

## **Un estudio comparado de los poemas funerales de Baltasar del Alcázar y Francisco de Quevedo\***

Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ  
Université de Neuchâtel

RESUMEN: Chevalier (1992: 118-9), Plata Parga (1999: 242-3), Núñez Rivera (2001: 11-110) y Cacho Casal (2003: 63) son los investigadores que han puesto de manifiesto la coincidencia casi literal de algunas de las expresiones de la poesía de Quevedo con la de Baltasar del Alcázar; este aspecto ilustra la proximidad que se da en ciertos casos entre ambos poetas, que puede ir más allá del manejo de una tradición compartida y obedecer a un conocimiento más o menos directo por parte de Quevedo de la poesía del andaluz. En este trabajo se estudian las concomitancias entre las composiciones de Alcázar que comienzan «A la muerte cruel, acerba y dura», «Detén, famoso Betis, la corriente», y «Hiere la hermosa Elvira» en los versos funerales de Quevedo. Con él se quiere poner de manifiesto, además, la necesidad de revisar el conocimiento que se tiene sobre la poesía funeral española.

PALABRAS CLAVE: Baltasar del Alcázar, Quevedo, Ancona, poesía funeral, Berenguel de Aois, Francisco de la Cueva, Hortensio Paravicino, Elvira.

ABSTRACT: Chevalier (1992: 118-9), Plata (1997: 242-3), Núñez Rivera (2001: 11-110) and Cacho Casal (2003: 63) are the researchers who have demonstrated the nearly literal coincidence of some of the expressions in Quevedo's poetry with the poetry written by Baltasar del Alcázar; this feature illustrates the proximity that exists in certain cases between both poets, which might go beyond the use of a shared tradition and have more to do with Quevedo's more or less direct knowledge about the poetry by the Andalusian. This paper studies the associations between Alcázar's compositions which begin with "A la muerte cruel, acerba y dura", "Detén, famoso Betis, la corriente", and "Hiere la hermosa Elvira" in the funeral verses by Quevedo. In addition, this analysis demonstrates the need to revise current knowledge of Spanish funeral poetry.

KEYWORDS: Baltasar del Alcázar, Quevedo, Ancona, funeral poetry, Berenguel de Aois, Francisco de la Cueva, Hortensio Paravicino, Elvira.

Chevalier (1992: 118-9), Plata Parga (1999: 242-3), Núñez Rivera (2001: 11-110) y Cacho Casal (2003: 63) han puesto de manifiesto las coincidencias que se dan entre la poesía burlesca de Baltasar del Alcázar y la de Quevedo; una de ellas le lleva a sospechar a Cacho Casal (2003: 63) que esta relación puede ir más allá del manejo de unas fuentes o de una tradición compartida:

---

\* Agradezco a los doctores Valentín Núñez Rivera e Isabel Pérez Cuenca las aportaciones efectuadas a este texto.

Tampoco hay que descartar la posible influencia de Baltasar del Alcázar en los *carpe diem* desafortunados de Quevedo. En la *Cena jocosa* del poeta andaluz se encuentran abundantes referencias a las comidas y al vino, en ocasiones con expresiones muy semejantes a las quevedianas: «Franco fue, Inés, ese toque; / pero arrójame la bota» (*Obra poética*, 114b, vv. 21-2). Como en el soneto quevediano, el narrador se dirige a una segunda persona (ambas son mujeres) y le pide que le pase la bebida. La coincidencia es casi literal: «daca de la bota llena», «dame acá esa [la] bota».

Chevalier (1992: 118-9) ya había encontrado ciertas similitudes entre algunos de los conceptos de Alcázar y Quevedo, aunque consideraba muy difícil que el madrileño conociese la obra poética del andaluz, con excepción de los epigramas que se recogen en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa<sup>1</sup>:

De Santo Tomé es Dominga,  
pero no hay quien se le escape;  
pues al mejor que la pringa,  
cuando no le da, es de zape;  
cuando le da, es de Mandinga  
(Baltasar del Alcázar: «A una dama morena e interesable»)

A los paganos te llegas,  
de los quitanos te vas;  
Santo Tomé te defiende  
del amante Guardián  
(Quevedo: «Lición de una tía a una muchacha, y ella muestra cómo la aprende»; vv. 29-32)

Las mujeres de la Corte  
son, si bien lo consideras,  
todas de Santo Tomé,  
aunque no son todas negras  
(Quevedo: «Instrucción y documentos para el noviciado de la corte»; vv. 29-32)<sup>2</sup>

Si es poeta el ser ladrón,  
mas poeta sois que Caco;  
que Horacio no fue tan flaco,  
ni Ovidio fue más nasón.  
(Baltasar del Alcázar: «A un mal poeta»)

---

<sup>1</sup> Chevalier (1992: 118) indica: «Viven sin duda en la España de 1600 cantidad de juegos verbales canonizados por el uso de los que no deja Quevedo de echar mano. Evidencia el fenómeno un rápido cotejo entre los juegos verbales de la poesía quevedesca y los que traen los versos de Baltasar del Alcázar. Escojo este ejemplo porque Baltasar del Alcázar muere en 1606, después de pasarse la vida en Sevilla y sin haber impreso sus versos».

<sup>2</sup> Fernández Mosquera (2004: 18) comenta: «Santo Tomé, por ejemplo, vale no ya por su santidad, sino por el lugar geográfico que nombra y por el valor de “tomar” en su acepción más obscena».

érase un elefante boca arriba,  
era Ovidio Nasón más narizado  
(Quevedo: «A una nariz», vv. 7-8)<sup>3</sup>.

Chevalier (1992: 119) basa la similitud del concepto entre Ovidio Nasón y «narizado» en el conocimiento que había de estas ideas en el ámbito universitario de la época: «No parecerá exageradamente atrevido afirmar que [esto último] lo conocería cualquier estudiante». Para Plata Parga (1999: 242-3), sin embargo, la conexión entre ambos conceptos no resulta tan directa ni evidente:

El juego de palabras («Nasón» / «narizado») es una paronomasia en la que la coincidencia de significantes es un poco lejana.

[...]

En italiano, pues, la paronomasia «naso» / («Nasone») funciona perfectamente gracias a la semejanza de los significantes de «nariz» y del cognomen de Ovidio, y de ahí pudo pasar a la poesía burlesca española (Alcázar, Góngora, Quevedo y otros).

Núñez Rivera (2001) sostiene a su vez que el poema anterior de Alcázar y el que le sirve a Chevalier para establecer la concordancia entre la dilogía de «Santo Tomé» y «tomar» no son obra del poeta sevillano<sup>4</sup>. El propio Núñez Rivera (2001: 70, 78, 110) apunta otras semejanzas entre los versos burlescos de Alcázar y los de Góngora, Lope o Quevedo, como los de la parodia petrarquista o mitológica:

Pedro Espinosa [...] escoge seis ingeniosísimos epigramas de Alcázar (junto a otros seis sonetos de Arguijo). Tal vez se daba cuenta de su sintonía con las letrillas de Góngora, Lope y Quevedo

[...]

Probablemente el caso más importante de parodia antipetrarquista en Alcázar lo constituya la irrisión de los motivos mitológicos. En esto, el poeta se manifiesta de nuevo como un adelantado con respecto a la mirada absolutamente desmitificadora de Góngora, Quevedo o Lope

[...]

Pero además, y esto es lo verdaderamente relevante, funciona como eslabón y precedente para los poetas que a partir de 1580 van a renovar sustancialmente la lírica áurea: Góngora, Lope y Quevedo.

---

<sup>3</sup> Chevalier (1992: 119) añade el equívoco del adjetivo «liviano» en «Padilla, ved qué gran mal: / el libro de vuestra mano / unos lo hallan liviano / y otros, que pesa un quintal» (Baltasar del Alcázar: «A Padilla», vv. 1-4). «Ya los pícaros saben en Castilla / cuál mujer es pesada y cuál liviana, / y los bergantes sirven de romana / al cuerpo que con más diamantes brilla» (Quevedo: «A las sillas de manos cuando van acompañadas de muchos gentileshombres», vv. 1-4). Estos textos atribuidos a Alcázar proceden de la edición de Rodríguez Marín (1910) y no fueron incluidos por Núñez Rivera en su edición de 2001, de donde se toman el resto de versos de Alcázar. Las citas de Quevedo pertenecen a la edición de Blecua (1971) y Schwartz & Arellano (1998), las siguientes proceden de *El parnaso español* de 1648; se regulariza en ellas puntuación y ortografía.

