

**“Cadáver son las que ostentó murallas”
La ruina en el discurso barroco español**

Mónica Poza Diéguez
(HiØ-Østfold University College)

De la inextricable unión entre la lengua y la configuración social, política y administrativa de lo que se conoce como el imperio español, da cuenta el famoso prólogo que incluyó Nebrija en su gramática de 1492:

Quando bien conmigo pien[so], mui e[cl]arecida Reina: i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas: que para nuestra recordacion e memoria quedaron e[sc]riptas: una cosa hállolo e [s]áco por conclusi[on] mui cierta: que [s]iempre la lengua fue compañera del imperio: e de tal manera lo [s]iguió, que junta mente comenzaron. crecieron. e florecieron. e despues junta fue la caida de entrambos. I dexadas agora las cosas mui antiguas de que apenas tenemos una imagen e [s]ombra de la verdad: cuales [s]on las de los [s]irios. indos. [s]icionios. e egipcios: en los cuales [s]e podria muy bien provar lo que digo: vengo a las mas frescas: e aquellas e[sp]ecialmente de que tenemos maior certidumbre. (Nebrija, Prólogo)

Aquí, Nebrija acude a la memoria¹ de los imperios antiguos como estrategia retórica con que argumentar la necesidad de fijar las normas de la lengua castellana, entendida ésta como herramienta al servicio de la corona, y en plena expansión bajo el reinado de los católicos. Nos encontramos en los albores del Renacimiento, en que los modelos cognitivos partirán fundamentalmente de la imitación o *imitatio* de los cánones griego y romano, y en que se aspira a la representación esquemática del conocimiento², por lo que Nebrija atina en su percepción y en su representación de la lengua como sustento de la *arquitectura ideológica* en que se asentará el imperio. Obsérvese que en el prólogo, para fortalecer sus argumentos, Nebrija recurre a la memoria de las civilizaciones antiguas (empezando primero por asirios, indos, sicionios y egipcios, para seguir con judíos, griegos, romanos y árabes) con la ulterior intención de otorgarle a la lengua vernácula castellana un estatus comparable al que disfrutaban las lenguas clásicas, y marcar así el comienzo de una nueva era).

¹ Desde la Antigüedad, la memoria no es únicamente la capacidad para atesorar recuerdos, sino que representa también una estrategia retórica vinculada originalmente a la oratoria, así como a la configuración de discursos. Con el tiempo, pasará a ser parte integrante del proceso intelectual y cognitivo. Frances Yates traza muy bien el origen de la mnemotecnia clásica, su uso durante la Edad Media y la proliferación de tratados durante el Renacimiento en su libro *El arte de la memoria*. Las artes mnemotécnicas fueron bien prefiguradas por autores como Cicerón, Platón, Aristóteles, Quintiliano, San Agustín, y Santo Tomás, entre otros como Ramón Lull, Boncompagno da Signa, Giordano Bruno y Giulio Camillo, que también pertenecen al nutrido grupo de autores que de una forma u otra han empleado y desarrollado el arte de la memoria.

² Además de los manuales de retórica centrados exclusivamente en la mnemotecnia, destacados por Yates, la lectura del libro *La estancia de la memoria: modelos iconográficos en la época de la imprenta*, de Lina Bolzoni, nos demuestra la clara ambición que existía en el Renacimiento por condensar el saber universal mediante su plasmación en diseños esquemáticos. Muchos de estos modelos sintéticos y, a menudo sincréticos, no se le revelaban con facilidad al neófito, o no eran tan fáciles de interpretar, con lo que se abría la puerta al hermetismo y las distintas corrientes ocultistas. En el caso de Nebrija, es evidente que su pensamiento corre parejo al momento cultural en que la mnemotecnia comienza a experimentar un desarrollo más generalizado y amplio. Sin duda, en este contexto específico, su deseo no era otro que “fijar” los patrones sobre los que se sustentaba la herramienta clave que constituía de por sí la lengua castellana, y todo ello enmarcado en el momento político de la expansión española.

Sin embargo, este mirar al pasado que supone el sustentar una obra en autoridades clásicas como medio para justificar la redacción y el prestigio de una obra en lengua vernácula (como sucede en el caso de la *Gramática* de Nebrija), ya había comenzado en Italia tiempo atrás. Como menciona Ángel García Galiano, para 1303, 1305, Dante ya había compuesto su *De vulgari eloquentia*, en que acude a Cicerón³ para

justificar el uso del vulgar a la hora de escribir dignas composiciones [...] como las que él mismo, en su toscano romance, su lengua materna florentina, ha empleado para cantar *La vida nueva*, es decir, la transfiguración del poeta tras el encuentro enamorado con el Alma, a la que él decide bautizar como Beatrice. (242)

Estamos pues en una época nueva, en que la propia lengua tal y como percibe Nebrija, se concibe como arma política de imperio y, por tanto, como sistema que debe ser descrito y organizado en torno a normas prescriptivas. Aquí es donde el arte de la memoria se convierte en útil herramienta a la hora de organizar y disponer ese conocimiento sobre la lengua misma.

La presentación pública de la gramática nebrijense coincide en época con la publicación de *De reaedificatoria* (1485) de León Alberti, obra que contribuye decisivamente a la forja de la ciudad renacentista, cuyo máximo exponente sería Florencia, así como con la redacción del *Códice Atlántico* (1478-1519), en que Leonardo Da Vinci ofrece su modelo de ciudad ideal, basado en Milán. El saber clásico en general florece en todas las disciplinas, como modelo *que se imita* a fin de recomponer, restaurar, recrear una cosmovisión que saque al hombre del escolasticismo medieval. La imitación del modelo clásico conlleva, además de una recuperación de la memoria pasada de las civilizaciones antiguas, una reelaboración organizada, sistematizada de ese conocimiento ahora recuperado que se lleva a todos los niveles. En palabras de Eugenio Garin existe:

[...] una estrecha conexión entre estructura política y estructura arquitectónica en los diferentes proyectos renacentistas de ciudad ideal, sobre la sólida soldadura existente entre el cuerpo y el alma de la nueva *polis*, en cuyo fondo es fácil entrever muy a menudo el perfil de la antigua versión griega. El estado ideal de que se habla es siempre el estado-ciudad, es decir, la *res publica*, que en sus formas arquitectónicas materializa objetivamente una estructura económico-política adecuada a la imagen del hombre que ha ido delineando la cultura del Humanismo. El proyecto fija en líneas racionales lo que una determinada experiencia histórica parece revelar como perfectamente ajustado a la auténtica naturaleza humana. (111)

³ Sin duda uno de los autores más citados en referencia al arte de la memoria. Cicerón distingue entre una memoria artificial de las cosas (*memoria rerum*) y una memoria de las palabras (*memoria verborum*). Cicerón establece la técnica que debe emplearse y de la que da buena cuenta el manual de retórica *Ad C. Herenium* de Cicerón (c. 86-82 A.C). Aquí se describe la mnemotecnia que usa lugares (*loci*) en que, como en una tablilla de cera, se imprimen las imágenes agentes asociadas a aquello que deseamos recordar, de modo que permanezcan fijas en nuestra memoria. Estos lugares, que deben ser luminosos, pueden ser espacios intercolumnares, casas, etc., que nos resulten familiares para facilitar más tarde el proceso de recordación, similar a aquel otro relativo al de la escritura y al de la lectura en alta voz (*Ad C. Herenium*, 1964, III, XVI-XVII, 29-30, 208).

