



Eros divino

*Estudios sobre la poesía religiosa
iberoamericana del siglo xvii*

Julián Olivares (editor)

Prensas Universitarias de Zaragoza

EROS DIVINO
Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana
del siglo XVII

Julián Olivares (editor)

Prensas Universitarias de Zaragoza

EROS divino : estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII /
Julián Olivares (editor). — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010
442 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; 89)
ISBN 978-84-15031-69-7
Poesía hispanoamericana—S. XVII—Historia y crítica
OLIVARES, Julián
821.134.2(7/8)-1.09«16»

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Julián Olivares
© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza
1.ª edición, 2010

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 89
Director de la colección: José Ángel Blesa Lalinde

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España
Imprime: INO Reproducciones, S.A.
D. L.: Z-97-2011

«VERDE PRIMAVERA»,
«SI ES CANTAR LLORAR EN ELLAS»:
METÁFORAS DE BIOGRAFÍA LÍRICA
EN LAS *RIMAS SACRAS* (1614),
DE FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO

Antonio Sánchez Jiménez
Universiteit van Amsterdam

Aquí cuelgo la lira que desamo,
con que canté la verde primavera

Hoy en el arte divino,
«divino» os pueden llamar.

Como el resto de la producción del Fénix, la lírica religiosa de Lope de Vega induce insistentemente al lector a identificar narrador y autor, y a crear en el lector la ilusión de narrar una biografía lírica. Las *Rimas sacras* (1614), sin duda el más importante y ambicioso poemario religioso de Lope, constituyen una oportunidad excepcional para apreciar este fenómeno. La compilación de 1614 fomenta la confusión de literatura y vida mediante efectivas metáforas como las de la «verde primavera» o las lágrimas-tinta, que analizaremos a lo largo de este artículo. Estas metáforas forman un tupido y complejo entramado de alusiones que contribuye a dar cohesión estructural a las *Rimas sacras*, y, asimismo, a producir la impresión estética de la obra. Además, metáforas y alusiones funcionan conjuntamente para crear una persuasiva imagen del propio autor que resultó enormemente beneficiosa para la carrera poética del Fénix.

En su identificación sutil de narrador y autor histórico, las *Rimas sacras* no son la excepción a la tendencia general de la obra de Lope, que siempre sugiere efectivamente que el Fénix escribe con sinceridad sencilla narrando genialmente episodios reales de su vida amorosa y espiritual. En las *Rimas sacras*, este hecho ya ha sido observado acertadamente por críticos como Yolanda Novo (1990, p. 268) y Harm den Boer (1998, p. 253), y además se puede apreciar muy tempranamente en la «Introducción» a la obra, escrita en redondillas. De hecho, esta extensa «Introducción» es, en cierto sentido, el poema más importante de la colección, pues fue escrito después del resto a modo de intento explicativo y unificador de los otros textos del libro. Es decir, la «Introducción» ofrece la clave interpretativa de las *Rimas sacras*, a guisa de un «poema prólogo» dentro del patrón de un cancionero petrarquista. Pues bien, siguiendo la tendencia de la poesía lopesca a la identificación biográfica, el «yo» de este prólogo poético se equipara a Lope al declarar:

ya soy sacerdote y rey,
ya tengo insignias reales.

(vv. 67-68)¹

Pero sin causa recelo
que me has de venir a ver,
pues que ya tengo poder
para bajarte del Cielo.

(vv. 141-144)

Al revelar en estas dos ocasiones su capacidad para la consagración («sacerdote», «tengo poder / para bajarte del Cielo»), el narrador se configura bajo la persona del flamante clérigo presbítero que firma el volumen: «Lope de Vega Carpio». Esta tendencia a la lectura biográfica, ya marcada claramente desde esta «Introducción», cunde a lo largo de las *Rimas sacras*. Por ejemplo, en la conocida canción elegíaca «A la muerte de Carlos Félix» el narrador se presenta como un padre desconsolado ante la muerte de su hijo (vv. 1-3), recreando poéticamente un suceso real que le aconteció al Lope de Vega histórico. La ecuación narrador-Lope se subraya en los títulos de otras dos composiciones de las *Rimas sacras*, respectivamente, «Habiendo oído predicar al ilustrísimo señor don Bernardo de Rojas, arzo-

1 Citaremos siempre siguiendo la edición facsímil de Entrambasaguas (2003).

er histórico, las *Rimas* de la obra de Lope, que con sinceridad sencilla y amorosa y espiritual. En el certidamente por crítico Boer (1998, p. 253), la «Introducción» a la «Introducción» es, en conclusión, pues fue escrito unificador de los otros clave interpretativa de dentro del patrón de un tendencia de la poesía ste prólogo poético se

(vv. 67-68)¹

(vv. 141-144)

d para la consagración»), el narrador se confiesa que firma el volumen: biográfica, ya marcada el argo de las *Rimas sacras*. muerte de Carlos Félix» do ante la muerte de su real que le aconteció al e se subraya en los títulos *sacras*, respectivamente, bernardo de Rojas, arzo-

ntrambasaguas (2003).

bispo de Toledo, cuarto día de Navidad en su Santa Iglesia, le envió el sermón Lope de Vega de la misma suerte que le predicó Su Señoría Ilustrísima, en estos versos», y «Respuesta al señor don Sancho de Ávila, obispo de Jaén, habiéndole enviado su libro *De la veneración de las reliquias*».² Como comenta acertadamente Novo, los dos textos surgen de una circunstancia concreta y vivencial, pues «arrancan de un suceso verídico en la vida de Lope y relativo a la esfera de lo sagrado. En ambas este matiz autobiográfico queda perfectamente patente en su título extenso» (Novo, 1990, p. 246). En consecuencia, los encabezamientos de ambas epístolas en tercetos contribuyen a fundir la vida del autor con la *persona* del narrador,³ y a relacionar la creación literaria de los textos con circunstancias particulares de la vida del Fénix.

