

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA ELEGÍA FUNERAL BARROCA

FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ RUIZ

Que la indeterminación temática fue una de las características principales del género llamado “elegía”, al menos en sus orígenes clásicos, parece ser una de las pocas cosas claras sobre esta peculiar “especie poética”. El panorama empieza a confundirse y las incertidumbres afloran cuando pretendemos adentrarnos en la trayectoria del género en nuestras letras áureas.

La evolución de las formas “neo-clásicas” (epístola, elegía, sátira y oda, entre otras), que surgen en nuestra literatura como alternativa y complemento a la introspección amorosa del petrarquismo, por un lado, y al conceptismo cancioneril, por otro, tiene en el panorama literario romance unos orígenes confusos, llenos de tanteos, experimentos e incertidumbres, debidos a veces a la ausencia de modelos clásicos de imitación (en el caso de la elegía apenas hay traducciones y el desinterés por las figuras de Propertio y Tibulo resulta evidente) y de preceptistas que pongan algo de luz en un oscuro paisaje. La difuminación de los límites y las interrelaciones constantes en el marco de un sistema poético todavía en configuración explican que se encuentre frecuentemente el mismo poema con distinta “etiqueta”, como ocurre, por ejemplo, con la composición “Sientome a la rribera de estos rios // donde estoi desterrado y lloro tanto”, que, significativamente, aparece dos veces en el *Cancionero de poesías varias* (Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio)¹, una con

¹ Edición moderna de José J. Labrador, C. Angel Zorita y Ralph A. di Franco, CSU/DU, Cleveland (Ohio) y Denver (Colorado), 1984.

el rótulo de elegía y otra con el de epístola. Y es que, como señala José Manuel Rico, “los criterios taxonómicos de clasificación de las obras poéticas atendiendo a la materia, al instrumento y al modo de imitación eran insuficientes y, naturalmente, una rémora insalvable para el análisis certero de una realidad poética en continuas transformaciones que poco o nada tenía que ver con las leyes que gobernaron la literatura clásica”².

En el caso concreto de la elegía, la afirmación de F. Rodríguez Adrados de que “es por antonomasia la poesía de la exhortación y de la reflexión sobre los temas más diversos”³ (en referencia al marco literario de la Grecia clásica) entra en abierto contraste con la reducción del amplio abanico de posibilidades temáticas que ofrecían los modelos al triple ámbito de lo familiar-amistoso (terreno en el que se mueve frecuentemente la epístola), lo amoroso y lo funerario, llevada a cabo por nuestros poetas del siglo XVI, en trayectoria paralela a lo que estaba sucediendo entre los petrarquistas italianos. Sin embargo, estas direcciones tienden a limitarse en el período barroco al último de los planos señalados.

El quehacer poético de Fernando de Herrera parece reflejar su intento de reconducir un género de raíces épicas hacia el tono amoroso y la intención de *movere* el ánimo, distanciándolo de lo heroico y del cauce formal de la canción. Pero este intento, tan lejano de las líneas de evolución del género, apenas tiene continuación, ya que la elegía caminará a pasos agigantados hacia el ámbito casi exclusivo de lo funerario.

Pues bien, es precisamente en este punto en el que queremos centrar nuestras reflexiones. ¿Por qué se produce esta reducción? ¿En qué afecta al

² José Manuel Rico García, “La epístola de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza”, *Philologia Hispalensis*, IV, 1(1989), pp. 255-274, p. 261. En este artículo (p.257) se cita otro claro ejemplo de confusión, el de la composición en tercetos “Si aquel dolor que da al sentir la muerte”, de dudosa paternidad, que a veces recibe el título de “Epístola a una partida” y otras el de “Elegía a una partida”. Sobre los problemas de fronteras, contactos e interacciones entre géneros no aristotélicos que se intentan recuperar de la mano del petrarquismo en una “coyuntura europea”, *vid.* Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233 (recogido posteriormente en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48) y “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, en *La oda (II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla, 1993, pp. 149-173.

³ Fco. Rodríguez Adrados, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Barcelona, 1956, p. XV.

resto de los integrantes del sistema poético del momento? ¿Qué trascendencia tuvieron estos cambios en la trayectoria del propio género? Éstos son algunos de los interrogantes que se plantean cuando se pretende analizar, aunque sea superficialmente, el género elegíaco en el siglo XVII y que a continuación vamos a intentar ir aclarando.

El proceso de especialización temática de la elegía en el s. XVII. La disolución de la elegía amorosa

Hemos señalado ya cómo, en la trayectoria diacrónica de la elegía hispánica, la reducción a los planos de lo “familiar-amistoso”, de lo amoroso y lo funerario en el s. XVI se intensifica hasta llegar prácticamente a la especialización temática en el s. XVII. Este proceso, similar al que se puede percibir en la epístola (que se va limitando con el tiempo al ámbito de lo reflexivo-moral), reducirá prácticamente la elegía barroca a la expresión del encuentro con la muerte, sin que esto quiera decir que no se puedan encontrar casos aislados de elegía amorosa o “familiar”.

Para explicar las causas de este proceso de simplificación temática habría que tener en cuenta que la elegía de carácter amoroso, influenciada desde el principio por la recepción del modelo epistolar ovidiano que ofrecen las *Heroidas*, se percibe, en cierto sentido, como una prolongación del petrarquismo. ¿Cómo no considerará, por ejemplo, como puramente elegíaco el lamento del pastor enamorado en el marco bucólico de la égloga? Así, del yo lírico ficticio de los poetas elegíacos romanos (elemento estructural clave que permite aunar reflexiones, sentimientos y asuntos diversos) se pasó con Petrarca y sus seguidores a la creación de una historia ficticia de amor, en la que la retórica de la ausencia también desempeña un papel fundamental, aunque ésta raramente se encuentre desarrollada bajo el rótulo de “elegía”.

Pero con la disolución del petrarquismo, más acuciante y evidente a medida que avanzamos en el tiempo, la conciencia de fracaso del amor como fuerza purificadora y salvadora (tal como era entendida por la corriente neoplatónica) se convierte en el germen de una sensación de desamparo que conducirá, progresivamente, a la lírica moderna.

