

*Góngora y las  
representaciones de la muerte:  
el túmulo en sus sonetos  
fúnebres.*

**Elsa Graciela Fiadino**

***Góngora y el soneto***

El poeta cordobés cultivó el soneto desde los comienzos de su producción literaria: entre 1582 y 1585 escribió treinta y dos sonetos de temática predominantemente amorosa e inspirados en su totalidad en modelos petrarquistas. En 1585 aparece, según Dámaso Alonso<sup>1</sup>, el primer soneto con voz auténtica: el muy famoso dedicado **A Córdoba**. A partir de esta fecha la temática se diversifica, la producción satírica de Madrid y Valladolid revela una voz aún más personal y los sonetos escritos en 1607 preanuncian lo que será el núcleo significativo de las **Soledades**: la exaltación de la naturaleza y de la vida en el campo, la abundancia rústica, el mar y las navegaciones, el amor, componentes que conforman el universo poético en el que se movía la imaginación de Góngora hacia 1612 ó 1613, como señala R. Jammes<sup>2</sup>. Debemos acotar, sin embargo, que paralelamente nuestro poeta re-

dactó un número importante de poemas para Academias y certámenes poéticos y que algunos de ellos son meros ejercicios formales. Sus sonetos más notables son los de sus últimos años, creados en el periodo 1620-1624: en ellos opaca menos sus sentimientos y aparece entonces un tono sombrío, dolido, con mucho escepticismo y desengaño ante la proximidad de la muerte, lo que permite al lector real construir sin mayor dificultad la imagen del yo implícito a partir del yo explícito en el poema. Podemos concluir de lo ya expuesto que los sonetos escritos por Góngora a lo largo de su vida son claro ejemplo de la trayectoria poética de un gran creador en sus manifestaciones más amplias y diversas.

El discurso lírico gongorino se construye a partir de una concepción de la escritura que erige deliberadamente a la dificultad y oscuridad como su centro. Esta retórica no es, en absoluto, privativa de Góngora, sino común a otros de sus contemporáneos: la poesía debía ser aristocrática, por lo cual el lector implícito tenía que poseer una amplia competencia que, de hecho, era patrimonio de unos pocos lectores reales de la época. Esta prescripción formaba parte de los principios sostenidos por críticos y teóricos de fines del siglo XVI y comienzos del XVII en Italia y España y es uno de los rasgos caracterizadores de la literatura del periodo: la complejidad formal, la extremada elaboración del significante y, sobre todo, una marcada tendencia latinizante. Los recursos a través de los cuales se materializan estos rasgos en la escritura poética gongorina son los cultismos, el léxico colorista y suntuario, las cristalizaciones sintácticas latinas, los hipérbatos y transposiciones, la repetición de fórmulas estilísticas y las figuras retóricas que constituyen los procedimientos expresivos más característicos de las obras de Góngora: imágenes, metáforas, metonimias, sinécdoques y alusiones mitológicas.

Todos estos recursos concretizan verbalmente un modo de representación - nuevo en la poesía española - producto de la capacidad plástico-sonora fuera de lo común del "poeta de los sentidos", como lo llamara - tomando la expresión de Alfonso Reyes-Emilio Orozco en su conocido estudio sobre Góngora.<sup>3</sup>

### ***La lírica de la muerte***

Pese a ser considerable el número de los sonetos fúnebres y el hecho de que ponen en relieve ciertas peculiaridades del mundo poético gongorino, no han sido abordados como corpus por los estudios críticos consagrados. Intentaremos, siguiendo a B.Ciplijauskaitė, marcar algunas líneas generales de interpretación de este grupo de poemas.

Lo primero que podemos destacar es que, aunque el tema bíblico de la vanidad de las cosas terrenas se repite frecuentemente en ellos, es más tema que actitud. En general, el mayor interés del poeta se encauza hacia la descripción detallada del túmulo. Otro aspecto, que abre una brecha profunda con la tradición de la poesía mortuoria española, es que Góngora alaba menos la virtud del muerto que su belleza o la magnificencia de su persona o las manifestaciones materiales de los ritos fúnebres. Esto provoca en los sonetos fúnebres una oscilación claramente perceptible entre el mundo pagano, pródigo en ofrendas y aromas orientales y la moral cristiana. También debemos marcar que el tono panegírico suena en ellos más poderosamente que el pesar causado por la pérdida. Si bien las emociones casi nunca se transparentan directamente en la poesía de Góngora, debemos aclarar que, en los sonetos dedicados a la muerte de Rodrigo Calderón (su primer protector en la corte) y del conde de Villamediana, se siente vibrar una emoción sincera.