Esta cosmovisión humanista de la rememoración y la reelaboración encuentra apoyo no solo en el arte de la memoria, sino también en el concepto de la *imitatio compuesta*, bien explicada por Petrarca, en la epístola titulada *De inventione et ingenio*, donde compara la labor del poeta con la desarrollada por las abejas y los gusanos de seda, en una metáfora, ya famosa⁴. La *imitatio compuesta* postula la imitación de los clásicos, pero desde su asimilación para crear con las propias palabras una sustancia, una materia nueva (García Galiano, 249-250).

Desde esta concepción poética, el lenguaje y sus disciplinas afines, al igual que sucede con todas aquellas relativas al pensamiento, a las artes y hasta a los oficios, quedan aglutinadas en el marco globalizador que supone la cultura renacentista, ahora al servicio de esta ciudad amplificada⁵, gracias a la recuperación del concepto de *res publica*². Por esta razón no sorprende que la imitación compuesta se sirva de las estrategias retóricas que apelan al uso de la memoria, como forma de traer el pasado a la nueva era. Como tampoco sorprende que la organización de un sistema cognitivo, como puede ser la Gramática de Nebrija, se haga conforme a similares estrategias a como se imagina organizado el nuevo espacio renacentista, la nueva ciudad ideal.

De lo ya mencionado se desprende que las labores arqueológicas humanistas, en su afán por rescatar los restos griegos y romanos, abarcaron tanto el espacio topográfico como el espacio del texto, en una correspondencia entre arquitectura urbana y cuerpo textual que se opera al calor de los conceptos ciceronianos de *locus* (lugar) e imágenes agentes o *percusivas* diseñadas, en lo que constituye una conjunción única de ejercicio del arte de la memoria e *imitatio compuesta*. En palabras de Rodrigo Cacho Casal:

The Renaissance regarded the city of Rome as one of the privileged archives of the past. Its ruined buildings are also, however, a reminder that many achievements of the classical period had been irremediably lost [...]. The ruins of the city were like fragments of a corrupted manuscript that had to be amended and edited. The text of the past was to be restored and the missing parts of the monuments were to be reinvented using the surviving stones as an ideal model. Memory and creativity were therefore inextricably linked: to retrieve was also to renew. (1167)

⁴ La imagen desarrollada por Aristófanes, con las abejas libando de distintas flores para elaborar su propia miel será tomada por los autores latinos, entre ellos, Séneca, de donde a su vez la tomará Petrarca para defender el uso de la *imitatio compuesta*, que “se constituyó en centro de la poética renacentista” (Lázaro Carreter, 94-97).

⁵ Al modelo florentino o al propuesto por Leonardo en Milán se suman aquellas propuestas utópicas, como la desarrollada por Tomasso Campanella en su *Civitas solis* (1623) o las pinturas de artistas como Hans Vredeman de Vries (1527-c.1607), Dirck van Delen (c.1604-1671), entre otros, y que sin duda estaban influidas no sólo por los estilos arquitectónicos clásicos, sino también por las ideas emanadas del arte de la memoria, que contribuirán a la configuración de espacios arquitectónicos completamente imaginarios. Paralelamente a este estilo pictórico surgirá el gusto por representar tanto las ruinas romanas en sí, como el estilo "italianizante", en el que protagonista es un paisaje anacrónico, generalmente enmarcado por ruinas italianas imaginarias y descontextualizadas. Este es el caso de pintores como François de Nomé, conocido como Willem van Nieulandt (1584-1635), Monsù Desiderio (1593-c. 1644), Viviano Codazzi (c. 1604-1670), Hubert Robert (1733-1808). La introducción de la ruina como elemento ornamental, especialmente en el jardín renacentista, se produce gracias a la obra de Francesco Colonna (1433-1527), *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) (Matteini, 19), obra que también señala, según Matteini, la nascita dell'estetica della rovina e la sua importanza nella lettura figurativa e semantica di ruderi e sistemi archeologici, così come nell'evoluzione del disegno del paesaggio (61).

² Gracias a Alberti, la arquitectura pasará a ser la más valorada de todas las disciplinas, al compendiar en sí misma a todas las demás. En este nuevo mundo que atiende a la organización del universo conforme a los conceptos de micro y macro cosmos, el arquitecto representa, según Garin, al demiurgo (127-129) que debe aplicarse tanto a las matemáticas, como a las artes y a las ingenierías, como es el caso de Brunelleschi (267).

La concepción neoplatónica desarrollada por filósofos como Marsilio Ficino integrará memoria, imaginación y *mimesis* en su sistema, de manera que el cosmos entero se concibe como una inmensa arquitectura, una cartografía divina que se debe saber descifrar, en un ejercicio de lectura e interpretación que decodifique correctamente las analogías propias de un lenguaje secreto³, hermético (Cacho Casal, 1169).

Todo ello es propio del paradigma analógico, en el que se desarrolla un universo de emulación y encadenamientos mantenido y duplicado por la simpatía y empatía, (Foucault, 34) en un cosmos de elementos vinculados⁴ (por seguir las teorías y la terminología de Giordano Bruno). Es este un universo que, de acuerdo a Foucault, “superpuso la semiología y la hermenéutica en la forma de la similitud” (38) y cuyo sentido sólo puede trazarse mediante la interpretación, un sacar a la luz, como modo de acercarse a la verdad, a Dios, porque “lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (48), de ahí la relevancia y la proliferación de la exégesis, equiparable en sentido y función a la labor del *desescombro* arqueológico, que a su vez espera una narrativa que lo reubique para reactualizarlo en el marco renacentista.

Sin embargo, esta cosmovisión entra en crisis en el siglo XVII. Según Foucault, es evidente el deterioro, la crisis paradigmática, cuando la *Logique de Port-Royal* expone la teoría binaria del signo (71-73), con que se fractura definitivamente el sistema vigente desde los estoicos, pues las cosas ya no están ontológicamente conectadas a las palabras. Pese a que la analogía todavía permanece, el sistema es incapaz de generar nuevos significados:

while the combinatory art of analogy was still in place, its practice did not discover any universal meanings, but rather a proliferation of conceits. From this point of view of literature, this gave birth to Baroque conceptism, which is an aesthetic code based on the concentration of unexpected images derived from one original idea. (Casal, 1173)

Esta degeneración del signo conlleva un nihilismo inherente, una *energía entrópica* que caracteriza al barroco hispánico, en palabras de Rodríguez -de la Flor, y que podría conectarse con una pulsión autodestructiva, por lo que:

[L]a cultura, las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco Hispánico llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su deconstrucción, y los elementos mismos de su desengaño, mostrándose intencionadamente en un *trompe-l'oeil*, y revelando con suma destreza persuasiva y retórica, la estructura fatal de una *illusio*, sobre la que al fin todo se funda. (2002, 19-22)

³ Walter Benjamin, en su análisis del *Trauerspiel*, apunta que para Ficino los jeroglíficos egipcios son el intento humano por representar fielmente las ideas de dios (388). Al reflexionar sobre la naturaleza sagrada del lenguaje encuentra que ésta reside en su codificación, un hecho que se da especialmente en el Barroco, cuando “lo escrito tiende a la imagen” (394), en una cultura plenamente dedicada a lo alegórico y lo emblemático.

