

anales cervantinos

Volumen XLVI **enero-diciembre 2014** Madrid (España) ISSN: 0569-9878



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS**

«...fuese y no hubo nada». Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica¹

JULIA D'ONOFRIO*

El presente trabajo forma parte de una investigación mayor abocada a analizar el diálogo de Cervantes con la cultura simbólica de su época. Dentro de ella, identificamos el famoso soneto «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!» como un testimonio elocuente de la interacción de Cervantes con un típico artefacto simbólico de su tiempo y en una época bastante temprana de su producción.

El soneto, como es sabido, comenta el túmulo levantado en la catedral de Sevilla para las honras fúnebres de Felipe II, pero antes que ser una écfrasis del monumento efímero es un retrato del juego de reacciones que éste despierta en dos ocasionales –y muy peculiares– espectadores. Desde esta línea de lectura y en nuestra investigación, el interés del soneto radica especialmente en que se trata de un texto que tematiza el consumo estético y la interacción del público con un artefacto artístico construido por y para exaltar la ideología del régimen imperial.

Vamos a estudiar aquí en detalle cómo Cervantes introduce una mirada desestabilizante en la lógica del efectismo simbólico, que es lo que sostiene todo el aparato (más que nada artístico, pero también político) de ese memorable funeral sevillano; será, por lo tanto, el objetivo de nuestro trabajo recorrer los vericuetos de lecturas posibles que permitan sostener tal hipótesis.

* Universidad de Buenos Aires.

1. Una primera versión más breve de este trabajo fue presentada en las IV Jornadas Cervantinas de Azul (Azul, Provincia de Buenos Aires, 3-5 de noviembre de 2011).

1. SIMBOLISMO, PERSUASIÓN Y ESCÁNDALO

Simbólico hasta la náusea fue el catafalco que Sevilla construyó para realizar las honras fúnebres de Felipe II en 1598². Un enorme edificio de tres pisos que casi tocaba lo más alto de la impresionante catedral de la ciudad andaluza y que se extendía a ambos lados del crucero con numerosos arcos de estilo clásico. El túmulo estaba colmado de imágenes, esculturas, jeroglíficos y epigramas alusivos a las glorias, virtudes y grandezas del monarca muerto. Pero todo esto no era más que un artificio pasajero que iba durar apenas unos pocos días porque, como se acostumbraba en la época, los festejos y conmemoraciones pretendían permanecer en la memoria de los pueblos y correr de boca en boca a causa de la magnificencia y el boato desplegado que superaba lo antes visto, pero en su ser no eran más que madera, arcilla y cartón pintado³.

Precisamente de esos materiales efímeros y fungibles estaba hecho el túmulo de Felipe II en Sevilla, aunque no lo pareciera: sus testigos señalan el perfecto engaño de la pintura que hacía parecer piedra berroqueña (como la del Escorial), mármol, bronce y demás metales cada uno de los recovecos de la curiosa construcción. Un ejemplo, entre muchísimos, de la descripción más completa que se conserva, la que figura en la *Historia de la muy noble y más leal ciudad de Sevilla* escrita por el licenciado Collado por los años de 1610⁴:

La imitación de la piedra deste cuerpo fue de mármol de color pardo susodicho, y las columnas estriadas de alto abajo conforme a su orden, con tanta perfección de realce y sombras, que no se juzgaran por estrías fingidas. Sus basas y capiteles del color de bronce, con todos sus miembros, y roleos ejecutados en alto y fondo, con la misma perfección que si fueran de la materia que imitaban, y lo mismo el arquitrabe, cornisa y friso, en cuyo espacio se veía rodeada una corona de laurel de color de bronce, que ocupaba toda su anchura, con diversas ligaduras á trechos, con tanto arte pintada, que viéndose como se veía á lo largo, parecía de todo relieve, y de metal natural (Collado, 1869: 89).

Se tardó cincuenta y dos días en construirlo e iba a quedar en pie menos de una semana; sin embargo, por un absurdo pleito de dignidades (una ho-

2. Luego de la muerte del rey el 13 de septiembre de 1598, todos los rincones del reino mostraron su respeto mediante diversas honras fúnebres. Los túmulos o catafalcos en las catedrales que representaban el sepulcro regio eran una práctica habitual. El funeral y entierro efectivo de Felipe II se llevó a cabo en el Escorial, «sin música, ruido ni pompa» como había dejado mandado el rey expresamente (Bouza, 1998: 12).

3. Un completo análisis de las exequias reales de los siglos XVI a XVIII, sus prácticas, estructuras y elementos comunes, además de una puesta al día de las líneas de análisis de los estudios al respecto se puede encontrar en Allo Manero y Esteban Lorente (2004).

4. Según la edición que hace en 1869 Francisco Borja Palomo para la Sociedad de Bibliófilos Andaluces: Francisco Gerónimo Collado (1869), *Descripción del Túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey don Felipe Segundo por el licenciado Francisco Gerónimo Collado*.

guera de vanidades, mejor dicho) el edificio quedó instalado en la catedral casi cuarenta días.

En el segundo día de festejo, mientras se celebraba la misa solemne, los representantes de la Audiencia, del Cabildo y del Tribunal de la Inquisición se trabaron en una feroz disputa. La causa: un paño negro que cubría el asiento del Regidor de la Audiencia, en contra del banco raso que todos debían lucir. Hubo celos por esa señal de preeminencia e intervino la Inquisición. El asunto puede parecernos poca cosa, pero lo cierto es que hubo gritos, acusaciones, amenazas y finalmente incluso encarcelamientos y excomuniones varias. Si no se tratara de documentos históricos, de donde extraemos estos datos, pareciera que estamos leyendo un paso de entremés: las más altas dignidades de la ciudad peleando unos contra otros en medio de la catedral durante una solemne celebración⁵. Tal fue el escándalo, que las honras fúnebres tuvieron que suspenderse (en el templo había excomulgados, no podía seguir la misa en esas circunstancias). Desde la mañana hasta las cuatro de la tarde permanecieron en sus puestos (y en sus trece) los partícipes de la disputa, salvo alguno que se escabulló para evitar la cárcel, como el Secretario de la Inquisición Ortuño Briceño. Luego, ya seguramente muertos de hambre, de frío y de cansancio, se retiraron y se elevó la resolución del conflicto al rey y al Consejo. El resultado llegó a fines de diciembre, con una solución salomónica: se daba orden de que se quitara el paño negro del banco del regidor y que la Inquisición retirara las excomuniones. Tanto escándalo para nada; ése es el comentario más usual acerca del curioso incidente⁶.

Es también curioso comprobar que el pleito mismo tiene una base simbólica, ya que todo se cifra en el bendito paño negro que cubría los asientos; lo

5. Vale la pena leer algunas páginas del frondoso apéndice con las actas del proceso que trae Fabié Escudero en su edición de los *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604 recogidos por Francisco de Ariño, vecino de la ciudad en el barrio de Triana* (Ariño, 1873: 293 y ss.). Ver ejemplos en próximas notas.

