

DOS JEROGLIFICOS CALDERONIANOS PARA UNA ARQUITETURA EFIMERA EN LA SALAMANCA DEL SEISCIENTOS

«Que no sólo se hizieron para lo festivo los versos,
sino para lo atroz también, y lo dolorido».

(Francisco Roys, *Pyra real...*
[Salamanca 1666] 297).

La no ya tan reciente celebración en Madrid (8-13 de junio de 1981) del *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, enmarcado en el contexto superior de los actos celebrados en el III Centenario de la muerte del dramaturgo, ha puesto de manifiesto el interés que, en el momento actual de la cultura española, mantienen muchos aspectos de la obra calderoniana, y, singularmente, y a la vista de los enfoques realizados, aquellas zonas antes «marginales» en una producción caracterizada por su exceso.

Entre la gran cantidad de ponencias presentadas¹, la del profesor Víctor Infantes de Miguel, de la Universidad Complutense de Madrid, ofrecía un particular interés, por el dominio, un tanto desconocido, en el que aventuraba una primera exploración. La formulación general de su tema, *Calderón y la literatura jeroglífica*², suponía un recorrido por la práctica calderoniana de la «escritura egipcia», y contenía (y ésto es lo que va a articular ahora nuestro interés), una referencia completa, desde el punto de vista «literario», de la participación de Calderón en el ceremonial realizado por la Universidad de Salamanca a la muerte de Felipe IV, sucedida el 17 de setiembre de 1665.

Los rituales funerarios del Barroco y, en general, su amplia interconexión con los dominios del arte, la sociología o la práctica literaria han sido objeto últimamente de un interés preferente. Entre ellos, los realizados por Felipe IV, en ambos mundos, en cuanto que revistieron un carácter tan esplendoroso, como nunca alcanzado hasta ese momento, han ocupado las páginas de una serie de estudios que han tratado de desentrañar el universo

1 Las *Actas* han aparecido como *Anejos de la revista Segismundo*, 6 (Madrid 1981).
2 *Actas del Congreso...*, III, 1593-1602.

de significados cerrados que anudan con su formulación erudita. Villar y Macías, primero³; A. Bonet Correa⁴; J. F. Esteban Lorente⁵; J. M. Azcárate⁶; S. Aldana Fernández⁷ y especialmente, A. Allo Manero⁸, han puesto de manifiesto el hecho de que Salamanca, primero como Universidad (en su *Pyra real, que erigió la maior Athenas a la Maior Magestad. La Universidad de Salamanca a las Inmortales Cenizas, a la gloriosa Memoria de su Rey y Señor D. Phelippe IV el Grande*⁹), pero también como ciudad (*Parentación Real que a la muerte de Felipe [...] celebró la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Salamanca*¹⁰), a través de sus corporaciones eclesiásticas (*Relación de las Honras, que la Capilla Real de San Marcos de la Ciudad de Salamanca consagró por la Sacra Cathólica, y Real Magestad del Rey N.S.D. Phelippe IV el Grande*¹¹) y —y este dato no ha sido manejado antes por ninguno de los investigadores citados— del cabildo catedralicio (*Exequias reales*¹²), organiza unos complicados ceremoniales, que tienen como fin último la exaltación del aparato del poder, y la apoteosis de quien lo vertebra desde su cúspide¹³.

Las honras fúnebres de Felipe IV, realizadas por la Universidad de Salamanca, en virtud de una obligación expresa dada su condición de fundación regia¹⁴, son, prioritariamente, el resultado de una competencia inter-

3 'Exequias por Felipe IV', *Historia de Salamanca*, II (Salamanca 1887) 523 ss.

4 'El túmulo de Felipe IV', *Archivo Español de Arte* (1961) 285-96.

5 'Mensaje simbólico de las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco', *Seminario de Arte Aragonés*, 34 (1981) 122 ss.

6 'Datos sobre los túmulos de la época de Felipe IV', *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología* (1962) 286-96.

7 'La emblemática valenciana del Barroco y el «Funesto Geroglífico»', *Archivo de Arte Valenciano* (1979) 46-58.

8 'Honras fúnebres de Felipe IV en Salamanca', *Cuadernos de Investigación Historia* 8 (1982) 33-47 e 'Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica', *Cuadernos de Investigación Historia*, 7 (1981) 73-91.