<sup>4</sup> Núñez Rivera (2001: 113-4) explica: «El estudio de las atribuciones alcazarianas me ha llevado a configurar un corpus bastante más restrictivo que el allegado por Rodríguez Marín [...]. Se añaden diez [composiciones] que no fueron conocidas por Rodríguez Marín y una que no incluyó por motivos de “moralidad y decencia”». Un catálogo de los manuscritos e impresos de Alcázar puede verse en Núñez Rivera (1997a, 1997b, 2001: 121-31).

A día de hoy sigue sin tenerse constancia de que Quevedo conociese de primera mano la poesía de Alcázar, ya que por el momento no se han hallado entre sus libros, documentos o testimonios que avalen este hecho, pero resulta innegable la conexión que existe en los usos expresivos de ambos poetas. Núñez Rivera considera que, además de Quevedo, otros grandes autores áureos como Fray Luis, Góngora o Lope, leyeron la obra de Alcázar, y que el examen de los manuscritos de Pacheco puede aportar luz documental, especialmente en el caso de Quevedo. Pérez Cuenca añade que los inventarios de fondos como el de Medinaceli también pueden aportar datos fehacientes sobre la conexión directa entre estos autores<sup>5</sup>. En este trabajo se buscan similitudes en los versos funerales de Alcázar y Quevedo, y se trata de mostrar cómo, con independencia de las fuentes compartidas con otros poetas del XVI y XVII, ofrecen formulaciones muy parecidas entre sí que singularizan su uso de la tópica funeral. Para ilustrar estos aspectos fundamentaremos nuestro análisis en su *inventio*, que refleja, igualmente, la manera en que disponen sus poemas luctuosos.

Con ello se trata de evidenciar también la necesidad de revisar el conocimiento que se tiene de la poesía funeral española, estudiada de forma panorámica por Emilio Camacho Guizado en *La elegía funeral en la poesía española* (1969). Su obra ofrece conclusiones de gran interés para comprender la tradición, la estructura o el estilo de estas composiciones, pero conviene establecer una nueva sistematización de sus planteamientos partiendo de la estrofa (octava, décima, soneto, elegía), tipo de difunto (héroes, soberanos, cortesanas, seres sin existencia real) y de sus motivos panegíricos y sepulcrales (elogio, lamento, consuelo, reflexiones de carácter más general sobre la vida y la muerte) para ampliar el alcance de sus resultados<sup>6</sup>. Lo mismo sucede con los planteamientos de López Poza (2008, 2014), que son un buen punto de arranque para los sonetos funerales del Siglo de Oro, pero la construcción retórica de algunos de ellos, como es el caso de los de Quevedo, no se pueden explicar únicamente a partir de la influencia de la *Antología Palatina*, de la práctica escolar o de la visión que ofrecen los tratadistas. Evidentemente, los sonetos funerales de Quevedo se pueden inscribir en la línea epigramática de origen heleno, pero también en la elegía antigua, en la latina, en la materia caballeresca medieval o en la de los poetas de cancionero. Del mismo modo, los sonetos morales, satíricos y burlescos o amorosos de Quevedo se pueden vincular al ámbito epigramático, pero la influencia y el alcance estilístico de sus versos reflejan preocupaciones capitales de su obra a nivel histórico, político y ético, y muestran las lecturas eruditas

---

<sup>5</sup> Vid. Pérez Cuenca & Campa (2012). En la biblioteca personal de Quevedo se han descubierto casi veinte volúmenes con su firma. A este respecto pueden verse Maldonado (1975), Martinengo (1983: 173-9), López Poza (1992: 230-1), López Grigera (1996, 1998: 23-6, 2002: 163-1), Jauralde (1997), Cacho Casal (1998, 2001), Schwartz & Pérez Cuenca (1999), Kallendorf & Kallendorf (2001: 131), Pérez Cuenca (2003, 2004) o Fernández González & Simões (2011, 2012).

<sup>6</sup> Pedro Salinas: *Jorge Marique o tradición y originalidad*; Juan Ayuso: *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*; Rosario Fernández Alonso: *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*; Emilia García Jiménez: *La Poesía elegíaca medieval en lengua castellana* y Víctor Infantes: *Las Danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)* completan el panorama dedicado al estudio de la poesía funeral española, que parece que empieza a suscitar la atención por parte de la crítica, tal y como prueba el número de febrero de 2014 de la revista *E-Spania: La mort des grands: arts, textes et rites (XIe-XVIIIe siècle)*.

del poeta, que exceden, con mucho, la formulación elocutiva y conceptual del epigrama heleno, tal y como ya demostraron Rey (1995) en la moral, Arellano (2003) en la burlesca, y Fernández Mosquera (1999), Pozuelo Yvancos (1999) y Rey & Alonso Veloso (2011, 2013) en la amorosa<sup>7</sup>. En algunos de estos poemas, los especialistas rastrearon paralelismos con ciertos epigramas, pero no en todos. Se puede suponer que existió un correlato heleno para todos o no; mientras tanto, y hasta que se constaten estas, deben mantenerse las mismas cautelas sobre estos hechos y aplicar una mirada más panorámica sobre la cuestión. Si acaso, la influencia de los epigramas helenos se puede percibir más directamente en epitafios breves —los escritos en décimas u octavas—, pero no tanto en los sonetos, que acabaron adquiriendo una identidad propia y única dentro del Siglo de Oro español, a pesar de que los tratadistas trataron de asimilar el soneto a los modelos clásicos para justificar su uso y dotar de mayor lustre a esta forma poética<sup>8</sup>.

## LAS POESÍAS FUNERALES DE ALCÁZAR Y QUEVEDO

Las composiciones funerales de Baltasar del Alcázar son muy escasas, y más con respecto a su poesía amorosa, satírica y burlesca o religiosa. Núñez Rivera (2001: 61-2) las sitúa dentro de los «poemas misivos y circunstanciales», que se dirigen en su mayoría «a amigos y contertulios de las academias sevillanas en las que participa o a familiares y amigos». Propiamente fúnebres, por haber sido escritas a título póstumo, se pueden considerar los sonetos dedicados al doctor Ancona y a Isabela; los tercetos en memoria, según Núñez Rivera (2001: 261), del orador Jerónimo de Herrera, y la canción elegíaca para Juan de Espinosa<sup>9</sup>. Los dos primeros responden al modelo del soneto túmulo o soneto epitafio, con el que los autores áureos suelen rendir homenaje a miembros de la realeza, nobles, cortesanos, damas, artistas y otros seres difuntos, con existencia real o sin ella.

El consagrado «Al doctor Ancona» es el que más se aproxima a los poemas fúnebres de Quevedo por la manera en que Alcázar combina ideas muy habituales de la tópica sepulcral con el panegírico del difunto. En él se presenta al médico como el único hombre capaz de someter a la muerte, al prolongar la vida de sus pacientes. En el epitafio para la tal Isabela,

---

<sup>7</sup> Sobre la burlesca Fasquel (2011: 11) señala: «L'influence des épigrammes gréco-latines ne révèle qu'une part du processus global d'imitation des sources antiques».

<sup>8</sup> Desde el siglo XV, los tratadistas consideraron la forma del soneto como una especie de traslación de los epigramas latinos; al igual que Herrera, Díaz Rengifo, en su *Arte de poética española*, dejó constancia de la similitud entre el epigrama clásico y el soneto por su brevedad y capacidad de concisión. Baltasar Gracián, en *Agudeza o arte de ingenio*, LX, comenta: «El soneto corresponde al epigrama latino, y así requiere variedad: si es heroico, pide concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burlesco, donoso; si es moral, sentencioso y grave». Para la especialización del soneto como epitafio o túmulo con el que los autores romances tratan de adaptar a las lenguas vernáculas el dístico del epigrama funeral clásico, *vid.* Estévez Molinero (1996) y López Poza (2008). Ténganse en cuenta también las consideraciones de Blanco (1984 o 2010) sobre los sonetos luctuosos de Quevedo y Góngora, a los de Góngora alude asimismo en otros trabajos; las de Matas Caballero (2001) sobre los escritos tras la ejecución de Rodrigo Calderón, y las de López Poza (2008), Montero Reguera (2012) o Ponce Cárdenas (2014) sobre la tradición del epigrama y la poesía funeral del Siglo de Oro.