6. El cronista sevillano, identificado luego como Francisco Ariño, que dejó unas notas manuscritas sobre hechos relevantes en la Sevilla de la época, cuenta así lo sucedido: «El miércoles 25 de noviembre de 98 años, día de Santa Catalina, se comenzaron las honras solemnes y se dijo la vigilia solemnisimamente, los canónigos con sus capas, los dignidades con sus mitras, cuatro ministros; y el jueves 26 de noviembre del dicho año se comenzó la misa, y se dejó porque a las vísperas trujo la Real Audiencia un paño de luto con que cubrió el asiento del regente, y la Ciudad estuvo murmurando sobre el caso, y el día de la misa, jueves, en lugar de no traer paño, trujo paño y sobre paño y cojines para el suelo, y, después de estar sentados y comenzada la misa, la Ciudad envió un recado a la Real Audiencia diciendo, que el Cabildo y Regimiento de esta Ciudad representaba la persona real, que no se había de consentir que otro tribunal tuviese estrado, pues el Cabildo no lo tenía: respondió el Audiencia, que a ellos competía representar la persona real; y con estos dares y tomares se alborotó todo el cónclave de las audiencias, y la Inquisición tomó la mano a favor de la Ciudad y invitó al Sr. Villavicencio y a Gil de Escobar, Fiscal de la Inquisición, que notificasen a la Real Audiencia que no tuviese estrado, y anduvieron en demandas y respuestas, hasta tanto que el inquisidor Blanco que presidía, mandó cesar la misa y oficios divinos, que estaban ya para decir la epístola, y estuvieron quedas todas las audiencias más de una gran media hora a tema, por ver cuál sería la primera al levantar y dejar los asientos, y en este interín estuvo ardiendo toda la cera, que en este tiempo se gastó más de quinientos ducados, y los primeros fueron regente y oidores de la Real Audiencia, y envióse a la Corte sobre ello» (Ariño, 1873: 101-103).

que para nosotros es un detalle menor que incluso podría llegar a pasar inadvertido fue, en su momento, un innegable elemento legible e interpretable, es decir, un símbolo. Los del Cabildo, apoyados luego por la Inquisición, interpretaron el símbolo del paño como un signo del poder real que se arrogaba la Audiencia. Luego, en el proceso que se inició inmediatamente, algunos testigos alegaron que se trataba en realidad de una señal de tristísimo luto por la muerte del rey. Es decir, se hicieron diferentes interpretaciones, pero no se negaba que se trataba de un objeto simbólico⁷.

7. Transcribimos como ejemplo de la absurda disputa, la declaración de dos de los numerosos testigos del proceso: «Sétimo testigo. –Cristóbal de Chaves, Procurador de la Audiencia declaró el viernes 27 de noviembre, y dijo que estaba con el Audiencia, pero, aunque vio los hechos referidos no oyó la notificación del Cabildo eclesiástico. Como dato nuevo este testigo dice, que al notificar á la Audiencia segunda vez la excomunión, esta mandó prender al dicho Secretario Briceño que se escapó con el ayuda de clérigos y otras personas que con él venían. También dice este testigo que el día de las honras, á cosa de la siete de la mañana vio que llevaron las bayetas para los escaños, para que estuviesen de luto, lo cual le pareció natural, pues hasta el suelo se pone de luto en honras de particulares de cuenta; no habiéndose hecho diligencia para que se quitasen hasta la hora que tiene dicha, esto es al irse á decir el Evangelio». (Apéndice en Ariño, 1873: 304). «Noveno testigo. –Francisco de Mancilla, mercader en la Colación de la Iglesia mayor, dijo que estuvo en ella desde las seis de la mañana hasta las cuatro de la tarde y vio que a las siete llevaron unas bayetas y cubrieron los escaños del Audiencia que a las nueve de la mañana entró el Audiencia; que vino un veintenero á decirle la confesión como de costumbre, y que todo siguió en orden hasta que vino el canónigo Juan de Villavicencio, con un papel que no oyó leer, pero que le dijeron que era una protestación sobre las bayetas; luego vio venir a Escobar Melgarejo y que el Audiencia le mandó prender; luego vino el canónigo Villa-Gómez, que dijo que no quería notificar si estaban los oidores en forma de Audiencia, y luego vino un notario, con gente, á proseguir la notificación, y la Audiencia no lo dejó pasar adelante; y luego vino el Secretario de la Inquisición, Briceño, que desde las gradas notificó la excomunión de los tres oidores nombrados por otros testigos, y luego volvió y dijo, que los inquisidores declaraban por excomulgada á toda la Audiencia, la cual mandó prender á Briceño, que se resistió diciendo que no se llegasen á él y de presto se escabulló; y vino después el fiscal del Santo Oficio, clérigo, y empezó á leer un papel hablando de merced, y habiéndole dicho el Audiencia que mirase cómo hablaba, muy turbado notificó la declaración de excomunión. Empezaron los autos por el Audiencia, y el testigo para ver lo que pasaba fue con los alcaldes y escribano á hacer «las notificaciones, y vio que los inquisidores los querían detener, y cuando entraron, dijeron que no hablasen, que estaban excomulgados, y un comisario del Santo Oficio asió del papel que llevaba Savariegos para quitárselo, y este no se lo dejó quitar, y también vio que vino el canónigo Vahamonde y otros á decir á la Inquisición que dejasen proseguir los oficios, y al Audiencia como estaba, que sería grave y de más daño el interrumpir las honras; pero esto no aprovechó, pues la Inquisición insistió en que había de salir la Audiencia, y también vio que la Inquisición notificó al Preste y diáconos que estaban ya sentados en sus sillas para oír el sermón, lo que el testigo no oyó, y vio también que metieron al predicador donde estaban los Inquisidores; viendo que se dejó de acabar la misa, por lo que los Sres. Inquisidores hicieron. Antes que todo lo dicho, vio que vinieron de parte de la Ciudad á los Inquisidores y les hablaron al oído, primero D. Juan Ponce, Alcalde mayor y D. Juan Ponce su sobrino veinte y cuatro de esta Ciudad, los cuales estuvieron hablando en secreto y después vinieron D. Silvestre de Guzmán y D. Pedro de Céspedes Figueroa, que también hablaron en secreto con los inquisidores y D. Silvestre se sentó después allí en un banco, así como D. Pedro de Céspedes, después de lo cual sucedieron las cosas que ha referido; que no sabe lo que dijeron; pero que se sospechaba, y el testigo sospechó, que los dichos veinte y cuatro dieron calor á la Inquisición, y así se decía en el crucero donde él andaba con cuidado para enterarse de todo. Fue preguntado para que dijese la verdad de las palabras dichas por la Inquisición en desacato del Audiencia, la segunda vez que se le fue á notificar por el Secretario Savariegos, y dijo que la verdad de lo que pasó además de lo dicho, fue que el inquisidor que estaba en medio que tenía unos anteojos, y que se llama el Licenciado Blanco, dijo: “Pondrémoslo á todos en un calabozo” y esto fue cuando leía lo de las temporalidades, y cuan-

Volviendo al tûmulo en sí mismo, es preciso destacar que la voluntad simbólica que lo rodea es manifiesta e incuestionable. Como era habitual en las construcciones de este tipo, el tûmulo elabora un contundente mensaje iconográfico. Todo él es un panegírico de Felipe, de la nación española y de la ciudad de Sevilla. Desde ya que el rey se muestra en toda su perfección de monarca y de muerto: se recuerdan sus grandes hazañas políticas y guerreras, aunque estas últimas hayan sido por interpósita persona (sabido es que Felipe, a diferencia de su padre, prefirió la retaguardia y, con más frecuencia, el retiro casi monástico), se exaltan sus virtudes personales y espirituales, sus antepasados y su proge; y, en especial, se promueve la imagen del rey y de la España toda como los grandes defensores de la verdadera fe ante el ataque indómito de las herejías⁸. Todo esto se repite una y otra vez de diferentes maneras para que no quepa duda del mensaje que se busca transmitir y del relato que se ofrece de su reinado⁹.