Para el hombre barroco, y esto se ha repetido hasta la saciedad, la muerte es una potencia arrolladora, insoslayable y omnipresente, que condiciona la misma percepción de la vida, y ante la que sólo cabe (perdida la confianza ante-

rior en la fuerza redentora del sentimiento amoroso) buscar nuevos y variados caminos de salvación.

La presencia hegemónica de la muerte en la elegía barroca

Aceptado, pues, que a la elegía barroca apenas le hace falta la aclaración del sobrenombre “funeral”, que es casi consustancial a ella, no puede este hecho ni remotamente llevarnos a pensar en un alto grado de homogeneidad en el género. Si bien es cierto que un análisis, por muy superficial que sea, de los poemas escritos durante el siglo XVII conduciría inequívocamente a afirmar la numerosa presencia de la muerte como tema, el tratamiento que a él le dan los escritores de la época es rico y variado.

Limitándonos conscientemente al caso específico de los poemas que parten de la muerte real de un personaje concreto, podemos decir que existen al menos tres caminos claramente diferenciados, aunque todos ellos puedan aparecer con la etiqueta, sin más matizaciones, de “elegía” o, simplemente, quedar sin rótulo introductorio o presentar alguna referencia cotextual al tema y no a la categoría genérica (lo cual es muy frecuente y podría interpretarse como muestra de la desconfianza e inseguridad de los propios autores ante el confuso y fluctuante panorama de los límites entre géneros en proceso de transformación)⁴.

Si el esquema retórico básico de la elegía fúnebre establecido por Garcilaso de la Vega en su *Elegía al duque de Alba en la muerte de don Bernardino de Toledo*⁵, tiene tres partes claramente diferenciadas, como son la *lamentatio*, la *consolatio* y la *laudatio* (a las que se añade a veces una apoteosis o fusión mítica), los caminos seguidos por la elegía barroca supondrán la acentuación o, en ocasiones, el tratamiento exclusivo de cada uno de estos tres núcleos estructurales.

⁴ Una muestra de lo confuso del panorama, que ejemplifica la amplitud significativa del término “elegía”, son los dos poemas que Luis Carrillo y Sotomayor titula así (*Elegía al Remedio de Amor*: “La joya, por parto, al cielo” y *Elegía*: “Coronaban bellas rosas”) y que, escritos en octosílabos, son composiciones de tema impreciso.

⁵ Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981, pp. 216-242.

La elegía "reflexiva": acentuación de la consolatio.

Una de las posibilidades es que la composición se dirija a una figura determinada, a la que se pretende consolar por la pérdida de un ser querido. Aquí el componente consolatorio asume el protagonismo y, normalmente, va a conducir a la reflexión moral, por lo que podemos hablar de elegía "reflexiva".

Este elemento es quizás el más fácilmente repetible, por lo que es muy normal la abundante presencia de tópicos como el de aprender a morir (tan reiterado en los decires y defunciones del XV), el poder igualatorio de la muerte (que continúa la tradición de las *Danzas* medievales), el descubrimiento de las vanidades y falsas glorias del mundo, el sentimiento de desengaño, etc. Con todo, acentuando las características de las composiciones de la Edad Media, la muerte se percibe ahora como una presencia constante, como una permanente compañera del vivir, ante cuya venida no cabe sino una aterradora certeza, como un estímulo irresistible para la reflexión moral. Y aquí no es posible evitar el contacto con la epístola de carácter horaciano, cauce de expresión de principios neoestoicos y proyección de la epístola renacentista en el mundo barroco, cuyo más claro exponente se encuentra en la *Epístola moral a Fabio*, de Andrés Fernández de Andrada⁶. Y es que, si aceptamos la posibilidad (nada clara, por cierto) de considerar "lo epistolar" como un macrogénero, caracterizado por una serie de elementos concretos (como son la expresión de la ausencia, el tono ilocutivo, el marco pragmático, la presencia de un receptor explícito determinado, etc.) dentro del cual se pueden encontrar variantes con peculiaridades de tema, tono, nivel de lengua..., no es disparatado pensar que con la evolución propia de cada una de ellas sea posible, si no la coincidencia total, al menos el contacto íntimo entre algunas de estas variantes.

Así, si la epístola camina hacia lo reflexivo-moral y una de las trayectorias de divergencia de la elegía en el siglo XVII va a llevar precisamente hacia este terreno, podemos intuir que se está produciendo un desplazamiento de ésta hacia el polo epistolar. De esta manera, si en la elegía de este tipo el sujeto poético parece centrarse en el tú, dirigiendo hacia él todo un conjunto de reflexiones diversas, la poderosa influencia de la epístola tiende a atraer la atención del sujeto poético hacia el mundo interior de sus propios pensamientos, quedando, pues, el receptor del discurso como un mero interlocutor al que dirigir las refle-

⁶ A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ed. Dámaso Alonso, estudio preliminar de J.F. Alcina y F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993.

xiones personales. Se trata, en definitiva, de un terreno resbaladizo en el que las interrelaciones e influencias mutuas desdibujan unos límites que ya desde sus orígenes eran difusos; no olvidemos, por ejemplo, la cercanía (por no decir identificación total) entre la elegía que aquí hemos llamado “familiar-amistosa”, ejemplificada en la *Elegía a Boscán*⁷, de Garcilaso, y la epístola más tradicional. En definitiva, entre la epístola moral y la elegía reflexiva apenas hay más diferencia que el hecho de que la segunda se desencadena a partir de una anécdota concreta, como es la muerte de una persona.

Por citar algún ejemplo de esta clase de elegía funeral, podríamos aludir al poema de Juan de Jáuregui, *A don Pedro de Castro, conde de Lemos y Presidente de las Indias, en muerte de su hermano Don Fernando de Castro...*⁸, en el que, en una mezcla de estoicismo, horacianismo y cristianismo, se hacen presentes gran número de tópicos, como el *beatus ille*, el *aurea mediocritas*, la aspiración a la virtud, la vanidad humana frente a la grandeza del cielo, la muerte como paso a una vida mejor y como triunfo definitivo de lo divino sobre lo terreno, y la salvación eterna como premio a la constancia, entre otros. O también, aunque en un sentido algo diferente, la elegía *A don Antonio Portocarrero*, de Soto de Rojas⁹, donde por encima de la fidelidad al modelo garcilasiano destaca la representación macabra de la muerte, que da paso a una lección moral basada en la reflexión sobre la miseria humana.

