerte adoptando un tono más vivencial e íntimo, que lo aproxima a la poesía funeral helena, mientras que en la heroica se impone la *laudatio*, en la que el autor roza los límites del panegírico épico, propio de la génesis elegíaca antigua o de la oda pindárica. A estos dos modelos, Martínez Ruiz, 1996, p. 297, añade la reflexiva; en esta se acentúan los elementos de consuelo que, normalmente, conducen a reflexiones morales de índole cristiano.

da⁵⁸. De esta forma, Quevedo quizá sea el que muestra una mayor homogeneidad de sentido y retórica dentro de sus sonetos funerales, puesto que la mayor parte de ellos ofrecen un elogio del difunto por sus valores humanos y profesionales. Estos motivos encomiásticos, que destacan por la posición que ocupan o por el número de versos que abarcan, suelen ser también los que concentran gran parte de las agudezas⁵⁹, sucede esto incluso en aquellos poemas que por la naturaleza del difunto se prestaría a que se difuminasen, como en el caso de damas o cortesanas, de las que no se alaba su trabajo, sino su belleza, piedad o nobleza:

A la naturaleza, la hermosa,
y a toda la hermosura, la belleza;
el blasón y la sangre, a la nobleza,
al discurso, el acierto y la cordura,
[...]
Aquí descansa en paz, aquí reposa
la duquesa de Nájara, y la tierra
la guarda el sueño, leve y religiosa.

(Quevedo, «Inscripción en el sepulcro de la duquesa de Nájara», 17; vv. 1-4 y 9-11)

¡Oh, cuán cesáreas venas, cuán sagradas
frentes se coronaron con tu velo!
Y espléndido el sayal venció en el suelo
púrpura tiria y minas de oro hiladas.
[...]
la tierra, émula al cielo, en alto grado,
premiarle con la frente más preciosa
que imperiales coronas han cercado.

(Quevedo, «Glorioso túmulo a la infanta sor Margarita de Austria»,
23; vv. 5-8 y 12-14)

58. Ver Llamas, 2012a, pp. 130-131: «Quevedo, por número y distribución, otorga a sus sonetos funerales un mayor protagonismo en el conjunto de su obra que Góngora y Lope, y muestra, además, una mayor unidad temática y estructural. La lectura que hace de la tradición en «Melpómene» inscribe sus sonetos en la línea épica del epigrama y la elegía de origen antiguo, que trasladó tópicos y motivos a la historiografía, a la hagiografía, a la materia caballeresca romance..., dentro de un modelo poético e ideológico marcado por la magnificación de un ideal heroico [...]. Los sonetos funerales de Góngora se sitúan, en cambio, en la órbita de la tradición helena y eglogógica, en la que los elementos luctuosos se mezclan con los amorosos. El poeta cordobés va a combinar estas ideas para desarrollar argumentos de carácter moral sobre la futilidad de la vida, las edades del hombre, el paso del tiempo..., minimizando los aspectos panegíricos del difunto [...] Lope no presenta una unidad tan clara en sus sonetos fúnebres. En algunos dominarán los aspectos panegíricos de carácter épico y heroico, y en otros los de lamento o consuelo [...]. Sus mayores logros artísticos se encuentran en aquellos en los que la muerte le afecta de cerca y expresa su dolor de forma más intensa y sincera».

59. Para esta tendencia, que ha sido observada en diferentes lugares de su obra, véase, entre otros, Pozuelo, 1979, 1999 y 2000; Rey, 1995, o Azaustre, 2003, pp. 128-129, n. 11 y 12. En realidad el encomio de «Melpómene» suele ofrecer esta doble dimensión que, en último término, remite a cualidades de carácter heroico y a virtudes cristianas.

En Góngora, las admoniciones de carácter moral y las muestras de lamento y consuelo atenúan al máximo los elementos panegíricos. Cuando elogia sobriamente a la duquesa de Lerma o a la reina Margarita, el cordobés pondera su piedad y levemente su belleza exterior, que es correlato tópico de su pureza interior. Góngora se refiere metonímicamente a la duquesa con la expresión «águilas reales» y «lilio real», y a la reina por su nombre, que introduce un *usus a nomine* muy habitual en las composiciones fúnebres. De este modo, omite casi por completo cualquier alusión al mundo sensible o real: duquesa y reina parecen no haber tenido así existencia material, lo que refuerza aún más la dimensión moral de los sonetos⁶⁰:

¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;
aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!
Plumas, aunque de águilas reales,
plumas son; quien lo ignora mucho yerra.