Para hacerlo, se utilizan todos los instrumentos de la cultura simbólica del momento, con una finalidad claramente persuasiva y exaltatoria. De modo que se recurre a conocidas imágenes simbólicas como el *ouroboros* para la eternidad, el águila real para el poder y la majestad, el pelícano con sus hijos para el amor y la entrega filial, el ave fénix que nunca muere, el sol para la verdad más pura y el poder supremo; numerosas representaciones alegóricas de virtudes, vicios, naciones europeas; además de signos tradicionales como la cruz, la palma, la corona, las columnas de Hércules, etc. También son recurrentes las posturas melancólicas de las figuras alegóricas (la mano en la mejilla y la mirada hacia el suelo, etc.)¹⁰.

do se llegó en el auto a lo de la ejecución en personas y bienes, dijo D. Juan Zapata: “Pondrémoslo a todos en un cepo” y replicó D. Jusepe de Medrano: “antes a Vuesseñorías” y respondió el dicho D. Juan: “a quien nos lo notifica; no se cansen, que aunque baje San Pablo del Cielo no haremos otra cosa”. Y no oyó si pasaron otras razones. En la cuestión de las bayetas dijo este testigo que se pusieron por luto y no por autoridad» (*Ibidem*: 305-307).

8. Cfr. Pérez Escolano (1976) y Pozuelo Calero (1991: 425-426).

9. La redundancia en el mensaje es un rasgo propio de la cultura simbólica de la época. Por lo demás, véase Bouza (1998) que estudia el valor y el poder destinado a la imagen en la propaganda del poder monástico.

10. Algunos ejemplos (de muchos similares): «En el segundo cielo estaba un águila real dentro de un círculo hecho de una culebra que le entraba la cola por la boca, y su letra decía AETERNITAS IMPERII. El águila significa el imperio y señorío, y la culebra la prudencia, con la cual se mantienen y perpetúan las monarquías, y se hacen perpetuas y eternas en aquella forma que puede ser, como denota la figura del círculo, donde no señala principio ni fin, que es cosa propia y muy propia del tiempo: y se atribuye a la gran prudencia de S.M. en gobierno de tantos y tan extendidos reinos como gobernó desde su casa, en la debida obediencia, paz y sosiego con que se hacen firmes y duraderos» (Collado, 1869: 36-37). Otro: «La TEMPLANZA estaba tan al propio figurada, que cualquiera mirándola, aun sin insignias, echara de ver y conociera fácilmente ser ella, aunque no viera, como digo, sus insignias que la manifestaban. Tenía un compás abierto en la mano derecha, y de la izquierda colgando un freno, y de verde palma un ramo levantado; junto a los pies una tortuga, animal que goza del aire con los que respiran, y que no se ahoga en el agua con los que nadan, y en la tierra contra los venenosos, especialmente para defenderse de la víbora que le persigue, usa del orégano contra la ponzoña, como antídoto contra ella» (Collado, 1869: 106-107). Otro más: «Y volviendo a nuestra calle y arco, en su primera enjuta, estaba pintado el sol lleno de rayos muy hermosos, y sobre él una rica y grande corona imperial, y en lo alto esta letra: IMPERIUM SINE FINE DEDI. Que es lo que

De todas formas, no se olvida nunca, como en todo funeral regio, que el lamento por el rey muerto y la interrupción que produce la muerte no hace más que recordar, también, la continuidad mediante el heredero que aquel rey ha dejado¹¹: ahí está, para mejor señalarlo, el ave fénix que aparece figurado varias veces en el túmulo y que corona, en lo más alto, toda la construcción simbólica¹². El ave fénix, como es sabido, habla de la renovación y recalca aquí la idea de la vitalidad de la monarquía que nunca muere y del poder que mantiene, regenerándose.

¿Qué son las fiestas y las celebraciones regias y religiosas del Siglo de Oro sino un medio inmejorable de afirmar el poder y proclamar las virtudes del orden estamental sobre el que se construye la sociedad? De eso han hablado con maestría Maravall, Bonet Correa y Rodríguez de la Flor, para nombrar solamente a algunos de los más destacados¹³.

Júpiter dice de la monarquía Romana a Venus, en el primero libro de la Eneida debajo del nombre de Eneas, de quien habían los Romanos de proceder y extender su imperio, sin término y sin fin alguno. Dentro del recuadro por la parte de dentro, se estaba hiriendo el pecho con el pico un Pelicano resucitando a sus hijos muertos con su propia sangre, por extremo bien pintado, y esta letra: PIETAS INCOMPARABILIS. Esta ave no tan solamente resucita á sus hijos muertos rompiendo su pecho, más aún pone la vida por ellos, según dicen autores graves, y en todo es símbolo de Cristo Señor nuestro; lo cual sobra para sus alabanzas y para denotar la piedad incomparable del Rey nuestro Señor que Dios tiene» (Collado, 1869: 184-185).

11. Dice Rodríguez de la Flor al tratar la cuestión de las relaciones de sucesos: «Tomemos las relaciones de honras fúnebres, que tanto prodigaron a lo largo del período que nos hemos dado. La muerte del rey conmueve las estructuras sociales y tienen aquellos tiempos el sentido de un peligro inminente de desestructuración de la comunidad política. La *relación* sitúa en este punto el lugar preciso que debe ocupar una muerte mayestática: en ella lo excepcional y, por decirlo así, lo “interrupción” del acontecimiento, debe equilibrarse con los valores de la contigüidad y de la representación de lo que es cíclico y ha de alcanzar sucesión y recambio. La parálisis que se evoca, debe quedar sabiamente conjugada con la paralela invocación al movimiento, al devenir, y debe contribuir a la construcción conceptual de la figura de la *sucesión*, finalmente» (Rodríguez de la Flor, 1999: 351).

12. Mucho se dilata Collado sobre esta imagen y entre otras cosas dice: «Y así como el ave Fénix murió, y de sus cenizas o medulas dejó engendrada otra semejante a ella, así S. M. dejó otra tal ave tan parecida a sí en santas costumbres y hasta en el nombre, como la Fénix, y como él mismo; y abrasado con el divino fuego del amor de Dios, quemando las plumas de sus pecados y deshaciendo lo que fuese, fue al cielo según nuestra santa fe, dejando acá su generación, a quien nacerán plumas con que vuele y sea defensor de la Santa Madre Iglesia, y la defienda y ampare de sus enemigos, y defienda y conserve sus vasallos, y añadiendo nuevos reinos y mundo para su santo servicio» (Collado, 1869: 118).

13. Cfr. Maravall (1980, en especial parte cuarta); Bonet Correa (1990), Rodríguez de la Flor (1999 y 2004) y el completo volumen coordinado por Lobato y García García (2003). Bonet Correa plantea al inicio de su libro, en el capítulo «La fiesta barroca como práctica de poder»: «Muchos y variados son los aspectos y problemas que presenta la fiesta renacentista y barroca, sobre todo para el historiador. De variopinta y múltiple podría juzgársela, pero en realidad bajo sus diversas “máscaras”, sus distintas “apariencias” se ocultan analogías muy evidentes, existen denominadores comunes de clara raíz política. El mantenimiento del orden dentro de una sociedad estratificada por medio de la “ordinata inordinata”, a la que el P. Isla se refiere, “como si no pudiera haber orden en el mismo desorden”, a propósito de una mojiganga escolar propiciada por los jesuitas de Salamanca en 1781, es esencial para comprender lo que en términos de juicios razonables fue pan de todos los días para los barrocos. El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fue como una válvula de escape que de vez en cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio “bien construido” del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad» (Bonet Correa, 1990: 5).

