

La *meditatio mortis* en verso: insólitos cauces híbridos de difusión escrita

Meditatio mortis in Verse: Unusual Hybrid Means of Written Diffusion

Inmaculada Osuna

<https://orcid.org/0000-0001-7067-8755>

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

miosuna@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 599-613]

Recibido: 05-10-2022 / Aceptado: 26-01-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.32>

Resumen. En los siglos xvi y xvii la expresión poética ligada a la *meditatio mortis* buscó ocasionalmente vías de difusión en cauces distintos de la página, *en conexión con o dentro de* un lugar u objeto que ofrecía soportes diversos: piedra, muro, madera, lienzo..., incluso papel, pero como material constitutivo de algo que difería del libro, pliego u hoja. Se aunaba así, en contextos y condiciones de lectura inusuales, el componente verbal con el visual, por copresencia real o figurativa. Algunos ejemplos permiten ilustrar la confianza en estos insólitos cauces poéticos y sus recursos literarios para mover a un buen vivir y un buen morir cristiano.

Palabras claves. Transmisión poética; poesía religiosa; poesía moral; *meditatio mortis*; literatura y arte; muerte.

Abstract. In the 16th and 17th centuries, poetic expression linked to *meditatio mortis* occasionally sought diffusion means other than the page, *in connection with* or *within* a place or an object that offered various supports: stone, wall, wood, canvas..., even paper, but as a constituent material of something that differed from the book, chapbook or sheet. Thus, in unusual contexts and reading conditions, the verbal component was combined with the visual one, by real or figurative co-presence. Some examples allow to illustrate the trust in these unusual poetic channels and their literary resources to move to a good Christian living and dying.

Keywords. Poetic transmission; Religious poetry; Moral poetry; *Meditatio mortis*; Literature and Art; Death.

En un célebre soneto de Quevedo, el yo lírico, «retirado en la paz de estos desiertos / con pocos pero doctos libros juntos», escucha con sus ojos a los muertos, esos autores que aún pueden hablarle en las palabras escritas¹. Sus versos suscitan en la imaginación un moroso leer de selectos libros, recurrente, entre la elocuente conjunción de austeridad y estima, quizás en la intimidad de un estudio, como figuran en algunas *vanitas*². Desde el *incipit*, el yo emerge discreto con la pasividad gramatical y semántica de ese verbo que augura el tono grave y connota una precisa posición filosófica: junto con la lectura, aun como producto de esta, apreciaciones sobre lo fugaz del tiempo y lo ilusorio de la vida, solo aliviado con su buen empleo en «la lección y estudios», perfilan su autorrepresentación. Entre tan sabios volúmenes, tal vez pocos lectores coetáneos pensarán en alguno de poesía, sin ser esta ajena a esas consideraciones, como el propio Quevedo evidencia. Pero valga esa escena para ilustrar, en contrapunto con el panorama que desplegaré, la representatividad del libro, más aún, del libro impreso, en la asimilación de un pensamiento moral avalado por doctas autoridades.

Si se pasa a la transmisión poética áurea, afloran diferencias, al ser menos definitivos el libro unitario y la vía impresa, por la vigorosa oralidad tanto en ámbito popular como culto y por primar en cauces escritos la diversidad en modos, formatos, extensión... Aun así, en estos también domina una recepción basada en la lectura individual —extensible a otros, en voz alta— de un manuscrito o un libro o pliego impresos, por lo general de varias hojas; más rara vez sería de un cartel, de posible uso mural público o semipúblico, a menudo —en lo que aquí atañe— de cariz edificante y con ciertas condiciones de lectura comunes a muestras poéticas que se verán, pero, con su exhibición efímera, carente de la vocación de permanencia de estas otras³. Con todo, el soporte por excelencia es el papel, constituido en página por la que el texto, si acaso con alguna imagen, avanza línea a línea.

Frente a esa prevalencia, quiero poner de relieve aquí unos usos de la poesía o, si se les objeta escasa altura poética, del verso, con otras condiciones de transmisión y lectura, *en conexión con o dentro de* un objeto o superficie diferente de la página. Se distinguen por un hibridismo que combina el componente verbal y el visual, sea por remitir o formar parte de un objeto presente o por integrarse en una escena figurativa; una conjunción a veces próxima a la del emblema, aunque con divergencias pragmáticas. Los versos aparecen sobre piedra, muro, madera, lienzo... Eludo el papel, aun cuando vehicule contenidos idénticos⁴, salvo si conforma una especie de objeto que ha de manejarse de modo diverso al del espacio establemente bidimensional, lineal y seriado de la página de un libro o pliego, obligando a gestionar la

1. Quevedo, *El Parnaso español*, núm. 137.

2. Así, con análogo énfasis en la lectura edificante, en la *Alegoría de la salvación* (1660) de Juan de Valdés Leal; con todo, hay libros de temas varios, incluido el moral, en su compañera *Alegoría de la vanidad* (Valdivieso, 2002, pp. 104-107). Instrumento de salvación pero también símbolo de la vanidad intelectual o la futilidad del saber, los libros menudean en otras *vanitas* (Valdivieso, 2002, en especial pp. 84-92; Rodríguez de la Flor, 1999).