(Góngora, «En el sepulcro de la duquesa de Lerma»; vv. 1-4)

Lilio siempre real, nací en Medina
del Cielo, con razón, pues nací en ella;
ceñí de un Duque excelso, aunque flor bella,
de rayos más que flores frente digna.

(Góngora, «Para lo mismo»; vv. 1-4)

La Margarita, pues, luciente gloria
del sol de Austria, y la concha de Baviera,
más coronas ceñida que vio años,
en polvo ya el clarín final espera

(Góngora, «Del túmulo que hizo Córdoba en las honras de la reina Margarita»; vv. 9-12)

La *laudatio* aparece veladamente, pues, tras lamento y consuelo u otra serie de exordios de alcance universal. Por lo general, los cuartetos explicitan en primer lugar el dolor por la difunta, celebran su vida ultraterrena o introducen argumentos de carácter moral recurriendo a tópicos propios de la poesía fúnebre:

Máquina funeral, que desta vida
nos decís la mudanza, estando queda;

60. El adjetivo «real» hace referencia a la ascendencia monárquica de la duquesa. El «lilio» o flor de lis aparece en el escudo heráldico del ducado de Lerma; el águila, que pudo ser el emblema del Imperio Romano y fue utilizada como estandarte por reyes y emperadores desde Carlomagno. Esta excepcional belleza y piedad de las damas responde a un proceso de idealización muy semejante al de las composiciones amorosas, cuando el amante convierte a su amada en un dechado de virtudes que la asemejan ya en vida a una deidad. El tópico, de origen petrarquista, fue cultivado por muchos otros autores italianos: Trissino, Sannazaro o Guarini.

pira, no de aromática arboleda,
 si a más gloriosa Fénix construida.

(Góngora, «Para la reina Margarita»; vv. 1-4)

Ceñida, si asombrada no, la frente
 de una y de otra verde rama obscura,
 a los pinos dejando de Segura
 su urna lagrimosa, en son doliente.

(Góngora, «A Antonio de las Infantas, en la muerte de una señora»; vv. 1-4)

En consonancia con el *ornatus*, la *inventio* y la disposición de los elementos funerales en Góngora también contribuye a reducir los matices panegíricos o heroicos, incluso en aquellos que, por la dignidad de personajes como Enrique IV o Felipe III, es normal que tuviesen una orientación más encomiástica. En el caso del rey español, por ejemplo, la alabanza se retrasa hasta el primer terceto, tras una digresión hiperbática sobre el esplendor de su tumba y el lamento⁶¹:

Este funeral trono, que luciente,
 a pesar de esplendores tantos
 [...]
 Ley de ambos mundos, freno de ambos mares.
 Rey, pues, tanto, que en África dio almenas
 a sus pendones, y a su Dios, altares.

(Góngora, «En el túmulo de las honras de Felipe III»; vv. 1-2 y 9-12)

el que rompió escuadrones y dio al llano
 más sangre que agua Orión humedecido:
 glorioso francés, esclarecido
 conductor de ejércitos [...]

(Góngora, «En la muerte de Enrique IV»; vv. 3-6)

Esta práctica gongorina, que retarda la aparición de la alabanza o la minimiza, es totalmente opuesta a la de Quevedo, que, como decimos, casi siempre trata de subrayar la virtud profesional y personal del difunto desde el comienzo del soneto. Así, la grandeza como militar de Enrique IV se remarca desde el inicio del primero de los tres sonetos que el poeta