Pero la composición fúnebre puede no dirigirse hacia la *consolatio* ajena, sino más bien hacia el propio hecho de la muerte de una figura específica más o menos próxima al sujeto poético. En este caso, el grado de cercanía sentimental con el difunto abrirá los otros dos caminos principales.

La elegía “íntima”: protagonismo de la lamentatio.

Si la muerte ha golpeado de cerca al sujeto de la enunciación, se acenúa el campo de la *lamentatio*, y el poema puede llegar a ser una auténtica expresión de dolor interior. Es aquí donde la visión de la muerte se hace más directa y amarga, donde la rebeldía se intensifica y donde las cotas de lirismo son más altas. Y es que, como dice Gregorio Cabello, “la intimidad coadyuva

⁷ Garcilaso de la Vega, *ob. cit.*, pp. 243-257.

⁸ Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 187-210

⁹ Pedro Soto de Rojas, *Obras*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1950, pp. 236-242.

necesariamente a una tonalidad elegíaca mucho más cercana a los impulsos del sentimiento que a una recreación desengañada del sentido de la muerte en el ámbito barroco de la *vanitas*"¹⁰.

Un claro precedente de este tipo de composiciones lo encontramos en la *Elegía en la muerte de mi padre, don Bernardino de Ugarte* [c. 1564], del madrileño Pedro Lainez¹¹, poema en el que, por detrás de la retórica y de la evidente influencia manriqueña (búsqueda de trascendencia cristiana, religiosidad, oposición medievalizante entre lo terreno, engañoso y pasajero, y lo celestial, verdadero y permanente), se puede percibir la sinceridad de emociones, la consideración de la muerte como un desgarrón cercano y el intimismo de las evocaciones familiares.

basta ver tres hermanas, más amadas
de un triste hermano que la propia vida,
con las faces en lágrimas bañadas
y con llorosa voz entristecida
en lamentable son al cielo vano
quejarse de la muerte y su venida.
¡Oh, si valiera tanto vuestro hermano,
caras, dulces hermanas que acertara
a dar consuelo en mal tan inhumano!
(vv. 148-156)

Pero qué lejanos todavía estos versos del dulce sentimiento del poema de Lope de Vega a la pérdida de su hijo, *A la muerte de Carlos Félix*¹²:

¹⁰ Gregorio Cabello, "La elegía fúnebre en Pedro Soto de Rojas", *Revista de Literatura*, XLIX (1987), pp. 453-472, p. 464.

¹¹ En Gregorio Torres Nebrera, *Antología lírica renacentista (tomo II)*, Madrid, Narcea, 1983, pp. 401-406. Otros claros ejemplos son la *Elegía a la muerte de su madre*, de Vicente Espinel (*Diversas rimas*, ed. de Alberto Navarro y Pilar González, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 188-191) y la *Elegía III. A Francisco de Montanos, en la muerte de su madre*, de Jerónimo de Lomas Cantoral (*Obras*, ed. de Lorenzo Rubio González, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1980, pp. 242-248).

¹² Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 485-490.

Yo para vos los pajarillos nuevos,
 diversos en el canto y los colores,
 enconaba, gozoso de alegraros;
 yo plantaba los fértiles renuevos
 de los árboles verdes, yo las flores
 en quien mejor pudiera contemplaros,
 pues a los aires claros
 del alba hermosa apenas
 salistes, Carlos mío,
 bañado de rocío,
 cuando, marchitas las doradas venas,
 el blanco lirio convertido en hielo
 cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo.

(vv. 118-130)

A mitad de camino entre estas composiciones y las de carácter amoroso habría que situar esas otras en que el poema, aparentemente funeral, se aleja del paradigma de lo fúnebre y refleja una queja íntima y dolorida por la muerte del ser amado. Es éste el caso de poemas anteriores, como la *Elegía a la muerte de doña María* [c. 1567] de Gregorio Silvestre¹³, y de otros barrocos, como el que empieza “A estos peñascos rudos”, de Sor Juana Inés de la Cruz¹⁴, o la *Elegía fúnebre. En la muerte de una dama ilustre por todos méritos* de Gabriel Bocángel¹⁵, si bien este último es bastante más reflexivo y retórico.

La elegía “heroica”: imposición de la laudatio.

La tercera posibilidad es la de que la muerte haya afectado a un personaje con el que los lazos de unión no son tan estrechos, aunque su importancia pública sea mucha. En este caso es la *laudatio* la que se impone, advirtiéndose un mayor grado de retoricismo y rozándose frecuentemente los límites de lo panegírico y el ámbito de la oda pindárica.

¹³ Gregorio Silvestre, *Poesías*, ed. de A. Marín Ocete, Universidad de Granada, 1938, pp. 257-259.

¹⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 124-127.

¹⁵ Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 171-175.

En los poemas de este tercer grupo, que nacen a menudo bajo el pretexto de la celebración de las honras fúnebres de algún personaje famoso y que podríamos llamar “elegías heroicas” (o canciones fúnebres), la grandilocuencia expresiva y el anquilosamiento de estructuras y núcleos temáticos conducirá muy normalmente a una acusada sensación de retórica hueca, de distanciamiento, de falsedad poética. Aquí, se desdibujan algunos de los requisitos que Bustos Tovar presenta como básicos para la constitución del “discurso elegíaco”. Éste señala la necesidad de “presencia del sujeto en el enunciado”, de “relación entre sujeto hablante e interlocutor” y de lo que él llama “perspectiva subjetiva”, es decir, de la “identificación del sujeto con el enunciado”, o dicho de otra manera, de la identificación con el dolor expresado en el poema¹⁶. Pues bien, cuando en el mundo barroco se lleva a cabo el paso de lo personal a lo colectivo (del yo al nosotros), cuando la reflexión del sujeto poético se hace más sobre lo público que sobre lo privado y cuando el canto fúnebre se convierte en un ejercicio literario de circunstancias, esta identificación de la que hablamos se diluye, el dolor expresado se nos antoja falso y vacío y el nivel de retoricismo asciende.