⁴ La conexión entre todos los elementos que pueblan el cosmos bien puede explicarse mediante el ejemplo con que Ficino explicara en su día la atracción entre el hierro y el imán “El imán transmite al hierro una cierta cualidad suya por la cual, haciendo el hierro muy semejante al imán, se inclina hacia esta piedra. Esta inclinación, en cuanto que nace de esta piedra y hacia ella se vuelve, sin duda se llama inclinación pétreo. Pero en cuanto está en el hierro es igualmente férrea y pétreo. Pues tal inclinación no está en la pura materia del hierro, sino en la materia ya formada por la cualidad de la piedra, pero conserva las propiedades de ambas” (Ficino, De Amore, VI, II).

En esta misma línea ya Walter Benjamin había expresado que “[l]as alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina” (396). Ruina que se asocia con la mirada saturnina⁵, y que procede de una interpretación desencantada del mundo exterior al alma⁶.

El enquistamiento del signo origina una profusa creación ilimitada de símbolos, ahora al servicio del nuevo orden contrarreformista, pieza angular de una sociedad regida por todo un sistema *phantasmático* que proyecta en el individuo barroco una mirada desengañada⁷ acerca de la realidad, y únicamente confiada en su confinamiento, vuelta hacia el interior de sí misma (Rodríguez de la Flor 2007, 39-40). En esta sociedad barroca el individuo solo halla su salvación en el ostracismo, que lo protege del disimulo y del engaño:

Frente al hombre que despunta en la vida pública y gana fama y memoria, habilita esta época un concepto contrario de relevancia individual. Ahora reaparece la idea de que el hombre que logra conocerse a sí mismo, y que vive retirado de las intrigas de la Corte, puede alcanzar la felicidad y también una gloria cierta en su *aurea mediocritas*. (Ferri Coll, 1995, 72)

La progresiva descomposición del paradigma analógico en el plano lingüístico corre pareja al aumento del deseo barroco por observar este mismo proceso con incisiva atención, de tal modo que la mirada arqueológica se corresponde con una mirada forense que alcanza incluso al propio cuerpo humano, ahora troceado, desmembrado, porque el cuerpo entero no resulta útil en la conformación de un emblema, pero sí una parte de él (Benjamin, 438).

Lejos estamos ya del interés renacentista por las ruinas clásicas cuyo origen se asentaba en el propósito de construir un universo interconectado, en el que la memoria era concebida como herramienta destinada tanto a la excavación y exhumación de las civilizaciones grecolatinas perdidas como a la consolidación de un paradigma cultural construido sobre la base del paganismo.

En el Barroco, este interés por lo pretérito es desplazado por la observación meticulosa de la muerte, el culto al cadáver y su disección. Surge además una política destinada al control de las pulsiones, mediante la producción desmedida de alegorías, como también una vigilancia de la cercanía del mundo pagano, recuperado por el Renacimiento, al cristiano

[p]ues una vez más la Antigüedad se aproximaba amenazadora al cristianismo en aquella figura en que, con todas sus fuerzas y no sin cierto éxito, había terminado por querer imponerse a la nueva doctrina: como gnosis. (Benjamin, 443)

Puede decirse que en el Barroco el tema de las ruinas deviene en asunto ideológico inherente al propio paradigma, y que por ello no solo conecta con las ruinas físicas y su tónica

⁵ Rodríguez de la Flor hablará de “era melancólica” en su libro de idéntico título.

⁶ Rodríguez de la Flor reflexiona acerca de este movimiento que lleva al individuo a un repliegue sobre sí mismo, a un desprecio por lo que se encuentra fuera del alma y a una suerte de análisis, que lo convierte en un “*homo interior*” (2012, 85-102).

⁷ Este repliegarse sobre sí mismo no sólo origina una desconfianza hacia todo lo que se encuentra fuera del alma, sino que genera también una cultura del desengaño a nivel social y político. La corte será el lugar más expuesto a esta desconfianza, al secretismo y al disimulo, como bien ha estudiado Rodríguez de la Flor en *Pasiones frías*.

representación en la literatura o la pintura, como sucedía en el siglo XVI, sino que asimismo se liga al nuevo contexto contrarreformista, en que ocupan un lugar central el *carpe diem*, los símbolos encarnados en relojes o en rosas con que se alude a la fugacidad de la vida, o la representación de la *vanitas* en todas sus formas (Ferri Coll, 1995, 74), pero también se conecta, como ya se mencionó, con la desconfianza y el repliegue del individuo hacia un mundo interior construido alegóricamente, un plano *phantasmatico* desde el que cuestiona a través de la sospecha y la melancolía la realidad, a la que este *homo interior* interpreta en calidad de ruina, de descomposición.

Como se mencionó al comienzo de este análisis, Nebrija había señalado la perfecta imbricación entre la lengua castellana, su gramática y evolución, su expansión por medio de la conquista, y la forja del concepto de imperio. El arte de la memoria exhibido en sus primeras páginas resulta la sustancia que conecta elementos tan dispares entre sí, al apelar a la antigüedad como base cultural en la que sustentarse. Pero el ideal renacentista solo puede aspirar a recrear el modelo clásico hasta cierto punto en la propia península debido a que su recreación era complicada de llevar a cabo, ya que toda Europa había evolucionado hacia otros modelos urbanísticos, culturales bien distintos, durante la Edad Media. Este bagaje histórico dificultaba una radical implantación de una reproducción ideal, elaborada conforme a las teorías filosóficas tomadas de Vitrubio, Alberti, etc (Rama, 18).

La visión de la ruina posibilita entonces, en palabras de Ruiz Pérez el surgimiento de la “conciencia de la intemperie”, al tiempo que se acentúa la de pérdida, ahora que el sujeto barroco se inserta en la temporalidad:

[E]n el doble juego de la historia y memoria, de la dimensión colectiva incrementada con el paso de los siglos (el diluido esplendor de Roma y las civilizaciones construidas sobre sus restos) y de la dimensión personal, con el recuerdo de lo pasado y la inminencia e inevitabilidad de un final, el propio. (Ruiz Pérez, 56-57)

En este sentido, Rama nos recuerda que la conquista del vasto territorio americano propicia el desarrollo *ex nihilo* de todas las teorías neoplatónicas a la hora de organizar ese nuevo *locus*. Así, la ciudad soñada por los europeos nace en realidad en América, sin deudas con el pasado clásico y sus ruinas, como una extensión de la metrópoli europea a la que venera y sirve útilmente. Es esta la urbe que emerge de una meticulosa planificación simbólica, a la manera en como se trazan aquellos esquemas que organizan el saber siguiendo las artes de la memoria, ahora puestos los signos al servicio de una normativa exigida por la monarquía absolutista. En el territorio colonizado, las ruinas, devienen en obsesión por la planificación ordenada del espacio, cuyo referente no es otro que la utopía, destinada ésta a la perpetuación del poder absoluto:

El *orden* debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*, lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres. Es así que se fijaron las operaciones fundadoras que se fueron repitiendo a través de una extensa geografía y un extenso tiempo. (Rama, 21)

La estructura de este nuevo orden simbólico se verá además reforzada por toda una cohesión institucional habitada por clérigos, intelectuales, administradores, todo un funcionariado que, mediante el ejercicio escrituario, marcaba una diferencia lingüística a la par que social, y que constituían un núcleo de poder con respecto a las masas indígenas. Se trata de

una ciudad fortificada dentro de la urbe, una estructura amurallada gracias al ejercicio intelectual que se consume por medio del conocimiento de la lengua castellana, también en su plano simbólico, así como de aquellos códigos que sacralizan los signos escritos que atienden a la producción de un amplio espectro documental que va desde la propiedad de las tierras a los ejercicios florales poéticos o los sermones con que se adoctrina a los nativos, involuntariamente transformados en ruina cultural y social que debe adecuarse al nuevo orden normativo, *figurae* excluidas del ámbito privilegiado que ampara a lo que Rama ha denominado como “ciudad letrada” (31-41).