3. Osuna e Infantes, 2011.

4. Sucede con el motivo de las «edades del hombre», con grabados de los siglos XVI-XIX (Martín Criado, 2020a, 2020b) y algunas pinturas (Valdivieso, 2002, pp. 150-152; Martín Criado, 2020a, pp. 25 y 30-32).

lectura también de otra forma. Esa ruptura con la concepción espacial y funcional de la página, de variable entidad según el caso, no supone mero traslado a otro material: además de condicionar rasgos textuales y modos de leer, algo compartido con ciertos grabados o carteles, comporta una factura y recepción distintas.

Esa transmisión muestra una variedad tipológica, textual y pragmática apenas estudiada desde la vertiente literaria vernácula para los siglos XVI y XVII. Con parcial cercanía, Ana Gómez-Bravo aborda en la poesía cancioneril las que llama «prácticas textuales en ámbitos extracodicológicos», a partir de rúbricas de poemas, a veces contrastadas con usos documentados en objetos y prendas de la época⁵. Podrían aducirse las más atendidas composiciones para túmulos y arquitecturas efímeras, aunque pocas se conservan materialmente, sino copiadas o descritas en cartapacios o relaciones⁶. Por su parte, el epitafio poético se expandió sin necesaria conexión con un destino sepulcral real⁷.

Campo idóneo para ilustrar estos cauces mixtos peculiares lo ofrece la *meditatio mortis*, uno de los temas que florecieron en la encrucijada entre sus raíces doctas y la deseada divulgación masiva. Se suma además, en su conformación literaria, la concurrencia del mensaje didáctico-moral de miras religiosas con una formalización poética estimada de particular eficacia, al margen de su grado de calidad técnica y expresiva. Ya advirtió Alberto Blecua sobre el amplio uso de la «poesía» —no ahorró comillas al nombrarla— entre «venerables varones» y «escritores didácticos» para «conseguir fines más útiles para la república cristiana», según las doctrinas del enseñar deleitando⁸. Sin esa contextualización peligra la cabal interpretación de aspectos esenciales como, por caso, la función de lo macabro, que lejos de ser un fin en sí, apuntaba —a veces de modo tácito— a un bien de orden superior, al máximo al que podía y debía aspirar todo cristiano: la salvación de su alma.

La práctica espiritual de la *meditatio mortis* conllevó hacia la segunda mitad del siglo XVI una notable proliferación editorial y artística, atribuida comúnmente al reformismo católico del Concilio de Trento. El propio catecismo emanado de él subraya su relevancia apoyándose en un pasaje del Eclesiastés:

Los oráculos de las santas Escrituras, que enseñan de este modo: «En todas tus obras acuérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás», avisan tácitamente a los párrocos exhorten en todo tiempo a los fieles a que vivan en una continua meditación de la muerte⁹.

5. Gómez-Bravo, 2020; cita en p. 9.

6. López Poza destaca como excepcional un centenar de jeroglíficos de exequias reales del siglo XVIII que las autoridades municipales de Pamplona cuidaron de conservar (2012, p. 83).

7. Para el siglo XVI, ver Ponce Cárdenas, 2014, también con bibliografía destacable sobre su cultivo en el XVII.

8. Blecua, 1993, pp. 79-80.

9. Cito por *Catecismo romano*, p. 461, primera versión española impresa.

Tal admonición armonizaba bien con el *ars moriendi* del siglo xv, cuya exitosa versión breve se centró en los riesgos espirituales que habría de afrontar el cristiano en su agonía: ahí podía dirimirse su salvación o perdición eterna y cumplía saber reaccionar del mejor modo¹⁰. Desde las décadas finales del xvi revitalizaron esa tradición nuevas obras para sacerdotes, encargados de la pastoral y la asistencia espiritual del moribundo, o laicos, a quienes se inculcó la frecuentación mental de ese trance para que, una vez llegado, entre sus penalidades físicas y emocionales reprodujeran la actitud adecuada como hábito adquirido¹¹. Aunque a esta floración contribuyeron autores de diversas órdenes, dejaron especial huella los ejercicios espirituales ignacianos, tanto por desarrollos y comentarios de otros jesuitas a su recomendación genérica de añadir una meditación sobre la muerte como por la propia técnica de visualización mental de la «composición de lugar»¹². Con todo, si se vuelve al pasaje del catecismo, este correlacionaba esa reiterada meditación con un continuo obrar («todas tus obras», «jamás pecarás»). La agonía en sí perdía protagonismo: junto al *buen morir*, otra vertiente esencial de la *meditatio mortis* apuntaba al *buen vivir*. Más aún, en palabras de Martínez Gil, «tras el *ars moriendi*, después de las artes de bien vivir y bien morir, podríamos utilizar ahora, en pleno Barroco, el término de artes de *vivir muriendo*»¹³.