Este discurso lírico mortuario se inscribe, por otra parte, en un contexto cultural determinado que, a la vez, lo condiciona y sustenta.

### ***Los sonetos “in memoriam” de la Reina Margarita***

Margarita de Austria (1584-1611), mujer de Felipe III, hija del archiduque Carlos y de Maria de Baviera, fue una mujer famosa por su piedad y su caridad: fundó muchos conventos y se ocupó exclusivamente de la vida religiosa, puesto que el duque de Lerma, valido de su esposo, la mantuvo apartada de la política para que no disminuyese su propia influencia sobre el rey. Con motivo de su muerte, se celebraron grandes honras fúnebres en toda España, que dieron motivo a una febril actividad poética de circunstancias, según las prácticas literarias de la época.

Góngora toma parte activa en la celebración de las honras en Córdoba, estimulando y guiando al mismo tiempo a los demás poetas cordobeses que escribieron para el mismo túmulo. La ocasión inspira a nuestro poeta, quien compone nueve poemas: una octava fúnebre, dos décimas y seis sonetos, tres de los cuales fueron censurados por la Iglesia por su carácter satírico-burlesco ( Al túmulo de Ecija y ¡ Oh bien haya Jaén...) o por su impertinencia ( Volviéndose a Francia el duque de Humena ) y cuyo análisis escapa al objeto de este trabajo. Quedan, pues, los tres sonetos que aparecen bajo los números 136, 137 y 138, que pasaremos a examinar para luego esbozar algunas conclusiones.<sup>4</sup>

**136. 1611**

***Del túmulo que hizo Córdoba en las honras  
de la señora Reina Doña Margarita***

*A la que España toda humilde estrado  
y su horizonte fue dosel apenas,  
el Betis esta urna en sus arenas  
majestuosamente ha levantado.*

*¡ Oh peligroso, oh lisonjero estado,  
golfo de escollos, playa de sirenas !  
Trofeos son del agua mil entenas,  
que aun rompidas no sé si han recordado.*

*La Margarita, pues, luciente gloria  
del sol de Austria, y la concha de Baviera,  
más coronas ceñidas que vio años,*

*en polvo ya el clarín final espera:  
siempre sonante a aquel, cuya memoria  
antes peinó que canas, desengaños.*

Este soneto, si bien no es descriptivo del túmulo en sí, remite desde el título a un tipo de monumento funerario propio de los ritos mortuorios de la época: se acostumbraba levantar, tanto en las ciudades grandes como en las pequeñas, armazones de madera de grandes dimensiones, vestidas de paños fúnebres y adornadas con todas clases de insignias de luto y tristeza e iluminadas con cirios, en el centro de las cuales se colocaba un sarcóf-

fago o cajón que simbolizaba la presencia del difunto al que se honraba. Según aclara una de las notas el soneto 137 de la edición de los Sonetos citada:

*M. Artigas refiere lo siguiente del túmulo: "Blas de Marabel, maestro mayor de fábricas en esta ciudad y su Obispado, insigne hombre en el arte que profesa, construyó un bizarro y majestuoso túmulo, que enorgulleció a los cordobeses. Adornaban el túmulo, tarjetones con poesías latinas y castellanas". (p.209)*

Un fuerte hipébaton disloca la perífrasis hiperbólica que enmascara el nombre de la Reina: España entera es apenas estrado de la gigantesca figura real. El Betis ( antiguo nombre poético del Guadalquivir y en este poema, metonimia por Córdoba) ha construido la urna para conmemorar el suceso. Sabemos por Herrera en las Anotaciones a la obra de Garcilaso, que era muy frecuente, en los cuadros de la época, pintar los ríos como dioses con una urna debajo del brazo. Aquí, como en otros sonetos fúnebres de Góngora, la urna va a servir como recipiente de las lágrimas, pero también connota la muerte: las urnas acogen restos humanos. Podemos señalar, entonces, que el primer cuarteto, a través de la plasticidad de las representaciones, transpone lo literario a otros lenguajes artísticos como la escultura y la pintura.