De esta forma, si las manifestaciones romances primitivas del sentimiento elegíaco parten de la expresión primaria del dolor, ya sea ante la ausencia del ser amado (como en las jarchas mozárabes o en las cantigas de amigo galaico-portuguesas) o bien ante la muerte (como en las endechas tradicionales o en los plantos épicos del *Poema de Mío Cid*), esta elegía fúnebre barroca, mucho más heroica que privada, pierde gran parte de su valor lírico al presentarse como un acto de celebración social.

En palabras de Bustos Tovar, “un elemento del componente pragmático, como lo es la función social que representa el emisor, permite transferir lo que parece ser consustancial a la elegía, la queja dolorida del yo personal, a la manifestación de una actitud generalizadora en cuanto que el sujeto hablante es el intérprete de una voz común”¹⁷, y cuando esto sucede la identificación con el enunciado de dolor suele ser sustituida por una marcada alabanza del difunto, que no queda muy lejos del campo de lo panegírico triunfante (cuyo germen podemos encontrar ya en la *Elegía I* de Garcilaso y sus consideraciones sobre la fortaleza de ánimo, la fama y la inmortalidad).

¹⁶ José Jesús de Bustos Tovar, “La elegía como forma del discurso poético”, en *Teoría del discurso poético*, Toulouse, 1986, pp. 9-20, p. 17.

¹⁷ *Idem*, p. 19.

De esta forma, si consideramos como características propias del género elegíaco el *mediocris stilus*, el ámbito privado y la expresión de dolor, entre otras, cuando la elegía funeral barroca se hace, mucho más que lamento dolorido, celebración social, se escapa de estos límites y entra en contacto evidente con la oda de tono pindárico, en cuanto tiene ésta de *sublimis stilus*, de ámbito público y de expresión celebrativa.

Si bien toda obra literaria supone el paso previo del sentimiento por la criba de la intención artística y de las convenciones estéticas, ideológicas y sociales, y aunque no podemos olvidar que toda creación poética no es sino la presentación de una ficción, en estos textos fúnebres a los que nos referimos es en los que más nos alejamos de la expresión sincera de dolor y en los que más fácil es encontrar diversas técnicas de distanciamiento, que hacen incluso que los sentimientos del yo del autor dejen de ser la materia poética. Éste es el caso, por ejemplo, de la *Elegía en la muerte de la reina doña Margarita* de Juan de Jáuregui¹⁸, donde el poeta sevillano presta su voz a una personificada “monarquía de España”.

Con todo, no sería acertado pensar que este tipo de composiciones surgen de la nada, sin precedentes de ningún tipo. Ya Emilio Camacho Guizado¹⁹ señaló cómo en la elegía cortesana del siglo XV podemos encontrar, junto a los “poemas de muerte” (en los que el fallecimiento de una persona es una mera excusa para reflexionar sobre la muerte en sentido general y moralizante), los “poemas de muertos” (como la *Defunçion de don Enrique de Villena* o el *Planto de la reina doña Margarida*, de Santillana, la *Defunzion del noble cauallero Garci Lasso de la Vega*, de Gómez Manrique o las *Coplas a la muerte del obispo de Burgos*, de Pérez de Guzmán), en los que destaca el elogio hiperbólico del difunto y en los que se deja notar el contacto con los panegíricos y con la tradición de los *Triunfos*. Pero el anticipo más claro de estos poemas barrocos lo tenemos en las elegías heroicas renacentistas, fruto de la pasión nacional-imperial y del sentido aristocrático de la poesía; y es que “la elegía del siglo XVI puede y debe ser vista como el origen [...] de la corriente funeral barroca. Tópicos y estructuras renacentistas no verán en el siglo XVII más que una intensificación”²⁰. Y es precisamente la intensificación, la exageración, una de

¹⁸ Juan de Jáuregui, *ob. cit.*, pp. 180-186.

¹⁹ Emilio Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 67 y ss.

²⁰ *Idem*, p. 153.

las características fundamentales de este tipo de poesía, tan abundantísima, en la que se deja entrever el deseo de elevar al difunto a la categoría de héroe, y cuya “falta de autenticidad poética y humana” ha llevado a Camacho Guizado a describirla con términos como “servilismo”, “adulación”, “retórica hueca y efectista” o “hipérbole injustificada”, y a acusarla de “sospechoso tufillo burocrático”²¹.

El hombre barroco, que sintió con especial preocupación e intensidad la proximidad de la muerte, llega incluso a familiarizarse con su inevitable llegada. “Cientos de poetas escribieron, durante el siglo XVII, miles de versos elegíacos; al fallecimiento de un rey, de una reina o un príncipe, de un noble o de un poeta famoso, cada ciudad española reunía a sus ingenios para componer larguísimas ‘coronas funerales’ poéticas”²², y así, el número de composiciones pertenecientes a este grupo se va multiplicando mientras tópicos e hipérbolos se repiten una y otra vez hasta lo soporífero. La expresión de dolor y la queja íntima dejan frecuentemente de tener la fuerza de lo auténtico y el poema se convierte en una sucesión de fórmulas convencionales, de frases hechas y lugares comunes en un falso tono de énfasis y grandilocuencia expresiva.

Lo que hasta ahora había sido contemplado como un acontecimiento más o menos triste y desgraciado, como una llamada de atención sobre la fugacidad de la vida y sobre la debilidad e intrascendencia de lo terreno, pasa a convertirse en un acto casi festivo. Y esto porque, como dice Camacho Guizado, “el poeta barroco, por su peculiar e intenso sentir de la muerte, acepta con agrado el cambio de signo que hace de ella un suceso feliz y una posibilidad de mejor vida”²³, y es dentro del gusto del siglo por los actos públicos, por la celebración por todo lo alto de cualquier acontecimiento, por la ostentación y el boato, como mejor se puede entender este tipo de poesía funeral.

La celebración de lo funerario

Detengámonos por un momento en uno de estos libros fúnebres, conmemorativos de la muerte de un personaje famoso: la *Fama posthuma a la vida*

²¹ *Idem*, pp. 156-157.

²² *Idem*, p. 155. En la nota 1 el autor señala cómo en los dos primeros tomos sobre los Siglos de Oro de la *Bibliografía de la literatura hispánica*, de José Simón Díaz (solamente la letra A) se pueden contar más de 30 de estos libros funerales.