Se entrelazaron así tópicos, motivos y recursos iconográficos de varia procedencia. Destaca la imaginería ósea de metonímico valor simbólico, ya fuera el esqueleto o el cráneo, expandida con vigor desde el siglo xv, frente a otras figuraciones de la muerte como mujer o espantajo¹⁴. Además, la iconografía hagiográfica explotó la simbología penitencial de la calavera para proponer por doquier modelos de meditación, aun con anacronismos, ya fueran santos de tiempos remotos de especial perfil penitente, como María Magdalena o san Jerónimo, u otros de más variada representación, desde el cartujo san Bruno a santo Domingo y san Francisco, o los recientes san Ignacio y santa Teresa, por ceñirme a fundadores o reformadores de órdenes de fuerte arraigo¹⁵.

Además, el origen pagano de motivos que expresaban la fragilidad y brevedad de la vida no fue óbice para su adopción y, si acaso, reorientación desde una óptica cristiana. Tópicos reiterados (*tempus fugit, quotidie morimur, mors aequo pulsat pede*), aparte de venir prestigiados por Virgilio, Séneca u Horacio, se integraron con fluidez en un discurso que, lejos de abocar al clásico *carpe diem*, quiso mover a una vida cristiana ajena a los bienes, afanes y honores mundanos.

10. Sanmartín Bastida, 2006.

11. Morel D'Arleux, 1993; Martínez Gil, 1996, pp. 32-68.

12. Mâle, 2001, pp. 202-205; Sebastián, 1981, pp. 93-95; Martínez Gil, 1996, pp. 60-63.

13. Martínez Gil, 1996, p. 151; y consideraciones conexas en Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011, pp. 108-114. Para la tipología de escritos resultantes de esta actitud, ver Infantes, 1997.

14. Mâle, 2001, pp. 205-210; Sebastián, 1981, pp. 100-104; Rodríguez de la Flor, 2000, en especial pp. 343-350.

15. Mâle, 2001, pp. 205-206; y en conexión con la emblemática, García Mahiques, 1994.

El panorama poético que esbozaré, con ejemplos dispersos por los siglos XVI y XVII, ha de entenderse a la luz de esa confianza en los valores expresivos, didácticos y mnemotécnicos del verso, en confluencia con un afán divulgativo que, sin excluir receptores cultos, alcanzara más sectores. A fin de conmover al lector-espectador, se explotaron contextos y modos de lectura insólitos que, entre otros efectos, propiciaran sorpresa momentánea o cotidianeidad visual, suscitaran curiosidad o bien admiración por el ingenio textual o situacional; una lectura, a diferencia de la demorada por las páginas de un docto libro, condensada, punzante, apoyada en la imagen, real o figurativa, pero sin renunciar a la eficaz precisión de la palabra.

Varios ejemplos —unos tipológicos, otros muestras aisladas, aparte de las pinturas en forma de cuadro, que dejo para otra ocasión— dan idea de la variedad contextual y material que sustentó esa exploración de inusuales vías para ese mensaje moral poetizado.

El caso más obvio y potencialmente prolífico, el de los epitafios sepulcrales, ofrece dificultades de documentación con los tres criterios que manejo, que excluyen el fértil cultivo latino, el uso de la prosa y los contenidos ajenos a la *meditatio mortis*, dejando fuera, pues, los denotativos, con solo datos del difunto, o los centrados en su *laudatio*¹⁶. También hay problemas metodológicos sobre su efectivo uso sepulcral si solo se conoce, sin más detalles, su texto.

Una temprana muestra meditativa la ofrece, según testimonia Gil González Dávila, el epitafio del poeta Juan Álvarez Gato, fallecido en Madrid hacia 1510-1512¹⁷:

Puso encima de su sepultura, que está enterrado en la iglesia de San Salvador, estas dos letras:

Procuremos buenos fines,
que las vidas más loadas
por los cabos son juzgadas.

Y para el que pasaba dijo:

Aparéjate a querer
bien morir,
y el morir será nacer
para vivir.
Y por Dios, mira y avisa
por este siglo mudable
no pierdas el perdurable¹⁸.

16. Hay análisis y repertorio de inscripciones en Redondo Cantera, 1987, pp. 253-303, en su mayoría en prosa y con muy excepcional uso del verso castellano (núms. 413, 154, y 166 sin separación versal en un tercetillo inicial; los tres son básicamente laudatorios).