Aparece en el segundo cuarteto un topoi de vieja raigambre, que acerca resonancias manriquianas: el mar como metáfora de la muerte, el cuerpo del hombre como embarcación destrozada por el naufragio, el recuerdo como despertar...No falta, en la correlación "golfo de escollos, playa de sirenas", la alusión irónica a la adulación y las intrigas cortesanas.

El primer terceto enuncia al fin el nombre de la Reina en su doble acepción latina (Margarita) y griega (perla) y su noble ascendencia: "sol de Austria" y "concha de Baviera" Este juego con el nombre Margarita/perla se mantendrá en los tres sonetos de la serie.

Sin embargo, esta noble Reina que posee "más coronas...que...años", esperará, convertida en polvo, el terrible sonido de la trompeta del Juicio Final, "siempre sonante" para los prudentes que ordenan las acciones de su vida en vista a ello: es el **memento mori**, al que Góngora adiciona el nuevo concepto del desengaño vital, entendido no como fruto de la vejez, sino como actitud existencial, y la duda, que desliza el yo lírico al expresar "no sé si han recordado".

Según lo expuesto, se podría concluir que este primer soneto manifiesta la actitud ante la muerte descrita por el historiador P.Ariès<sup>5</sup> como típica de las modificaciones que aparecen, a fines del siglo XVI, en "la muerte amaestrada" para dar lugar al surgimiento de "la muerte propia". El poder de la muerte para destruir la vida humana -no importa cuál fuere su importancia- que objetiva el poeta en las imágenes del naufragio, se encuadra perfectamente en la pastoral de la muerte que comienzan a explicitar los tratados morales de la Contrarreforma.

El segundo soneto de la serie va a presentar nuevas facetas de interés:

**137. 1611**

***En la misma ocasión***

*No de fino diamante o rubí ardiente  
(luces brillando aquél, éste centellas),  
crespo volumen vio de plumas bellas  
nacer la gala más vistosamente,*

*que, obscura el vuelo, y con razón doliente  
de la perla católica que sellas,  
a besar te levantas las estrellas,  
melancólica aguja, si luciente.*

*Pompa eres de dolor, seña no vana  
de nuestra vanidad. Dígalo el viento,  
que ya de aromas, ya de luces, tanto*

*humo te debe. ¡ Ay, ambición humana,  
prudente pavón hoy con ojos ciento,  
si al; desengaño se los das, y al llanto!*

Vemos en este texto que los cuartetos plantean un contraste antitético entre un lujoso penacho de plumas, en cuya parte inferior se ponía una piedra preciosa que destellaba ante la luz y que se usaba como gala en ocasiones festivas, y el monumento fúnebre, construcción piramidal en cuyo negro manto sólo relucen los pálidos cirios. Aparece aquí la prodigiosa sensorialidad de Góngora para construir objetos estéticos configurados desde campos semánticos contrapuestos: el sintagma "diamante/luces-rubí/centellas - crespo volumen - plumas bellas - gala vistosa"

correlacionado antitéticamente con el sintagma "vuelo obscuro - razón doliente - perla católica sellada - melancólica aguja".

El primer terceto recoge un término implícito en el primer cuarteto: **la pompa**, no festiva, sino de dolor: exhibición y señal a la vez, de la vanidad humana. Aparece así, enmascarado en la estética manierista, el viejo tema del Eclesiastés, difuminados sus contornos por el humo de los cirios y las maderas aromáticas empleadas en la ocasión.

El poema finaliza con una oración exclamativa en la que la voz enunciativa, a través de una fábula mitológica ( la de los ojos de Argos ), presenta el tema del llanto y el desengaño ante la vanidad de toda ambición humana.

Creo oportuno señalar que este soneto representa un alejamiento del fuerte contenido reflexivo del anterior, en aras de una mayor concentración en la representación plástica de la muerte.