<sup>9</sup> Establecemos este inventario a partir de la edición de Núñez Rivera (2001), que, como se indicó anteriormente, será la que utilizaremos a partir de ahora para citar los versos de Alcázar.

la difunta, que no parece tener un correlato real claro, habla de su muerte a los veintiséis años en la plenitud de su belleza. Su sentido más exacto resulta enigmático, pues se nos dice: «Amé, no me arrepiento, y fui amada / de quien me puso en esta tumba oscura / [...] / Y en el gusto mayor que Amor ofrece / acabóme un pesar no merecido, / salvo si por amar no se merece» (vv. 7-8, 12-14). Lo más probable es que Alcázar se refiera al amor que sintió la muerte por la difunta y que el amor de la fallecida sea de carácter divino, puesto que desprecia bienes terrenos como el de su hermosura.

Los tercetos «A la muerte del doctor Herrera» y la «Elegía al maestro Espinosa» ejemplifican la otra modalidad de poemas funerales a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, para los que no es posible fijar un esquema métrico único y en los que la condición del difunto determina la *inventio* de los versos: los dedicados a monarcas y poderosos adquieren un tono más heroico y patriótico, los dirigidos a reinas y cortesanas más lacrimógeno o consolatorio, y más o menos íntimo en función del fenecido y de su proximidad al poeta<sup>10</sup>. Las dos composiciones de Alcázar lamentan y celebran a un tiempo las muertes del orador Jerónimo de Herrera y del dominico Juan de Espinosa en el ambiente bucólico del Guadalquivir: se duelen, porque su defunción supone para el poeta la desaparición del amigo y para el río y las ninfas la de su virtud, pero se alegran, porque tras ella disfruta de vida eterna en el cielo. Los versos se sitúan así a medio camino entre lo funeral, lo celebrativo y lo religioso.

A Quevedo se le pueden atribuir, al menos, unos setenta poemas funerales dirigidos a seres de existencia real, personajes alegóricos o mitológicos con motivaciones y objetivos muy diversos; a saber, intereses políticos, peticiones expresas, íntimos en señal de agradecimiento, certámenes o para la sátira de tipos, que en el XVII se generalizaron en gran medida en composiciones de tipo panegírico, moral y satírico o burlesco<sup>11</sup>. Como le sucede a Alcázar, la cantidad de poemas funerales de Quevedo sigue siendo relativamente baja en relación con sus versos amorosos, burlescos o morales, pero tienen una mayor presencia en el conjunto de su obra poética por número y distribución. Esto no impide, sin embargo, establecer varias

---

<sup>10</sup> En ocasiones los versos van dedicados a la muerte de padres o hermanos. Los poemas pueden originar, además, otras reflexiones morales y religiosas sobre la muerte, el paso del tiempo, la fama, detrás de los que se proponen diferentes normas de conducta y de las que asoman diferentes episodios históricos y políticos de la época. Predomina en ellos el uso del terceto, pero décimas o sonetos también se suelen emplear en estas composiciones en las que, como sucede con la elegía clásica latina, la muerte se suele combinar con asuntos celebrativos, amorosos o de carácter íntimo. La imposibilidad de adaptar exactamente las modalidades clásicas a la poesía española originó un debate del que participaron muchos poetas y tratadistas. Al respecto *vid.* Hardison (1973), Estévez Molinero (1996), López Bueno (1996), Martínez Ruiz (1996), Núñez Rivera (1996), Ruiz Pérez (1996) o Trabado Cabado (2002). Pueden verse también las consideraciones de Herrera a propósito de la elegía dentro de sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, en, entre otros, Pepe & Reyes (2001: 556-60).

<sup>11</sup> De autoría segura son los treinta y cinco incluidos en la musa «Melpómene»; los dos de Clío: «Faltar pudo su patria al grande Osuna», «Ansi, sagrado mar, nunca te oprima»; los dos de Talía: «Yacen en esta rica sepultura», «Fue más larga que paga de tramposo»; el de Euterpe: «Viéndote sobre el cerco de la luna», o los de Urania: «Aqueste es el poniente y el nublado»; «Yace debajo de esta piedra fría», «La que de vuestros ojos lumbre ha sido»; «Estando solo un día». De atribución más dudosa son algunos otros que circulan en testimonios manuscritos. Alonso Veloso (2008) se ocupa de estas cuestiones. Se excluyen de este cómputo los que aluden a muertes de amor en «Erato».

conexiones entre los poemas luctuosos de ambos a partir de ciertos mecanismos retóricos que los aproximan entre sí.

### EL SONETO DE ALCÁZAR A LA MUERTE DEL DOCTOR ANCONA Y LOS DE QUEVEDO A LAS DE BERENGUEL DE AOIS, FRANCISCO DE LA CUEVA Y HORTENSIO DE PARAVICINO

El soneto que Alcázar escribe tras la muerte de Ancona, médico sevillano que ejerció como cirujano en el hospital de *Sancti Spiritus*<sup>12</sup>, es la composición funeral que mayores similitudes ofrece con respecto a los poemas funerales de Quevedo por la reelaboración de fórmulas funerales y panegíricas, en especial con los consagrados a Berenguel de Aoís, Francisco de la Cueva y Hortensio de Paravicino. El soneto para Ancona contrapone el poder omnímodo de la muerte a la capacidad curativa del doctor, que es capaz de servir de antídoto contra ella y dilatar la vida.

El poema se estructura a partir de tres conceptos: el poder destructor de la muerte, el sepulcro y la excelencia como médico de Ancona. Los cuartetos magnifican la fortaleza de la muerte —inmisericorde, «horrible y pálida», como en las danzas medievales—, y expresan el deseo del poeta de verla confinada en una sepultura:<sup>13</sup>

A la muerte cruel, acerba y dura,  
[...]  
tanto el fin a un tirano se procura.  
Aquella horrible y pálida figura,  
que nunca supo perdonar, ni sabe,  
allá, mal grado, allá su nombre acabe,  
honrada o triste, en vana sepultura  
(Baltasar del Alcázar: «Al doctor Ancona», vv. 1, 4-6).

Este aspecto se contrapone en el primero de los tercetos a la honra y memoria que merece Ancona por ser capaz de combatir al ser más poderoso que existe: la muerte; el concepto desemboca en un terceto final de carácter conclusivo que sintetiza el contenido del soneto a modo de epifonema. La repetición del nombre del difunto permite que se fije en la memoria, mientras que la redundancia del término «templo» (utilizado metafóricamente como mausoleo) implica la idea de que Ancona merece un lugar de enterramiento digno de su excelencia, casi con los honores de un lugar de culto o religioso, por el milagro que supone que sea capaz de someter al tiempo y de pugnar con la muerte<sup>14</sup>:

---

<sup>12</sup> Tomo estos datos de Núñez Rivera (2001: 177), en donde se aportan más detalles sobre el fenecido y el poema.

<sup>13</sup> González Ovies (1995: 133-82) detalla las cualidades que se le suelen atribuir a la muerte dentro de la poesía funeral latina; la mayoría de ellas se reproducen en muchos autores romances. Hernández Pérez (2001) es otro autor que estudia este tipo de códigos sepulcrales. Para las «Danzas de la muerte» medievales, *vid.*, entre otros, Infantes (1997) y Royer de Cardinal (1992: 298-316).

<sup>14</sup> El uso de la palabra «templo» establece asimismo una suerte de paronomasia con «tiempo» que no debe obviarse, puesto que conecta la idea de que ese «templo» ha de prolongar el recuerdo en el «tiempo» de

Levantad templo a Ancona, hombres mortales;  
que si la muerte templo no merece,  
Ancona sí, que alarga el tiempo y vida.  
(Baltasar del Alcázar: «Al doctor Ancona», vv. 12-14).

El terceto final recoge los tres conceptos (el poder destructor de la muerte, la tumba y lo extraordinario del fallecido) que sustentan el soneto y, aunque tópicos, resultan más originales que en otros poetas, porque la reformulación a la que los somete Alcázar afecta a la esencia de la poesía funeral desde la Antigüedad, que suele presentar a los fenecidos como los hombres de mayor virtud, superando a otros que son ya de por sí incomparables<sup>15</sup>. En el soneto «Al doctor Ancona» Alcázar va un poco más allá, puesto que el médico no se compara con ningún otro hombre excepcional o divinidad, sino con la propia muerte, que había salido siempre triunfante de sus batallas hasta la existencia de Ancona, único individuo capaz de enfrentarse a ella y de ejercer como «antídoto», gracias a sus conocimientos en medicina<sup>16</sup>. Ancona merece por ello un mausoleo que haga justicia a su grandeza como médico y a la nobleza de sus actos, a diferencia de la muerte que, a pesar de su poder omnímodo, no es digna de ser alabada por la mezquindad de sus actos:

No vi nación alguna, ni se sabe,  
que la haya honrado en templo humilde o grave  
[...]  
Pues si por obras tristes y fatales  
de templo y bronce vividor carece,  
su antídoto merece honra crecida  
(Baltasar del Alcázar: «Al doctor Ancona», vv. 2-3, 9-11).