17. Márquez Villanueva, 1960, p. 42.

18. González Dávila, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, p. 198. La iglesia se demolió en 1841.

Jerónimo de Quintana retoma la noticia, dando por una sola «letra» esos versos, evidenciando así los escollos metodológicos de estas fuentes pese a su gran valor¹⁹. Por su parte, el manuscrito que reúne las obras de Álvarez Gato los recoge como dos composiciones, pero con rúbricas ambiguas: la primera solo asocia el tercetillo a una divisa personal, sin ubicación, la segunda no precisa la identidad del difunto²⁰.

Algunos rasgos de esos versos resultarán representativos en este itinerario poético: el uso del octosílabo y la ausencia de una estructura cohesiva, aquí con posible simetría con la cuarteta de pie quebrado entre los dos tercetillos, aunque incierta por ignorarse la *dispositio* del texto en el espacio fúnebre; la conjunción de la formulación reflexiva de alcance universal, en la primera inscripción, con un plural que engloba a lector-espectador y voz poética, y la posterior particularización en el *tú* que mira, con función conativa; o la inmediatez expresiva ligada a recursos sencillos: paradoja, antítesis o duplicación semántica, reforzada o no por geminación.

Matices distintos arroja la exposición pública de restos óseos, a veces con inscripciones en verso que precisan su fin ascético-meditativo. Se ve en el osario de la iglesia de Santa María de Wamba (Valladolid), antaño de la orden de San Juan de Jerusalén, con restos acumulados entre los siglos XIII y XVII que formaban hasta el techo una capilla hoy semidespojada de ellos²¹. Una cuarteta de datación desconocida, aún presente en cementerios y otros lugares propicios a la *meditatio mortis*, ha acompañado el conjunto: «Como te ves, yo me vi. / Como me ves, te verás. / Todo acaba en esto aquí. / Piénsalo y no pecarás»²². Otro poema de Álvarez Gato se entrecruza aquí; su rúbrica señala que «al pie de un crucifijo que está en Medina sobre una pared hecha de huesos de defuntos puso esta copla [...]»²³. Próximo a la cuarteta, pero de acento más ascético que penitencial, incide en el poder igualador de la muerte, dejando diluido el reenvío a la atrición, con solo un consejo sin tintes religiosos expresos en el octavo verso y una evocación indirecta en la voz *pecador*:

Tú, que miras todos estos,
piensa, pecador de ti,
que, diformes y dispuestos

19. Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid*, fol. 221v.

20. Ms. 9/5535 de la Real Academia de la Historia; ver Dutton, 1990-1991, vol. 1, p. 577 (ID3161, ID3162); en otro punto de la colección, identifica la tumba una mano posterior, que apela a González Dávila (p. 548, ID3090).

21. Hacia 1745-1750 Madoz la describe con «sus paredes cubiertas de cráneos y demás huesos del cuerpo humano, tan simétricamente colocados que se admira cómo hayan podido sostenerse tantos años sin destruirse» (*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León: Valladolid*, p. 36).

22. González Muelas, 1996, p. 50. La cuarteta actualiza un motivo con antecedentes en epitafios griegos y latinos y pasajes de Bernardo de Claraval o la exitosa *Disciplina clericalis*, entre otros, con variables formulaciones («Sum quod eris, quod es ipse fui», «Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis», etc.) y amplísima difusión medieval europea (Cohen, 1973, pp. 25-26; y Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011, pp. 100-101, sobre el común cruce temporal e identificación con el lector).

23. Dutton, 1990-1991, vol. 1, p. 577 (ID1045). No he podido confirmar si podría ser una capilla distinta, o tan solo se da una vaga ubicación de la de Wamba, cercana a Medina de Rioseco y Medina del Campo (unos 30 y 40-60 km).

de buenos y malos gestos,
de todos están aquí.
Y pues son de una color
el siervo con su señor,
yo te consejo que mires
en ser en vida mejor,
y ni penes ni sospires
por ser mayor o menor.

Con semejanzas verbales o semánticas con el inicio de esta copla, una quintilla más condensada, similar a la cuarteta conocida hoy, se difundió dentro y fuera de medios libresco desde al menos mediados del siglo XVI, con leves variantes («verte has» / «veraste»; «cual» / «como»):

Tú, que me miras a mí,
tan triste, mortal e feo,
mira, pecador de ti,
que cual tú te ves, me vi,
verte has cual yo me veo²⁴.

Bartolomé Jiménez Patón y Juan Caramuel detallan el contexto fúnebre que popularizó la quintilla y que más importa aquí: «es lo que ponen sobre algunas calaveras», dice el primero; el segundo la presenta como advertencia espiritual que suele leerse en cementerios, bajo la calavera, según precisa²⁵.