Incitados de esta manera a la lectura *biographico modo* desde el mismo comienzo de la compilación, los lectores de las *Rimas sacras* debieron de identificar las frecuentes alusiones a la alocada o «verde primavera» del narrador con los escandalosos años mozos de Lope, relatados en sus romances tempranos, en las *Rimas* y en los cotilleos que corrían por la corte.⁴ Tales alusiones a un narrador que se identifica con el autor son bastante más persistentes en las *Rimas sacras* que en el resto de la poesía del Fénix. De hecho, la configuración de la voz narrativa como un pecador arrepentido de su pasado es la máscara que más frecuentemente Lope asume en las *Rimas sacras*. Ya el breve prólogo dirigido «A los lectores», firmado bajo el seudónimo de «Antonio Flórez» (Morley, 1951, pp. 428-429; Pedraza Jiménez, 2003, 135), trae a colación la gran fama profana de Lope al observar que «el mundo con tantos desatinos celebra sus invenciones». De hecho, las composiciones preliminares de las *Rimas sacras* contraponen directamente la celeberrima «primavera» de Lope con su nueva etapa de pecador arrepentido:

2 El propio Lope recoge en carta al duque de Sessa de diciembre de 1611 la noticia de que «estos días me envió el Obispo de Jaén un libro suyo *De la veneración de las reliquias*, con una carta muy encarecida» (Lope de Vega Carpio, *Epistolario*, III, p. 85).

3 De hecho, las referencias biográficas resultan características del género de la epístola (Jiménez Belmonte, 2002, p. 6).

4 La alusión resultaría aún más clara para aquellos lectores que reconocieran estas expresiones como paráfrasis de un poema incluido en el libro V de la *Arcadia*: «La verde primavera / de mis floridos años» (Lope de Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 449-451).

Lope, en vuestra primavera,
cantando humanos amores,
disteis agradables flores,
Vega de la edad primera;
pero ya que la postrera
tan divino cisne os hace,
fruto que a Dios satisface
el Fénix que nace en vos,
porque quien se vuelve a Dios
muere cisne y Fénix nace.

(Lope de Vega, *Rimas sacras*, núm. 2, vv. 1-10)

Del mismo modo que ocurre en esta composición preliminar, en el cuerpo de las *Rimas sacras* el narrador insiste en relatar, un texto tras otro, los diversos aspectos de su «primavera» profana, que los lectores identificarían con la escandalosa juventud del propio Lope. Por ejemplo, en un *contrafactum* que hace la «Introducción» del salmo «Super flumina Babylonis», la voz narrativa alude a su «pasado error» y a sus «engaños» (vv. 55-56). Con estas palabras el narrador asocia el espacio bíblico (Babilonia) y el instrumento del canto (la lira sacra) con el motivo del arrepentido: el pecado se sublima y se trasciende mediante la confesión poética que nace de la contrición. Tales asociaciones están presentes de manera aún más destacada en los dos «sonetos prólogo» de las *Rimas sacras*.

Cualquier lector podría reconocer ya en el primer verso del «Soneto primero» un clarísimo eco del soneto inicial de Garcilaso. El poema apunta a otros dos sonetos de Lope de comienzo semejante: «Cuando imagino de mis breves días» (*Rimas*, núm. 39) y a «Cuando mi libertad contemplo y miro», incluido en la comedia *Laura perseguida*.⁵ Tales referencias intertextuales subrayan la correspondencia entre el «yo» narrador (Petrarca, Garcilaso) y el propio autor, Lope. El primero y el segundo cuarteto desarrollan una aguda contraposición entre la juventud mundana y pecami-

5 Para Patricia E. Grieve, el soneto también se hace eco del «Soneto primero» de las *Rimas*, al repetir la imagen del laberinto (1992, p. 417). Sin embargo, Grieve podría llevar demasiado lejos la relación entre las *Rimas* y las *Rimas sacras* al proponer una correspondencia numérica, que seguramente es ajena a la mano de Lope, entre muchos sonetos de ambas colecciones. La alteración del orden de un buen número de sonetos de las *Rimas*, debido al traspapeleo de varios cuadernillos, como ha mostrado en su edición de la obra Pedraza Jiménez, anula la *intentio auctoris* de organizar los textos una vez en la imprenta.

is sacras, núm. 2, vv. 1-10)

ción preliminar, en el tar, un texto tras otro, e los lectores identifia. Por ejemplo, en un «Super flumina Baby-sus «engaños» (vv. 55-6) bíblico (Babilonia) y vo del arrepentido: el sión poética que nace i de manera aún más *sacras*.