²³ *Idem*, p. 176.

y muerte del doctor frey Lope Felix de Vega Carpio. Y elogios panegiricos a la inmortalidad de su nombre. Escritos por los mas esclarecidos ingenios. Solicitados por el Doctor Ivan Perez de Montalvan, publicado en Madrid en 1636. Se trata de uno de tantos libros barrocos que tienen a la muerte como tema central. Aparecen aquí, junto a las elegías, numerosas y variadas composiciones, ofreciendo un amplio repertorio de poemas funerales, con ejemplos de muchas de las formas relacionadas con la expresión poética de la muerte que cita el Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*.

[...] los que se hazian a suersiones de patrias, llamaban threnos o lamentaciones; los que a muerte, fueron dichos primero Elegias, mas ya este nombre de especie de tristeza se hizo genero, y significa todo poema lutooso y triste, como son los que en Castilla decimos Endechas (hazense a destierros, absencias, disfauores de amor y golpes de fortuna), y los que a muerte se aplican han tomado otro nombre, dicho Epicedio; y si el muerto auia de ser quemado –que assi lo usaban en algunas tierras– dezian al poema Nehemia; y si enterrado, Epitafio; Parentalias o Inferias los que cantavan en los aniversarios; Monodia, quando alguno solia llorar en el teatro alguna muerte²⁴.

Encontramos en este libro 106 sonetos (uno en francés, otro en italiano y otro en portugués), de los que 9 llevan la etiqueta de “epitaphio” y 12 la de “epigrama”; 27 composiciones en octosílabos (5 romances, 2 coplas y 20 décimas), entre las que también hay algunas con los nombres de epitafio y epigrama; 16 poemas que mezclan endecasílabos y heptasílabos, de los que 7 son silvas (una de ellas rotulada como “epicedion”) y 9 canciones aliradas; 16 piezas en latín, entre las que encontramos 2 con el cotexto de “elegia”, 2 con el de “epicedion”, 4 con el de “epitaphium” y una con el de “epigramma”; 9 composiciones en tercetos, de los que 7 se llaman “elegías”, 4 textos en prosa (uno de ellos en latín con el nombre de *fragmentum*) y hasta una comedia de Juan de Solís Mejía, titulada *Honras a Lope de Vega en el Parnaso*, en la que aparece la elegía como personaje junto a la comedia, la tragedia, la fama y la memoria, entre otras.

²⁴ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, t.I, pp. 293-294.

Valga, pues, este largo y tedioso recuento para insistir en que nos encontramos ante un vasto y variado conjunto de estrofas, géneros, autores y calidades poéticas, unidos sólo por la excusa de la muerte de un personaje famoso, y que encuentran la ocasión propicia y el momento idóneo para verter todo un cúmulo de tópicos temáticos, estructurales y estilísticos. Así, el dolor universal,

El Parnasso enturbio su cristal puro,
Las Musas sin tu voz enmudecieron,
Y el Sol se anocheceó en Eclipse oscuro.
Desgreñadas las Ninphas te plañeron.
Las Fuentes y las Aues te endecharon,
Y hasta las piedras sin sentir sintieron.
(*Elegia del maestro Joseph de Valdivielso*, 31r-32v, vv.64-69);

la reflexión sobre la vida y la muerte,

[...] Antes nada es la vida, sino Muerte
Dada a beber en reluziente vaso.
Al fin que teme, a lo terrible y fuerte
Corre veloz, desde el primer instante
Ya es morir el nacer, si bien se advierte.
(*Elegia de Antonio Lopez de Vega, en la muerte de Lope de Vega Carpio, el Insigne, el Raro, el Vnico*, 35v-37v, vv.59-63);

la inmortalidad a través de la fama,

Tu nombre sonara donde corriere
La rueda por Pitagoras oida,
Pues para darte vida que no muere
Murio la menor parte de tu vida.
(*Elegia de don Gabriel Bocangel y Unçqueta*, 47r-48r, vv.109-112);

la apelación al peregrino y la referencia al monumento funerario,

Peregrino que passas, no des llanto
Al marmol generoso que le cierra
En nicho breue, religioso y santo.
Bueluete en paz, y dí que no se encierra

En solos siete pies su Fama y Nombre,
 Que es toda la grandeza de la tierra
 Pequeño monumento a tan gran hombre.
 (*Elegia de Andres Carlos de Balmaseda*, 77r-80v);

y un sinfín de alusiones mitológicas, juegos conceptistas, hipérbolos continuas, metáforas diversas, etc. Todo un *maremagnum* mucho más cercano a la celebración y a la alabanza que al llanto, en el que destaca la preferencia por el soneto (con una amplísima gama de matices diferenciadores que no es éste el momento de aclarar), en el que la utilización de los elementos cotextuales de carácter genérico no parece seguir criterio unitario alguno (apareciendo así en los poemas en tercetos los nombres de “elegía”, “llanto fúnebre” o la simple elipsis del término), en el que los esquemas comunicativos de los poemas elegíacos van desde la apelación directa al difunto (como en la *Elegia del maestro Ioseph de Valdivielso*: “Si nos dexaras, ya que te partiste”, 31r-32v), a las musas (*Elegia. De don Francisco Miracles Sotomayor*: “O musas que del Alma de Peneo”, 147v-150r) o a la naturaleza (*Elegia funeral. Del licenciado Ioseph Ortiz de Villena*: “Riueras, que en el claro Mançanares”, 155v-157r) hasta el esquema casi locutivo (*Elegia de Antonio Lopez de Vega*...: “Que blasonas de luz, siendo humo vano”, 35v-37v), y en el que la grandilocuencia expresiva y el tono solemne son las constantes de estilo.