Copla, cuarteta y quintilla comparten en algunos de esos contextos una interrelación distinta a la sepulcral entre texto y objeto de reflexión. No se trata ya del difunto individualizado, quizás prestigiado, decorosamente oculto. Es uno anónimo, universal, atemporal, sin las trazas de personalización que la tumba podía evocar, reducido a descarnado hueso descoyuntado, a menudo mera calavera. Si en el poema de Álvarez Gato la enunciación aún se distancia de los restos óseos, en los poemillas anónimos, la calavera, en ambigua prosopopeya que funde la evocación de la cabeza que fue con su actual condición de objeto —«naturaleza muerta», recordando términos del bodegón— «parlante», es la que invita a la conversión moral, gravitante en copla y quintilla sobre la doble acepción de *mirar*, y sin duda ayudada por el efectista juego especular —visual, textual y simbólico— que movía al lector a identificarse con ese sombrío resto.

Aun sin el vínculo intrínseco y la fuerza impactante de la calavera, el reloj fue otro fértil motivo ligado a la *meditatio mortis* tanto en la poesía barroca como en *vanitas*²⁶. Su eventual aderezo con versos resulta verosímil, aunque apenas he podido documentarlo en la época. Como en el género pictórico, estos debieron de ser muy escasos y a la zaga de un asentado uso, aun así minoritario, de lemas latinos

24. *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo*, p. 98. En ese cartapacio, iniciado en 1547, figura con dos estrofas más, pero esta primera circuló por separado; ver, por ejemplo, Wilson y Sage, 1964, pp. 127-129.

25. Jiménez Patón, *Comentarios de erudición*, p. 266; Caramuel, *Trismegistus theologicus*, tomo I, p. 87.

26. Villar Amador, 2019; Valdivieso, 2002, pp. 38, 41, 45, 85, 88-89, 91-92, etc.

como «Sic uita ut fugit hora» o «Vigilate quia nescitis dies neque horam» (Mt 25, 13). Casi solo puedo acudir por ahora a una *vanitas* con reloj de mesa, en el que se inscribe esta redondilla:

Esta hora que aquí apunto
de tu vida se descuenta,
y puede ser que des cuenta
antes que llegue a otro punto²⁷.

Pero valga al menos un reloj no ficticio: uno de sol de la catedral de Jaén, de mediados del siglo XVII. Gnomon y líneas horarias quedan en medio de una inscripción latina, arriba («En tibi dico: Brevis transibo temore signum, / sed Parcae traditus brevior potes»), y abajo un terceto de contenido equivalente, que justo aúna el asunto de los lemas latinos citados, la fugacidad del tiempo y la imprevisibilidad de la muerte:

Atiende, a ti te digo: Mi carrera
en breve tiempo pasará ligero;
mas puede ser tu muerte más ligera²⁸.

Ambos relojes, al margen de su condición figurativa o real, exhiben una retórica en parte común, afín a otros casos abordados: la obligada condensación extrema del mensaje; sus consecuencias métricas, con formas muy breves, aquí redondilla y terceto, de factura simple pero sin renunciar a la rima consonante; la deixis, con pinceladas autorreferenciales a la constitución o función del reloj y la apelación directa al tú, que subraya la interrelación e inmediatez entre el objeto «parlante», personificado, y el lector; y algunos efectos de ingenio, tenues en el terceto —quizás constreñido por ser traducción—, con analogía reforzada por la reiteración léxica o semántica («carrera», «breve tiempo», «ligero» / «ligera») y una homofonía algo desvaída («mas»), más marcados en la redondilla, con la dilogía de *apunto* ('señalo' / 'anoto'), en juego derivativo y eco con *punto*²⁹, el calambur («descuenta»), la elipsis tras *dar cuenta* («de tu vida») y cierta antítesis contextual («apunto» / «descuenta»).

El espejo, usual en *vanitas* en símbolo de la vanidad fundada en la belleza³⁰, bien pudo propiciar muestras análogas. Alrededor de uno estuvo inscrito, según su rúbrica, un tercetillo de Álvarez Gato, pero su tema mariano lo excluye de aquí, sin entrar en dilemas de veracidad fáctica. Entre las muestras pictóricas halladas, en cambio, este adquiere otro peculiar rendimiento: como falso espejo o bien, figuradamente, ligado a su condición de instrumento de conocimiento³¹, con la acepción moral que usan los «espejos de príncipes», como objeto o texto en el que mirarse

27. Valdivieso, 2002, pp. 114-116. Cito por la lámina.

28. Hay imagen en Galera, 2009, p. 33.

29. Aunque no sea reloj de sol, pero con sentido análogo, parece combinarse la dilogía ('instante' y «en gnomónica [...] divisiones de las horas de un reloj», Terreros [NTLLE]) y la ambigüedad gramatical de *llegue*: 'que yo llegue a otra hora' / 'que tu vida llegue a otro instante [más]'.