ner verso del «Soneto ilaso. El poema apunta: «Cuando imagino ni libertad contemplo Tales referencias inter-» narrador (Petrarca, segundo cuarteto de mundana y pecami-

el «Soneto primero» de las mbargo, Grieve podría lle- zas al proponer una corres- ope, entre muchos sonetos número de sonetos de las mostrado en su edición de ur los textos una vez en la

nosa del narrador y su nuevo estado de arrepentimiento. El «yo» ha estado «perdido» durante «años» en el «error» y en «tanto mal». Sin embargo, en el momento de la escritura, el narrador se maravilla de que pueda hallar el buen camino y «conocer su error» (v. 4), pese a haber vivido en semejante estado de pecado. Los dos tercetos desarrollan la misma contraposición a base de una metáfora mitológica que resalta el proceso de autoconocimiento que produce el desengaño: la época de pecado se equipara al «laberinto» cretense. El alma, exiliada en este espacio mitológico, fue guiada por el «débil hilo de la vida» (v. 10). Por su parte, el laberinto y el «monstruo» que se halla en su centro representan la sinrazón (Novo, 1990, p. 102), en la que habitó el narrador hasta que Cristo-Teseo eliminó al Minotauro. Al final, la «razón perdida» regresa al estado que le corresponde, a la apreciación de Dios que domina, triunfante, el momento de la escritura. Este último estado de desengaño supone casi una garantía de salvación, pues el reconocer el propio error supone el arrepentimiento de quien narra. No obstante, el narrador proclama a los cuatro vientos la grandeza de su pecado. El errado «yo» se tornó tan horrible como el Minotauro, de tal modo que el narrador se «espanta» (v. 3) de que haya podido desasirse del mítico monstruo: «me espanto de que un hombre tan perdido / a conocer su error haya llegado» (vv. 3-4).

Es decir, la voz narrativa no solo equipara su época pecaminosa con la juventud de Lope, sino que la destaca como excepcional. Evidentemente, la magnitud del pecado es directamente proporcional a la de la conversión: el gran pecador se convierte luego en un «yo» arrepentido igualmente extraordinario. En cierto sentido, mediante una red de asociaciones que funcionarían rápidamente en la mente de los lectores del siglo XVII, la dimensión del pecado equipara la conversión del narrador con la de los grandes santos arrepentidos —María Magdalena, san Pedro, san Pablo, san Agustín, etc.— tan venerados en tiempos del Fénix. Imitando a esos santos, el narrador-Lope declara haber sido un tremendo pecador que luego, en su arrepentimiento, reanalizó esas energías vitales hacia la adoración divina por medio de la poesía.

El segundo soneto de las *Rimas sacras* insiste en los mismos motivos que el anterior, aunque esta vez en forma de dramática apelación dirigida a los «pasos», vocablo que abre el soneto. Tanto la propia palabra «pasos» como el adjetivo «esparcidos» (v. 9) constituyen claras alusiones intertextuales que identifican al narrador con un poeta como Lope: la primera

palabra apunta al «Soneto primero» de las propias *Rimas sacras* y a todos los textos en que este se basa; la segunda recuerda el adjetivo «sparse» que forma parte del título del *Canzoniere*, de Petrarca, o *Rime sparse*. Del mismo modo que el primero, este segundo soneto contrapone el error de la «primera edad» (juventud) con el estado actual de desengaño que motiva la escritura. De esta manera, el poema realza la magnitud del pecado, al referirse al «tránsito más fuerte» (v. 3), a la «senda de mi error» (v. 4) y a «la senda vil de la ignorante gente» (v. 11) e, implícitamente, a un monstruo, esta vez el mítico «basilisco», que representa el error del pecador: «¿qué basilisco entre las flores viste / que de su engaño a la razón advierte?» (vv. 5-6).

El tono establecido en estos dos sonetos iniciales, que funcionan a modo de «prólogo», como mandaba la tradición petrarquista, persiste a lo largo de la obra. Así, otros sonetos de la colección describen en detalle la etapa pecaminosa del narrador, aunque con diferentes términos y recurriendo a diversas metáforas. El soneto III la describe en términos políticos como una «loca república alterada» (v. 3), necesitada de orden y disciplina. El cuarto alude a la «vanidad y sombra» (v. 3), y a «torres en el viento» edificadas (v. 8). Sin duda, el lector de la época podía relacionar las referencias de este soneto cuarto con la vida de Lope al apreciar los términos «solicitado y pretendido» (v. 2). Estos vocablos pertenecen a los llamativos campos semánticos del cortesano —que solicita o «pretende», como se decía en la época, puestos o pensiones— y del amante —que solicita y pretende favores amorosos—. Pues bien, la máscara del cortesano y del amante fueron ampliamente utilizadas por Lope, que no en vano era famoso por sus amoríos en la corte. Mediante estas alusiones, los términos del soneto IV vuelven a dirigir la atención del lector hacia la vida del autor de las *Rimas sacras*. Siguiendo con esta tendencia, el soneto V emplea metáforas físicas y describe la juventud como «ceguedad» (v. 1), como «desvaríos» (v. 2) y como «engaños» (v. 4). De modo semejante, el soneto XXVI alude a un momento de lucha en que el narrador intenta mantenerse a duras penas sobre su veloz caballo y agarrar la fugitiva ocasión del arrepentimiento, dramatizando la situación del Lope que escribe el volumen:

¡Detén el curso a la veloz carrera,
desbocado apetito, que me pierdes!,
pues ya es razón que a la razón recuerdes:
no se nos vaya la ocasión ligera.