Encontramos, además, referencias metapoéticas; algunas de ellas tópicas, como aludir a la *laudatio* y a la *consolatio* dentro de la elegía,

En vano gasto, en vano locuciones,
 En dezir de sus libros lo Diuino,
 Episodios sin Arte a estos renglones.
 Oficio es de la Elegia de camino
 usarlos, pero mas mouer con ella
 A lastima al que passa peregrino.
 (*Elegia. De don Francisco Miracles Sotomayor*, 147v-150r,
 vv. 127-132);

pero otras muy interesantes, como ésta en la que, después de alabar en la obra de Lope lo bucólico, lo satírico, lo epigramático, lo heroico y lo lírico, entre otras especies genéricas, se hace alusión a “lo elegíaco” (aunque el propio poeta madrileño pareciera rehuir el término en sus composiciones fúnebres), ofreciendo como modelo clásico a Ovidio:

Si en lo triste Elegiaco te admira
el que en el Ponto desterrado estuu;
Quien como Lope aquella parte tuuo?
Mi desempeño en muchas obras mira,
sino basta por muchas,
Funesta maravilla,
Cuando llora a su Elisio Medinilla;
o quando de Iuan Blas la muerte escuchas:
que igualo a su científica armonia
de Lope la elegia.

(De Antonio de Leon, *relator del real consejo de las Indias*,
120v-130r, f. 126 v).

Pero no es éste el momento de hacer un estudio profundo y pormenorizado del libro. Se trataba tan sólo de presentarlo como ejemplo de repertorio funerario de la época, en el que conviven lo panegírico y lo elegíaco, muestra del sentido “celebrativo” de la muerte y espacio literario en el que se ofrecen diferentes formas poéticas en armonía.

No obstante, no queremos abandonar este volumen sin antes hacer mención especial de la *Elegía funeral. Del licenciado Ioseph Ortiz de Villena: “Riueras, que en el claro Mançanares”* (155v-157r), poema escrito en una silva de consonantes. Y es que, aunque hasta ahora no hemos apuntado nada al respecto, el proceso de transformación que percibimos en la elegía barroca no se limita a lo temático, sino que también tiene una incidencia importante en el aspecto métrico.

El sentimiento elegíaco y la búsqueda de nuevos cauces formales

Sabido es que, desde sus primeras manifestaciones en la literatura española, la elegía se asoció estrechamente al molde métrico de los tercetos encañados²⁵. Éstos, que como dice José Manuel Rico proporcionaban “un modo estrófico hecho para la amplificación, para el análisis extenso y grave de la con-

²⁵ Vid. Joaquín Arce, “Petarca y el terceto dantesco en la poesía española”, en *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 157-168.

dición humana del poeta y su alteridad”²⁶ y que suponían el camino poético romance equivalente al *sermo* horaciano, se consideraron como el cauce idóneo no sólo para la elegía, sino también para los otros géneros “neoclásicos” relacionados con ella por el esquema comunicativo de carácter epistolar (exceptuando el intento de Garcilaso, escasamente seguido, de utilizar para su *Epístola a Boscán* los endecasílabos blancos o sueltos, equivalentes a los *versi sciolti* de los poetas italianos contemporáneos, como forma más cercana a los hexámetros latinos).

Esta vinculación metro-género permaneció prácticamente inalterada a lo largo de todo el siglo XVI, y así, aunque es evidente que podemos encontrar casos concretos que escapan a ella, la gran mayoría de las epístolas poéticas (dejando, claro está, al margen el abundante camino paralelo de las cartas en octosílabos, procedentes de la tradición cancioneril) y de las elegías (funerales, amistosas o amorosas) se escriben en tercetos. Pero a medida que avanzamos en el siglo XVII, si bien es verdad que la mayoría de los poemas rotulados como elegías siguen utilizando, aunque no de forma tan exclusiva, esta forma estrófica, también se puede percibir un marcado conato de ruptura, más claro a medida que nos alejamos del tradicional marco epistolar y del ámbito de lo reflexivo-moral y nos vamos acercando a esa nueva “modalidad elegíaca”, mucho más lírica y personal, en la que el sujeto poético reflexiona más sobre su esfera que sobre lo público o el espacio de la segunda persona.

Así pues, si en el caso de la elegía que aquí hemos llamado “reflexiva”, más en contacto con la epístola moral lo normal es seguir encontrando una presencia casi absoluta de los tercetos (aunque a veces, sobre todo en el caso de los autores de mayor personalidad, también encontramos el uso de otras formas estróficas, como en la silva de Quevedo *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro...*: “Estas que veis aquí pobres y oscuras”²⁷), con la agudización de la tonalidad intimista este molde estrófico deja de considerarse el cauce perfecto y se muestra como forma impropia para la transmisión del sentimiento íntimo. De esta manera, el tono elegíaco amoroso, cuando aparece en el s. XVII, se da frecuentemente fuera del marco de los tercetos y responde a una búsqueda (consciente o inconsciente) de nuevos caminos expresivos para la retórica de la ausencia. A menudo, esta búsqueda no podrá evitar el influjo de

²⁶ José Manuel Rico, *ob. cit.*, p.274

²⁷ Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989, pp. 101-103.

la égloga en estancias (como sucede en la *Liras. Que expresan sentimientos de ausente*: “Amado dueño mío”, de Sor Juana Inés de la Cruz²⁸, o en el poema de Lope que comienza “Sentado en esta peña // donde mis tiernas lágrimas se imprimen”²⁹).

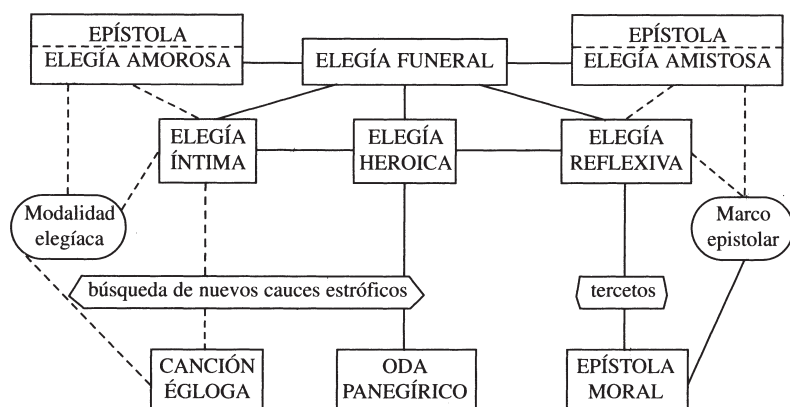
Pero esta exploración de nuevas formas no se limita a lo amoroso. También se da, aunque en menor medida, como ya hemos esbozado, en el campo de la elegía funeral íntima (*A la muerte de Carlos Félix*, de Lope de Vega, por ejemplo) y en el de la elegía funeral heroica, si bien en este último caso por motivos diferentes, como son el desplazamiento de lo elegíaco hacia el componente de celebración propio de la oda y hacia la intensificación del aspecto laudatorio propio del panegírico.