Toda la reconfiguración espacial y conceptual barroca alcanza también al cuerpo, como *locus* carnal y espiritual que debe ser controlado. Dentro de lo que se considera como carcasa humana se destacan dos órganos, el cerebro⁸ y el corazón. En ellos se sitúan las sensaciones, las principales operaciones cognoscitivas, pero también las diferentes facultades del alma.

No obstante, conviene detenerse en ese órgano o víscera que es el corazón, otro lugar susceptible de ser organizado conforme a las artes de la memoria y por el que la tradición literaria siente predilección a la hora de localizar la sede espiritual del individuo barroco (Bolzoni, 205). Este *topos* cardiológico barroco se convierte también en imagen, en una suerte de “metonimia del yo”, en palabras de Rodríguez de la Flor (2012, 225) y se configura, como se anotó más arriba, como una fortaleza o castillo interior, que ha de ser purificado, pues es a la vez motor de la circulación de pasiones e impulsos, pero también centro que se abre a la comunicación con Dios, por lo que habrá de ser preparado previamente para tal fin. Amurallado por el propio esqueleto⁹, protegido de lo exterior, el corazón puro se imagina como tabla rasa en el que imprimir, al igual que en una tablilla de cera, el lenguaje divino. En él, convertido ahora en “dispositivo fantasmático” se opera toda una “estrategia performativa” en que, como sucede en el caso de los *Ejercicios espirituales*, se pone en marcha un teatro de la memoria interno (Rodríguez de la Flor 2012, 234), y cuyo máximo exponente será el corazón de Teresa de Jesús, que evidencia la correlación entre el texto elaborado como edificio¹⁰ y la escritura interna llevada a cabo en esa cavidad protegida, la morada. Sin duda, en el clima barroco de desengaño y sospecha hacia aquello que se encuentra en los arrabales de la fortificación espiritual, tanto el cuerpo como la naturaleza, y hasta la figura del otro, constituyen el origen del combate psicomáquico por el que se refuerza la metáfora cordial, como también la imagen de la ruina.

Esta correspondencia entre retórica (cuerpo textual), urbe (cuerpo arquitectónico), anatomía corporal y espiritual, y cuerpo ideológico (sustento del concepto de lo imperial y de los valores más caros a la contrarreforma), en el que entran en juego la *imitatio compuesta* y del arte de la memoria es evidente en el poema de Quevedo “A Roma sepultada en sus ruinas.”

Quevedo visitó Roma en 1617, pero para 1621¹¹ podría darse por sentado el final de una época, en palabras de García Galiano, pues al primer humanismo ya lo había sustituido para

⁸ “[E]xisten dos tradiciones distintas, que a menudo se influyen e interactúan: la una sitúa el cerebro en el centro de las sensaciones y del proceso cognoscitivo, mientras que la otra identifica el corazón como centro de la vida y de las distintas facultades del alma” (Bolzoni, 182). En principio, el cerebro constituye el lugar en el que la memoria acumula recuerdos que posteriormente serán modificados, manipulados para crear imágenes simbólicas o *phantasmata* por medio de la *imaginatio*, en un ejercicio intelectual que, en caso de un teatro de la memoria, se asemeja a la recreación de todo un mundo (Bolzoni, 191).

⁹ Una carcasa de corrupción indeseable, en palabras de Santa Teresa (Egido 1982, 71).

¹⁰ Véase Bolzoni 254-261.

¹¹ 1621 es el año en que Peter Bertius pronuncia su discurso “El poder y la grandeza de la Elocuencia” con que abrió la lección inaugural de su curso anual sobre retórica aristotélica, en París, y en el que defiende los valores retórico-

entonces un “acartonado concepto enciclopédico de carácter laico” que caracterizará al siglo XVIII, un “rigor prescriptivo de la letra eclesiástica”, pero también un “retoricismo hueco y dogmático, mecánico, en el ámbito de la Iglesia” que había tomado de Cicerón una visión muy restringida del concepto de *imitatio* (246). Estamos ante la culminación de una pugna por el reparto de poder en Europa, cuyo epicentro lo representó el agrio debate filosófico, político y religioso que acerca del modelo de imitación impregnó dos siglos completos, y que enfrentó epistolarmente a Paolo Cortese y Angelo Poliziano durante el siglo XVI. Las polémicas acerca de Cicerón y las diferentes formas de imitación posibles constituían de por sí dos modelos cognoscitivos diferentes que conllevaban asimismo dos concepciones ideológicas diametralmente opuestas. De un lado, Poliziano encarnaba aquellos valores que representaba la humanista República de Florencia, mientras que del otro, Cortese aunaba en sí el ímpetu de la Roma papal por reestablecerse como centro de la Cristiandad, en plena convulsión religiosa europea, con el Concilio de Trento de fondo. Posteriormente, este debate lo proseguirían Pietro Bembo y Gianfrancesco Pico de la Mirándola (García Galiano, 252-254). En el siglo XVII, sin embargo, la balanza se inclina en favor de Roma, cuyas ruinas contribuyen ideológicamente a establecer una continuidad entre su pasado imperial y su presente como epicentro de la religión y la cultura cristianas (Gherardi, 140).

De aquella breve estancia romana que en 1617 realizó Quevedo surge, entre otros, el soneto “A Roma sepultada en sus ruinas”, que es objeto de estudio en nuestro análisis, como obra que encarna las varias líneas críticas que se han ido delineando en el presente artículo.

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozado a las batallas
de las edades que blasón latino.

Solo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura.
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

Según Ferri Coll, este soneto debería leerse junto con la silva “Roma antigua y moderna” (1995, 121), que presenta un uso más complejo del *ars memoriae*. Ambos poemas se conectarían por medio de la imagen percusiva de las colinas que rodean a Roma, tal y como ha analizado Cacho Casal (2011, 1182). Sin embargo, ambos difieren tanto en el uso que se hace del arte de la

filosóficos asociados al ideal florentino, vinculados estrechamente con el ejercicio de la *imitatio compuesta* (García Galiano, 244-246).

memoria, como de la interpretación acerca de las ruinas romanas. En su silva, Quevedo consigue que el proceso de rememoración tenga idéntica fluidez a las aguas del Tíber, ya que discurre en diferentes direcciones (2011, 1183), posibilitando así un diálogo multiperspectivista con el pasado, en que se observa la historia con los ojos universales de la memoria platónica (Cacho Casal, 1194). En ese viaje al pasado, Quevedo aborda otro de los temas caros al Barroco, pues los monumentos y palacios expresan el motivo de la *vanitas*, ahora carcomidos por el paso del tiempo y el declive de la civilización romana que, no obstante, pervive inmortal en el arte, en la poesía (2013, part. 2, cap. 4). Así pues, la silva “Roma antigua y moderna”: “represents the recovery and the reconstruction of a symbolic space of memory” (2011, 1199).