Quevedo también construye sus poemas funerales a partir de una reelaboración detenida de los tópicos de la tradición sepulcral y panegírica. Los que escribe para Berenguel de Aois, Francisco de la Cueva y Hortensio de Paravicino se asemejan al escrito por Alcázar para el doctor Ancona, especialmente por la lectura que hace de ambas tradiciones y por el uso del concepto. La tipología épica y de alabanza de la poesía fúnebre, que magnifica desde época clásica la belicosidad de monarcas y militares difuntos, lleva a Quevedo a sustituir el elogio de fortaleza de estos fallecidos por el de sabiduría y piedad de los tres humanistas anteriores. Si se comparan los sonetos que Quevedo escribe para soldados con los que compone para estos hombres de letras, se comprueba cómo el retrato que trazan de su figura

---

Azcona. Buxó (1975: 56-7) apunta que «la esplendidez del monumento fúnebre [...] propone una dura belleza como metáfora del poder y la opulencia terrenas, y a la vez, como metonimia de la futura, íntegra recuperación de la entidad humana en su dimensión celestial». López Poza (2008: 826-7) relaciona este tipo de estructura de *narratio* y *conclusio* del soneto con el epigrama compuesto.

<sup>15</sup> La génesis literaria de este tipo de composiciones se puede remontar al epigrama sepulcral y a la elegía de época arcaica, que consolidan un ideal heroico basado en la gloria que proporcionan la lucha y el triunfo a los héroes militares o a los atletas; otros pueden ligarse con textos helenos, en la que los poemas funerales experimentan multitud de imitaciones, adaptaciones eróticas y amorosas, procaces o jocosas. En ellos, junto al panegírico de hombres excepcionales, se generaliza el cultivo de textos en los que los fallecidos encarnan valores opuestos a esas virtudes; *vid.* Barrio Vega (1989; 1992). López Poza (2005: 15-68) y Schwartz (1993, 1999: 293-324) examinan la difusión de este tipo de composiciones entre los poetas áureos.

<sup>16</sup> En las elegías de los poetas arcaicos ya encontramos ideas semejantes: «No se puede encontrar la medicina / que devuelva la vida a los difuntos» (Íbico, 9).



motiva toda la composición y los convierte en seres ejemplares, como combatientes en los casos del duque de Osuna o Ambrosio Espínola, y como concedores de las leyes y el derecho en los de Berenguel de Aois o Francisco de la Cueva:

De la Asia fue terror, de Europa espanto,  
y de la África rayo fulminante;  
los golfos y los puertos de Levante  
con sangre calentó, creció con llanto.  
(Quevedo: «Túmulo del duque de Osuna», vv. 1-4)

Lo que en Troya pudieron las traiciones,  
Sinón y Ulises y el caballo duro,  
pudo de Ostende en el soberbio muro  
tu espada, acaudillando tus legiones.  
(Quevedo: «Inscripción al marqués Ambrosio Espínola», vv. 1-4)

El que la toga que vistió vistiere,  
y no le imita en lo que juzga y hace,  
con este ejemplo santo se amenace;  
el que le sigue su blasón espere.  
(Quevedo: «Sepulcro de Berenguel de Aois», vv. 5-8)

este polvo, que fue de tanto reo  
asilo dulcemente razonado,  
cadáver de las leyes consultado,  
en quien, si lloro el fin, las glorias leo  
(Quevedo: «Túmulo de Francisco de la Cueva», vv. 5-6).

Como se avanzaba anteriormente, la alabanza de militares y humanistas no se agota en los tópicos de fortaleza o sabiduría, ya que estas ideas se asocian a otros valores fundamentales de carácter moral y ético, que eran muy recurrentes en los epigramas funerales helenos. Un militar como Melchor de Bracamonte es paradigma de fortaleza («valor»), pero también de «mérito» y «nobleza»; mientras que un orador como Paravicino actúa como paradigma de sabiduría y beatitud<sup>17</sup>:

Sin ti quedó la guerra desarmada,  
y el mérito agraviado sin consuelo;  
la nobleza y valor, en llanto y duelo,  
y la satisfacción mal disfamada.  
(Quevedo: «Elogio funeral a Melchor de Bracamonte», vv. 5-8)

Este polvo, que fue de tanto reo  
asilo dulcemente razonado,

---

<sup>17</sup> Como en el soneto de Alcázar para el doctor Ancona, Quevedo puede reservarse el último terceto, o alguno de sus versos, para interponer una especie de epifonema conclusivo que concentra mayor grado de elaboración en sus agudezas (el *acumen* propio del epigrama). Los tercetos se convierten así en un ejemplo de reducción no perifrástica, que sirve para mover los afectos: «¡Y a tanto vencedor venció un proceso! / De su desdicha su valor se precia: / murió en prisión, y, muerto, estuvo preso» (Quevedo: «Túmulo del duque de Osuna», vv. 12-14). «La muerte aventurara, si le oyera, / a perder el blasón de inexorable, / y si no fuera sorda, le perdiera» (Quevedo: «Funeral elogio de Hortensio de Paravicino», vv. 12-14).

cadáver de las leyes consultado,  
en quien, si lloro el fin, las glorias leo;  
(Quevedo: «Funeral elogio a Hortensio Paravicino», vv. 1-4).

Parece, por tanto, que Quevedo traslada o adapta como Alcázar el esquema del panegírico épico de carácter funeral al elogio de humanistas y hombres de letras que merecen ser recordados. Berenguel de Aois es presentado como una persona que imparte justicia de forma ejemplar, lo que le convierte en modelo para cualquiera que se dedique a su mismo oficio («ejemplo santo»); así pues, aquel que no administre e imparta justicia con la misma equidad que la suya, debe sentir miedo y temor («se amenace»)<sup>18</sup>. De la misma forma, los estudios y enseñanzas de Francisco de la Cueva como jurisconsulto seguirán sirviendo para dirimir conflictos jurídicos tras su muerte («cadáver de las leyes consultado»). Por su parte, Hortensio de Paravicino sigue ejerciendo como predicador tras su fallecimiento<sup>19</sup>:

El que la toga que vistió vistiere,  
y no le imita en lo que juzga y hace,  
con este ejemplo santo se amenace;  
el que le sigue su blasón espere.  
(Quevedo: «Sepulcro de Berenguel de Aois», vv. 5-8)

este polvo, que fue de tanto reo  
asilo dulcemente razonado,  
cadáver de las leyes consultado,  
en quien, si lloro el fin, las glorias leo;  
(Quevedo: «Túmulo de Francisco de la Cueva», vv. 5-8)

El que vivo enseñó, difunto mueve,  
y el silencio predica en el difunto;  
en este polvo mira y llora junto  
la vista cuanto al púlpito le debe.  
(Quevedo: «Túmulo de Francisco de Hortensio Félix de Paravicino», vv. 1-4).

Al igual que sucede en el soneto de Alcázar para el doctor Ancona, Quevedo también combina en los sonetos anteriores la caracterización tópica de la muerte con la alusión a la tumba y a la virtud del difunto. Pero lo singular en ambos autores no es el uso de estos tópicos, frecuentes en otros poetas, sino la manera con la que ligán los atributos de la parca a la grandeza del fenecido. Las dotes extraordinarias de estos últimos despojan a la muerte de su atrocidad. De este modo, si el doctor Ancona era «antídoto» (v. 11) contra la muerte, Paravicino, merced a su elocuencia como orador, hubiese podido convencerla de que no acabase con su vida si esta lo escuchase; la misma idea subyace en los versos para Francisco de la Cueva, pues, como

<sup>18</sup> Pozuelo Yvancos (1999: 262) aclara que la construcción retórica de este soneto se basa en el uso de los vocablos «imita» y «ejemplo», que constituyen un *exemplum retórico* en el que Aois representa una idea o virtud dignas de ser imitadas.