Debemos considerar también que el gasto en este tipo de celebraciones era enorme y aumenta considerablemente a medida que avanza el siglo XVI y se entra al XVII, en proporción indirecta al verdadero caudal de las arcas reales, henchidas con la plata de América, pero empobrecidas por la cantidad de conflictos bélicos y el mal manejo de la economía de la Península. Tal es así, que incluso la producción y el gasto en arquitectura efímera sobrepasaba en mucho lo que se destinaba en conjunto a construir edificios durables.

Es un comentario repetido, de viajeros que visitaban España en la época, la pobreza arquitectónica de sus ciudades, así como también es un dato histórico la necesidad repetida de que, para más de una fiesta, los pobres edificios que rodeaban el lugar de una celebración tuvieran que ser recubiertos con fachadas falsas, simulando un fasto que no podían jamás mostrar por sí mismos (Bonet Correa, 1993: 24-25). Así era la realidad de la España de Cervantes: gastaba en apariencias magníficas lo que no podía invertir en realidades (cfr. Elliot, 1977).

2. LA MIRADA CERVANTINA

¿Cómo se reflejan semejantes prácticas y tales situaciones en la obra de Cervantes? Para reflexionar sobre este interrogante, el soneto «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!», dedicado al túmulo de Felipe II en Sevilla (y al cual señala en el *Viaje del Parnaso* como «gloria principal de mis escritos»), se nos aparece como un objeto de análisis excepcional, puesto que consideramos que asistimos con él a una respuesta bastante directa del autor ante el avasallante despliegue material y simbólico de un artefacto paradigmático de la vida cultural y política de su época.

Al Túmulo del Rey Felipe II en Sevilla

*«¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla;
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?
¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!
Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
el cielo, de que goza eternamente».*
Esto oyó un valentón y dijo: «*Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario, miente*».

Y luego, encontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada¹⁴.

Cervantes vivía en Sevilla en esa época, de eso no hay dudas; además de los registros sobre sus actividades y lugar de residencia por esos años, se documenta incluso una composición suya dedicada al rey muerto que aparece citada en la relación de las exequias hecha por Gerónimo Collado (217-219)¹⁵. Y, curiosamente, entre los datos que registra Canavaggio (1987: 153) para esos años oscuros de la biografía cervantina, encontramos que en septiembre de 1598 «debe comprar a crédito once varas de paño negro» que creemos muy probable se dedicaran al luto obligado que mandó la ciudad de Sevilla a todos su habitantes a poco de enterarse de la muerte del monarca.

Pero además de las certezas sobre la experiencia directa que Cervantes debe haber tenido con el catafalco real, otra prueba histórica nos dice que el soneto mismo se recitó en la catedral frente al magnífico túmulo, durante el tiempo en que las celebraciones fúnebres se habían paralizado por el pleito que mencionamos antes. El casual cronista sevillano Francisco Ariño así lo recuerda en la anotación del 29 de diciembre de 1598, el mismo día en que se dio a conocer la decisión de la corona ante la disputa que le habían elevado:

En martes 29 de diciembre de dicho año, vino de S. M. se hiciesen las honras, y parece que condenaron á la Inquisición en la cera que se gastó el primero día y a la Ciudad en las misas, y que el Audiencia no llevase estrado;¹⁶ y este día estando yo en la Santa Iglesia, entró un poeta fanfarrón y dijo una octava sobre la grandeza del túmulo. «¡Voto a Dios...!» (Ariño, 1873: 105).

Mucho se ha comentado sobre esta confusión de creer ver unas octavas donde hubo un soneto con estrambote, error evidente, sin duda. Más se ha dicho sobre el engaño en que cae el cronista al llamar «poeta fanfarrón» a quien dice el poema; porque se suele creer que fue el mismo Cervantes quien lo recitó y que Ariño, guiado por la diestra maestría de la composición, entremezcla las voces del autor con las del soldado y valentón que hablan en el soneto. Sin embargo, de hecho, no sabemos cómo fue la «*performance*» del soneto, ni si habían circulado desde días previos estos versos que se harían famosos en toda España¹⁷. Quién sabe si no se montó en torno a él una re-

14. Existen varias versiones del soneto que tuvo mucha difusión oral y manuscrita. Véase Solís (2004) y también Jauralde Pou (2009). Aquí se transcribe la recogida por Vicente Gaos en su edición de *Poesías completas* de Cervantes (Cervantes, 1981: 376-378).

15. Las quintillas de Cervantes que comienzan «Ya que se ha llegado el día, / gran rey, de tus alabanzas...» no dejan de parecer cargadas de una fina ironía, sin embargo se mantienen en los términos aceptables de la alabanza regia.

16. Es decir que de tal forma resuelve el tribunal superior el pleito del paño negro.

17. Más allá de la riqueza y pompa artística de las exequias sevillanas, es posible que este soneto de Cervantes haya sido la causa de que la fama de esa celebración fúnebre perdure todavía en nuestros días.

presentación burlesca impulsada, o no, por su autor, o si Cervantes mismo no quiso encubrirse para recitarlo *in situ* con el aura y gracejo de los personajes que había creado en aquellas pocas líneas. Lo indudable, en todo caso, es que esto fue lo que él dejó escrito para la posteridad sobre el túmulo, y éste su testimonio sobre los curiosos acontecimientos que rodearon la celebración¹⁸.

Ahora bien, ¿qué opinión transmite Cervantes de todo esto? No queda muy claro, en realidad, porque esconde sus intenciones. Aunque al decir esto no queremos adherir a las tesis de Américo Castro sobre la hipocresía de Cervantes. Por el contrario, el gesto que descubrimos en su ambigüedad es, precisamente, su más abierto y valiente enfrentamiento a las formas habituales de transmisión de ideas de la época. Podríamos decir que, con sus versos, pone en práctica su proyecto de diferenciarse.

La ambigüedad del texto se ha hecho evidente en la historia de sus críticos y comentadores. Así, por ejemplo, se ha leído el soneto como una sincera alabanza al túmulo, tal como sostuvo Rodríguez Marín para quien Cervantes se burlaba de los modos y formas de hablar de los valentones, pero no podía dejar de conmoverse por el excelso artificio del monumento que había reunido a los mejores artistas de la ciudad (como dice el erudito en «Una joyita de Cervantes»)¹⁹. En el extremo opuesto, también se ha dicho que el soneto es una de las más ácidas críticas al derroche y gasto simbólico de la corona española, como hace Fernando Rodríguez de la Flor (1999), para quien, sin embargo, los valentones que hablan aquí representan la voz de los marginales, los hombres desagregados, que se diferencian de la masa manipulable que

18. Para conmemorar la muerte de Felipe II también sabemos que redactó las redondillas ya mencionadas, que figuran en la relación de Collado (1869: 217-219) «Ya que se ha llegado el día / Gran Rey, de tus alabanzas, / de la humilde musa mía / escucha entre las que alcanzas / las llorosas que te envía...». Pero lo interesante del soneto que nos ocupa es que sabemos que se refiere expresamente al túmulo en sí y que las circunstancias del escándalo que la celebración produjo estaban bien presentes en su contexto de creación.