Al igual que sucede con otro soneto quevediano, “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte” que, como Ferri Coll¹² ha demostrado en su análisis, es posible leer como una reflexión filosófica espiritual acerca de la muerte vinculada al contexto político de decadencia imperial (2010, 529-530), el espacio simbólico de la memoria que asimismo representa “A Roma sepultada en sus ruinas” es susceptible de interpretarse políticamente. Lo que me interesa aquí es analizar este soneto por medio de la imagen de Roma como ruina y como exponente de todo un paradigma en descomposición, que acaso desvele también la percepción del fracaso del concepto de imperio y su discurso, encarnados ambos en la imagen simbólica de la urbe clásica. Sáez, a propósito de “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte” menciona que “ninguna piedra es una simple piedra, sino mucho más y, así, posee en todo momento un valor simbólico adicional (Roma como emblema del imperio y sus peripecias)” (163) por lo que en su interpretación se acaba conectando a Roma con Madrid para, progresivamente, ir replegándose a espacios más reducidos, más personales, a concluir reflexiones más universales. No puedo estar más de acuerdo en este sentido. Opino que en “A Roma sepultada en sus ruinas”, Roma implica mucho más que una mera referencia a la ciudad en sí, que este soneto constituye mucho más que un mero ejemplo de imitación o de ejercicio intertextual acotado en los parámetros del género de la poesía de ruinas. Roma está configurada como imagen simbólica (incluso como imagen percusiva de la memoria, si se quiere), como emblema que lleva en sí toda la carga de la idea del imperio y su ruina, que nos avisa de la suerte que correremos.

¿Qué nos queda de aquel discurso con que Nebrija inauguraba una nueva época, en el poema de Quevedo? Su naturaleza política surge del propio origen de su composición, de la elección de Roma como motivo principal del poema, ya que la ciudad por su relevancia histórica constituye un referente político y cultural en que se aúnan el concepto de lo imperial y la religiosidad y en que la ruina romana “garantiza, simbólica no menos que ideológicamente, una continuidad entre presente y pasado, es decir entre la cultura cristiana y la pagana” (Gherardi, 140).

Cuando Quevedo visitó Roma, la ciudad afrontaba los cambios urbanísticos drásticos llevados a cabo por Sixto V y que, efectivamente, enterraban su antiguo pasado (Ferri Coll, 2010, 533). Paradójicamente, el modelo clásico, referencia para los renacentistas, es sepultado en el siglo XVI obedeciendo a un nuevo orden político que convierte a Roma en el centro del poder

¹² Igualmente, en este popular soneto, Sáez apuesta por una lectura del poema que parte de lo nacional y político para ir progresivamente hacia una reflexión progresiva espacial, personal y universal, pues el concepto de “patria”: “admite tanto un sentido identitario-nacional (político) como otro coreográfico (de ciudad), mientras que los valores caseros y corporales son en todo caso metafóricos y se introducen más adelante en el poema” (163). Más adelante se reafirma en la posibilidad de una interpretación moral y política: “este soneto patriótico admite un valor moral (poder del tiempo) y político (lamento de la decadencia nacional), en el marco de una imagen artística (un paisaje de ruinas) que aprovecha elementos de decadencia” (164).

papal, frente a las ya desaparecidas ciudades-estado. En este contexto, la nueva arquitectura romana se amolda a los nuevos tiempos en que se adopta el modelo clásico al tiempo que se sepulta. Quevedo, en su soneto, nos deja la instantánea precisa de su estupor al contemplar, en calidad de visitante, esta transformación que obviamente no afecta solo a lo meramente arquitectónico, sino a todo un constructo ideológico y cultural.

“A Roma sepultada en sus ruinas” es una pieza surgida al calor de la *imitatio compuesta*, como han señalado Ferri Coll (1995, 113-115) y Cacho Casal (2013, part.2, cap.4), cuyas fuentes más evidentes son el poema *Antiquitez de Rome*, de Joachim Du Bellay, publicado en 1558; *Roma prisca*, de Janus Vitalis, publicado en su libro *Sacrosantae Romanae Ecclesiae elogia* en 1553; *Roma ad hospites*, del poeta medieval Iannus Pannonius, así como los propios textos latinos en que consta el mito fundacional de Roma (Cacho Casal 2011, 1177).

El uso de la *imitatio compuesta* le permite a Quevedo no renunciar a las innovaciones, como lo demuestra el hecho de introducir la referencia a las colinas que rodean a Roma “tumba de sí propio el Aventino/Yace donde reinaba el Palatino” (“A Roma...”), así como la imagen de las lágrimas del río Tíber “Sólo el Tibre quedó, cuya corriente, / si ciudad la regó, ya sepultura / la llora con funesto son doliente” (“A Roma...”), que representan una urbe desangrándose, un sistema, y un poder político que se desvanecen (Cacho Casal 2011, 1178-79).

La *figura* atemporal del peregrino, “buscas en Roma a Roma ¡oh, peregrino!” (“A Roma...”), que Quevedo toma de Iannus Pannonius (a diferencia de Vitalis y Du Bellay que únicamente introducen la imagen del visitante) (Cacho Casal 2011, 1177), desempeña esa labor arqueológica de buscar el esplendor y el poder que desde la Antigüedad representó Roma. El peregrino aquí representa también al individuo del Barroco en busca de la tradición clásica mediada por la cultura renacentista en un momento, el siglo XVII, en que es precisamente Roma la que ha desplazado a Florencia como referente cultural, y centro de poder sociopolítico.

Este peregrino¹³, sin duda hombre concebido como figura representativa de su momento, asimismo imagen simbólica de un sujeto universal, sometido a las leyes de lo errante, de la temporalidad, acaso busque también una inocencia perdida frente al *yo* barroco, nacido de conceptos, jeroglíficos, emblemas, ingenios y disimulos, ahogado por el peso de la esfera política en el contexto cortesano, erigida ésta en *locus* central (Rodríguez de la Flor 2005, 30-32), sin embargo, esa búsqueda se vuelve al interior de sí mismo, al corazón de sí mismo, a aquel espacio en el que este *yo* ejerce una accidentada exploración del lugar en que debe propiciarse su encuentro con Dios. Roma, centro espiritual, representa ese corazón ideológico y, en este sentido, existe como espacio fracasado, ya vacío de su contenido simbólico primigenio, que en esa correspondencia especular micro y macro cósmica de lo que representa como ciudad y su proyección en el alma del peregrino no es sino un cuerpo (metáfora en que la ciudad es expresada como un ser animado, a la par que ente político, administrativo, y sociocultural, como también cuerpo espiritual) en estado de descomposición a todos los niveles, incluyendo el propiamente retórico, solo visible en calidad de ruina.

La imagen *percusiva* que es Roma, en los versos “cadáver son las que ostentó murallas / y tumba de sí propio el Aventino” (“A Roma...”), acaba por reducirse a una alegoría macabra y funesta, en la que la metáfora de la ciudad como cadáver y tumba de sí misma abarca todo el soneto (Baczyńska, 41).

¹³ Figura que aparece permanentemente en esta época, en todos los géneros literarios, pero también como referencia cultural, filosófica, etc. Un ejemplo entre muchísimos otros es *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, o los personajes de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes.