30. Por ejemplo, Valdivieso, 2002, pp. 90-92.

31. Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011, p. 102.

para adecuar en consecuencia el comportamiento. Así se aprecia en la compleja composición de la *Alegoría de los espejos de muerte y vida*, cuyo cabal comentario excedería los fines de este panorama; baste citar, para su índole metafórica, el tercetillo de la orla superior, que abre la lectura iconográfica y textual:

De los espejos presentes,
mira en cuál quieres mirarte,
porque te importa salvarte³².

Al soporte en papel y al arte tipográfico, pero sin ajustarse al convencional espacio de la página, acude la *Navegación para el Cielo* o *Carta del cartujo*, anónima, publicada desde al menos 1688 hasta el siglo XIX³³. Es un poema de mediana extensión polimétrico, con su discurso articulador, del monje, en redondillas, y otras cuatro voces insertas, dos sin cambio estrófico, de un rey y una dama presentada como «la vida humana, / que a liviandades incita», otras dos, pasando al plano sacro y a metros distintos, de Cristo en romance y san Bruno en dos décimas. El mensaje se despliega —literalmente— en una lectura guiada por la numeración de cada estrofa, salvo el romance, desglosado en cuartetas a efectos visuales pero no de cómputo. La cohesión global no impide que algunos bloques de estrofas admitan una lectura autónoma, algo común a otras composiciones devotas, quizás por su idoneidad para la asimilación o meditación gradual³⁴.

Su composición tipográfica no queda en puro juego dispositivo: el texto se interrelaciona con las sucesivas y a veces cambiantes imágenes y con el manejo del objeto «no-libro». Su atípica «portada» incluye —tras una cruz que recuerda el análogo uso epistolar, aunque también impresor³⁵— el título y, en verso, información sui generis sobre autor, destinatario, género, tema («A todo mortal escribe / aquesta carta un cartujo / y da en ella un fiel dibujo / que muerte y vida describe»); la remata el pie de imprenta³⁶. El reverso asume el desamparo del lector ante tan peculiar objeto y activa a la vez los resortes de la doble vía de actuación esperada en él, la manual, para desplegar secuencialmente el texto, cuya lectura queda en parte desautomatizada frente al hábito del paso de página, y la espiritual: «Abre, hombre, este papel, / despierta y abre los ojos». Las alusiones a la forma editorial reaparecen en los primeros despliegues: «No estés, que estás ciego, así: / abre este papel y mira»; «Si quieres ver el trofeo / de los humanos despojos, / abre y mira con los ojos»; «Si quieres ver lo que dura, / abre y verás que [...]». *Mirar / Ver*, en su doble acepción simultánea, física y espiritual, salpican el proceso, entre grabados de varia función: unos a primera vista decorativos (flores, vela) pero remisibles al texto; otros dos refuerzo gráfico del cambio de voz (el Calvario presidido por Cristo y la imagen de

32. Valdivieso, 2002, pp. 54-64; sobre este cuadro y el saber *mirar*, ver Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011, pp. 55-56.

33. Ortiz García y Costa, 2010; Ruiz Soto, 2021, p. 130.

34. Botrel califica la obra de «retable portatif» (1996, p. 73). Ese aspecto de retablo, ligado a la frecuente autonomía de sentido de las estrofas, aisladas o por grupos, se ve también en la *Alegoría de los espejos*.

35. Botrel, 1996, p. 67.

36. Sobre el poema, puede verse Botrel, 1996; Galindo Blasco, 2002; Ortiz García y Costa, 2010; Ruiz Soto, 2021, pp. 130-139.

san Bruno); otros generadores del efecto sorpresa, propiciado por la forma editorial, en dos momentos atinentes al desengaño moral, cuando se «abre» y se concreta «todo lo que el mundo encierra», y cuando se asiste a la revelación del rey como rudo pastor y la dama como esqueleto con la guadaña de la muerte, antes oculta³⁷.

Frente a estos cuatro casos anteriores, de artes diversas, la pintura se presenta fecunda. Valdivieso registra para estos siglos diez muestras con alguna composición en verso castellano³⁸, casi siempre cuadros, salvo algunas murales, contando *vanitas* y motivos afines, como el «puente (o escala) de la vida» o «edades del hombre», graduadas cada diez años, hasta cien, en figuración ascendente y descendente, bajo la cual suelen aparecer las postrimerías³⁹; o el «árbol de la vida», en cuya copa los hombres disfrutaban de placeres, sin advertir que la muerte se dispone a talarlo⁴⁰. No entraré en ellas aquí por merecer mayor detalle del que admite este panorama, que cerraré con solo una muestra pictórica no ajustada a la noción de *cuadro*.

Se trata de una pieza del siglo xvii de peculiar factura y presunto uso de meditación cotidiana que se conserva en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, inventariada como *espejo de clarisas*⁴¹. Una décima ocupa su tapa:

Lo que en mí vienes a ver
te pido que consideres,
y enmendarás lo que eres
mirando lo que has de ser.
La hermosura y el poder,
el donaire y el despejo
—con otras gracias que dejo—
tus esperanzas burlaron,
porque todas se quedaron
a la luna de este espejo.