61. Ly, 2011, p. 95, subraya la sintaxis hiperbática y el encabalgamiento estrófico: «El grupo sustantivo *glorioso francés*, considerado como antecedente de la proposición relativa que arranca en el tercer verso del primer cuarteto, no aparece sino en el verso quinto, primero del segundo cuarteto [...]. Podríamos agregarles los versos de apertura del primer cuarteto de la *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco*, no por presentar esos versos, la sintaxis relativa sino por el énfasis puesto, una vez más, en el demostrativo: “Esta forma elegante, oh peregrino, / de pórvido luciente dura llave” (vv. 1-2), así como el arranque del soneto 1616, posterior a 1615, pero con demostrativo y sintaxis relativa en forma de hipébaton: “*esta* que admiras *fábrica*...” del soneto *De la capilla de nuestra señora del sagrario, de la Santa Iglesia de Toledo, entierro del cardenal Sandoval*».

dedica a su muerte en «Melpómene». De esta forma, la *laudatio* no solo impera en este primer poema, sino sobre la serie en su conjunto:

Su mano coronó su cuello ardiente
y el acero le dio cetro y espada;
hízose reino así, con mano armada,
conquistó y gobernó francesa gente.
Su diestra fue su ejército valiente;

(Quevedo, «Inscripción al túmulo de Enrique IV»; vv. 1-5)

El artificio panegírico funeral de los versos de «Melpómene» se impone incluso en aquellos sonetos que, como el que dirige a Felipe III, pueden ofrecer una lectura ambigua. Así, a pesar de que el primer cuarteto puede resultar equívoco, el resto del soneto parece resaltar su excepcional piedad en paralelo a sus conquistas⁶²:

Mereciste reinar y mereciste
no acabar de reinar; y lo alcanzaste
[...]
Rey te llamaste cuando padre fuiste,
pues la serena frente que mostraste,
del amor de tus hijos coronaste:
cerco a quien más valor que al oro asiste.

Militó tu virtud en tus legiones;
vencieron tus ejércitos, armados
igualmente de acero y oraciones.

(Quevedo, «Túmulo funeral de Felipe III», 1; vv. 1-2 y 5-11)

Los sonetos funerales de Lope son los que presentan una menor univocidad significativa porque junto a aquellos en los que el desgarramiento o la reflexión personal se llevan a un primer plano gracias a la selección, disposición y el modo en que se articulan sus ideas, encontramos muchos otros de carácter más panegírico, imprecatorio o moral, en los que se diluye o elimina cualquier atisbo personal del poeta. Sus sonetos tienden a situar en el primer cuarteto una digresión de carácter moral antes de las formas de elogio, lamento y consuelo, independientemente del tono, del marco general de la composición o del personaje elogiado:

Preti, la muerte que con pie invisible,
rígida penetró la tierra extraña,

62. Recordemos que la política internacional de Felipe III, basada más en la ratificación de tratados de paz que en un agresivo plan de recuperación de territorios o conquistas, no conectaba con la ideología heroica y de evangelización de Quevedo. De hecho, la imagen del monarca en este soneto contrasta con la que le suscita al contemplación de su estatua en el soneto 1 de «Clío», en el que el panegírico es mucho más rotundo y no presenta las aristas de estos versos. Sobre estas cuestiones véanse Roncero, 2000; Vaíllo, 2000 y Vega Madroñero, 2006.

porque en la propia, que tu llanto baña
donde eres inmortal, fuera imposible.

(Lope de Vega, *La selva sin amor*, «A la muerte de Girolamo Preti»; vv. 1-4)

El Tiempo a quien resiste el tiempo en vano,
llevó tras sí los griegos valerosos,
los Augustos, los Césares famosos,
después de las reliquias del troyano.

(Lope de Vega, *Rimas*, «Al duque de Osuna y conde de Ureña»; vv. 1-4)

A partir de este primer cuarteto es cuando Lope suele introducir el resto de elementos: el encomio antes de los matices de lamento y consuelo, si el soneto se dedica a un cortesano o militar del que se pondera su fortaleza, o lamento y consuelo antes del elogio, si se dirige a una dama difunta:

Y tu pendón crucífero, que solo
fue del África y Asia rayo ardiente,
cuantos beben la bárbara corriente
de Éufrates, Nilo, Ganges y Pactolo

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la muerte de Felipe II», vv. 5-8)

Apenas te gozaron las riberas
del Tajo, a ser tu antípoda dispuesto,
cuando las cubres de ciprés funesto,
robando en ti sus verdes primaveras.