Resumiendo, si una de las formas barrocas de enfrentarse a la cruda realidad de la muerte es la celebración del acontecimiento funeral, esto conllevará la socialización, exaltación y solemnización del canto fúnebre, y así no podrá evitarse la contaminación con la oda de tono pindárico y con el panegírico. Este desplazamiento supondrá la inadecuación de la anterior vinculación con formas estróficas concretas, por lo que es fácil encontrar experimentos con otros moldes métricos, especialmente con aquellos que ya servían de vehículo frecuente a esas otras composiciones, como son, concretamente, las octavas y las diferentes formas de la canción petrarquista. Simultáneamente, el espacio de la lamentación íntima (ya sea de carácter amoroso o bien de carácter funeral) también buscará nuevos cauces expresivos, frecuentemente relacionados con la evolución de la égloga. Mientras tanto, será la elegía más reflexiva y tópica, la que más cerca se encontraba desde el principio a la epístola moral, la que atraída por ésta mantendrá prioritariamente el uso de los tercetos encadenados.

En definitiva, estamos asistiendo en el siglo XVII, de la mano de la fuerza motriz de la muerte y las diferentes maneras de percibirla y considerarla, a una transformación del papel que ocupa la elegía en el sistema poético que afecta, lógicamente, a las formas genéricas más cercanas y que podemos representar gráficamente en el siguiente esquema:

²⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *ob. cit.*, pp. 114-116.

²⁹ Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 207-209.



Los poemas funerales de Salcedo Coronel

Pero vayamos a lo concreto. Centrémonos por un instante en una obra publicada en Madrid, en 1650, cuyo autor, García de Salcedo Coronel, muy conocido en los círculos literarios de la época, amigo personal de Gabriel Bocángel y alabado como poeta por Lope de Vega, es hoy mucho más conocido por sus comentarios a Góngora que por su propia producción. Nos referimos a *Cristales de Helicon o Segunda parte de las Rimas*.

Encontramos aquí, entre un amplio repertorio de composiciones que ofrecen muestras de prácticamente todos los géneros y formas de la poesía barroca (sonetos, canciones, silvas, epístolas, elegías, panegíricos, octavas, epitalamios, romances, letrillas, décimas, epigramas y glosas), un conjunto de poemas funerales que muy bien pueden ayudarnos a ejemplificar algunas de las ideas que estamos presentando.

Así, junto a la *Elegía I. En la muerte del Famoso poeta Lope de Vega Carpio, Terencio español* (52v-55r), ya incluida en la *Fama posthuma* de la que antes hemos hablado, tenemos la *Elegía II. A la Señora Doña Maria de Benavides, Marquesa de Villa-Real. En la muerte del marqués de Ibalquinto, su hermano* (55v-58v) y la *Elegía III. Al Católico, Invicto, Piadoso, y Religiosísimo Rey de las Españas Don Filipe Quarto el Grande, nuestro Señor. En la muerte de Nuestro Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos de Gloriosa memoria* (59r-61v). Estos tres poemas están escritos en tercetos encadenados,

y el segundo de ellos es un claro ejemplo de lo que aquí hemos llamado “elegía reflexiva”. La atención del discurso poético no recae sobre la figura del muerto, sino en la del destinatario de la comunicación, a quien se pretende consolar por la pérdida, presentando en un ambiente de cierta intimidad familiar los tópicos de la inutilidad del llanto, la fragilidad del ser humano y las reflexiones de carácter general sobre la inexorabilidad de la muerte o la consideración de ésta como tránsito hacia la eternidad; todo ello en un estilo directo, sin grandes alardes preciosistas, del que pueden servir como muestra los siguientes versos:

Solo aguarda con pecho trepidante
La execucion de la infalible Suerte,
Quien dilatarla presumio un instante.
Pero el que inútil su defensa advierte,
Seguro expone a la comun herida
Desengañado el coraçon mas fuerte.
(vv. 61-65)

Como ligera pluma, que impelida
Del viento sube, y se remonta al cielo
De sus instables soplos conmovida;
Que quando mas en su atrevido vuelo
Se asegura, postrada reconoce
Su vanidad en el desnudo suelo,
Assi el humano ser se desconoce,
Tal vez de la ambición arrebatado,
Y al polvo buelve en que su error conoce.
(vv.120-128)

Las otras dos elegías se distancian un poco de lo reflexivo, dirigiéndose la primera hacia una mezcla de lamento íntimo y alabanza común, y acercándose mucho más la última hacia lo heroico y puramente laudatorio. Así, a diferencia del tono estilístico más natural y personal de la *Elegía a la Sra. Doña María de Benavides* o de algunos fragmentos de la *Elegía en la muerte de Lope*,

Llora humilde la plebe, y cuydoso
El mas noble publica su tristeza
Con faz doliente, y animo piadoso.

Desaliñada la mayor belleza
 Solicita con languido desvelo
 Manifestar su tragica terneza.
 Dilatase mortal el desconçuelo
 En quanto viue, y por tu amarga ausenciá
 Brama el mar, gime el ayre, y clama el suelo.
 (vv.79-87)

nos encontramos en la última de las elegías (la dirigida al rey Felipe IV) con una más acentuada solemnidad formal y con un estilo bastante más retórico, lleno de alusiones mitológicas y referencias cultistas.

Pero no son estas elegías las únicas composiciones del libro dedicadas a la muerte de una figura concreta. Dejando aparte el mundo de los sonetos (auténtico “cajón de sastre” donde cabe de todo), nos encontramos entre las canciones con cuatro poemas más directamente relacionados con el tema que estamos tratando. Se trata de las dirigidas *A la mverte de la Católica, Piadosa y Prudentísima Reyna Doña Isabel de Borbon, nuestra Señora* (29r-31v), *En la mverte de el ingenioso y floridissimo Poeta Luis Velez de Guevara* (31v-33v), *En la mverte de el Excelentissimo Señor Don Iuan Alfonso Enriquez de Cabrera...* (34r-36v) y *En la mverte de el Doctor Iuan Perez de Montaluan* (36v-37v).