(vv. 1-4)

Rimas sacras y a todos el adjetivo «sparse» que a, o *Rime sparse*. Del contrapone el error de e desengaño que moti- magnitud del pecado, al de mi error» (v. 4) y a citamente, a un mons- el error del pecador: ño a la razón advierte?

iales, que funcionan a trarquista, persiste a lo describen en detalle la entes términos y recu- e en términos políticos da de orden y discipli- a «torres en el viento» día relacionar las refe- l apreciar los términos enecen a los llamativos o «pretende», como se te —que solicita y pre- l cortesano y del aman- en vano era famoso por : términos del soneto IV del autor de las *Rimas* nplea metáforas físicas no «desvaríos» (v. 2) y oneto XXVI alude a un ntenerse a duras penas n del arrepentimiento, olumen:

(vv. 1-4)

El motivo se extiende más allá de los cien sonetos que forman la primera parte de las *Rimas sacras*. Las destacadas octavas reales de las «Lágrimas de la Magdalena» informan de que el narrador, como la propia María Magdalena, ha pasado por «extremos» de «error» (v. 27):

Los dos con atención mirar podemos
tú la vana hermosura, y yo el engaño,
pues entonces de error fueron extremos
como ahora lo son de desengaño.

(vv. 25-28)

De este modo, la Magdalena que protagoniza la obra, la gran pecadora arrepentida, se convierte en un avatar y representación del propio narrador, que a su vez evoca claramente al propio autor. Por último, en los tercetos de las «Revelaciones de algunas cosas muy dignas de ser notadas en la Pasión de Cristo» la voz narrativa confiesa haber hablado «locamente» y haberse dedicado a adorar las vanidades mundanas (vv. 89-96).

La representación de la voz narrativa como poeta y como amante apasionado fomenta la asociación con el propio Fénix histórico, que se presentaba bajo esa imagen en los romances moriscos y pastoriles que el poeta escribió en su juventud. Por lo tanto, esta insistente declaración del «yo» lírico contradice la opinión de Pedraza Jiménez, para quien en las *Rimas sacras* «han desaparecido las concretas alusiones autobiográficas que eran tan frecuentes en 1602. El poeta se duele del conjunto de su vida pecaminosa, sin precisar episodios ni aportar nombres propios o seudónimos poéticos» (Pedraza Jiménez, 2000, p. 73). Pero, de hecho, las *Rimas sacras* invitan tanto como las *Rimas* de 1602 a identificar al narrador con el autor de la obra. Las referencias de 1614 son quizás menos concretas, pero no por ello dejan de ser muy sugerentes. Así lo ha percibido David H. Darst al precisar que los sonetos de las *Rimas sacras* «form a comprehensive palinode for Lope's secular life» (Darst, 1998, p. 28). Tal es el caso del soneto XXIX, que muestra cómo el narrador ha celebrado una «mortal belleza» (v. 2), afirmación que revela que el narrador es un ex poeta amoroso como el joven Lope. Arrepentido, ahora se dirige directamente a Dios, prometiendo cambiar de tono y celebrar su desengaño con un canto de amor divino —las propias *Rimas sacras*—, glorificando así «vuestro nombre soberano» y «la hermosura vuestra» (vv. 12-13). El canto sacro le otorgará una «corona» (v. 8), que alude al mismo tiempo a la

guirnalda de laurel que se concede a los poetas y a la corona de luz o de espinas de Cristo:

Si me ha pesado, y si llorar querría
lo que canté con inmortal tristeza,
y si la que tenéis en la cabeza
corona ahora de laurel la mía,
Vos lo sabéis [...]

(vv. 5-9)

Tal relación entre la voz narrativa y el Lope autor de las *Rimas* y de las *Rimas sacras* resultaba evidente para el lector de la época (Palomo, 1987, p. 122), dado el contexto que dentro de las *Rimas sacras* proporcionan los textos preliminares, la citada introducción, y, asimismo, la insistencia en detallar los errores de la juventud. Gracias a este contexto, suponemos que el soneto XCIV también se debió leer de manera semejante a los anteriores:

Yo pagaré con lágrimas la risa
que tuve en la verdura de mis años,
pues con tan declarados desengaños
el tiempo, Elisio, de mi error me avisa.
«Hasta la muerte» en la corteza lisa
de un olmo, a quien dio el Tajo eternos baños,
escribí un tiempo, amando los engaños
que mi temor con pies de nieve pisa.

(vv. 1-8)

Las referencias a la escritura de un libro de poesías amorosas, y posteriormente sacras, resultan aquí menos evidentes. Sin embargo, el «yo» declara haber escrito «en la verdura de mis años» unas promesas de amor, que quedaron grabadas en unos olmos, al lado del Tajo. Tal imagen, típica de la literatura pastoril, a partir de las *Églogas* virgilianas (égloga V, v. 13), y difundida en España por Garcilaso (égloga III, vv. 237-238), es emblema y tópico de la lírica amorosa. Igualmente, el «llanto» del arrepentimiento del narrador, unos versos más adelante, constituye una metáfora de la lírica sacra:

Mas, ¿qué fuera de mí si me pidiera
esta cédula Dios, y la cobrara,
y el olmo entonces el testigo fuera?
Pero yo, con el llanto de mi cara,
haré crecer el Tajo de manera
que sólo quede mi vergüenza clara.