19. Amenísima es la «discusión» de Rodríguez Marín con *El doctor Thebussem* que tiene una interpretación mucho más moderna del soneto y descubre una solapada burla de Cervantes a tanto relumbré de cartón pintado como había en la catedral. Luego de rebatir las, para nosotros, acertadas palabras de su antagonista, dirá don Francisco: «De lo que Cervantes se burló muy donosamente fue de los valentones y *escupejunos* sevillanos, retratados a las mil maravillas en el último terceto y en el estrambote de la famosa composición. A Cervantes, bizarro tan de veras como demostró en Lepanto y en Argel, no podían menos de hacerle mucha gracia las bocanadas, los fieros, los desplantes de este *hombre*, y de aquel *hombre*, y del *hombre* de más allá, y de tanto *hombre* como *hombreaba* en Sevilla, así en el Corral de los Olmos como en el Compás, al aire libre del Arenal o de la Tablada, y aun dentro de la misma cárcel, amagando aquí y allí con hacer y acontecer, y comerse los niños crudos, y sacar con las de ganchos tanta sangre, que en ella pudiese tefirse las manos, sin dejar su elevado sitio, las esbelta y donairoso figura de la Giralda. Contra aquella fanfarria a todo punto ridícula y de la cual hoy sólo quedan contados y ligeros vestigios (...), contra aquel rimbombe y aquellas huecas barrumbadas, digo, fue el peregrino soneto de Cervantes. Un soldado, Cervantes mismo, que siempre se honró vistiendo como soldado —y aun se llamó alférez en alguna ocasión, ya entrada la decimaséptima centuria—, dice del túmulo, después de haberlo contemplado, lo que le hace pensar su admiración, y duélese de que no dure un siglo aquel efímero portento de las artes, aquella *máquina insigne* para cuya fábrica todas ellas aportaron, como a porfía, sus gentiles primores» (Rodríguez Marín, 1947: 357).

podía aceptar ingenuamente y con gusto tanto despilfarro para conmemorar una muerte²⁰.

Al referir tales extremos en su interpretación, lo que queremos es hacer notar que el soneto plantea un conflicto en los lectores: el conflicto entre lo que dice, quién lo dice y cómo lo dice. Y que eso es quizás lo que lo hace tan magnífico.

Tampoco queremos dejar de mencionar, el precioso y atinado ensayo de Francisco Ayala. En él presenta el soneto como un buen ejemplo de la sensación de melancolía y absurdo que podía rodear a un espíritu sensible y perspicaz, como el de Cervantes, al ver las apariencias vacías, mentirosas –la nada, en fin– en que se había convertido la gloria de España hacia fines del XVI²¹. Pero consideramos que quienes mejor analizaron los vericuetos del soneto son dos cervantistas estadounidenses, Adrienne Laskier Martin, en primer lugar, en su libro sobre los sonetos burlescos de Cervantes, y Mary Gaylord en un artículo que se basa en el preciso análisis de Martin, pero acentúa la construcción de las voces poéticas que interactúan aquí y en la consiguiente figura del autor que esto nos revela²².

20. «“Relación negativa”, pues, este pequeño poema, en donde se han invertido lo que son las estrategias de los documentos oficializados. Testimonio en este caso de una *política crítica*, que construye el acontecimiento no desde el punto de vista de emisor o instancia autoritaria, sino del receptor. No un receptor cualquiera, sino uno crítico, un *valentón*. Es decir, un hombre desagregado; no masa manipulable (instrumento o figura cumbre de la retórica de la *relación*), sino aquí sólo singularidad irreductible. No ganado por las formas del temor reverencial al gesto ritualizado y ostentorio, ni siquiera rendido por la admiración ante el aparato espectacular, este “valentón” es en todo una figura crítica. Mejor; un vehículo ideal para la crítica. En su gesto final irredento de “calar el chapeo”, queda implicada una forma no sumisa, no fascinada, que acomete el temido gesto de la irreverencia. Gesto reconstructivo, en todo caso, que descubre la infraestructura que oculta todo aparato espectacular: la desproporción, la injusticia, el derroche al que se somete el bien, al tiempo que la instrumentación de lo producido a efectos políticos y religiosos» (Rodríguez de la Flor, 1999: 357-358). Como se verá en lo que sigue de este trabajo, estoy de acuerdo con el fondo del análisis de Rodríguez de la Flor sobre el soneto (o con más propiedad, debería decir que me ha inspirado), pero no puedo acordar con su lectura en particular de los versos en sí, pues se da aquí a entender que no hay más que una voz presente (sólo un valentón), como si el gesto de Cervantes en la crítica al túmulo fuera mucho más simple en su ficción de lo que yo entiendo que es en realidad.

21. Dice Ayala, por ejemplo: «Pues bien, esta *grandeza* tan deleznable, la imponente estructura erigida para celebrar unas honras fúnebres que iban a durar dos días es lo que admiran y celebran con frases rimbombantes nuestros sospechosos personajes, el soldado y el valentón, que grotescamente desbordan de pretensiones falsas. El ambiente se ha hecho opresivo. ¿Qué puede pasar ahora? Los catorce versos del soneto han terminado con el vano *mentís* del valentón, sin destinatario alguno. Ahora ¿qué puede pasar? El comentario desmesurado de los dos fanfarrones, por venir de quien viene, ha hecho que también este edificio del túmulo caiga por la planta: estamos desengañados; el engaño nos agobia. Pero todavía el autor va a intensificar nuestra angustia con ese estrambote que, a manera de pluma queda temblando en el aire. Tras el desafío tremendo lanzado en vano al vacío, el valentón esboza todavía un ademán gallardo, y se va. Nos parece oír los pasos que se extinguen en el silencio, hacia esa nada definitiva en que termina todo, concluyendo el soneto. Muchos son los sonetos de la época barroca que desembocarán significativamente en la palabra “nada”. Con ella cierra Cervantes su hinchada celebración del monumento funerario a Felipe II. El poeta ha creado una realidad ficticia capaz de sellar en forma indeleble los hechos de la realidad práctica» (Ayala, 1974: 196-197).

22. Martin (1991) y Gaylord (1996). El análisis de Martin es excelente y permite no solamente descubrir la habilidad de Cervantes en el manejo de la ambigüedad y la paradoja, sino también dis-

Como estudia Martin y lo reconoce todo buen lector de Cervantes, no es éste el único lugar donde en su obra se ridiculizan los alardes ampulosos, como los que hacen el soldado y el valentón, que sólo esconden una falta genuina de coraje. Martin coloca este texto en un conjunto particular de sonetos burlescos que revelan la mirada crítica de Cervantes ante el poder, resonados hechos políticos o ciertas costumbres de su época.

Compartimos los precisos análisis de la especialista estadounidense cuando sostiene que este soneto realiza una amplia desmitificación que corroe el fundamento mismo del gran túmulo que lo inspira: da por tierra con la riqueza de Sevilla, llega a burlarse hasta del propio rey muerto y no deja tampoco en pie la bravura de los dos fanfarrones cuyas voces nos transmite. Desmitifica en principio el monumento al mostrar que es admirado no por la elite sevillana, sino por dos miembros del estrato más bajo de la sociedad: el soldado y el valentón. Estos dos aparecen fascinados por la magnificencia del enorme artefacto, pero sus palabras al fin y al cabo desmienten la integridad, tanto de su estructura, como de los sentimientos puestos en juego detrás de su erección. Un elemento clave para el proceso de desmitificación es el uso del lenguaje vulgar, puesto que las expresiones de admiración que usan los dos fanfarrones pertenecen al más bajo registro lingüístico posible. La exclamación que abre el soneto, «¡Voto a Dios!», debía sonar terriblemente insultante en la época, ya que ni siquiera aparece matizada con el eufemismo habitual que vemos en otros textos cervantinos «voto a *tal*»²³. Para empeorar las cosas, el mismo soldado, dirá a continuación «¡por Jesucristo vivo!», acentuando el tono blasfemo y la terrible falta de respeto que sus frases están indicando. Más aún si pensamos que todo esto se supone dicho en medio de la catedral y ante el monumento de un monarca muerto.