9 (Salamanca, Melchor Estévez, 1666).

10 (Salamanca, Joseph Gómez de los Cubos, 1666).

11 (Salamanca, Antonio Cossío, 1666).

12 Breve relación contenida en el *Ceremonial de la Santa Iglesia catedral de Salamanca*, en el segundo de los tomos recogidos por Diego de Mora.

13 Cf., como enfoque general, el *Simposio de la Duke University* (abril 1980) *Arts, Letters and Ceremonial at the Court of the Spanish Habsburgs* y el artículo de A. Bonet Correa, 'La fiesta barroca como práctica del poder', *Dwan*, 5/6 (1979) 53-87. El origen borgoñón de la etiqueta de la monarquía de los Austrias ha sido puesto de relieve por E. Palacio Atard: 'El ceremonial borgoñón y la exaltación mayestática del poder real', en «La Monarquía del Escorial», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 17 (1984) 11-14. Cf., también: 'El ceremonial de la corte de Borgoña', en *El Escorial, estudio iconológico*, de C. V. der Osten Sacken (Madrid 1984) 114-19.

14 Las honras regias, en la evolución general de su ritualidad proceden de la *Premática* [de Felipe II] *en que se da la orden que se ha de tener en el traer de los lutos en estos reynos* (Madrid 1588). Para el estudio de la vinculación de la Universidad salmantina al patronazgo real, Cf. E. Esperabé de Arteaga, *Historia pragmática e interna*

institucional, donde lo que está en juego es la obsesión por celebrar con la mayor gloria posible el suceso luctuoso (es decir, la pretensión de emular y superar la pompa con que otras corporaciones fuera y dentro de la órbita de la ciudad iban a celebrar el mismo hecho¹⁵).

El espacio elegido para la celebración es el epicentro de la vida universitaria: el claustro del Estudio General¹⁶. Espacio real, tanto como simbólico, puesto que a la conocida impostación significativa del viejo edificio universitario como *Palacio de la Virtud y Templo de la Sabiduría*¹⁷ se superpone, en virtud de una decoración que enmascara el lugar real, un sentido dotado aún de más relevancia: el espacio del patio de Estudios es prolongación de un espacio sagrado: sus muros, adornados con los emblemas característicos de la cultura humanística¹⁸, se recubren con los atributos de una *pietas* cristiana, cuyo programa constituye una meditación sobre el valor y alcance de la muerte.

La complicada ritualidad de estas *Honras*, celebradas el 29 de enero de 1666; el gigantesco túmulo que se alzó¹⁹; los poemas y pinturas que para aquella ocasión se trazaron, fueron en pocas horas desmantelados y des-

de la Universidad de Salamanca. La Universidad de Salamanca y los Reyes, I (Salamanca 1914).

15 Las honras son costeadas por las instituciones organizadoras. Así, el dinero disponible se convierte en el único obstáculo para la pompa y la fiesta se constituye en el delicado equilibrio de estos factores. En la *Respuesta del Claustro a la Real Cédula de Aviso*, cursada al Secretario, Bartolomé de Legassa, se lee: «Quedamos previniendo las exequias debidas a tan grande y tan amado Príncipe, que sirvan de mitigar nuestro dolor, de que daremos cuenta a V. M. aviéndolas hecho; por muestra del deseo que tenemos de cumplir con nuestra obligación a que no podemos faltar en quanto los caudales alcançaren» (*Pyra real...*, 15).

16 La elección del Claustro es significativa. A. Allo Manero —«Honras fúnebres de...», 40— ha señalado que con ello se contradice una disposición de 1644, firmada por el propio Felipe IV, referida a la celebración de las exequias reales sólo en la Capilla de la Universidad, con el objeto de evitar gastos excesivos.

17 Sobre el tema, cf.: S. Sebastián y L. Cortés, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca* (Salamanca 1973); S. Sebastián, *Arte y Humanismo* (Madrid 1983) 167 ss. y E. Sánchez Reyes, *La lección humana de la Universidad de Salamanca* (Salamanca 1967).