(vv. 9-14)

La poesía sacra («llanto») resulta ser, pues, una palinodia amorosa: el llanto borra, mediante su contribución a la crecida de las aguas del río, los versos profanos escritos anteriormente —las inscripciones en el tronco del olmo—. El narrador se vuelve a representar como poeta —primero amoroso y luego, tras un periodo de arrepentimiento, divino— en un claro eco de la trayectoria poética de Lope que no pudo pasar desapercibido a un lector de la época. Siguiendo esta línea, el soneto XIX contiene un mensaje e imaginaria muy semejantes, pero resulta quizás más explícito:

Aquí cuelgo la lira que desamo,
con que canté la verde primavera
de mis floridos años, y quisiera
romperla al tronco y no colgarla en ramo.
Culpo mi error, y la ocasión infamo
por quien canté lo que llorar debiera,
que el vano estudio vano premio espera:
ladrón del tiempo con disfraz le llamo.

(vv. 1-8)

El narrador incide de nuevo en la metáfora de la «primavera de mis floridos años», asociada con la imagen de la «lira» y con «canté», rechazada con vehemencia al dar voz al nuevo texto. Las imágenes vegetales ayudan a subrayar su inmadurez, tan «verde» como la juventud que la vio nacer. La metáfora musical, la «nueva lira» afinada al son del «Amor divino» (Cristo en la cruz), señala el carácter y la calidad de la nueva producción. La lira amorosa se transforma en la cruz de Cristo mediante un atrevido concepto que denota la conversión del narrador.

Templola Amor con poderoso brazo,
que en tres clavijas le subió las cuerdas,
y le labró de una lanzada el lazo.

(vv. 12-14)

La metáfora pone en marcha una ingeniosa transformación conceptual que sirve de efectivo paralelo para la transformación moral de la voz narrativa. En semejantes confesiones insiste también el soneto VII (vv. 6-11), e incluso la canción dirigida «Al santo Benito casinense, Padre del Yermo y patrón de la Academia de Madrid». En este último texto, la voz narrativa vuelve a contraponer lo cantado en «la verde primavera de mis años» (v. 10) con lo que en el momento de la escritura le inspira el nuevo «Apolo» divino (v. 13), en este caso san Benito.

Antonio Sánchez Jiménez

a la corona de luz o de

(vv. 5-9)

tor de las *Rimas* y de las
época (Palomo, 1987,
sacras proporcionan los
ismo, la insistencia en
ntexto, suponemos que
nejante a los anteriores:

años,

(vv. 1-8)

esías amorosas, y poste-
Sin embargo, el «yo»
unas promesas de amor,
Tajo. Tal imagen, típi-
s virgilianas (égloga V,
ga III, vv. 237-238), es
el «llanto» del arpen-
onstituye una metáfora

(vv. 9-14)

A lo largo de las *Rimas sacras*, el «yo» lírico es igualmente explícito al declarar que los errores cometidos en la «verde primavera» fueron amorosos. Así, en el soneto XLVI, el narrador se lamenta, mediante una interrogación retórica, por haber dedicado su «primavera» a bellezas «mortales»:

¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, dejando
tanta belleza, y las mortales viendo,
perdí lo que pudiera estar gozando?

(vv. 9-11)

Sin embargo, uno de los sonetos que expresa la naturaleza del pecado de modo más convincente es el XXIV:

En estos prados fértiles y sotos
de los deleites de la edad primera,
sentada en espantosa bestia fiera,
Babilonia me dio su mortal lotos.
Y mis sentidos, de aquel bien remotos
que la inmortalidad del alma espera,
durmieron mi florida primavera,
de la razón los memoriales rotos.

(vv. 1-8)

Las descripciones de espacios naturales detallan el lugar donde se conoció a la amada, siguiendo el modelo que marcó Petrarca en sus «Chia-re, fresche e dolci acque», «Fresco, ombroso, fiorito e verde colle», «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe», etc. De hecho, el soneto VII de las *Rimas* del propio Lope comienza de forma muy parecida:

Estos los sauces son y esta la fuente,
los montes estos son y la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.⁶

(vv. 1-4)

La idílica escena del primer cuarteto del poema de las *Rimas sacras* está dominada por un personaje simbólico, Babilonia. La figura procede del Apocalipsis (17, 5; 19, 2): es la prostituta Babilonia (Aaron, 1967, p. 204), mientras que la «bestia fiera» alude a la Bestia bíblica. En este contexto, Babilonia simboliza, por una parte, el pecado como abandono al placer. La

6 El tópico estaba tan asentado que Lope lo parodió en el soneto «Describe un monte sin por qué ni para qué» (núm. 12), de las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

igualmente explícito al
«mavera» fueron amoro-
mediante una interro-
«a bellezas «mortales»:

ando

(vv. 9-11)

a naturaleza del pecado

»s

(vv. 1-8)

ullan el lugar donde se
ó Petrarca en sus «Chia-
to e verde colle», «Lieti
soneto VII de las *Rimas*

ti:

(vv. 1-4)

a de las *Rimas sacras* está
t. La figura procede del
a (Aaron, 1967, p. 204),
íblica. En este contexto,
o abandono al placer. La

a en el soneto «Describe un
Tomé de Burguillos.

imagen del «lotos» la refuerza con una alusión a la *Odisea*, concretamente al episodio de los lotófagos, metáfora del alma que cae en la tentación de los sentidos. Por otra parte, la figura de Babilonia alude también a una transgresión erótica. Lo sugieren tanto las connotaciones de la prostituta Babilonia como el hecho de que tal referencia sea eco de otro soneto de las *Rimas* en el que el narrador pretende evocar los escandalosos amores de Lope y Elena Osorio: «Hermosa Babilonia en que he nacido / para fábula tuya tantos años» (vv. 1-2). A base de tales imágenes, connotaciones y referencias intertextuales, el primer cuarteto del soneto XXIV describe al narrador inmiscuido en amores terrenales, semejantes a los del autor histórico.