Al respecto, Martin resalta que todas estas licencias lingüísticas acerca de los modos de hablar apropiados y respetuosos, terminan socavando la naturaleza profundamente seria y hasta sagrada de la tumba. Por intermedio de la lengua irreverente y vulgar del soldado, se subvierte entonces la oficialidad encarnada por el monumento y se da paso a una situación de risa liberadora.

Más allá de las blasfemias, es igual de chocante el uso del término del juego «apostaré» referido al alma del rey, a quien se llama irrespetuosamente «el muerto». Toda su grandeza regia queda así echada por tierra, no sólo por la forma de nombrarlo, sino también por la actitud que se le endilga: bajar del cielo para deleitarse en la ostentosa adulación que se le ofrece.

frutar de las inteligentes reflexiones que despiertan en la autora. Mary Gaylord, como dijimos, parte del análisis de Martin aunque enfoca con más atención las voces poéticas y narrativas. Resumir sus estudios en breve espacio no parece posible, remito por eso a una lectura completa de ellos y declaro desde ya que este trabajo les debe mucho, si bien también quisiera pensar que compartimos las tres una mirada semejante sobre Cervantes, su obra y este soneto en particular, más allá de la distancia temporal que separa nuestras lecturas, porque, en verdad, sus análisis sirven de fundamentos para sostener nuestras propias apreciaciones.

23. Covarrubias en su *Tesoro* dice s.v. 'boto' [voto]: «Un juramento hay usado entre gente inconsiderada y fanfarrona de "Voto a Dios", sin advertir qué es lo que dicen, ni lo que votan».

Detrás de las palabras del soldado también se detecta una crítica solapada a los tremendos gastos ocasionados por la construcción del túmulo y las exequias reales. En el vocativo «¡Oh, gran Sevilla, / Roma triunfante en ánimo y riqueza!», Martín señala otra gran desmitificación, pues es verdad que el túmulo revela las riquezas de Sevilla, pero no de la manera en que el soldado lo cree. Al igual que el monumento era una cáscara vacía hecha de cartón pintado para simular mármol, la riqueza de Sevilla también era puramente superficial, mera apariencia que no tenía verdadero sustento.²⁴

Con la aparición del valentón, todos los alardes del soldado se duplican; no sólo dice aprobar sus dichos, sino que también busca pelea con quien ose contradecirlos. Recordemos que la acusación de mentir –lanzarle a uno un «mentís» en la cara– no es una afrenta menor, sino de las peores deshonras que se le podían atribuir a cualquier hombre honrado. Sin embargo, uno de los detalles más logrados de Cervantes en este soneto es el retrato vívido de la valentía vacía en el gesto amenazante y fanfarrón de éste que «caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo» y se va sin que pase nada... valentía de cartón pintado, podríamos decir.

Se presiente la inminencia de una pelea, pues no se espera otra cosa cuando dos como el soldado y el valentón que aquí retrata Cervantes se juntan y, sin embargo, no pasa nada. Ni entre ellos dos pelean, ni aparecen detractores para contradecirlos. Es así que esa nada –después de lo que parecía estar anunciando un conflicto inminente– es quizás lo que llama más poderosamente la atención del soneto. ¿Por qué hay diálogo entre dos de esta calaña si no hay pelea?

Pero al pensar en esta pregunta, se nos presenta otra aún más intrigante. ¿Para qué hay dos voces en el soneto si dicen lo mismo? ¿Hay acaso un enfrentamiento velado por la ironía que no se percibe del todo? Esto podría ser posible, pero sin duda no es evidente. Podemos afirmar, entonces, que el autor busca y consigue crear esa duda en el lector. Lo que podemos apreciar aquí de manera más inmediata es que no hay diálogo, ni tampoco hay enfrentamiento. Según lo entendemos, más bien parece haber competencia sobre quién defiende mejor lo que dice el monumento, quién obtiene más temprano la credencial de descubridor y analista certero («diera un doblón por describillo»).

De todas formas, en su urgencia por hacer alardes, lo que ambas voces parecen dejar de percibir es que su reacción es la más esperable y común; que ellos no alcanzaron ninguna nueva escala de penetración sobre esa enorme máquina artística. Lo que ellos vocean, con sus maneras ásperas es, en definitiva, lo que *dice* el túmulo y es eso lo que busca: causar espanto y maravilla, parecer que vale cada pieza «un millón» y que Sevilla compite con la Roma eterna, como se quiere hacer competir a los reyes españoles con los emperadores romanos en sus triunfos y homenajes mortuorios. Todo esto

24. En los párrafos anteriores he recogido parte del análisis de Martín (1991: 106-108)

parece mostrar con sorna el autor del soneto, pero sin embargo no lo dice; lo insinúa no diciéndolo.

De modo que, a diferencia del espíritu de mostración, alarde y efectismo, que es el que construye las honras fúnebres, el soneto de Cervantes hace todo lo contrario. No transmite una idea unívoca, ni hace concordar el concepto expresado con la dignidad de su emisor o transmisor. Más allá del sarcasmo y la ironía que se le suele reconocer a Cervantes, es interesante destacar que semejante incongruencia entre emisor y mensaje es de hecho una práctica cervantina recurrente. Pensemos en el morisco Ricote sobre la expulsión de su pueblo, en la bruja del *Coloquio* sobre la forma de salvar las almas, en lo que dice Rinconete sobre otros delincuentes, o en el mismo don Quijote con sus ideas tan sensatas dichas desde la locura. Vemos aquí en acción todo el poder de la paradoja, índice discursivo de un desafío a la ortodoxia o una crítica velada a los juicios absolutos. Como dice Colie, «The paradox is always somehow involved in dialectic: challenging some orthodoxy, the paradox is an oblique criticism of absolute judgment or absolute convention» (Colie, 1966: 10). Y al respecto, Martín indica acertadamente que el fin último de la paradoja cervantina, tanto en sus novelas como en sus sonetos burlescos, es justamente cuestionar la opinión recibida, poner en entredicho cualquier verdad dogmática²⁵.

Otra cuestión que plantea interrogantes en el soneto es el hecho de que en un principio parece que va a decantarse por la vía de la descripción y seguir el cauce de la poesía efrástica, puesto que sus primeros versos nos hacen sentir la proximidad del objeto mediante el uso de deícticos (*esta* grandeza, *esta* máquina insigne, etc.) e incluso se registra el deseo del soldado por describir lo que está viendo; pero, sin embargo, en ningún momento el poema cumple esa sospecha que ayudó a construir, no da ningún detalle que permita recrear una imagen ni se convierte en un artefacto verbal que materializa un objeto visual.