18 Sobre esos jeroglíficos —«enigmas», según su denominación tradicional—, que hoy en forma de siete bajorrelieves adornan todavía el antepecho exterior del claustro alto, los trabajos más recientes y completos son los de P. Pedraza, 'La introducción del jeroglífico renacentista: los enigmas de la Universidad de Salamanca', *Cuadernos Hispano-americanos*, 394 (1983) 1-38 y 'Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la *Hypnerotomachia Poliphili*', *Traza y Baza*, 8 (1983) 36-58; D. Angulo (1950 y 1952); E. Sánchez Reyes (1931 y 1965); S. Sebastián y L. Cortés (1973) se han ocupado también de estos jeroglíficos en trabajos bien conocidos. Luis Cortés, por otra parte, ha contribuido recientemente al esclarecimiento simbólico de algunas otras zonas del edificio en: *Ad summum caeli* (Salamanca 1984).

19 Del que no se conservan, por cierto, ni las trazas ni ningún otro testimonio gráfico. Por el contrario, A. Allo Manero ('Honras fúnebres...', 47) ha publicado un grabado con el túmulo alzado a costa de la ciudad de Salamanca.

truidos, dando a la fiesta barroca ese aire de provisionalidad, de «effimera», en cuyo aspecto alcanza su mayor definición esa práctica²⁰.

Sin embargo, para la reconstrucción de lo que fueron aquellos acontecimientos, que rebasan los marcos de lo artístico para integrarse como objeto de una semiología total²¹, contamos con el libro de Francisco Roys —catedrático de Vísperas de Teología, Maestro de ceremonias, predicador real; examinador sinodal del arzobispado de Toledo y del obispado de Salamanca...²²: *Pyra real, que erigió la maior Athenas a la Maior Magestad...*

El libro, la *Relación* (en su denominación «técnica») aporta, con respecto al propio ceremonial y a la arquitectura efímera que forma el espacio simbólico donde aquel se realiza²³, una dimensión muy peculiar: efímera por su propia naturaleza, la ceremonia (en su sentido lato) pervive más allá de sí misma por medio del discurso que la perpetua. De ahí, el interés de Roys, en este caso, por relatar con una minuciosidad maniática todo el proceso complicado de las *Honras*. Como escribe Alvarez de Ribera, autor de otra «relación de fiestas», en la Salamanca del siglo XVII:

«Quantas estatuas, en vistosa variedad de metales, erigió la ostentación para durable vida de lo heroyco, se estremecen al susto de caducas: sólo se perpetúan repetidas de los siglos, aquellas que fabricó el entendimiento con el cincel de la pluma, en las permanencias del volumen»²⁴.

Son estas *Honras*, por consiguiente, un complejo entrecruzado de representaciones, de imágenes, de discurso, en uso simbólico, donde veremos ocupar su lugar disciplinadamente a la palabra calderoniana. Totalidad para-

20 Lo efímero de la fiesta seiscentista, no sólo en su aspecto arquitectónico (arquitectura efímera, propiamente), sino también en el resto de las áreas aludidas, ha sido estudiado, en su cristalización en la Roma de la época por: M. e M. Fagiolo Dell'Arco, *L'effimero Barocco* (Roma 1977). En el caso de algunas ciudades españolas como Sevilla, Valencia o Zaragoza, Cf.: Lleo Cañal, *Nueva Roma* (Sevilla 1979); P. Pedraza, *Barroco efimero en Valencia* y A. Egido, 'Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)', en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario* (Zaragoza 1983) 9-65.

21 «La ceremonia es, en sí misma, una ética, una política y una estética» (O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* [Barcelona 1982] 251).

22 De Francisco Roys, aparte de esta *Pyra real...*, conocemos: la *Oración evangélica en la festividad del Divino Hyeroteo...* (Salamanca 1650) y la *Relación de las demostraciones festivas de religión y lealtad, que celebró la insigne Universidad de Salamanca en el deseado y dichoso nacimiento del Príncipe Nuestro Señor D. Felipe Próspero* (Salamanca 1658). Existe también una *Aprobación* suya al libro de J. Martínez, *Discursos teológicos* (Alcalá 1664).

23 Sobre el tema, cf. el clásico artículo de Y. Bottineau, 'Architecture éphémère et baroque espagnol', *Gazette des Beaux Arts* (1968) 213-30.