(Lope de Vega, *Rimas*, «A la muerte de Albania»; vv. 5-8)

Se advierte, no obstante, que la trabazón en estos sonetos panegírico fúnebres de Lope es más lábil y mecánica que la de Quevedo⁶³:

Rompí a Túnez, vencí volviendo a Flandes
mil guerras, mil rebeldes, mil engaños,
y tuve de ser mártir santo celo.

No quise a Irlanda con promesas grandes,
muero en Bouges, viví treinta y tres años,
fui César de la fe, triunfé en el cielo.

(Lope de Vega, *Rimas*, «Del señor Juan de Austria»; vv. 9-14)

Divorcio fue del mar y de Venecia
su desposorio, dirimiendo el peso
de naves que temblaron Chipre y Grecia.

63. Para cuestiones estructurales de dinamismo, fluidez y construcción dentro de la poesía española, puede verse Bousño, 1966.

¡Y a tanto vencedor venció un proceso!
De su desdicha su valor se precia:
murió en prisión, y muerto estuvo preso.

(Quevedo, «Inscripción en el túmulo del duque de Osuna», 5; vv. 9-14)

A la vista de los resultados se comprueba una vez más cómo los análisis retóricos resultan de gran utilidad a la hora de leer e interpretar la obra de los autores de cualquier época, y para conocer en detalle su individualidad creativa⁶⁴. Este tipo de estudios completan y complementan, por tanto, otros de carácter ideológico o filosófico que se puedan desarrollar, y facilitan la tarea de los investigadores que quieran transitar del marco histórico general a tradiciones, obras y escritores concretos. En el caso de los poemas y poetas estudiados, se observa cómo Quevedo, Góngora y Lope aprovechan la finalidad expresiva de un conjunto de recursos retóricos compartidos, pero orientan esa eficacia expresiva a intenciones diversas, lo que nos pone en la pista de sus convicciones estéticas o personales —algunas de las cuales quizá nos permitan seguir avanzando en el conocimiento de su obra y de su temperamento—, y nos revela los dos formantes esenciales de todo recurso de estilo: su finalidad retórica general y su adaptación a los contenidos específicos de cada autor y texto. Esta conclusión abre la puerta, además, a un nuevo examen de los usos retóricos de estas composiciones funerales en relación al decoro exigido por la estirpe o dignidad de los fenecidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
- Arellano, I., «Quevedo lectura e interpretación (hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 133-160.
- Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- Arce, J., *Funus imperatorum: los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Azaustre Galiana, A., «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 23-58.
- Azaustre Galiana, A., «Retórica y milicia en un soneto de Quevedo», *La Perinola*, 6, 2002, pp. 29-54.
- Azaustre Galiana, A., ed., «Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León», en *Obras completas en prosa de Quevedo*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 119-161.

64. García Berrio, 1982, trató de esclarecer alguna de estas cuestiones en base a análisis cuantitativos de las diferentes estructuras y usos de los sonetos de Quevedo, mientras que Tobar Quintanar, 1999 y 2006, ha abordado alguna cuestión específica de la *inventio*, *elocutio* y *dispositio* del poeta en su poesía moral y con respecto a otros autores áureos. Otros detalles en Lázaro Carreter, 1974, pp. 13-43.

- Azaustre Galiana, A., y J. Casas Rigall, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Blanco, M., «L'épithaphe baroque dans l'oeuvre poétique de Gongora et Quevedo», en *Les formes breves: actes du Colloque International de La Baumeles-Aix, 26-27-28 novembre 1982*, ed. B. Pelegrin, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, pp. 179-194.
- Blanco, M., «Les *Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque», en *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Góngora. Marges 16*, dir. J. Issorel, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 23-78.
- Blanco, M., «La idea de estilo en la España del siglo XVII», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, eds. A. Close y S. M^a. Fernández Vales, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 17-29.
- Blanco, M., «Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, coord. J. M. Díez Borque, Madrid, Visor, 2010, pp. 101-132.
- Blüher, K. A., *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1966.
- Cacho Casal, R., *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- Camacho Guizado, E., *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Candelas Colodrón, M. A., *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade, 1997.
- Carreira, A., ed., L. de Góngora y Argote, *Obras Completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Carreira, A., «Poesía de circunstancias: epitafios a la duquesa de Lerma (1603)», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, eds. G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, Almería, Universidad de Málaga, 2002, pp. 321-342.
- Carreira, A., ed., L. Góngora y Argote, *Antología poética*, ed. A. Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- Carreira, A., «La especificidad del lenguaje gongorino», *Bulletin hispanique*, 112, 1, 2010, pp. 89-112.
- Carreira, A., «Cuestiones filológicas relativas a algunos poemas gongorinos del período 1609-1615», en *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 33-56.
- Carreño, A., ed., L. de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Carreño, A., ed., L. de Vega Carpio, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003-2005.
- Castro, A., y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega, 1562-1635*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.
- Croce, A., «La "Canción a la muerte de Carlos Félix" di Lope de Vega», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, ed. S. Aguirre Torre, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, vol. iv, pp. 391-404.
- Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económico, 1955.