El inicio del soneto condiciona la interpretación del resto. En el segundo cuarteto la voz narrativa describe cómo, durante su «florida primavera», fue esclava de los «sentidos» rechazando la razón. Tras estas declaraciones se puede leer, de nuevo, el sentido moral general: durante la juventud, el alma del narrador se olvidó de Cristo. No obstante, también es posible leerlas en alusión a una caída amorosa. Así, el «veneno» que aparece en el primer terceto puede ser una metáfora de la pasión amorosa, que resulta mortal para el alma:

No solo del veneno la bebida
sueño solicitó, mas de mí tuvo
la mejor parte en bestia convertida.
Circe con sus encantos me detuvo,
hasta que con tu luz salió mi vida
de la costumbre en que cautiva estubo.

(vv. 9-14)

Los tercetos recogen la alusión a la flor de loto y la asocian con la hechicera Circe, cuyas pócimas se interpretaron en la Antigüedad y en el Renacimiento como paralelas a la flor de los lotófagos. Transformaban a los hombres en «bestia», es decir, les privaban de razón y de capacidad de juicio (Aaron, 1967, p. 205).⁷ Sin embargo, Circe evoca claramente un «error» de tipo erótico. Sus «encantos» son «hechizos», pero también «atractivos sexuales». De hecho, en 1621 Lope le dedicó a la maga un extenso poema, «La Circe», en el que destaca el magnetismo erótico de la protagonista. Con

7 Este sentido moral es el que usa Erasmo en su *Enchiridion militis Christiani* (Seznec, 1995, p. 99).

esta imagen final, el soneto XXIV de las *Rimas sacras* confirma su naturaleza anfibológica: por una parte, alude a la etapa pecaminosa del yo narrativo, recurso que caracteriza a la literatura confesional; por otra, evoca una transgresión amorosa cuyo sujeto revela la figura del autor.

En sus redondillas preliminares a las *Rimas sacras*, Juan de Piña calificó a Lope de «peregrino», es decir, «único» en amores. El buen amigo de Lope casi viene a decir lo que confiesa el narrador del soneto XXXI: el Fénix es «diestro en amar cosas del suelo» (v. 2). La voz narrativa se identifica una vez más con Lope de Vega y con su «primavera» de amores. Mediante estas asociaciones, el lector podría transferir al «yo» de las *Rimas sacras* la alocada experiencia erótica del poeta joven. En suma, el narrador confirma su excelencia («diestro», «peregrino») en amores, confirmando su identidad con el autor de las *Rimas sacras*, el Lope de Vega histórico.

Esta estrategia del Fénix no es en absoluto inocente. Al contrario, esconde implicaciones fundamentales para la autoridad poética del narrador y para la efectividad de las *Rimas sacras*. A lo largo de la obra, el «yo», identificado con el autor, se declara como el pecador. Valga como ejemplo de esta singular tendencia el soneto VII de la colección:

¿Quién sino yo tan ciego hubiera sido,
que no viera la luz? ¿Quién aguardara
a que con tantas voces le llamara
aquel despertador de tanto olvido?
¿Quién sino yo por el abril florido
de caduco laurel se coronara,
y la opinión mortal [solicitar],
con tanto tiempo en tanto error perdido?

(vv. 1-8)

El soneto muestra varias de las estrategias que caracterizan a las *Rimas sacras*. Tanto el narrador como el autor se definen como poetas profanos («al babilonio vil música diera»); han vivido una juventud escandalosa («abril florido», «tanto error»), caracterizada mediante una serie de imágenes vegetales que simbolizan plenitud y a la vez decadencia («florido», «caduco laurel»). Asimismo, unas imágenes bíblicas semejantes a las del soneto XXIV (la «lira» sacra de «Sión», v. 10) se contraponen a la poesía previa dedicada «al babilonio vil» (v. 11). Por último, el narrador se sitúa claramente como un pecador excepcional. El soneto, basado en una pregunta retórica, destaca al «yo» como pecador: «¿Quién sino yo?». La repetición

confirma su naturaleza
iosa del yo narrativo,
otra, evoca una trans-

s, Juan de Piña califi-
es. El buen amigo de
soneto XXXI: el Fénix
ativa se identifica una
nores. Mediante estas
Rimas sacras la aloca-
narrador confirma su
mando su identidad
órico.

cente. Al contrario,
lad poética del narra-
go de la obra, el «yo»,
Valga como ejemplo

in:

(vv. 1-8)

caracterizan a las *Rimas*
como poetas profanos
juventud escandalosa
e una serie de imáge-
lecadencia («florido»,
semejantes a las del
ponen a la poesía pre-
narrador se sitúa cla-
asado en una pregun-
yo?». La repetición

insistente de esta pregunta produce una sensación de angustiosa urgencia que corresponde con el sentimiento del arrepentido, temeroso de no haberse convertido a tiempo para salvarse. De hecho, el narrador exclama sobre sí mismo: «¡Oh corazón más duro que diamante!» (v. 1), comparando hiperbólicamente su alma con la dureza de las piedras. No se trata de un soneto aislado; otros repiten esta dramática descripción del sujeto como el mayor de los pecadores. El número XXXVIII presenta un tono semejante, finalizando con una declaración que recuerda al soneto VII: «Ni hay tan bárbaro antípoda que, viendo / tanta belleza, no te esté alabando: / yo solo, conociéndola, te ofendo» (vv. 12-14). Como en el soneto anterior, el narrador resalta lo extremo de su error moral, aislándose del resto del mundo. De modo semejante, en el número XV la voz narrativa se declara tan pecaminosa que se compara a Adán en el Edén (vv. 1-4) y al traidor Judas (vv. 9-11). Por otra parte, en el soneto XIV el narrador se equipara a otro gran pecador cuasi bestial, esta vez el hijo pródigo:

Levantareme de la seca tierra
que pacen estos rudos animales,
¡oh, Padre!, a tus entrañas paternales,
de donde mi locura me destierra.

(vv. 1-4)

Este *mea culpa* hiperbólico es también recurrente en la serie de romances dedicados a la Pasión que ocupan una destacada parte de las *Rimas sacras*. Según estos dramáticos textos, son los pecados de la voz narrativa los que hacen pesada la cruz que carga Jesús («A la cruz a cuestas», vv. 81-84). De nuevo, el «yo» se revela en estos romances como un pecador singular, por lo malvado y recalcitrante.

¿De qué le sirve al narrador el describirse como excelente pecador? De nuevo, la clave está en los sonetos iniciales, referidos anteriormente. El mucho pecar realza el motivo de la conversión, pues aumenta el mérito del proceso de redención. Como escenifica en numerosas ocasiones la comedia áurea, la energía que utiliza el gran pecador revierte en la ardiente capacidad de sacrificio del santo arrepentido, si se encauza adecuadamente (Parker, 1973, pp. 154-155). El narrador de las *Rimas sacras* aprovecha esta idea del dramático y efectivo arrepentimiento final para equipararse a los grandes santos pecadores ya aludidos. De acuerdo con Juan de Piña, el amigo del Fénix, el gran pecador (Lope) fue excepcional («peregrino») en su error, pero resulta igualmente extraordinario («divino») en su conversión:

Si en el arte del amar
 os vio el mundo peregrino,
 hoy, en el arte divino,
 divino os pueden llamar.

(vv. 17-20)

De hecho, la ecuación se extiende a la obra poética de Lope, pues tanto «arte del amar» como «arte divino» pueden ser interpretados a un tiempo como referencias al modo de vida y a la producción literaria del destinatario. El «arte del amar» alude, pues, a los amoríos de Lope y a los textos en que, supuestamente, los relata. El «arte divino» apunta hacia la conversión del Fénix y también a los textos, como las *Rimas sacras*, que declaran nacer de la contrición del autor. Juan de Piña detalla así la trayectoria del narrador de las *Rimas sacras* hacia la autoridad literaria: la voz narrativa se presenta a un tiempo como un gran pecador y como el Lope de Vega real para exaltar consecuentemente tanto el proceso de conversión como la obra poética que lo relata.

Lágrimas y llanto, imágenes recurrentes tanto en las *Rimas sacras* como en el resto de la lírica religiosa del Fénix, contribuyen sobremedida a relacionar los grandes pecados del narrador-autor con la calidad poética de la obra. Las lágrimas representan, en primera instancia, la compunción del pecador, por lo que proceden indirectamente de su transgresión: el pecador llora porque se lamenta amargamente de haber pecado. Como símbolo de la contrición, las lágrimas fueron un motivo predilecto del arte religioso de la época, tal y como atestiguan las numerosas representaciones pictóricas de las lágrimas de María Magdalena y san Pedro. Asimismo, el llanto que acompaña a la contrición tuvo gran presencia en la literatura de los siglos XVI y XVII, a partir de la publicación de *Le lagrime di San Pietro* (1560 y 1585), de Luigi Tansillo. En esta línea, Erasmo de Valvasone compone las *Lagrime di Santa Maria Maddalena*; Giambattista Marino la *Maddalena ai piedi di Cristo* y Torquato Tasso las *Lagrime di Maria Vergine* y las *Lagrime di Gesù Cristo* (Savy-López, 1898). En el aspecto teológico, la insistencia en esa imagen respondía al interés contrarreformista en reafirmar la necesidad de la confesión (Aaron, 1967, p. 174), uno de los distintivos principales del Concilio de Trento. En las *Rimas sacras* Lope resalta el poder penitencial de las lágrimas en numerosas ocasiones (núm. 152, vv. 125-132; núm. 155, vv. 41-58; vv. 63-68), demostrando así su adhesión a los preceptos de Trento. Sin embargo, el afán por difundir la buena teología no es el

(vv. 17-20)

poética de Lope, pues
 ser interpretados a un
 producción literaria del
 amoríos de Lope y a los
 divino» apunta hacia la
 las *Rimas sacras*, que
 ña detalla así la trayec-
 toridad literaria: la voz
 pecador y como el Lope
 el proceso de conversión

to en las *Rimas sacras*
 ontribuyen sobremane-
 r-autor con la calidad
 primera instancia, la
 indirectamente de su
 amargamente de haber
 mas fueron un motivo
 to atestiguan las nume-
 as de María Magdalena
 la contrición tuvo gran
 partir de la publicación
 Luigi Tansillo. En esta
 di Santa Maria Madda-
 li di Cristo y Torquato
 e di Gesù Cristo (Savy-
 ncia en esa imagen res-
 necesidad de la confe-
 ntivos principales del
 ta el poder penitencial
 52, vv. 125-132; núm.
 hesión a los preceptos
 uena teología no es el

único fin que mueve al Fénix a utilizar estas imágenes: las lágrimas y el llanto sirven también a un fin exclusivamente literario.