Creemos que en este escamoteo de una éfrasis prometida, se resalta aún más porque lo que importa aquí son las tres voces en juego en el poema. La voz del soldado, la del valentón y la voz poética que los presenta y cierra la escena con los versos suplementarios del estrambote. Lo que el soneto pone en primer plano no es el monumento, sino las reacciones, la recepción de un objeto simbólico (el «me espanta esta grandeza»), no su descripción²⁶. Como dice Mary Gaylord:

25. «For him paradox is much more than mere “linguistic acrobatics” or “intellectual play”. Cervantine paradox is more than a simple rhetorical exercise in epideixis; instead it questions the very nature of life, literature, and reality. It is the foundation upon which he builds most of his literature. By pointing out the equivocal nature of life and of human judgment, his lesson warns against dogmatism in all forms—whether religious, social, or literary. In a world of shifting realities it is best to practice tolerance and not impose one’s criterion upon others» (Martín, 1991: 80).

26. Así hicieron otros poetas, como Lope de Vega que se demora en un largo romance descriptivo en su comedia *El amante agradecido*, publicada en su XII Parte de Comedias. Transcribo como muestra la primera tirada del romance en que Leonardo describe el túmulo y la fiesta sevillana a Juan:

What the braggarts deliver is less a word picture of the tomb than an enactment of the power of its aura, on themselves and even the king, come back from heaven to gawk at the grandeur of a monument to his own person! The sonnet is constructed less on any actual practice of ekphrasis than on the shaky scaffolding of *ekphrasis desire* (Gaylord, 1996: 138).

Según nosotros lo leemos, entonces, el soneto pone el dedo en la llaga de una de las cuestiones más esenciales del arte barroco: la manipulación, la maravilla y pasmo que se busca provocar en el destinatario. Los dos hombres que hablan en el soneto quedan delineados como estereotipos del fanfarrón: el que habla a los gritos y blasfema en público y el aparatoso soldado que se viste de manera estrafalaria para llamar la atención.²⁷ Al fin y al cabo los dos son un humano remedo de la pompa simbólica del túmulo. Ellos también quieren aparentar lo que no son. Ellos también proclaman «verdades» y grandes «virtudes», si no es con epigramas latinos y símbolos remanidos, como el túmulo, sí con sus gestos, actitudes y modos de tratar a los que los rodean. Son valientes, aguerridos y bien demuestran saber apreciar una obra excelsa cuando la ven: «cada pieza vale un millón»... (y aquí la risa burlona de Cervantes se nos hace casi audible)²⁸.

Pero además, en sus discursos hay, como en el túmulo, una misma interpelación hacia el otro, el destinatario o espectador: no pasemos por alto que los dos intimidan con preguntas —que pretenden ser retóricas— al resto de los presentes. ¿Quién NO se admira de esto?, «¿a quién no suspende y maravilla?» (¿hay espacio para decir que no, que no espanta ni maravilla?). ¿Quién va decir que lo que yo digo es falso? «quien dice lo contrario miente»; o, como figura en una de las versiones del soneto, «quien piensa lo contrario, miente» (cfr. Solís de los Santos, 2004).

Nos permitimos un breve *excursus* para comentar que esa variante del verso es especialmente interesante pues, al leer una afirmación tan tajante (un *pensamiento* que no es una equivocación, sino una *mentira*, es decir, una *acción* condenable), no podemos dejar de asociarla a una de las mayores preocupaciones del monarca muerto: la necesidad de uniformidad de concien-

«A las honras de Filipo, / gran columna de la Iglesia, / Sevilla, en la mayor furia, / hizo estas dignas obsequias. / Levanta entre los dos coros, / un túmulo que venciera / las pirámides de Egipto, / si llegara a competencia. / La planta, cuarenta y cuatro / pies castellanos encierra, / y ciento cuarenta y uno / tiene de alto la monte. / Y si a su gran pensamiento / no atajara la cubierta, / yo sospecho que a las nubes / diera la fábrica nuevas. / Las calles que acompañaban / de este cuerpo la grandeza, / al Norte y al Mediodía / la que más pudieron, muestran / ciento y seis pies en el largo; / de ancho, sobre dos cuarenta; / del grueso del muro, nueve, / treinta y cinco de monte» (Vega Carpio, 1917: 118b).

27. Recordemos a Vicente de la Rosa/Roca en el primer *Quijote* y los florilegios que hacía con sus ropas para que con tres o cuatro prendas pareciera que tenía vestidos a montones.

28. La risa frente al valor millonario de los materiales poco durables con que efectivamente estaba construido el túmulo y sin embargo el valor artístico de las pinturas y esculturas, que son las «piezas» también, podría ser enorme. Pero aparentemente ninguna autoridad se preocupó por su conservación, pues no hay registro de que nada de eso se guardara (Collado, por ejemplo, escribe muchos años después de la celebración y no cuenta más que con bocetos y estampas de lo que fue el monumento). De modo que la frase del soldado, como tantas en Cervantes, permite muchas lecturas.

cia, la ortodoxia religiosa propugnada por la Contrarreforma y de la cual Felipe II fue un orgulloso paladín. De modo que esta forma del verso que, aunque probablemente no haya sido la original no resultó totalmente inusitada pues sobrevivió como variante en la transmisión del soneto, es una excelente equiparación entre el mensaje monolítico que transmitía el túbulo y el fanfarrón dogmatismo del valentón.

Finalmente, es preciso resaltar cómo la tercera voz, la que enmarca y nos presenta a las otras dos (¿la voz del autor?) no hace más que mostrar lo que sucede, sin ofrecer claros juicios de valor. Los que vocean todo el sentimiento y pareceres son los otros dos. En contraste, la voz poética se destaca por su sutileza. Y sin embargo no podemos decir que no se sienta su presencia ni que se borre su figura o desaparezca. Por el contrario, está bien presente en la escena como espectador (*«esto oyó un valentón y dijo»*) y como quien encapsula el momento para ofrecérselo al lector. Se hace bien patente que sin esa voz no habría poema; pero no solamente por ser la necesaria voz del autor que escribe, sino como la mirada o el ojo imprescindible para que estos versos sean lo que son, puesto que está absolutamente involucrado en el texto. Su presencia y su voz comentan la escena y transmiten sus pormenores (*«Y luego, encontinente, / caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.»*), pero sin valoración alguna.

Tal comprobación de los modos en que se articulan las voces del soneto, nos sugiere que hay aquí una reflexión sobre la creación y la recepción de un objeto artístico. En el soneto la voz autoral se queda al margen, expone la escena con cierta sorna en el final, pero es el receptor el que tendrá que decidir qué piensa de todo aquello (de hecho ya hemos visto qué lecturas disímiles produce este texto en diferentes lectores porque Cervantes no nos da una guía cierta).

Por su parte dentro de la escena que retrata el soneto, las voces de los fanfarrones, invocados por el magnífico túbulo a la admiración, manifiestan la reacción esperada por los creadores de este objeto artístico y espectacular (si la admiración que vocean es sincera o burlesca, no lo sabemos ni nos importa). Aunque, sin embargo, se hace evidente que expresan su relación en un tono mucho más vulgar del que podrían haber planeado los creadores del gran artefacto simbólico. He aquí un peligro que surge cuando se intenta manipular el ánimo de los receptores: aun las obras que más evidencian la respuesta que quieren provocar son pasibles de una recepción no esperada.

Podríamos decir, entonces, que el soneto mismo pone en práctica, al tiempo que satiriza, ese reclamo a la respuesta única que a menudo parece ser el fin principal del arte barroco (en especial de aquel ligado a la propaganda política y religiosa), en el cual se apela a la emoción directa, se manipulan con sabiduría los resortes que mejor conducen a la adhesión y se procura obturar cualquier resquicio que permita un pensamiento divergente o que lleve a una idea contraria de la que se quiere sostener.