La imagen simbólica de la ciudad como cadáver constituye un tópico que puede rastrearse precisamente a partir de los tiempos clásicos. Un ejemplo de este uso se encuentra recogido en una carta de Sulpicio a Cicerón (AUC 709), a quien desea consolar por la muerte de su hija Tulia. En la misiva, Sulpicio menciona a las ciudades griegas como Mégara, Egina o Corintio, que una vez florecieron (*florentissima fuerunt*) y que ahora yacen cadáver (*cum uno loco tot oppidum cadavera proiecta iacent*) (Cicerón IV, V).

Asimismo, Poggio Bracciolini (1380-1459), en su *Historiae de varietate fortunae* (ca. 1432-1435), traslada el mismo motivo a la ciudad de Roma al contar un episodio en que él mismo y Antonio Loschi, frente a la roca Tarpeya, recuerdan a Cayo Mario en las ruinas de Cartago, un episodio narrado por Plutarco en su *Vidas paralelas* (96-117 d.C). Es entonces cuando Antonio reflexiona acerca del glorioso pasado de Roma y cómo ahora, despojada de toda su belleza, yace como la figura de un enorme cadáver putrefacto (*ut nunc omni decore nudata, prostrata jaceat instar gigantei cadaveris corrupti*) (Bracciolini IV, 6).

La imagen de la ciudad-cadáver es lo suficientemente fuerte como para quedarse impresa en la memoria del lector, lo que constituye una de las recomendaciones dadas por el propio Cicerón a la hora de emplear la mnemotecnica, como consta en el *Ad C. Herenium*, donde se especifica que las imágenes poco corrientes, aquellas que nos despiertan las emociones porque son fuertes y agudas (*firmae et acres*) son las que mejor favorecen la rememoración frente a otras que son débiles y frágiles (*inbecillae et infirmae*) (Cicerón III, XXI-XXII, 35, p. 218). Es más, entre los efectos que pueden ayudar a crear imágenes impactantes está la posibilidad de la desfiguración y las manchas de sangre (*aut si qua re deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducamus*) (Cicerón III, XXII-XXIII, 37, p. 220). Una máxima que se consume en los siguientes versos quevedianos, con la corriente del Tíber emulando las venas de ese cuerpo cadavérico que es la ciudad, su sistema circulatorio colapsado, coagulado, ahora convertidas únicamente en rastro de lágrimas, como si el Tíber ya no fuera parte de esa entidad corporal romana, sino un ente ajeno, que distanciado, llora su muerte: “Sólo el Tíber quedó, cuya corriente, / si ciudad la regó, ya sepultura / la llora con funesto son doliente.” (“A Roma...”)

La imagen del cadáver se erige como epicentro de la cultura barroca, en una sociedad que convive con el proceso de la muerte de forma directa, especialmente a través de las ejecuciones públicas, que constituían eventos de naturaleza marcadamente *performativa*, con un macabro carácter ritual, que funcionaban como expresión del poder y favorecían la redención colectiva (Puppi, 51-54). Es la misma sociedad que se fundamenta en el *memento mori* y para la que el martirologio con su culto a la tortura, las desmembraciones, la sangre y el dolor, queda integrado en el programa contrarreformista destinado al ejercicio de un control social de las emociones, por medio de la creación de imágenes (Puppi, 56).

Como ejemplo de la correspondencia visual entre la desmembración de los cuerpos, ejercida en el martirologio, y las ruinas pueden observarse los cuadros que Andrea Mantegna le dedicó a San Sebastián, especialmente las dos primeras versiones, la que se encuentra en Viena (1456-57), y la del Louvre (c. 1480). Si bien ambas pertenecen al Renacimiento italiano, se observan varios motivos comunes que encajan perfectamente con las preocupaciones barrocas y conectan con “A Roma sepultada en sus ruinas.” En ambas pinturas, el santo (considerado protector de la peste) se encuentra atado a un arco de estilo clásico. Su cuerpo destrozado por las flechas contrasta con el entorno en que se aprecia un paisaje de ruinas, como si el espacio se proyectara como una extensión de la desmembración martirológica. Al fondo, se encuentra la representación de la Jerusalén Celestial, a la que se acercan los peregrinos trabajosamente. El

concepto del tiempo se encarna en la caducidad inherente a las ruinas y se liga al motivo de la *vanitas*. La contraposición dialéctica entre naturaleza y arquitectura, presente en la versión conservada en el Louvre (Matteini, 19) es otro elemento que comparte el soneto de Quevedo¹⁴, pues solo la corriente del Tíber permanece frente a los monumentos deshechos por el tiempo. La naturaleza entonces sirve en realidad como pretexto para el encumbramiento de la poesía, adalid de la memoria en este caso, como único arte destinado a permanecer: “Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura!” concluye “A Roma sepultada en sus ruinas.”

Se trata de una idea también explorada en la silva, como atestigua el análisis realizado por Casal: “Monuments are only *vanitas*. Towers, arches, and statues will collapse sooner or later, but poetry is immortal” (2009, 1192). Así, sobre la arquitectura, considerada la suma de todas las ciencias y las artes durante el Renacimiento, sobre el arquitecto, demiurgo “regulador y coordinador de las actividades humanas” (Garin, 127), y la arqueología, como ciencia aparejada, en el Barroco se consolida la percepción de que es la palabra, la poesía, lo que permanece. Se constituye así el tópico de la superioridad del arte sobre la naturaleza, habitual en el contexto manierista (Méndez, 171)¹⁵.

Encontramos esta sugerencia acerca de la palabra, como elemento eterno que no sucumbe al deterioro de los siglos, en el propio Poggio Bracciolini, ya mencionado, en una de sus más famosas epístolas, la dirigida en 1416 a su buen amigo Guarino Veronese, cuando da noticia de haber redescubierto a Quintiliano (otro de los grandes autores clave en el arte de la memoria), en un códice que apareció en el monasterio de San Galo, todavía seguro y sin dañar: “Ibi inter confertissimam librorum copiam, quos longum esset recensere, Quintilianum comperimus adhuc salvum et incolumem, plenum tamen situ et pulvere squalentem (244)¹⁶.”

Subyace aquí la idea que tomará Quevedo para su silva y el soneto que nos ocupa, como advierte Francesco Orlando, pues aquello que parecía eterno sucumbe, presa de lo efímero, mientras que la poesía, la palabra, permanece:

It is as if writing, for all its physical perishability, were more resistant than the materials of which monuments are made; therefore the powers of philology are greater than those of archaeology. (113 e-book).

Roma es, por tanto y como ya se dijo, ese cadáver en el que las murallas (imagen ligada tanto al concepto de la guerra como al del refugio o protección contra los asedios a los que se ve sometida una urbe), al igual que “las medallas”, han mutado su función por la mera acción del tiempo, que las ha “limado”. Como alegoría, la imagen erosiva de la ciudad resulta poderosa pues contrasta con esa otra del castillo interior¹⁷, elaborada por Teresa de Ávila en *Las moradas* (1558). Así, frente a la metáfora cordial teresiana, desplegada mediante la construcción de *loci* o espacios de la memoria, en los que “albergar” las imágenes barrocas pertinentes al encuentro del

¹⁴ Para Sáez, de hecho, la clave de los poemas de ruinas de Quevedo es la visualidad, “y puede comprender pequeños ejemplos de écfrasis cruzados con modelos cercanos (las pinturas de paisajes de ruinas)” (176).