24 J. A. Alvarez de Ribera, *Expresión panegírica de las festivas demostraciones [...] en la canonización de S. Juan de Sabagún* (Salamanca 1696).

dójica, que no se encuentra al servicio exclusivo de potenciar de modo monolítico una idea cristiana de la muerte.

A esa intencionalidad fundacional (el «sentido rector», si se quiere), se pliegan otras no menos importantes: la subordinación del estamento universitario con respecto al poder real; la pugna por conquistar el favor monárquico; la afloración en la etiqueta de la rivalidad fundada en antiguos privilegios; la exclusión intelectual del «pueblo» de Salamanca... Así se consagra una fiesta eminentemente corporativa, donde una institución —la Universidad en este caso— se da a sí misma en su esplendor, y en aquello que constituye su misma esencia: la cultura en su más vasto sentido²⁵.

Como universo polisémico, la celebración del día 29 de enero de 1666 y el discurso al que se confía su memoria duradera (el libro de Roys: *Pyra real...*), son documentos fieles de las relaciones que, estructuradas en torno a la presencia obsesiva de la muerte (Realeza/Muerte: «...que la Muerte ensalza la Magestad, haze las cenizas mayores»²⁶), mantienen las diversas instituciones —y las corporaciones que las representan—, que conviven conflictivamente en la Salamanca de mediados del siglo XVII²⁷.

La *Relación* de F. Roys consagrada a la descripción de la fiesta es, también, y antes que nada, una *antología poética*: un corpus verbal dedicado al Monarca en su desaparición²⁸. Es la propia dinámica de las exequias reales

25 «Regida por una estética que muestra alternativamente la ilusión y el desengaño de la forma, la fiesta barroca exalta a la cultura» (O. Paz, *Sor Juana Inés...*, 203).

26 F. Roys, *Pyra real...*, 306.

27 La vida universitaria en Salamanca ha suscitado, sobre todo en el fulgor de los Siglos de Oro, una rica corriente de formas que se inscriben en territorios liminares entre la práctica literaria, lo artístico y lo social, entendido esto último como juego de las instituciones y de los individuos que las integran. La reciente perspectiva que ha mostrado A. Egido, 'De ludo vitando. Gallos aúlicos en la Universidad de Salamanca', *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 1 (Madrid 1984) 609-48, el trabajo de J. Álvarez del Villar, en el año 72 —*La Universidad de Salamanca: arte y tradiciones*— o los estudios de L. de Echeverría —en el 77: *De Oratoria Universitaria Salmantina*; en el 84: *Presentación de la Universidad de Salamanca*— constituyen, para el punto de vista que aquí hemos adoptado, las bases mismas de una analítica, que sólo ahora comienza a hacerse posible.

28 Así como el natalicio real determina un discurso poético que lo ensalza retóricamente, la muerte constituye, en su oposición paradigmática, otra matriz para el texto literario de ese tiempo. «La muerte —ha escrito J. Siles (*El barroco en la poesía* [Madrid 1975] 125— es el núcleo de los campos semánticos de ese período». Sobre la organización de la muerte como decorado y conjunto macabro y festivo, en tanto que descrito en el texto literario, cf. J. Rousset, 'El espectáculo de la muerte', en *Circe y el pavo real* (Barcelona 1972) 117-73; F. Checa y J. M. Morán, 'El sentido barroco de la muerte', en *El Barroco* (Madrid 1982) 244 ss.; A. Chastel, 'Le baroque et la mort', en *AA.VV., Retórica e Barocco* (Roma 1955) 33-8; S. Sebastián, 'Los catafalcos en España', en *Contrarreforma y Barroco* (Madrid 1981) 107 ss. y J. J. Martín González, 'En torno al tema de la muerte en el arte español', *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 38 (1972) 267-85.

la que va a determinar esta presencia de la poesía. La expresión del dolor en rima²⁹, se encuentra aquí severamente normativizada a través de un certamen, de una «sepultura académica».