En conclusión, entendemos que se burlan aquí las construcciones simbólicas que, para manipular al receptor, vocean sus intenciones de maneras tan

burdas como las de los dos fanfarrones. Pero también consideramos que, con este soneto, Cervantes nos permite ver que las respuestas del público pueden ser inusitadas e innumerables y que sorprenderán al creador que pretenda tener al público bajo control.

Como decíamos antes, al no aclarar sus intenciones ni dejar el camino prefijado para la «correcta» lectura de su obra, Cervantes produce con su ambigüedad un evidente enfrentamiento con las formas propias del discurso establecido para la transmisión de ideas. En definitiva, creemos que el manejo cervantino de la ambigüedad es índice de su disidencia ante las prácticas de la manipulación.

De más está recordar que es en el Barroco donde se inician y perfeccionan los aparatos de propaganda del poder secular y religioso que hoy día –bien lo sabemos– se siguen utilizando. Las tesis de Maravall, sobre la cultura dirigida del Barroco se aplican perfectamente a todas las manifestaciones del arte producido desde las esferas del poder con el fin de fomentar su presencia, reafirmar su ideología y, en definitiva, exaltar su poderío. Los reparos de las nuevas corrientes históricas, como la que promueve Fernando Rodríguez de la Flor, apuntan a que más allá de esa innegable voluntad dirigista de, por ejemplo, el arte regio, se descubre en la época una importante veta escéptica representada por subjetividades individuales que ponen en crisis la uniformidad disciplinada²⁹.

Desde esta perspectiva de análisis, la producción de Cervantes podría ser un buen ejemplo de aquella subjetividad escéptica, propia de un artista emancipado del poder que mantiene una mirada crítica y una posición independiente frente a las prácticas de representación que el poder preconiza. Y el soneto que hemos analizado se nos muestra como un objeto especialmente elocuente de las grandes diferencias de Cervantes con respecto a las construcciones artísticas de base simbólica surgidas desde lo más preclaro de la ideología dominante.

Advertimos, entonces, en Cervantes una clara conciencia de la complejidad de la relación entre creador y público, escritor y lector, emisor y receptor, en definitiva la comunicación entre yo y el otro: el núcleo mismo de la vida del hombre en la sociedad. Es esto lo que se trasluce detrás de la notable libertad exegética que sus textos promueven, precisamente sin *promover* nada en especial, salvo la incitación a la lectura individual del objeto artístico.

Se destaca también en Cervantes el gusto por la sugerencia, puesto que le ofrece al lector fragmentos y detalles de un todo que el mismo receptor será el responsable de armar, como sucede aquí con las pocas pinceladas que retratan la calaña de los dos bravucones. Esto es, por supuesto, indisoluble de

29. Véase Maravall, «Los recursos de acción psicológica en la sociedad barroca» (1996: IV parte). En Rodríguez de la Flor (2005), donde desde diferentes abordajes rodea el tema, se puede hallar un buen abanico de sus ideas sobre la acción discursiva del hombre barroco frente a otros hombres y al mundo. Véase también en Rodríguez de la Flor (2002) «Retórica y conquista. La nueva lógica de la dominación “humanista”».

la respetuosa relación entre el autor y lector que mencionamos antes: es la forma, entonces, en que un principio ético se convierte en estético.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allo Manero, Adelaida y Juan Francisco Esteban Lorente (2004). «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*. 19, pp. 39-94.
- Ariño, Francisco (1873). *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604 recogidos por Francisco de Ariño, vecino de la ciudad en el barrio de Triana*. Editados por Fabié Escudero con apéndices documentales. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Ayala, Francisco (1974). «El túmulo», en Francisco Ayala, *Cervantes y Quevedo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 185-200.
- Bonet Correa, Antonio (1993). «La arquitectura efímera del barroco en España», *Norba – arte*. 13, pp. 23-70.
- Bonet Correa, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal.
- Bouza, Fernando (1998). *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal.
- Canavaggio, Jean (1987). *Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe.
- Castro, Américo (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo VI.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1981). *Poesías completas*. Vicente Gaos (ed.). Madrid: Castalia, tomo II.
- Colie, Rosalie L. (1966). *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Collado, Gerónimo (1869). *Descripción del Túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey don Felipe Segundo por el licenciado Francisco Gerónimo Collado*. Francisco Borja Palomo (ed.). Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Covarrubias, Sebastián (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra; DVD de la colección *Studiolum*, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó. Madrid-Pamplona: Iberoamericana Vervuert-Universidad de Navarra.
- Elliot, J. H. (1977). «Self-Perception and Decline in Early Seventeenth-Century Spain», *Past & Present*. 74, pp. 41-61.
- Gaylord, Mary (1996). «“Yo el soneto”: Cervantes’s Poetics of the Cenotaph», *Bucknell Review: a Scholarly Journal of Letters, Arts & Sciences*. 39.2, pp. 128-150, número monográfico de Susan L. Fischer (coord): *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik*.
- Jauralde Pou, Pablo (2009). «Noticia de nuevos textos y documentos áureos», *Voz y letra: Revista de literatura*. 20, 1, pp. 11-22.
- Lobato, María Luisa y Bernardo García García (coord.) (2003). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid-Junta de Castilla y León: Consejería de Cultura-Turismo.
- Maravall, José Antonio (1996). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Martin, Adrienne Laskier (1991). *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press.

- Pérez Escolano, Víctor (1976). «Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*. 180, pp. 149-176.
- Pozuelo Calero, Bartolomé (1991). «Epigramas latinos en el túmulo de Felipe II en Sevilla», *Habis*. 22, pp. 417-436.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2005). *Pasiones frías*. Madrid: Marcial Pons.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2004). «La imagen del mundo. Emblemática y Contrarreforma», en Sagrario López Poza (ed.), *Florilegio de Estudios de Emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de «The Society for Emblems Studies. Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem Studies. A Coruña, 2002*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 65-77.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Rodríguez Marín, Francisco (1947). «Una joyita de Cervantes», *Estudios Cervantinos*. Madrid: Patronato del IV Centenario de Cervantes-Ediciones Atlas, pp. 351-359.
- Solis de los Santos, José (2004). «Una edición crítica del soneto 'Voto a Dios' de Cervantes», *Philologia Hispalensis*. 18.2, pp. 237-261.
- Vega Carpio, Lope de (1917). *El amante agradecido*, en *Obras de Lope de Vega*. Nueva edición. Madrid: Real Academia Española, tomo III, pp. 100-140.

Recibido: 8 de febrero de 2014

Aceptado: 13 de octubre de 2014

Resumen:

El soneto de Cervantes «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!» retrata, antes que nada, un juego de reacciones frente a un artefacto simbólico construido con el claro fin de exaltar el poder monárquico en la España de fines del siglo XVI. Resulta entonces un objeto de análisis muy interesante para sondear el diálogo de Cervantes con las prácticas manipuladoras que eran inherentes a la cultura simbólica de su época.

Palabras clave: Cervantes; soneto; cultura simbólica; manipulación; Barroco; recepción.

Title: «...fuese y no hubo nada». Cervantes Facing the Tampering and Symbolic Squandering

Abstract:

Cervantes' sonnet «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza» portrays, first and foremost, a set of reactions upon confronting a symbolic artifact which was constructed with the evident purpose of exalting monarchic power in the Spain of the late 16th Century. It therefore constitutes a very interesting object of analysis in order to fathom Cervantes' dialogue with the manipulative practices which were inherent to the symbolic culture of his time.

Key words: Cervantes; Sonnet; Symbolic Culture; Manipulation; Baroque; Reception.