<sup>19</sup> Lo sorprendente de la paradoja no es la quietud que rodea al cadáver, sino la idea de que el cuerpo muerto de Paravicino sigue actuando como predicador al invitar a la reflexión con su «silencio». También es plausible la interpretación de Blecua (1971: 25, 145): «y el silencio predica en él difunto», que reduce un tanto el alcance del concepto. Fröhlicher (1997: 224-5) ofrece una explicación del primer cuarteto y del terceto final. Llamas (2014) estudia el estilo de este soneto funeral y los de Francisco de la Cueva, Berenguel de Aois y Melchor de Bracamonte.

excepcional intérprete del derecho que modificó o derogó leyes («venció») con argumentos de peso («discurso fuerte»), resulta extraño («cosa nueva») que no pudiese imponerse a la ley impuesta por la muerte. Quevedo aprovecha así el poder omnímodo de la muerte para exaltar la virtud de De la Cueva y Paravicino; estas consideraciones se reproducen de forma muy parecida en su obra moral o en sus cartas: «Y cuando muriera, ley es, y no pena, el morir; tras todos va, y todos vienen a él» (en Astrana 1946: 256)<sup>20</sup>:

La muerte aventurara, si le oyera,  
a perder el blasón de inexorable,  
y si no fuera sorda, le perdiera.  
(Quevedo: «Funeral elogio de Hortensio de Paravicino», vv. 12-14)

Todas las leyes, con discurso fuerte,  
venció; y así, parece cosa nueva  
que le venciese, siendo ley, la muerte  
(Quevedo: «Túmulo de Francisco de la Cueva», vv. 12-14)

Ideas muy semejantes aparecen en un epitafio burlesco de Quevedo publicado en las *Flores de poetas ilustres* y destinado, curiosamente, a un médico. En él se repiten tópicos sepulcrales (sepulcro, cenizas) y panegíricos —estos últimos en un sentido inverso. Así, si en el soneto de Alcázar, Ancona era virtuoso por su capacidad para devolver la vida a los enfermos, en este de Quevedo la muerte podría aprender su oficio del doctor incompetente al que mata:

Yacen de un hombre en esta piedra dura  
el cuerpo yermo y las cenizas frías;  
médico fue, cuchillo de natura,  
causa de todas las riquezas mías.  
Y agora encierro en honda sepultura  
los miembros que rigió por largos días,  
y aun con ser muerte yo, no se la diera,  
si del para matarle no aprendiera.  
(Quevedo: «A un médico», 820).

En un soneto que dedica al militar Federico Espínola, se observa una vez más la conexión entre los sonetos que Quevedo dedica a humanistas difuntos con los que escribe para soberanos o nobles que destacan por sus virtudes militares. En el de Federico Espínola, los pormenores de su fallecimiento engrandecen su cualidad más destacada: la de haber salido siempre victorioso y triunfante de todos sus combates. El concepto sugiere que ni siquiera la propia muerte —capaz de someter con su poder a todos los hombres— habría podido acabar con la vida del soldado de no mediar «su mano y su espada»: «Que la muerte, en el plomo disfrazada, / no se la pudo dar en mar ni tierra, / sin favor de su mano y de su espada». (Quevedo: «Título funeral de Federico Espínola», vv. 12-14). Estas muertes accidentales o truculentas eran glosadas muchas veces por los poetas y eran muy del gusto del público, como prueba la *Floresta de*

<sup>20</sup> En *Doctrina Moral*, p. 118, Quevedo escribe: «Y así, es ley, y no pena, la muerte». La misma idea aparece en Séneca, *Cartas a Lucilio*, XXX, 11: «Mors necessitatem habet aequam et invictam: quis queri potest in ea condicione se esse, in qua nemo non est?». Fröhlicher (1997: 224) y Llamas (2014) ofrecen más detalles sobre el terceto final del soneto para Paravicino.

*varia poesía* de Ramírez Pagán o las noticias de sucesos actuales. Lattimore (1962: 151-2) recuerda:

On the whole, the manner of death is not stated unless it was thought to be unusual, or to have some special circumstance to make it he more pathetic, or to comfort the survivors. Death from sickness or old age is passed over, but death at sea, in battle, in childbed, by murder or accident<sup>21</sup>.

Además, y aunque no se ha desarrollado en profundidad esta cuestión, en Quevedo la hipérbole que extrema el sobrepujamiento de los difuntos por enfrentarse a un ser tan terrible como la muerte es la misma que subyace en la épica cuando los héroes derrotan a los seres más temibles y fuertes. Esto sirve para engrandecer aún más las cualidades de estos fenecidos, puesto que sus atributos sobresalen por encima de otros seres que ya son magníficos. Este tipo de sobrepujamiento se da en bastantes de sus versos funerales, tanto en el elogio de militares como Aquiles, el soldado más legendario, como en el de Sor Margarita de Austria, que supera en excelencia a los emperadores y monarcas más virtuosos, su padre Maximiliano II y su abuelo Carlos V: «Rayo fue de la guerra, a Troya espanto; / Júpiter tuvo miedo de su acero, / hasta que dejó el alma el frágil manto» (Quevedo, «Túmulo de Aquiles»; vv. 9-11). «La tierra, émula al cielo, en alto grado, / premiarle con la frente más preciosa / que imperiales coronas han cercado» (Quevedo: «A la serenísima infanta sor Margarita de Austria», vv. 12-14).

En suma, el soneto que Alcázar dirige al doctor Ancona y los que Quevedo consagra a humanistas difuntos se asemejan más que los de otros poetas de su tiempo por la manera en que ambos trasladan los elementos sepulcrales y panegíricos. Los dos tratan de dotar a sus sonetos de una unidad retórica y de sentido que va más allá del empleo de una serie de tópicos y asuntos compartidos por epigramas sepulcrales y panegíricos, como el elogio del difunto, la presencia de la tumba o el retrato cruel y atroz de la muerte. El uso del concepto permite a ambos poetas resaltar las cualidades extraordinarias de los fallecidos, que los convierten en seres únicos e incomparables en el desempeño de su profesión, al ser capaces de contrarrestar el poder de la muerte. En Quevedo esta alabanza es más sutil que en Alcázar porque, además de subrayar la excelencia profesional de los fenecidos, incide más en su piedad moral; en el soneto de Ancona, el andaluz solo esboza su cualidad moral cuando establece un correlato entre los intentos del doctor por sanar a los enfermos y las «obras tristes y fatales» (v. 9) de la muerte. Uno de los méritos de Quevedo radica precisamente en la armonía con la que fusiona a través de la agudeza las cualidades profesionales y morales de los difuntos. A ello hay que añadir el dominio que tiene el poeta madrileño del soneto, que supera a la de Alcázar, y permite que sus versos fluyan de forma más rítmica y favorezcan el desarrollo de conceptos como los que contraponen las cualidades de la muerte a las del difunto.

Si se proyectasen estas ideas sobre otros poetas áureos, se comprobaría cómo en buena parte de sus sonetos funerales, en especial en el XVII, la figura del fallecido se convierte en un mero subterfugio para desarrollar argumentos de carácter moral y religioso. En el XVI, muchas de las composiciones funerales que los poetas dedican a poderosos, cortesanos o damas, podrían

---

<sup>21</sup> Hermógenes: *Ejercicios de retórica*, «Acerca del encomio» (189), señala: «Lo alabarás a partir del modo de su muerte, cómo murió combatiendo en defensa de su patria». Lattimore (1962: 153-8) analiza el motivo de la muerte que uno se inflige a sí mismo como forma de encomio en epitafios griegos y latinos.

ser intercambiables, porque no se resaltan cualidades específicas de ellos, sino estereotipos de su figura: la fortaleza de los soldados, la piedad de los nobles, la sabiduría de los artistas y la belleza y beatitud de las mujeres. En Quevedo y Alcázar, en cambio, la etopeya es más concreta; parte del difunto para establecer una lectura panegírica y admonitoria que, por su densidad conceptual, se distancia de los epigramas helenos y de buena parte de sus contemporáneos.