- Del Río, E., «La presencia del epitafio en Lope de Vega», *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 9, 31, 2004, pp. 27-44.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- Elvira-Ramírez, M., «L'image de la femme dans la poésie de Góngora», en *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or: Vénus, Ève, Marie...?*, eds. N. Dartai-Maranzana y E. Marigno, Tours, CRISOL, 2007, pp. 249-275.
- Epicteto, *Enquiridion*, ed. J. M. García de la Mora, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, University Press, 1972.
- Fernández Alonso, M. R., *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid, Gredos, 1971.
- Fubini, M., *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Fröhlicher, P., «Figuras del lenguaje en la poesía de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz*, eds. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 213-229.
- García Berrio, A., «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo, un estudio de forma interior en los sonetos», en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1982, pp. 261-94.
- García Castañón, S., «Deixis como forma de apertura», *Crítica hispánica*, xxiv, 2002, pp. 41-58.
- García Jiménez, M. E., *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- González de Garay Fernández, M. T., *Introducción a la obra poética de Francisco López de Zárate*, Logroño, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1981.
- González Ovies, A., *Poesía funeraria latina: Renacimiento Carolingio*, Oviedo, Universidad, 1995.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.
- Green, O. H., *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969.
- Góngora y Argote, L. de, *Obras Completas*, ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Góngora y Argote, L. de, *Antología poética*, ed. A. Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- Guillén, C., «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1980*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1982, pp. 483-506.
- Guillén, J., *Notas para una edición comentada de Góngora*, eds. A. Piedra y J. Bravo, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M^a. Reyes, Madrid, Castalia, 2001.
- Jammes, R., *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- Jammes, R., «Góngora y el espacio en el tiempo (1609-1615)», en *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 15-32.

- Jauralde Pou, P., «La poesía de Quevedo y su imagen política» en *Política y literatura*, Zaragoza, Caja de ahorros y monte de piedad de Zaragoza, 1988, pp. 39-63.
- Kibedi Varga, A., *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- Lausberg, H., *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos, 1975.
- Lázaro Carreter, F., *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974.
- Llamas Martínez, J., ed., F. de Quevedo, *Estudio y edición de Melpómene, musa III del Parnaso Español de Quevedo*, ed. J. Llamas Martínez, [memoria de licenciatura, dir. A. Azaustre Galiana], Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Llamas Martínez, J., «Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo», en *Cuadernos de Aleph*, 4, 2012a, pp. 110-145.
- Llamas Martínez, J., «España, hablantes y destinatarios en la retórica funeral de Quevedo», en *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, eds. M. T. Navarrete y M. Soler, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 187-196.
- López Poza, S., «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 6, 2008, pp. 821-838.
- Ly, N., «Gramática gongorina el hipébaton (1609-1615)», en *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 83-122.
- Martínez Bogo, E., *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo* [tesis doctoral dir. A. Azaustre Galiana y L. Schwartz], Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- Martínez Ruiz, F. J., «Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca», en *La elegía*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, 1996, pp. 293-315.
- Möller Recondo, C., y A. Carabías Torres, *Historia de Peñaranda de Bracamonte (1250-1836)*, Salamanca, Diputación, 2003.
- Navarro, R., «La muerte: verticalidad segada (notas a un tópico)», en *Melanges de la Casa Velázquez*, xxv, 1989, pp. 461-468.
- Orozco Díaz, E. y J. Lara Garrido, eds., *Los sonetos de Góngora*. (Antología comentada), Córdoba, Diputación, 2002.
- Ovidio, *Metamorfosis*, ed. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Cátedra, 2005.
- Pedraza Jiménez, F. B., ed., L. de Vega Carpio, *Rimas*, Fuenlabrada, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. 1.
- Pedraza Jiménez, F. B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Pedraza Jiménez, F. B., «“Que ya no he menester a la fortuna”. (Notas sobre los últimos poemarios de Lope)», en *Lope de Vega, genio y figura*, ed. F. Pedraza, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- Pepe Sarno, I. y M^a. Reyes, ed., F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Peréz Lasheras, A., «Góngora en 1618: burlas y veras de un cortesano poco avezado», en *El Duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, dirs.