A esta «sepultura académica», cuya organización misma, por un lado, y resultados, por otro, son extensamente relacionados en la *Pyra real...*, concurren las gentes del estamento académico de la ciudad y aun otros muchos poetas que, fuera de la misma, debían, sin embargo, sentirse vinculados a su vida universitaria. Entre estos últimos se encuentra Pedro Calderón de la Barca, quien ya en aquellos años había alcanzado una fama notoria como autor teatral. La ponencia del profesor Infantes de Miguel recogía dos breves textos («jeroglíficos», desde la preceptiva literaria de la época de Calderón)³⁰, con los que su autor colaboraba en las celebraciones, de un modo que enseguida vamos a ver. Por la propia índole de su investigación, que rebasaba este marco concreto al que ahora nos ceñimos, Víctor Infantes no llegó a enraizar, en su argumentación, estos dos poemas en el contexto superior del libro, y en el marco de la ceremonia para la que estaban exprofeso destinados³¹.

En primer lugar, el certamen poético convocado por la Universidad se encontraba rígidamente estructurado por lo que podríamos llamar, en el lenguaje actual «bases de concurso» (y que Roys denomina, con una connotación grandilocuente: «Leyes a los poetas»). Las bases o «leyes» establecen siete únicos argumentos de composición (desdoblados el I, II y III en distintos subgéneros poéticos, según estuvieran escritos en latín o castellano). Los argumentos, auténticos panegíricos de un rey que se presenta

29 El área conceptual de la muerte ha generado su propio discurso poético. Cf. R. Sabatier, 'La Mort et son Langage poetique', *Table Ronde*, 165 (1961) 77-83. Los jeroglíficos, como género específico, han sido muy utilizados para la expresión de los contenidos relacionados con la muerte, cf., en este sentido: V. Infantes de Miguel, 'Literatura e iconografía macabra en la España de los Siglos de Oro: los jeroglíficos de la muerte', en el *Coloquio Internacional de Arte Funerario* (México 1980) en prensa.

30 Textos que antes habían sido recogidos bajo una clasificación errónea, según el propio V. Infantes de Miguel, 'Calderón y la literatura jeroglífica', 1601, por J. Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, VII (Madrid 1967) 2215 y R. Rechenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderon-Forschung*, I (Kassel 1979) 2855.

31 Como jeroglíficos, estos textos calderonianos rebasan el área de lo literario, cubriendo una función iconológica, que es la que se le señala desde la misma preceptiva del arte:

«El jeroglífico —escribe A. Palomino, siguiendo las directrices del *Cannochiale Aristotelico*—, es una metáfora que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico y versión poética en idioma vulgar. De éstos se usa en funerales de héroes y grandes capitanes; y en coronaciones de príncipes, entradas de reinas y otras funciones semejantes, y asimismo en fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de Santos y otras festividades, en que se aplican figuras y símbolos de la Escritura Sagrada y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos» (*Museo Pictórico y Escala Óptica*, I; lib. I, cap. 7 [cito por la ed. de Madrid 1947]).

simultáneamente como perfecto gobernante, prototipo de cristiano y vencedor de la muerte a través de la fama y de la conquista del Paraíso, contribuyen a potenciar la imagen de las *Honras* como *summa* doctrinal de carácter político, histórico, teológico...³².

A través de estos «argumentos», se fortalece, de modo prioritario, la idea de continuidad de la institución monárquica; incorporándose a la expresión del dolor un matiz de esperanza en el nuevo miembro de una dinastía que iba agotando sus pasos y su credibilidad³³.

El «Argumento I»³⁴ estaba dedicado a «lamentar el triste caso de ambos [la reina regente, Mariana y el futuro Carlos II], la soledad de España, el desamparo de la Iglesia, la tristeza del orbe, de cuya vida política nuestro Monarca fue alma». Los poetas «castellanos», lo harían a través de una «canción real» (de seis estancias, con trece versos); los «latinos», con un «epicedio» (cuarenta hexámetros), «imitando los afectos, y sentencias de la lamentación de Libia en la muerte de Druso».

*Argumento II*³⁵: Carlos II, María Teresa de Borbón y Margarita de Austria «con real despecho arrojan sus cetros y coronas en la sepulcral urna de su padre, elegido antes reynar en su amor, que en los imperios, que los han adquirido sus reales heroicas virtudes». Los poetas en castellano presentarían «doze estancias de liras de seis versos»; los latinos «en treinta dísticos, imitando el llanto y ritos funerales de Eurídice, y Eriphile en la muerte de Arquemoto».