### **«A LA MUERTE DEL DOCTOR HERRERA» Y LA «ELEGÍA AL MAESTRO ESPINOSA»**

Las restantes composiciones funerales de Quevedo no presentan un vínculo retórico tan directo con los poemas de Alcázar como el del soneto para Ancona, porque carecen de la intención emotiva e íntima de los escritos por el sevillano para el doctor Jerónimo de Herrera y para el dominico Juan Espinosa<sup>22</sup>. Si acaso, solo la composición que Quevedo dedica a Luis Carrillo y Sotomayor —«Miré ligera nave»— puede tratar de compararse con los poemas anteriores de Alcázar, que se centran en el lamento que vierte el poeta por los fallecidos, y que es compartido a su vez por el Guadalquivir y las ninfas que lo habitan. Este dolor se contrapone con el consuelo de carácter cristiano que supone el saber que los difuntos gozan de vida inmortal en el orbe celeste<sup>23</sup>:

Cesen, antiguo padre, tus querellas;  
no llores; que a quien lloras goza vivo  
con su Criador de mil criaturas bellas.  
(Baltasar del Alcázar: «A la muerte del doctor Herrera», vv. 58-60)

Cese el llanto, pequeño a tu albedrío,  
Sevilla, y el dolor de las entrañas  
[...]  
que si el Cielo ha llevado a tu Espinosa  
(tesoro descubierto)  
ora que está encubierto  
(Baltasar del Alcázar: «Elegía al maestro Espinosa», vv. 56-62).

Alcázar se ajusta así a las convenciones que rigen el uso de tercetos y elegías en el XVI, en que predomina el tono lacrimógeno y de consuelo sobre el elogio del difunto. En la

---

<sup>22</sup> Concretamente me refiero a las composiciones de Quevedo que comienzan «Miré ligera nave», «Deja l'alma y los ojos», «Al tronco y a la fuente», «Yace pintado amante» o «Estando solo un día», que utiliza gran parte del poema «Miré ligera nave».

<sup>23</sup> Por el marco bucólico en el que se desarrollan, las composiciones recuerdan al de las églogas de Garcilaso y a las defunciones y plantos medievales del marqués de Santillana o de Gómez Manrique por las alusiones mitológicas. Kerkhof & Gómez Moreno (2003: 43) explican que la defunción escrita por el marqués de Santillana a Enrique de Villena se ajusta al modelo general de elegía: «El panegírico es la parte más importante del planto compuesto de un elogio comparativo y un elogio superlativo». Para Beltrán & Le Gentil (1993: 21), las «defunciones» de Gómez Manrique y la del Marqués de Santillana son las mejores de su época. Un análisis de la defunción del noble Cavallero Garcilasso de la Vega puede verse en Deyermond (1987).

canción fúnebre de Quevedo para Carrillo y Sotomayor («Miré ligera nave») nos encontramos con una estructura de canción petrarquista en la que, según Colombí-Monguío (1986: 328), se recrean imágenes vinculadas a la muerte de Laura en la canción «Standomi un giorno solo alla fenestra», y en la que no cabe el lamento<sup>24</sup>:

Nave tomó ya puerto;  
laurel se ve en el cielo trasplantado,  
y de él teje corona;  
fuente, hoy más pura a la de gracia, corre  
desde aqueste desierto,  
y pájaro, con tono regalado,  
serafín pisa ya la mejor zona,  
sin que tan alto nido nadie borre.  
Así que el que a don Luis llora, no sabe  
que pájaro, laurel y fuente y nave  
tiene en el cielo, donde fue escogido,  
flores y curso largo, y puerto y nido.  
(Quevedo: «Canción fúnebre de Luis Carrillo y Sotomayor», vv. 69-80).

Lo habitual es que Quevedo omita en sus composiciones funerales las manifestaciones de dolor o de duelo, de manera que su visión coincide con el espíritu de la Contrarreforma, que recomendaba reducir este tipo de expresiones y recibir la muerte como celebración de la vida eterna. Por tanto, los mayores paralelismos entre las composiciones funerales extensas de Alcázar y los versos luctuosos de Quevedo deben rastrearse en el encomio de los difuntos. Así, las agudezas con las que el escritor sevillano enaltece a Jerónimo de Herrera y a Juan de Espinosa pueden recordar al proceder del autor madrileño a la hora de retratar a los fallecidos, en especial a Herrera, quien, al igual que Paravicino, consigue conmovir al mundo con su muerte<sup>25</sup>:

Conmovía con éticos conceptos  
béticos pechos casi intolerables,  
haciéndolos de pésimos, perfectos.  
Ilustróse con hechos tan loables  
de caridad, movida con tal celo,  
que quedan sus cenizas memorables.  
Al mundo lo encubrió el funesto velo,  
y dejándonos viva acá su idea,  
cesando de vivir, vive en el cielo.  
(Baltasar del Alcázar: «A la muerte del doctor Herrera», vv. 22-30)

El que vivo enseñó, difunto mueve,  
y el silencio predica en el difunto;  
en este polvo mira y llora junto

<sup>24</sup> Colombí-Monguío (1986: 328) explica: «Quevedo ha cambiado la estructura del poema de Petrarca [...] trasplantando cada figura desde el recinto de sus demostraciones al de la permanente morada trascendental. Por eso no hay lamento en su canción: ante la muerte de don Luis Carrillo no cabe el llanto». En Martinengo *et al.* (2005: 238-41) se comenta la «Canción».

<sup>25</sup> *Vid.* la n. 18 para otros detalles sobre el concepto quevedesco, que hace que Paravicino parezca seguir ejerciendo como predicador desde la tumba con su silencio.

la vista cuanto al púlpito le debe.  
(Quevedo: «Túmulo de Hortensio de Paravicino», vv. 1-4)

cese, Betis, sagrado, el movimiento;  
detén el paso, pues la muerte avara  
de virtud nos quitó un ejemplo puro,  
[...]  
Toca la Fama su clarín sonoro  
y esparce por el orbe mil loores  
de su virtud, su ciencia y de su vida  
(Baltasar del Alcázar, «Elegía al maestro Espinosa»; vv. 17-19, 66-69)<sup>26</sup>.

En estos poemas, la muerte se presenta como un ser que codicia la vida, que desea atraer hacia ella la desmesurada virtud de los difuntos y desterrar sus dones de la tierra. Tras su fallecimiento, sin embargo, se convierten en seres ejemplares, en *lux patriae*, que amparan y guían a los hombres desde el cielo<sup>27</sup>. El conceptismo de Quevedo consigue que estos valores queden ligados armoniosamente en su composición, de forma que el elogio o la censura vayan asociados al lamento y al consuelo. Al primero, porque la muerte del personaje supone, además de la desaparición física de su cuerpo, la pérdida de la grandeza o la vileza que encarnaba, y al consuelo porque esos mismos atributos serán los que salven su alma o la condenen. Por otra parte, conviene no olvidar que Blanco Sánchez (1982: 588) compara los tercetos para Herrera y la elegía a Espinosa de Alcázar con la elegía al maestro Espinosa de Francisco de la Torre, autor editado por Quevedo que podría haber ejercicio como puente entre la poesía de Alcázar y la del propio Quevedo<sup>28</sup>.

A nivel más anecdótico, se puede establecer otra relación entre los versos de Alcázar y los versos funerales de Quevedo, que parten de una agudeza muy parecida a partir del nombre de Elvira, utilizado por ambos poetas para retratar a una mujer de excepcional belleza. El primero lo sitúa en un epigrama procaz, que deja entender que la mujer mantiene contactos sexuales con todos aquellos que quedan prendados de su hermosura, mientras que Quevedo introduce el nombre en una composición en la que la muerte se enfrenta al amor encarnado por Elvira. Así, igual que la belleza de esta no perdonó a sus enamorados, tampoco la inexorable flecha («vira») de la muerte la perdona a ella<sup>29</sup>:

---

<sup>26</sup> Es importante señalar cómo la proximidad de estos versos puede proceder de la relación que establece con Francisco de la Torre.

<sup>27</sup> El tópico *lux patriae*, estudiado entre otros por González Ovies (1995), está muy próximo a las *laudes* de ciudades, puesto que este tipo de motivos panegíricos asocia unas virtudes a un linaje, pero también a la tierra a la que pertenece, como ya sucedía en los versos que Píndaro dirigía a los atletas antiguos.

<sup>28</sup> Blanco Sánchez (1982: 588) indica: «Estos versos [...] pertenecen a la Elegía al maestro Espinosa y, o mucho estamos obsesionados o suenan y saben a Torre [...] De nuevo Baltasar del Alcázar en A la muerte del doctor Herrera [...] se inspira en las napeas y en las náyades, a orillas del sagrado Betis y sus grutas vecinas (como Torre) donde componen guirnaldas». Pérez-Abadín (2004) estudia el proceso editorial de la obra de Francisco de la Torre y la intervención de Quevedo sobre la edición de la primera parte de sus *Obras* en 1631.