- J. Matas Caballero, J. M. Micó y J. Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 155-167.
- Pernot, Laurent, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993.
- Plata Praga, F., «Edición de las "Controversias" de Séneca, texto inédito de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 5, pp. 207-276
- Ponce Cárdenas, J., «Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte», *Romanische Forschungen*, 112, 2010, pp. 183-219.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *El Lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.
- Pozuelo Yvancos, J. M., «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 249-268.
- Pozuelo Yvancos, J. M., «Quevedo y la retórica», *Ínsula*, 648, 2000, pp. 9-11.
- Quevedo, F. de, *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648⁶⁵.
- Quevedo, F. de, *Poesía moral: Polimnia*, ed. A. Rey, Madrid, Tàmesis, 1999.
- Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días*, ed. E. Roncero, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 45-115.
- Quevedo, F. de, *Estudio y edición de Melpómene, musa III del Parnaso Español de Quevedo*, ed. J. Llamas Martínez, [memoria de licenciatura, dir. A. Azaustre Galiana], Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
- Rey, A., ed., *Poesía moral: Polimnia*, Madrid, Tàmesis, 1999.
- Roig Miranda, M., *Les Sonnets de Quevedo: variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- Romero, R., *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Roncero, V., ed., F. de Quevedo, *Grandes anales de quince días*, ed. E. Roncero, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 45-115.
- Roncero, V., «Poesía histórica y política en Quevedo», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 3, 2000, pp. 249-62.
- Salinas, M. de, *Retórica en lengua castellana*, ed. E. Sánchez García, Napoli, L'Orientale Editrice, 1999.
- Salinas, P., *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.
- Sánchez García, E., ed., M. de Salinas, *Retórica en lengua castellana*, ed. E. Sánchez García, Napoli, L'Orientale Editrice, 1999.
- Sánchez Jiménez, A., *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tàmesis, 2006.
- Sánchez Jiménez, A., ed., L. de Vega, *Arcadía, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- Sobejano, G., «Argumentos de dolor: la canción "A la muerte de Carlos Félix", de Lope de Vega», en *Estudios de literatura española y francesa: Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. F. Gewecke, Frankfurt am Main, Vervuert, 1984, pp. 65-88.

65. Ejemplar Biblioteca Menéndez Pelayo.

- Tobar Quintanar, M^a. J., «La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 325-336.
- Tobar Quintanar, M^a. J., «El estilo de Quevedo a la luz de algunas concordancias con otros poetas áureos», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2006, pp. 770-779.
- Toledano Molina, J., «Tres sonetos de Góngora en su contexto: a propósito de las exequias cordobesas en honor de la Reina Margarita, 1612», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 149, 2005, pp. 181-190.
- Vaíllo, C., «Política y antipolítica em la poesía de Quevedo», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 3, 2000, pp. 263-281.
- Vega Carpio, L. de, *Rimas*, ed. F. Pedraza, Fuenlabrada, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. 1.
- Vega Carpio, L. de, *Obras Completas*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003-2005.
- Vega Madroñero, M^a. de la F., «La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III», en *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, coord. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006, pp. 368-379.
- Walters, D. W., «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 227-240.
- Wardropper, B. W., *Poesía elegiaca española*, Salamanca, Anaya, 1967.