Pasaré al soneto que cierra la serie:

**138. 1611**

***En la misma ocasión***

*Máquina funeral, que desta vida  
nos decís la mudanza, estando queda;  
pira, no de aromática arboleda,  
si a más gloriosa Fénix construida;*

*bajel en cuya gabia esclarecida  
estrellas, hijas de otra mejor Leda,  
serenan la Fortuna, de su rueda  
la volubilidad reconocida*

*farol luciente sois, que solicita  
la razón entre escollos naufragante,  
al puerto; y a pesar de lo luciente,*

*obscura concha de una Margarita  
que, rubí en caridad, en fe diamante,  
renace a nuevo Sol en nuevo Oriente.*

Alrededor de la palabra no enunciada: **túmulo** que es sustituida por metáforas de distintos órdenes que remiten tanto a la mitología grecolatina como a los topoe mortuorios de larga tradición en la lírica española, el yo lírico convertido en portavoz del lenguaje humano, erige un monumento verbal a la Reina muerta, construido a partir de enunciados que producen sucesivos efectos de luz y sombras, propios de la estética gongorina: máquina funeral/pira; cielo nocturno/estrellas; farol luciente/razón a oscuras; oscura concha/rubí - diamante, para cerrar el texto con una magnífica metáfora: "nuevo Sol en nuevo Oriente", que resume las promesas radiantes del cristianismo: la Resurrección y el Paraíso.

Aparece el tercer soneto de la serie como el más elaborado y el más perfecto, acabada expresión del arte manierista, movimiento en el cual, según el crítico de arte C.Dubois<sup>6</sup> "El artista superpone su manera a la materia y técnica heredadas, lo cual lo convierte en un arte de la fuga" (p.59).

Se puede decir que es también un arte de la huida, puesto que pasa de la variación a la desviación y es precisamente en esta huida que el artista manierista encuentra su identidad, al construir un arte del detalle, de puntas agudas y brillantes, de sucesión de tensiones y disparos como relámpagos que configuran esta estética de la multiplicidad.

Para concluir parece atinado aplicar a esta serie poética gongorina la siguiente observación de la crítica G. Poggi<sup>7</sup>:

*Ya no es la muerte con su poder destructor, ni tampoco la muerte como entidad abstracta y categoría filosófica la que inspira los sonetos fúnebres del Siglo de Oro, sino los aparatos exteriores y las ceremonias de una determinada muerte, y sobre todo, si éstos, por su ejemplaridad y mundanidad suscitan emociones o reflexiones colectivas (p.788)*

## NOTAS

1. Dámaso Alonso, **Estudios y Ensayos gongorinos**. Madrid: Gredos, 1955.

2. Robert Jammes, **Etudes sur l'oeuvre poétique de D.Luis de Góngora y Argote**. Bordeaux: Féret et Fils Editeurs, 1967.

3. Emilio Orozco, **Introducción a Góngora**. Madrid: Editorial Crítica, 1984.

4. Luis de Góngora, **Sonetos completos**. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1969. Los textos y citas de los sonetos corresponden a esta edición.

5. Philippe Ariès, **La muerte en Occidente**. Madrid: Argos- Vergara, 1976. Lamentablemente ha sido imposible consultar la obra de Michel Vovelle, **La mort et l'Occident de 1300 à nos jours**. París: Gallimard, 1983, con el fin de confrontar ambos trabajos teóricos y enriquecer así la perspectiva del trabajo.

6. Claude-Gilbert Dubois, **El Manierismo**. Barcelona: Ediciones Península, 1980. En este trabajo sobre el Manierismo, el crítico de arte francés considera motivadas por la misma tendencia la expresión plástica y la expresión literaria, en un estilo que es, sobre todo la reivindicación de la manera, entendida como imitación diferencial. Aplica categorías propias de la plástica a la interpretación de poemas de Ronsard.

7. Giulia Poggi, "Un soneto de Góngora y su fuente italiana", en M. García Martínez (ed.) **Estado actual de los estudios del Siglo de Oro**, Volumen II. Salamanca: Ediciones Universidad p.p.784-789.