El poema sigue los rasgos del epigrama clásico aun con mayor nitidez que casos anteriores: brevedad, condensación, pensamiento ingenioso, aquí rayano en lo satírico sin apartarse del tono grave, y un golpe de efecto en su conclusión, que se prolonga más allá del texto⁴². Algunos recursos resultan familiares tras lo dicho: la tendencia hacia el octosílabo, ahora con elaboración métrica y estructura interna más exigente, la de la décima; la personificación del objeto «parlante» que se dirige en primera persona al lector, aquí lectora, no solo por procedencia y detalles de la pieza, sino también —según estereotipos al uso— por esa «hermosura» antepuesta a las «gracias» que el emisor insinúa en ese tú anhelante de constatación en él; cierta elusión conceptual en los versos iniciales («lo que en mí vienes a ver»); los

37. Desde la perspectiva del desvelamiento analiza la obra Ruiz Soto, 2021.

38. Valdivieso, 2002, pp. 49-51, 54-64, 79-80, 88-89, 114-116, 150-158.

39. Valdivieso, 2002, pp. 150-152.

40. Valdivieso, 2002, pp. 153-158; Sebastián, 1981, pp. 123-125.

41. Checa Cremades, 2019, p. 29.

42. Menciona este efecto de desvelamiento en conexión con la *Carta del cartujo* Ruiz Soto, 2021, p. 138.

dobles sentidos de *ver / mirar*, entre lo físico y lo intelectual, que abren el proceso hacia lo meditativo del *considerar* y lo moral y actuante del *enmendar*; y por último, el desengaño: unas expectativas, fallidas, fundadas en esas ilusorias *gracias* mundanas, con un fondo de amarga reprensión satírica en un juego de palabras que, evocando la dilogía de *luna* relativa al espejo, entra en lo coloquial con el modismo *quedarse a la luna de Valencia* ('frustrársele las esperanzas de lo que deseaba o pretendía'⁴³).

El golpe de efecto no acaba en la agudeza verbal. También aquí el lector-espectador debe interactuar con el objeto, deslizar la tapa del espejo y releer el poema a la luz de lo antes oculto (Fig. 1): la calavera con el hábito y toca que llevaría la clarisa que acudiera a mirarse en él, según un modelo situacional presente, como recuerda Arellano, en el grabado con retrato de Juan de Palafox inserto en una biografía suya y representaciones análogas⁴⁴, o en una escena de la *Alegoría de los espejos de muerte y vida* donde, al mirarse una dama mientras se acicala, se ve reflejada su imagen como hombros y cabeza de un esqueleto⁴⁵. Al igual que en poemas que acompañaban calaveras u otros restos óseos, presente y futuro de esa corporeidad, el *tú* que mira y lo contemplado, se funden mentalmente para obrar en la religiosa una transformación moral inmediata, con esa rotundidad del «enmendarás» de la décima, análoga a la del «jamás pecarás» del Eclesiastés.

Posiblemente entre este recorrido, como auguraba al inicio, no lleguen a hallarse grandes logros poéticos. No es mi intención reivindicarlos. Sí la ha sido llamar la atención sobre el valor concedido a la poesía como resorte para una *meditatio mortis* cuya recurrencia e inserción entre los hábitos del cristiano se estimó beneficiosa para la eterna salvación de su alma; sobre cómo la diversificación de soportes, la variedad de estrategias a través de objetos, lugares, contextos insólitos, ajenos formalmente a la página del libro, se vio como vía eficaz para ese golpe de efecto capaz de conducir o coadyuvar a la conversión a una genuina vida cristiana; y sobre la transversalidad de unos usos retórico-estilísticos que se considerarían igualmente idóneos a tal fin, en composiciones tan diferentes en su dimensión material, literaria y pragmática.

43. *DRAE* 1803 (*NTLLE*), pero en *CORDE* ya con ese sentido en el siglo xvii.

44. Arellano, 2001, pp. 18-19; Fernández Gracia, 2000, pp. 174-175.

45. Valdivieso, 2002, pp. 58 y 63.



Fig. 1: *Espejo de clarisas* (foto: Mario Sedeño. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional, 00619116).

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática», en *Quevedo en Manhattan*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2001, pp. 15-31.
- Blecua, Alberto, «El entorno poético de Fray Luis», en *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 77-99.
- Botrel, Jean-François, «Sur les usages de l'imprimé. La *Navegación para el cielo* ou le jeu du chartreux», en *Hommage des hispanistas français à Henry Boneville*, ed. Michel Moner y Jean-Pierre Clément, Tours, Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, 1966, pp. 59-74.
- Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Silverio Aguirre, 1950.
- Caramuel, Juan, *Trismegistus theologicus*, Viglevani, Typis Episcopilibus, apud Camillum Conradam, 1679.
- Catecismo romano compuesto por decreto del Sagrado Concilio Tridentino para los párrocos de toda la Iglesia*, trad. Lorenzo Agustín de Manterola, Pamplona, Benito de Coscoyuela, 1777.