¹⁵ Según Méndez “La poesía ya fue colocada por humanistas como *Salutati* en el centro del saber” (170). La vinculación entre el concepto de crear y lo divino aparece en autores como Dante, Gracián, Escalígero o el Pinciano quienes explican la *poiesis* como la tarea creadora por excelencia, y por tanto conectada con la figura de dios (170).

¹⁶ “Allí, entre un grueso de libros, que sería largo de enumerar, hemos descubierto a Quintiliano aún a salvo e incólume, no obstante todo lleno de moho y cubierto de polvo.”

¹⁷ Para un preciso estudio acerca de *Las moradas*, construidas conforme al arte de la memoria, puede consultarse el artículo de Aurora Egido, “La configuración alegórica del castillo interior.”

alma con dios, y frente a los trabajos de orfebrería de la época, que elaboran sagrarios emulando la ciudad de Jerusalén amurallada, Quevedo nos ofrece, en calidad de peregrino, la instantánea de la ciudad real que es ahora Roma y su representación alegórica como cadáver. Ya no se trata únicamente de que la ruina urbana que se canta en el poema proyecte la descomposición del paradigma cultural renacentista, además, el castillo interior que representa Roma también ha sucumbido, lo que nos lleva a la interpretación de una crisis de tipo espiritual, como ya sugerí al mencionar la correspondencia entre ese corazón cristiano que es la urbe misma y el corazón del peregrino, en un movimiento que, efectivamente, parte de lo general a lo personal y universal.

Con el Tíber se ahonda en la metáfora corporal ya que, la corriente del río alude a la fuente de vida que es el agua, pero también al mismo elemento vital que es la sangre. El verbo “regar” aquí contribuye a esbozar la reproducción del sistema circulatorio que animaba el corazón vivo que fue Roma en su pasado imperial. Ahora, el Tíber aparece como un elemento ajeno a ese cuerpo al que llora, con lo que se toma otra de las imágenes corporales asociadas a la cultura del martirologio, las lágrimas: “Solo el Tíber quedó, cuya corriente, / si ciudad la regó, ya sepultura / la llora con funesto son doliente.”

En su estudio sobre los epitafios en el Siglo de Oro, Sagrario López Poza incluye el soneto como estrofa empleada tanto por Lope como por Quevedo (832), quien abundó en el género. No cabe duda de que “A Roma sepultada en sus ruinas” pertenece a esta modalidad. Creado entorno a la urbe clásica, el soneto acaba por constituirse en su propio *locus* mortuario, en una *estancia* de la memoria (que diría Bolzoni) que, lejos de constituirse en castillo interior, devino en hornacina en que acoger al cadáver y preservarlo. Como tal, Roma y sus divinos tesoros preservados pueden entenderse como reliquias, en este caso, por carácter doble, pues la conexión entre ruina y reliquia está bien afirmada, a partir de la consideración de la naturaleza sacra de la ciudad, establecida ya por Dante quien irónicamente, recurrió para ello a Virgilio. Esta conexión entre ruina y reliquia sirve, como ya se expuso, para establecer una continuidad entre el pasado pagano y el presente cristiano (Gherardi, 150-153). Sin embargo, en “A Roma sepultada en sus ruinas” los restos de la urbe son reliquia doblemente, en cuanto que son presentados como cadáver. La mirada del peregrino ante estos huesos sagrados, sin embargo, no es tanto señal de devoción como experiencia melancólica y desengañada, propiamente barroca, y crítica, muy del tono a que nos tiene acostumbrados Quevedo: “Buscas a Roma en Roma, ¡oh, peregrino! / y en Roma misma a Roma no la hallas: / cadáver son las que ostentó murallas, / y tumba de sí propio el Aventino. Es decir, se nos presenta la contraposición entre la imagen generalizada de Roma, forjada por siglos, como emblema, unida a su gloria imperial y la imagen real que ahora ve ese peregrino universal que a su vez es el propio Quevedo y el nuevo emblema ya reconfigurado.

En “A Roma, sepultada en sus ruinas” la alegoría detiene el diálogo que el Quevedo deudor de las tesis renacentistas establece con el pasado, pues ésta acaba introduciéndose por la vía melancólica, provocando que ese espacio al que el peregrino confronta, y al que nomina como “Roma”, acabe por ser mero espacio-tiempo coagulado, una cripta en la que reposan los restos que en otra época sí fueron vida, pero que devinieron en cadáver y tumba de la *ciudad* misma.

Roma, tras la remodelación urbanística sufrida en el siglo XVI, exhibe su propia destrucción en tanto que referente clásico. A su vez, explicita la entrópica reacción autodestructiva que asimismo posee el barroco, cuya esencia podría quedar simbolizada como:

[U]na arquitectura que es mezcla de la iglesia cristiana medieval y del antiguo templo pagano [que] se reconfigura de acuerdo con una profusión y un dinamismo que la llevan a sus límites formales y conceptuales en el arte del siglo XVII. Sin embargo, este suntuoso edificio figural es, sobre todo, un templo en demolición, y más exactamente, la autoconsciente puesta en escena de ese derrumbe. (Méndez, 150)

Roma acaba por constituirse, así, en emblema del propio barroco. Siguiendo a Benjamin, puede afirmarse que tanto la pintura como la arquitectura y el lenguaje barroco simulan la ocupación del espacio¹⁸ (426). En el caso de “A Roma sepultada en sus ruinas” este simulacro acaba por efectuarse mediante el empleo *phantasmático* de Roma, una imagen forjada en la Roma clásica, ahora reelaborada, amplificada y consensuada en el ámbito barroco, fijada normativamente en el alma cultural del momento por las tendencias retóricas y filosóficas, que concentra en sí el poder político y filosófico, a la vez que se proyecta como icono deseable, modélico¹⁹.

La alegoría-pintura que Quevedo nos muestra de Roma, (como *figura* que llora al tiempo que se desangra) fija, cual sello eterno, esa concepción urbanística e ideológica. Por esta razón, en la última estrofa, la referencia velada al *tempus fugit* y al *memento mori*, en que todo lo barroco desemboca, acaba por elevar esa imagen a una categoría pseudomítica, con el Tíber eternamente fluyendo, y Roma eternamente perdiéndose, llorándose y desangrándose.

Con la criogenización de esta imagen simbólica de Roma, de todo lo que comporta, se amplifica, ya de paso, su sacralización, otorgándole una autoridad escrituraria inamovible e incontestable que se aplicará en su proyección moderna, la ciudad colonial americana, con lo que se refrenda el nuevo paradigma, el nuevo orden político que implican la contrarreforma y el absolutismo.

Quevedo alude denotativamente a las murallas y a los accidentes geográficos romanos plagados de historia, los invoca como modo de recuperar artificialmente, al modo en que hoy en día proyectamos un *flashback* filmico, una pulsión dialéctica, un diálogo histórico, que queda interrumpido, coagulado para siempre por acción de la alegoría barroca.

¹⁸ “Sondern ist handelt es sich um die speziell Raumerfüllung vortäuschende Eigensdiaft der Malerei” (Borinski, 190). Benjamin toma esta frase, así como las teorías de Borinski en lo que se refiere a lo grotesco, tras el que ve oculta la presencia de la muerte, la tumba y las ruinas, como creación única del barroco. Aunque Benjamin analiza específicamente el lenguaje del Trauerspiel, estimo que la reflexión llevada a cabo por Benjamin es aplicable al lenguaje poético barroco en general, y por ende a este soneto de Quevedo.