<sup>29</sup> Pozuelo Yvancos (1979: 103-16), Smith (1987: 104) o Fernández Mosquera (1999: 61) comentan este concepto.

*Jacobo Llamas Martínez*

Hiere la hermosa Elvira  
de amores a cuantos mira,  
porque sus ojos son flechas  
que al corazón van derechas  
[...]  
Mas luego, por buen respeto,  
los cura y sana [...]  
No hay quien el secreto alcance,  
porque los cura en secreto.  
(Baltasar del Alcázar: «A Elvira», vv. 1-4, 6-7, 9-11)

La muerte,  
[...]  
desatando aquella alma generosa  
de su composición maravillosa,  
redújola a cadáver, porque intenta  
que así como de Elvira no hubo exenta  
libertad, su corona  
única quede ya, difunta Elvira,  
que compitió su inexorable vira,  
y pues no perdonó, no la perdona.  
Y aun el amor no quiso  
igualdad con Elvira de sus leyes,  
que rinden igualmente vulgo y reyes.  
(Quevedo: «Epicedio en la muerte de una ilustre señora», vv. 27, 31-41).

## CONCLUSIONES

En suma, con este trabajo se han resaltado las similitudes entre algunos versos funerales de Alcázar y los de Quevedo, en particular entre el soneto que el primero dirige al doctor Ancona y los que el madrileño destina a Francisco de la Cueva, Berenguel de Aois y Francisco de Paravicino. En ellos, el difunto no solo es excepcional por sus virtudes sin igual, sino que es el individuo más extraordinario entre otros que ya son sublimes. Lo singular en ambos poetas radica en la manera en que contraponen las cualidades extraordinarias de los difuntos con lo inexorable de la muerte. Los dos extreman el sobrepujamiento del fenecido a partir de tópicos muy habituales, pero su combinación produce resultados sorprendentes en el marco de la tradición funeral en el que los elementos panegíricos y sepulcrales se suceden sin excesiva conexión ni armonía. Los poemas de Quevedo descubren su virtuosismo retórico, sobre todo por la sutilidad de algunas agudezas, que encajan a la perfección en el ritmo y la concepción conceptual del soneto. Alcázar, por su parte, muestra la capacidad que tiene a la hora de combinar y reelaborar algunos de los tópicos más mecánicos y reiterados de la poesía funeral, situándose así a medio camino entre el estilo monótono y reiterativo de los de la mayor parte de los poetas del XVI y el conceptismo practicado por Quevedo, que prueba su capacidad elocutiva a la hora de dotar de cierta originalidad a los asuntos fúnebres.

Esta comparación constata una vez más la proximidad que existe entre algunas fórmulas luctuosas de Alcázar y de Quevedo, lo que puede llevar a sospechar de un posible



conocimiento directo de la poesía de Alcázar por parte de Quevedo. Lamentablemente, los documentos actuales no nos permiten aseverar nada con rotundidad, porque, como se avanzaba al comienzo, no se tienen evidencias hasta el momento de este hecho, pero sí volver a constatar las semejanzas que existen entre ellos a la hora de asimilar la tradición funeral, y que se vienen a sumar así a las concomitancias encontradas por otros investigadores en sus textos jocosos, burlescos o amorosos. Núñez Rivera, posiblemente el mayor experto en la obra de Baltasar del Alcázar, cree, casi con total seguridad, que Quevedo leyó a este poeta, aspecto que subraya la importancia de que los expertos sigan rastreando manuscritos de archivos y bibliotecas para conocer mejor las relaciones, lecturas e influencias entre los poetas áureos.

Con respecto a la poesía funeral, este artículo trata de evidenciar cómo el bagaje cultural y la capacidad creativa de poetas como Alcázar y Quevedo es capaz de introducir novedades estilísticas en géneros tan estereotipados como el funeral. Estudiada con atención, esta tradición es muy propicia para ahondar en cuestiones como los de la *imitatio* y las fuentes, porque la clave no está en los tópicos manejados por los poetas (sepulcrales y panegíricos o amorosos, en función del difunto), que son bastante evidentes, sino en cómo los poetas combinan estos motivos y en la manera en que está imitación nos remite a unos lugares de la tradición (clásica, helena, mediolatina, petrarquista) y a unos autores u otros (latinos, helenos, de cancionero, etc.). La publicación de los epigramas de la llamada *Antología Palatina* sirvió, claro está, de acicate para la escritura de sonetos funerales en la España de los siglos XVI y XVII, pero a esta tradición de origen antiguo ya le habían dado continuidad los elegíacos latinos y después los plantos caballerescos o hagiográficos medievales, o los poetas petrarquistas y de cancionero, además de seguir reformulándose a la vista de cualquier poeta en tumbas, catafalcos, iglesias... Escritores como Quevedo parecen hacerse eco de toda esa tradición, que excede el marco de la *Antología Palatina*, y no debe sustanciarse únicamente en la influencia de estos textos y en su enseñanza humanística y retórica<sup>30</sup>. Y como Quevedo, otra serie de poetas, Lope, Góngora, Villamediana, Bartolomé Leonardo de Argensola, Herrera, entre otros, y quizá el propio Baltasar del Alcázar. Estos casos son diferentes de los de aquellos poetas que, como Bocángel o Salas Barbadillo, recrean en sus versos funerales epigramas helenos de forma muy parecida o casi exacta. De existir la influencia directa de estos textos sobre los poetas del XVI y del XVII, deben trazarse, como ya se ha hecho en algunos casos, los paralelismos exactos, pero no aislar todos los sonetos funerales homogéneamente en un cajón de sastre, puesto que su análisis ayudará a establecer consideraciones filológicas y políticas de mayor calado, y más si se examinan al albero de los autores en su tiempo, y de otros datos y documentos de carácter literario, histórico, moral o religioso.

---

<sup>30</sup> Aunque Quevedo recordase durante su etapa adulta las prácticas como estudiante y las tuviese en cuenta en epitafios tempranos, tal y como señala López Poza (2008: 836), poco de ejercicio escolar tiene, por ejemplo, su túmulo para Fadrique Álvarez de Toledo, que, con independencia de su difusión, conoce una versión llena de enmiendas y parece desafiar la autoridad de Olivares. *Vid.* al respecto Blecua (1969: 458-9), Jauralde (1999: 678) o Candelas (2007: 60).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁZAR, B. DEL (2001): *Obra poética*. V. Núñez Rivera (ed.). Madrid: Cátedra.
- ALONSO VELOSO, M. J. (2008): "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la «Musa décima»". *La Perinola* 12, 269-34.
- ARELLANO, I. (2003): *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- BARRIO VEGA, M. L. (1989): "Función y elementos constitutivos de los epigramas funerarios griegos". *Estudios clásicos* 31/95, 7-20.
- BARRIO VEGA, M. L. (1992): *Epigramas funerarios griegos*. Madrid: Gredos.
- BELTRÁN, V & P. LE GENTIL (eds.) (1993): *Poesía de Jorge Manrique*. Barcelona: Crítica.
- BLANCO, M. (1984): "L'epitaphe baroque dans l'oeuvre poetique de Gongora et Quevedo". En *Les formes breves. Actes du colloque international de La Baume-les-Aix*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 179-94.
- BLANCO, M. (2010) "Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora". En J. M. Díez Borque (coord.): *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, 101-32.
- BLANCO SÁNCHEZ, A. (1982): *Entre Fray Luis y Quevedo: en busca de Francisco de la Torre*. Salamanca: Atlas.
- BLECUA, J. M. (ed.) (1969): *Francisco de Quevedo. Obra poética*, I. Madrid, Castalia.
- BLECUA, J. M. (1971) *Obras completas de Quevedo*, Barcelona: Planeta.
- BUXÓ, J. P. (1975): *Muerte y desengaño en la poesía novohispana: siglos XVI y XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- CACHO CASAL, R. (1998): "Quevedo y su lectura de la *Divina Commedia*". *Voz y Letra* 9/2, 53-75.
- CACHO CASAL, R. (2001): "González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648). En *Anali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* XLIII/2, 245-300.
- CACHO CASAL, R. (2003): *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CHEVALIER, M. (1992): *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Madrid: Crítica.
- CANDELAS, M. A.: *La poesía de Quevedo*. Vigo: Universidad de Vigo, 2007.
- COLOMBÍ-MONGUÍO, A. (1986): "Teoría y práctica de la poética renacentista: de Fray Luis a Lope de Vega". En A. David Kossoff, R. H. Kossoff, Geoffrey Ribbans & J. Amor y Vázquez (coord.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, vol. 2, 323-32.
- DEYERMOND, A. D. (1987): "La Defunción del noble cavallero Garcilaso de la Vega, de Gómez Manrique". *Dicenda* 6, 93-112.
- DÍAZ RENGIFO, J. (2012): *Arte poética española*. Ed. A. Pérez Pascual. Kassel: Reichenberger.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, C. & S. Simões (2011): "Nuevas aportaciones a la biblioteca Francisco de Quevedo". *Manuscrta.Cao*, 11.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, C. & S. SIMÕES (2011) (2012): "Apéndice a Nuevas Aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo". *Manuscrta.Cao*, 12.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (1999): *La Poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde *Canta sola a Lisi**. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (2004): "Quevedo y los santos". *Criticón*, 2004, 7-37.
- FRÖHLICHER, P. (1997): "Figuras del lenguaje en la poesía de Quevedo". En L. Schwartz & A. Carreira (coords.): *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 213-29.
- GRACIÁN, B. (1969): *Agudeza y arte de ingenio*. E. Correa Calderón (ed.). Madrid: Castalia.