- Checa Cremades, Fernando, *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2019.
- Cohen, Kathleen, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*, en línea, <http://www.rae.es> [consulta: 31/07/2022].
- Dutton, Brian, *El cancionero del siglo xv*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- Fernández Gracia, Ricardo, «Alegoría y emblemática en torno al retrato del virrey Don Juan de Palafox», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 163-187.
- Galera, Pedro, *La catedral de Jaén*, Barcelona / Madrid, Lunwerg, 2009.
- Galindo Blasco, Esther, «Esfuerzo y desapego en la *Navegación para el cielo*, un "pasatiempo religioso" del siglo xviii», *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 6, 119, 2002, s. p.
- García Mahiques, Rafael, «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, ed. Santiago Sebastián López, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 59-91.
- Gómez-Bravo, Ana María, «Poesía fuera del cancionero: la inscripción de lo cotidiano y lo sublime», *Anais do Museu Paulista*, 28, 2020, pp. 1-29.
- González Dávila, Gil, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, Madrid, Tomás lunti, 1623.
- González Muelas, Francisco Javier, *Historia, arte y tradiciones de Wamba*, Wamba, Ayuntamiento de Wamba, 1996.
- Infantes, Víctor, «La *meditatio mortis* en la literatura áurea española», en *Os «últimos fins» na cultura ibérica dos sécs. xv a xviii*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1997, pp. 43-50.
- Jiménez Patón, Bartolomé, *Comentarios de erudición (Libro decimosexto)*, ed. María del Carmen Bosch Juan, Jaume Garau Amengual, Abraham Madroñal Durán y Juan Miguel Monterrubio Prieto, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert / CSIC, 2010.
- López Poza, Sagrario, «Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual», en *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, ed. Roger Chartier y Carmen Espejo, Madrid, Marcial Pons, 2012, pp. 37-85.

- Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León: Valladolid*, ed. Domingo Sánchez Zurro, Valladolid, Ámbito, 1984.
- Mâle, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma* [1932], Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Madrid, Real Academia Española, 1960.
- Martín Criado, Arturo, «La escala de las Edades del Hombre, una alegoría del camino hacia la muerte. Primera parte: de los orígenes hasta el siglo xviii», *Revista de Folklore*, 465, 2020a, pp. 4-35.
- Martín Criado, Arturo, «La escala de las Edades del Hombre, una alegoría del camino hacia la muerte. Segunda parte: siglos xviii-xx», *Revista de Folklore*, 466, 2020b, pp. 4-35.
- Martínez Gil, Fernando, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Morel D'Arleux, Antonia, «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 719-734.
- Navegación para el Cielo* [1688], ed. facsímil, intr. José A. Ortiz García y Néstor Costa, Madrid, Ediciones de la Imprenta / Memoria Hispánica, 2010.
- NTLLE = Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://www.rae.es> [consulta: 31/07/2022].
- Ortiz García, José A., y Costa, Néstor, «Billetes», en *Navegación para el Cielo*, ed. facsímil, Madrid, Ediciones de la Imprenta / Memoria Hispánica, 2010.
- Osuna, Inmaculada, e Infantes, Víctor, «Paredes con versos dibujadas. Fábrica y materia del cartel poético barroco (1650-1700)», *Bulletin Hispanique*, 113, 2011, pp. 163-238.
- Ponce Cárdenas, Jesús, «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos», *e-Spania*, 17, 2014, s. p.
- Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Real Academia Española, 2020.
- Quintana, Jerónimo, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Madrid, Imprenta del Reino, 1629.
- Redondo Cantera, María José, *El sepulcro en España en el siglo xvi: tipología e iconografía*, Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.

- Rodríguez de la Flor, Fernando, «*Vanitas litterarum*. Representaciones del libro como jeroglífico de un saber contingente», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 155-200.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, «La sombra del *Eclesiastés* es alargada. "Vanitas" y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 337-352.
- Ruiz Soto, Héctor, «Descubrir verdades desvelando apariencias: la apertura de la cortina como puesta en escena del saber en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Historia Moderna*, 46, 2021, pp. 115-145.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, *Arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo xv*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.
- Valdivieso, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Villar Amador, Pablo, *El reloj poético barroco*, [edición del autor, en línea], 2019, <https://archive.org/details/1.-el-reloj-poe-tico-barroco> [consulta: 31/07/2022].
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011.
- Wilson, Edward M., y Sage, Jack, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.