¹⁹ Es Aristóteles a quien se le debe la denominación de lo *phantasmático*, pues de “phaos” (luz) proviene la *phantasia*, aquella facultad intelectual por la que la memoria intelectual elabora las percepciones sensoriales con el fin de crear imágenes agentes o activas que nos proporcionen conocimiento: “la imaginación será un movimiento producido por la sensación en acto. Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra «imaginación» (phantasia) deriva de la palabra «luz» (pháos) puesto que no es posible ver sin luz” (Aristóteles, 96). Hasta tal punto son consideradas imprescindibles en el aprendizaje que llegará a exclamar: “He ahí cómo el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen” (Aristóteles, 104), una sentencia que tomará Tomás de Aquino en sus comentarios al De memoria et reminiscencia “*inquantum nihil potest homo intelligere sine phantasmate*” (Tomás de Aquino, Sentencia De sensu, tr. 2 I. 2 n. 4). Estas imágenes activas se emplearán, como ya se advirtió en el presente trabajo, con diversas finalidades, pero su capacidad para ejercer un impacto psicológico, una manipulación consciente en quien las percibe es innegable. De ahí que, como ha demostrado Vincent Martin, fueran empleadas por los dramaturgos, como es el caso de Calderón de la Barca (Martin, 52-60), pues los fantasmas, activos en obras teatrales, pinturas, esculturas y demás artes, servían eficazmente a los propósitos contrarreformistas apelando, precisamente, a la *compunctio cordis*.

En conclusión, como ya se mencionó al comienzo de este análisis, Nebrija señalaba ya a finales del siglo XV, por medio del uso del arte de la memoria, la inextricable asociación entre la construcción del edificio lingüístico y aquella otra relativa al concepto de imperio. En última instancia, es la faz del imperio español la que se adivina proyectada tras la sombra de esa Roma retratada por Quevedo en “A Roma sepultada en sus ruinas.” Tras su melancólica experiencia ante la visión de la urbe, al desencantado peregrino barroco solo le queda dirigir su atención hacia el nuevo modelo replicado en América, donde se levantan las nuevas murallas sobre la idea de las viejas ruinas clásicas, como también sobre el propio Renacimiento que las mantenía como referente. Este nuevo sistema, esta nueva red cultural, política y administrativa constituye el nuevo paradigma barroco amparado por el Concilio de Trento. Sin embargo, el Barroco, como paradigma en descomposición, se proyecta cual espacio o arquitectura en ruinas, en este caso que nos ocupa, la misma Roma, o si se quiere el mismo imperio español. La propia naturaleza entrópica y autodestructiva barroca, así, “desmitifica y anula la ejemplaridad pretendida con que se promueve el proyecto imperial, poniendo en duda el éxito de su estrategia discursiva” (Rodríguez de la Flor 2002, 19-22).

Efectivamente, en ese contexto, resulta imposible encontrar el origen, a Roma aún en Roma. Como tampoco es posible ya encontrar a su peregrino. Si algo se hace evidente en el poema de Quevedo es la fractura discursiva en la que se sustenta lo imperial, la paulatina descomposición de ese edificio construido que era el imperio forjado en su lengua, y que Nebrija ya previó en el prólogo a su *Gramática* pues ya “junta fue la caída de entrambos.”

Obras citadas

- Aquino, Tomás de. Sentencia libri. De sensu et sensato. Tractatus II. De memoria et reminiscentia. <<http://www.corpusthomicum.org/css02.html>>
- Aristóteles. Acerca del alma. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1978.
- Baczyńska, Beata. “Dos epitafios a Roma sepultada en sus ruinas: un epigrama polaco de Mikołaj Sęp Szarzyński y un soneto español de Francisco de Quevedo,” *Scriptura*, vol. 11, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996, 31-42.
- Benjamin, Walter. Benjamin, Walter. “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán.” *Obras completas*. Libro 1. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Vol. 1. Madrid: Ábada, 2006.
- Bolzoni, Lina. *La estancia de la memoria: modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Borinski, Karl. *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhem von Humboldt. I: Mittelalter, Renaissance, Barock*. Leipzig: Dieterich, 1914.
<<https://www.archive.org/details/dientikeinpoeti01boriouoft/page/n6/mode/2up>>
- Bracciolini, Poggio. *Florentini Historiae De Varietate Fortunae*. IV, Lutetiae Parisiorum: Typis Antonii Urbani Coustellier, 1723.
<<https://books.google.no/books?id=rxuMq63nRdkC&lpg=PA1&dq=P.%20Bracciolini%20C%20Historiae%20de%20varietate%20fortunae&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>
- Cacho Casal, Rodrigo. “The Memory of Ruins: Quevedo's Silva to “Roma antigua y moderna.” *Renaissance Quarterly* 62.4 (2011): 1167-1203.
- . “Roma y las ruinas de la memoria.” *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. E-Book.
- Cicerón, Marco Tulio. *Epistulae ad familiares*, IV, V, s.p.
<<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/fam4.shtml>>
- Egido, Aurora. “La configuración alegórica de *El castillo interior*.” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 10 (1982): 69-93.
- Ferri Coll, José María. *Las ciudades encantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Alicante, 1995.
- . “Miré los muros de la patria mía y la tradición poética.” *BHS*, 87.5 (2010): 523-543.
- Ficino, Marsilio. *De Amore. Comentario a El Banquete de Platón*. Trad. Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001.
- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- García Galiano, Ángel. “Las polémicas sobre Cicerón en el Renacimiento europeo.” *Escritura e imagen* 6 (2010): 241-266.
- Garin, Eugenio. *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981.
- Gherardi, Flavia. “«Estas de admiración reliquias dignas»: variaciones de un tópico en el ciclo *A las ruinas* de Roma del conde de Villamediana.” *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2019, 140-156.
- Lázaro Carreter, Fernando, “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial,” en *Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 193-223.

- López Poza, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro," BHS, 85 (2008): 821-838.
- Martin, Vincent. *El concepto de representación en los autos sacramentales de Calderón*. Prólogo de Fernando Rodríguez de la Flor. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger, 2002.
- Matteini, Tessa. *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*. Firenze: Alinea Editrice, 2009.
- Méndez, Sigmund. "Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo." *Andamios* 2.4 (2006): 147-80.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática castellana*. Salamanca: Juan de Porras, 1492. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000174208>>
- Orlando, Francesco. *Obsolete Objects in the Literary Imagination*. Foreword by David Quint. Transl. Gabriel Pihás, Daniel Seidel, Alessandra Greco. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Puppi, Lionello. *Torment in Art: Pain, Violence and Martyrdom*. New York: Rizzoli, 1991.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . *Pasiones frías: Secreto y disimulación en el barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2005.
- . *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: José J. de Olañeta y Universitat de les Illes Balears, 2007.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Locus fictus. La invención de las ruinas y la mirada subjetiva." *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2019, 35-58.
- Sáez, Adrián J. "«Amable y desierta arquitectura»: las ruinas en la poesía de Quevedo." *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2019, 157-176.
- Yates, Frances Amelia, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1999.