*Argumento III*³⁶: «Sorteó la necesidad Sepulcros para tres héroes, cúpole el Capitolio a Iulio César, a Pompeyo, el Nilo, y a Marco Antonio, el Mar, porque ni Roma, ni el Océano, ni las Pirámides de Egipto fueran sólo por sí capaz coloso de aqueste Triunvirato. Si el Panteón de España³⁷ no

32 Cf. A. Allo Manero, 'Iconografía funeraria...', 81.

33 Las exequias reales constituyen, desde el punto de vista de la propaganda estatal, el opuesto simétrico de los papeles políticos de sátira y crítica, que abundan en la época. Sobre los últimos, véase: M. Etreros, *La sátira política en el siglo XVII* (Madrid 1983).

34 *Pyra real...*, 48-9.

35 *Pyra real...*, 49-50.

36 *Pyra real...*, 50.

37 Se refiere, por supuesto, al Escorial, presente siempre en la literatura de la época. Sobre este tema, cf.: S. Alvarez Turiénzo, *El Escorial en las letras españolas* (Madrid 1963) y mi artículo 'El Escorial: mausoleo real en tres sonetos', *Miguel de Cervantes* (en prensa). En torno a la influencia que tuvo el codicilo del testamento del siete de septiembre de 1558 del emperador Carlos V, para la construcción del Escorial y su destino como monumento funerario de la dinastía de los Austrias, véase el estudio de C. Von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico* (Madrid 1984) y, también, los de J. J. Martín González, 'El Panteón de San Lorenzo del Escorial', *Archivo Español de Arte*, 127 (1959) 199-213 y L. y G. Moreno, *Panteones de Reyes y de Infantes en el real Monasterio de El Escorial* (Madrid 1909).

es tanto como el mundo, no caben en él tantos Monarchas» los poetas en castellano escribirían un «heroico soneto»; los que lo hicieran en latín, «un epigrama en siete dísticos, ponderando los unos y los otros la magestad del Panteón de España, imitando el de Lucano en el 8 de la *Pharsalia* y el de Petronio Arbitro en el Fragmento poético del *Satiricón*».

*Argumento IV*³⁸: «Según concurren individualmente, u el fuego de la guerra enciende a los Cometas, u los Cometas al fuego de la Guerra [...]. Ambas llamas porfían a encender las antorchas del entierro de nuestro gran Monarcha. A este asunto se glosará esta Redondilla:

«Su luz al *Quarto Planeta*
oy restituye la fama
ya de la guerra en la llama
ya en la oguera del Cometa».

*Argumento V*³⁹: «Es en los héroes más triunfante la muerte que la vida [...]. Triunfos de nuestro Marte español: en Cataluña, las cautivas insignias de Barcelona⁴⁰, de Lérida, de Monzón, Balaguer y Tarragona, ya en Portugal, las vencidas vanderas de Olivenza, de Gurumeña y Ronches, ya en las riberas del mar Canábrico, la rebelde frente los Pirineos [...]. A estos triunfos añade, debelado un esquadron de vicios, domada la perfidia, ollada la soberbia, encadenado el furor, aerrojado la tiranía, sin manos la crueldad, con grillos la ingratitud [...]. En diez octavas rimas».

*Argumento VI*⁴¹: «Amaron siempre los grandes ingenios a los caracteres egypcios; así por saber que en ellos viven las ideas con alma de prácticas colores, como porque es gloria del Poeta robar la oreja con el ritmo, y los ojos con la Simetría».

*Argumento VII*⁴²: «Un romance heroyco sin limitalle coplas, que del principio al fin describe perfectamente esta fúnebre pompa».

38 *Pyra real...*, 51.

39 *Pyra real...*, 51-2.

40 La toma de Barcelona por el ejército de Felipe IV alcanzó una honda repercusión en Salamanca, ciudad donde se celebra esta victoria y donde se imprimen en su recuerdo textos como: F. Roales, *Descripción de las fiestas que en la Leal Ciudad de Salamanca se hizieron en memoria de la Victoria que el Rey N.S. (que Dios guarde) alcanzó por sus Cathólicas Armas en el inmortalizado sitio de Barcelona* (Salamanca 1652); Martín de Ledesma y Herrera, *Relación de las Fiestas Reales con que la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Salamanca, Cabeza de Estremadura, celebró el feliz sucesso: de la reducción de Barcelona: y su Condado, a la obediencia de el rey N. Señor Phelipe IIII el Grande* (Salamanca 1652); P. Antonio de Haro, *Oración a la famosa y célebre victoria que han tenido las católicas Armas del Rey D. Phelipe IIII* (Salamanca 1652) y M. A. Alvarez Valverde, *Lauros salmantina in Barcinonis reductione sub Potentissimo Philippo IIII* (Salamanca 1653).