De estas canciones, las tres primeras son, sin duda, las más solemnes y artificiosas de todas las que recoge el libro. Están escritas en estancias de 18, 15 y 17 versos respectivamente, son considerablemente más largas que las amorosas, por ejemplo, y tienen una proporción de endecasílabos mucho más alta. Presentan, además, una gran regularidad y respetan fielmente la estructura clásica que divide la estrofa en *fronte*, *chiave* y *sirima*. Su esquema comunicativo deja entrever la apelación directa al tú, al que se dedica una alabanza continua, pero muchas veces ésta se oculta bajo la firme presencia de un carácter claramente narrativo. Tampoco falta el envío final a la propia canción:

Canción, aunque otros lloren aflixidos
 Muerto el claro esplendor, que ilustro el mundo,
 Canta su vida tú, que en mas lucidos
 Orbes contemplas con ardor fecundo.
 (Cancion VII, vv.120-123)

En definitiva, se trata de poemas que perfectamente podríamos englobar en lo que aquí hemos llamado “elegías heroicas”, que intensifican el

aspecto laudatorio (que es prácticamente el único), que utilizan un estilo artificioso, retórico y repetitivo, y que se acercan al mundo de la oda en cuanto celebración.

Hemos visto, pues, ejemplos de composiciones fúnebres que abandonan el cauce de los tercetos para expresar la alabanza del difunto. Todavía podemos encontrar en este mismo libro otra muestra de esta trayectoria de divergencia, dispersión y exploración métrica. Nos referimos ahora a las *Octavas. A la muerte de la Católica y Prudentissima Reyna Doña Isabel de Borbon, nuestra Señora* (101r-102v). Se trata de un poema escrito en coplas de arte mayor (estrofa muy poco utilizada desde mediados del siglo XVI) y que, como se indica en el mismo título, es la respuesta del autor a un “certamen que publico la insigne Vniversidad de Salamanca, donde se pidio que se celebrassen sus Virtudes y Acciones en diez Octavas de Arte Mayor”.

En este poema, como en la canción fúnebre al mismo asunto, el tono es grandilocuente, pero el ritmo se hace más lento, más solemne y reiterado, más marcado y monótono, como corresponde a la estrofa utilizada, mientras que el esquema comunicativo se mantiene (apelación directa y continuada al tú) y la *lamentatio* desaparece casi del todo, dejando vía libre a la presencia exclusiva de la alabanza hiperbólica. Valgan estos versos como ejemplo de lo dicho:

Atenta al gouierno, que en ti sustituye
 Tu esposo inuencible, con alta esperança,
 Obraste de suerte, que en dulce bonança,
 Ni Marte se quexa, ni el ocio te arguye:
 Minerua te aclama quien te constituye
 Palas valerosa, y apenas se atreue
 En tus atenciones juzgar a qual deue
 Primero la gloria que igual atribuye.
 A tu justo zelo Astrea gustosa
 Fio sus balanças, que resplandecieron
 Con mayor decoro, y restituyeron
 En tu mano a España la edad mas dichosa:
 Por ti la malicia huyo temerosa,
 Cediendo a tus luzes su horror enemigo,
 Y en publicas aras ofrecio al castigo
 Victimas la culpa mas escandalosa.

(vv.33-48)

Hemos dejado conscientemente para el final la *Cancion VIII. En la muerte de el Doctor Iuan Perez de Montaluan*. Esta composición, a diferencia de las otras canciones fúnebres del libro, es mucho más breve, sus estancias tienen un menor número de versos y no aparece el envío final. Además, el tono es bastante más personal e íntimo, menos altisonante y retórico, y el componente laudatorio, casi exclusivo en los poemas anteriores, es sustituido aquí por el lamento y por la referencia a un marco bucólico que nos acerca al mundo de la égloga.

Yaze Montano, dilatad llorosas
 En tristes ecos vuestra amarga pena,
 O Ninfas, que escuchastis su harmonia.
 Y tu que de sus voces numerosas,
 Sobre la rubia arena,
 Tantas vezes oiste el dulce acento,
 Dexa las ondas, dexa el claro asiento,
 Y de cipres las sienes impedido
 Lamenta de tu breue Monarquia
 El mas sereno dia,
 Que en su agradable oriente vio oprimido
 La noche obscura, y el horror postrero
 Aun no dio tiempo a su esplendor primero.

(vv. 14-26)

Nos encontramos, pues, ante una de esas “elegías íntimas”, en las que el sujeto poético lamenta una pérdida que siente cercana, alejándose de la forma estrófica del terceto y de los tópicos retóricos de la alabanza exagerada al difunto y de la reflexión sobre el sentido de la vida y la muerte.

Terminemos ya. Aunque tradicionalmente se ha venido hablando de la elegía funeral barroca, sin más precisiones, tal vez sería positivo distinguir dentro de este amplio campo al menos tres grupos diferentes: el de la elegía reflexiva (donde el componente consolatorio destaca y los tópicos morales se repiten, manteniendo normalmente el cauce estrófico de los tercetos), el de la elegía heroica (en el que la lamentación fúnebre se relaja y la alabanza exagerada del difunto deja entrever el sentido de celebración con el que se contempla lo funeral, entrando en contacto con los límites del panegírico y de la oda, no sólo en el tono y en el estilo, sino también en las formas métricas) y la elegía íntima (que a veces conlleva un matiz amoroso y que supone la expresión más personal del enfrentamiento con la muerte).

Pues bien, es éste último, precisamente, el camino que, dentro del complejo panorama de la elegía funeral barroca, va a desarrollar más intensamente las innovaciones y transformaciones que aquí hemos esbozado, el que va a dar unos frutos más originales y trascendentes, y dentro del cual se va a sentir de forma más directa el paso de la elegía como género inicialmente narrativo, con peculiaridades estructurales, comunicativas y métricas, a la consideración de “lo elegíaco” como tono o modalidad poética, máxima expresión de lirismo y anticipo de la poesía moderna.