*Un estudio comparado de los poemas funerales de Baltasar del Alcázar  
y Francisco de Quevedo*

- GONZÁLEZ OVIES, A. (1995): *Poesía funeraria latina: Renacimiento Carolingio*. Oviedo. Universidad de Oviedo.
- ESTÉVEZ MOLINERO, A. (1996): “Género y modalidad elegíaca en el funeral del siglo xvii”. En B. López Bueno (coord.): *La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 261-92.
- HARDISON, O. B. (1973): *The enduring monument. A study of the idea of praise in Renaissance literary theory and practice*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, R. (2001): *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana. Estudio de los tópicos y sus formulaciones*. València: Universitat de València.
- HERMÓGENES (1991): *Ejercicios de retórica*. M. D. Reche Martínez (ed.). Madrid: Gredos.
- HERRERA, F. DE (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. I. Pepe & J. M. Reyes (eds.). Madrid: Cátedra.
- ÍBICO (2000): *Líricos griegos arcaicos*. J. Ferraté (ed.). Barcelona: El Acanalado.
- INFANTES, Víctor (1997): *Las Danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- JAURALDE, P. (1997): “Una aventura intelectual de Quevedo, *España Defendida*”. En A. Carreira & L. Schwartz (coords.): *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 45-58.
- JAURALDE, P. (1999): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- KALLENDOF, H. & C. KALLENDOF (2001): “Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, 131-68.
- KERKHOFF, MAXIM P. A. M. & A. GÓMEZ MORENO (eds.) (2003): Marqués de Santillana: *Poesías completas* Madrid: Castalia.
- LATTIMORE, R. (1962): *Themes in Greek and Latin epitaphs*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- LÓPEZ BUENO, B. (1996): «De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género». En B. López Bueno (coord.): *La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 133-66.
- LÓPEZ GRIGERA, L. (1996): “Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado”. *Revista de Occidente* 185, 119-32.
- LÓPEZ GRIGERA, L. (1998): *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*. Salamanca: Gráficas Cervantes.
- LÓPEZ POZA, S. (1992): *Francisco de Quevedo y la literatura patristica*. A Coruña: Universidade de A Coruña.
- LÓPEZ POZA, S. (2005): “La difusión y recepción de la «Antología Griega» en el Siglo de Oro”. En B. López Bueno (coord.): *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 15-68.
- LÓPEZ POZA, S. (2008): “El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)”. *Bulletin of Hispanic Studies* 85, 821-38.
- LÓPEZ POZA, S. (2014): “Quevedo epigramático”. En L. Gómez Canseco, J. Montero & P. Ruiz Pérez (eds.). *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*. Córdoba / Huelva / Sevilla: Universidad de Córdoba / Universidad de Huelva / Universidad de Sevilla, 321-39.
- MALDONADO, F. C. R. (1975): “Algunos datos sobre la composición y dispersión de la Biblioteca de Quevedo”. En *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*. Madrid: Castalia, 405-28.
- MARTINENGO, A. (1983): *La astrología en la obra de Quevedo*. Madrid: Alhambra.
- MARTINENGO, A., F. CAPELLI & B. GARZELLI (eds.) (2005): *Francisco de Quevedo Clío, Musa I, con un'appendice da "Melpómene", Musa III*. Napoli: Liguore.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. J. (1996): “La epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro”. En B. López Bueno (dir.): *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 425-51.

- MATAS CABALLERO, J. (2001): "Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso". En I. González-Renieblas & J. C. Mercado (coords.): *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 433-55.
- MONTERO REGUERA, J. (2012): "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina". *eHumanista/Cervantes* 1, 338-410.
- NÚÑEZ RIVERA, V. (1997a): "La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales. I. Manuscritos". *Voz y letra* 8/1, 53-117.
- NÚÑEZ RIVERA, V. (1997b): "La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales. II. Impresos e índices". *Voz y letra* 8/2, 77-118.
- NÚÑEZ RIVERA, V. (ed.) (2001): *Obra poética de Baltasar del Alcázar*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ-ABADÍN, S. (2004): "La poesía de Francisco de la Torre: Un proyecto editorial frustrado". *Critición* 90, 5-33.
- PÉREZ CUENCA, I. (2003): "Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca". *La Perinola* 7, 297-333.
- PÉREZ CUENCA, I. (2004): "Localización y descripción de algunos impresos de la biblioteca de Quevedo". En I. Lerner, R. Nival & A. Alonso (eds.): *Actas del XIV Congreso de la AIH. II. Literatura Española, Siglos XVI y XVII*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 447-65.
- PÉREZ CUENCA, I. & M. CAMPA (2012): "El Conde Duque de Olivares, Quevedo y otros contemporáneos". *Libros de la Corte.es* 5, 121-3.
- PEPE, I. & J. M. REYES (2001): *Anotaciones de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra.
- PLATA PARGA, F. (1999): "Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen". *La Perinola* 3, 225-47.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2014): "El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos". *e-Spania*, <http://e-spania.revues.org/23300> ; DOI : 10.4000/e-spania.23300 > [consulta: 1/4/2014].
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1979): *El Lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1999): «La construcción retórica del soneto quevediano». *La Perinola* 3, 249-68.
- QUEVEDO, F. de (1648): *El parnaso español*. Madrid: A costa de Pedro Coello.
- QUEVEDO, F. de (2010): «Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas», M. J. Alonso Veloso (ed.). En A. Rey (dir.): *Obras completas en prosa de Quevedo*. Madrid: Castalia, IV/II, 3-179.
- REY, A. (1995): *Quevedo y la poesía moral española*. Madrid: Castalia.
- REY, A. & M. J. ALONSO VELOSO (eds.) (2011): Quevedo, *Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*. Pamplona: Eunsa.
- REY, A. & M. J. ALONSO VELOSO (eds.) (2013): Quevedo, *Poesía amorosa: (Erato, sección segunda)*. Pamplona: Eunsa.
- RUIZ PÉREZ, P. (1996): "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía". En B. López Bueno (ed.): *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español. La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 317-67.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.) (1910): *Poesías de Baltasar del Alcázar*. Madrid: Real Academia Española.
- ROYER DE CARDINAL, S. (1992): *Morir en España (Castilla Baja Edad Media)*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- SCHWARTZ, L. (1993): "La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo («Parnaso», «Erato», XXXVIII y XXXIX)". *Edad de Oro* 12, 303-20.
- SCHWARTZ, L. (1999): "Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la «Antología griega» a las «Anacreónticas» en la poesía de Quevedo". *La Perinola* 3, 293-24.

*Un estudio comparado de los poemas funerales de Baltasar del Alcázar  
y Francisco de Quevedo*

- SCHWARTZ, L. & I. ARELLANO (eds.) (1998): *Un Heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas de Quevedo*. Crítica: Barcelona.
- SCHWARTZ, L. & I. PÉREZ CUENCA (1999): "Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca". *Boletín de la Real Academia Española* 79, 67-91.
- SMITH, P. J. (1987): *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*. London: The Modern Humanities Research Association, 154-75.
- TRABADO CABADO, J. M. (2002): "La elegía y el principio de desestructuración interna en el cancionero herreriano: Algunas obras (1582)". En G. Cabello Porras & J. Campos Daroca (coords.): *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 65-94.