41 *Pyra real...*, 52.

42 *Pyra real...*, 52-3.

La reglamentación del «certamen» termina con una referencia a la falta de premios establecidos: «No deve desmayar la emulación, y firmeza de los ingenios de España, el que en su propio lugar no se haga memoria de los premios deste Certamen»⁴³.

Calderón concursó para el *Argumento VI*, es decir, para aquel que se refería en concreto a los jeroglíficos, muy en boga dentro de la práctica conceptuosa de la época. Estos jeroglíficos calderonianos, al igual que el resto de las composiciones aceptadas, se integran, sin violencia, en el esquema decorativo de la arquitectura efímera⁴⁴. Roys menciona el dato de su utilización a modo de «insignias de las banderas del Real Entierro», y establece una normativa concreta para su presentación: «de cada poesía, o geroglífico se darán dos papeles al Doctor D. Ioseph Zamora, Secretario deste Certamen, *el uno curiosamente escrito, o pintado que sirve de adorno al túmulo*, el otro con el nombre de su Author, para el concurso y censura»⁴⁵.

Calderón conquista el primer premio con sus dos jeroglíficos, y F. Roys ensalza la figura del poeta con el tono hiperbólico que caracteriza la redacción entera de la *Pyra real*...:

«En los jeroglíficos de romance se dió el primer lugar a don Pedro Calderón de la Varca, Caballero del Orden de Santiago. ¿Y qué mucho que la Universidad de Salamanca se le diesse a quien nadie se le ha negado en todos los concursos de erudición y de ingenio? Pero dixe mal que se le dió, que la dádiva es graciosa, lo que se deve no se da, sino se paga, y a este ilustre varón, en todo quanto ha escrito se ha debido siempre la primacía. Otro don Pedro Calderón devía de haver en el mundo para elogiarle, que es lástima que se haya de quedar sin la alabanza que merece, por no caber en sí modestia que se alabe a sí mismo»⁴⁶.

Las dos breves redondillas calderonianas glosan la pena de la reina viuda (presentada alternativamente como *Aurora* y como *Luna*⁴⁷, encontrándose en ellas una previsor a adulación hacia quien ocupaba, desde hace pocas fechas, la cúspide de la estructura de poder en la sociedad española del siglo XVII.

43 *Pyra real*..., 53.

44 Sobre el tema del jeroglífico en su ubicación dentro del aparato de la fiesta, véanse mis artículos: 'Picta poesis', *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 52 (1983) 262-274 y 'El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca', *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 8 (1982) 84-102.

45 *Pyra real*..., 53. El subrayado es mío.

46 *Pyra real*..., 437.

47 El tópico de Mariana de Austria como *Aurora* de un Sol extinto (Felipe IV) es muy común en la época. Véase, como ejemplo, la *Oración fúnebre que al llanto de la Aurora del más amable Sol, dixo Severo Tomás Autor, en las lágrimas cariñosas, que dedicó la [...] Ciudad de Tortosa, a la muerte de la Serenissima D.^{na} Mariana de Austria [...] (Barcelona 1696).*

El primer jeroglífico presentaba a la Aurora/Mariana de Austria reclinada sobre las nubes, vertiendo sus lágrimas al mar, en donde éstas formaban un sepulcro cristalino, rematado por una corona imperial. Así hace Roys la descripción del conceptuoso dibujo:

«Pintó la Aurora en traje de una peregrina beldad, de una deidad hermosa, reclinada en el aire sobre el mullido catre de una esponjosa nube. Coronaba su cabeza el título glorioso de esposa de la mayor lumbrera de los Cielos, y por los ojos destilaba las perlas de su rocío, tan pródiga en el desperdicio de aquel tesoro, que del formaba un mar, y éste hallándose estrecho vaso para recibirlas todas, porque ninguna se le vertiese, las iba colmando en medio de su magnitud y formando de sus rizadas olas un túmulo cristalino, que remataba en una imperial corona»⁴⁸.

Esto en lo que se refiere al «cuerpo» (pintura), al discurso figurado, en cuanto a lo que los tratadistas barrocos denominan «alma» del jeroglífico (el texto como *motto*, como extensión literaria), cuya misión es, según Barthes, la de «guiar al lector entre los significados de la imagen, evitando algunos y recibiendo otros, y a través de un *dispatching* a menudo sutil, lo teleguía hacia un sentido elegido con antelación»⁴⁹:

«Llora el Ocaso fatal
La Aurora del Sol, y tanto,
Que la erige en mar de llanto
Monumento de Cristal»⁵⁰.

La segunda redondilla servía de explicitación a un dibujo donde figuraba un sol poniente (Felipe IV), que anegaba en sombras un mapa de España, mientras que, por el otro extremo, los rayos de una lechosa luna volvían a traer la luz a la patria. Escribe Roys:

«El asunto del segundo fue pronosticar a España lo que ya experimenta y experimentará más cada día si nuestras culpas no lo embarazan y nuestro deméritos no lo impiden, esto es que en la ausencia de nuestro Sol Felipe, en la noche de nuestro lobreguez lucirán tan claros los rayos de nuestra Luna, serán tan benignas las influencias de nuestra Reyna, que presidente en el solio magestuoso de su difunto esposo, bastará sola a llenarle, y a hacer nuestras provincias felices con su gobierno.

Para significarlo pintó al Sol descolorido y macilento, ya medio sumido en el undoso lecho de su ocaso; la eminencia de unos montes lo ocultaban totalmente, y asombraban todo el ámbito de un mapa, en que

48 *Pyra real...*, 438-9.

49 *Retórica de la imagen*, en R. Barthes et al., *La semiología* (Buenos Aires 1974) 132.

50 *Pyra real...*, 439.

delineaban las provincias de nuestra España, bien que las ausencias del Sol substituía una clara y resplandeciente Luna, que señoreada de toda la circunferencia del mapa toda la bañaba de luces y resplandores»⁵¹.

La composición de Calderón insiste en esa teatralización de los signos de la muerte, que constituye una de las direcciones más características del discurso literario barroco:

«Muerta España quedará
Feo cadáver al Sol,
Mas con redondo arrebol
Mariana le animara»⁵².

Estos jeroglíficos, destinados, por los mismos términos que se explicitan en la convocatoria, a formar parte del túmulo funerario, pertenecen antes al área del discurso plástico, que al propiamente literario. Contextualizados en el seno de una decoración funeraria⁵³, se integran en el programa de un «espacio simbólico», cuyo total desentrañamiento significativo les competía —de una manera casi exclusiva— a los miembros —escolares y maestros— de la Universidad.

La literatura, el texto escrito, perdía aquí lo que constituye su soporte tradicional —la hoja, el libro—, y su ambiente de siempre —la biblioteca, el estudio—, para pasar a ser exhibido, colgado, en unos muros dentro de una función decorativa efímera, durante una fiesta total⁵⁴.

Ritualidad de unas *Honras* en las que una institución (la Universidad de Salamanca) ofrece —se ofrece a sí misma— una superabundancia de signos (entre ellos los jeroglíficos), armonizados en un programa iconográfico destinado a ser, no tanto una meditación sobre la muerte, como una exaltación del orden estamental y de sus valores:

«Le Mausolée —escribe el jesuita Menestrier— etoit le triomphe de la vertu sur la mort».

FERNANDO R. DE LA FLOR

51 *Pyra real...*, 440.

52 *Pyra real...*, 440.

53 Sobre la decoración funeraria «in extenso», la fuente más famosa de la época es el tratado de C. F. Menestrier, *Des decorations funebres ou on il est emplement traité des Tentures, des Lumieres, des Mausolées, Catafalques, Inscriptions et autres ornements funebres...* (Paris 1684).

54 Para el concepto de «poesía mural», forjado por José Simón Díaz en su libro *La poesía mural en el Siglo de Oro* (Madrid 1977) véase su último trabajo: 'La poesía mural, su proyección en universidades y colegios', *Estudios sobre el Siglo de Oro Homenaje a Francisco Yndurain* (Madrid 1984) 482-97.