En la lírica de Lope las lágrimas constituyen una metáfora de la creación poética. De hecho, ya en su poesía petrarquista Lope describe magistralmente el llanto asociado con la vena amorosa, con la escritura que lo fija y con la tinta que las lágrimas emborronan, en el caso del soneto «Quiero escribir y el llanto no me deja» de las *Rimas* (núm. 107).⁸ Al igual que en la poesía profana, en la lírica sacra la conexión entre poesía y llanto resulta lógica: el pecado produce el arrepentimiento, y este, a su vez, las lágrimas. La creación poética relata precisamente la contrición del pecador, es decir, su llanto. Por consiguiente, las lágrimas resultan ser metonimia del arte. El contenido —el llanto, metáfora a su vez del arrepentimiento— se figura por medio del continente —la poesía—. De hecho, las lágrimas son el símbolo más recurrente en la lírica sacra del Fénix, representando con diferentes grados de claridad su quehacer poético. Ya *Los cinco misterios dolorosos* describían como procesos simultáneos el acto de escribir y el de llorar: «acompañen mis lágrimas la pluma / [...] y mientras sigo tan lloroso estilo / nazca de mis dos ojos otro Nilo» (Lope de Vega, *Los cinco misterios*, núm. I, estr. 5). En esta ocasión, las «lágrimas» de contrición marchan codo con codo con la «pluma» que escribe la obra, unidad que el autor reitera con la frase «lloroso estilo», que recoge hábilmente los campos semánticos del llanto y el proceso creador. Lope lleva la conexión entre creación y lágrimas hasta tal punto que en *Los cinco misterios dolorosos* se vale hábilmente de la rima «llanto» / «canto» para expresar la relación existente entre ambos (núm. II, estr. 20). Tal simbolismo reaparece en otra famosa compilación religiosa: los *Triunfos divinos*, que datan de 1625. Esta vez la ecuación lágrimas-poesía se matiza, y resulta mucho más evidente y fácil de percibir. En el soneto «Fuerza de lágrimas» el len-

8 El llanto asociado con la escritura y la página es un consagrado tópico petrarquista. Aparece en el *Canzoniere*, de Petrarca, por ejemplo, «Piovanmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri»; destaca en Garcilaso, «Estoy contino en lágrimas bañado» (soneto XXXVIII), y está presente en Fernando de Herrera con numerosos ejemplos. Sin embargo, la asociación del llanto con «escritura», con «pluma», «papel» y «letra», y las referencias paralelas entre el «escribir» y el «llorar», como un proceso textual interrumpido, es único en Lope. El mismo motivo lo presenta Lope en los sonetos XLIII, XLV y XLXXIII de las *Rimas*, y lo parodia («lágrimas mestas») en las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

guaje («hablé») y el llanto («lloré») van seguidos a la hora de alcanzar la misericordia divina:

Ya me volvía sin decirle nada
y, como vi la llaga del costado,
parose el alma en lágrimas bañada.
Hablé, lloré, y entré por aquel lado,
porque no tiene Dios puerta cerrada
al corazón contrito y humillado.

(vv. 9-14)

La *Corona trágica*, publicada un año después de los *Triunfos divinos*, destaca la misma relación: «¿Qué lágrimas darán tinta a la pluma / para que escriba el caso lamentable?» (*Corona trágica*, canto II, estr. 91). Las «lágrimas» son la «tinta» con que escribe el poeta, el material mismo que da forma a la escritura. Constituyen la inspiración del autor y el mecanismo que pone en marcha la creación misma. Sin embargo, y al mismo tiempo, las lágrimas se revelan como equivalentes al poema. Poesía y llanto son una misma cosa. En lo mismo insisten los *Sentimientos a los agravios*, obra sin año pero datable en los primeros del reinado de Felipe IV y del valido Olivares, a quien se dedica el poema: «Y aunque conste de números el canto, / lllore versos la voz y cante el canto» (vv. 53-54). Como se puede observar, el uso del símbolo de las lágrimas aparece por toda la obra religiosa de Lope, pero su utilización como metáfora de la creación poética parece ser un fenómeno tardío. Se encuentra con mayor facilidad y abundancia en obras como los *Triunfos divinos* o la *Corona trágica*, pero resulta menos frecuente y evidente en *Los cinco misterios*. En cualquier caso, podemos apreciar que el Fénix evoluciona hacia la expresión clara y consciente del tropo.

Lope usó abundantemente el recurso en las *Rimas sacras*, la compilación que corona la poesía sacra del autor. De hecho, en esta obra aparece con una frecuencia inusitada. Por ello, es probable que, en este sentido, las *Rimas sacras* constituyeran un punto de inflexión en la lírica sacra del Fénix: desde 1614, el símbolo de las lágrimas pasa a significar, cada vez más abiertamente, la creación poética. Lo vimos en el soneto XCIV del libro, «Yo pagaré con lágrimas la risa», que analizamos para indicar cómo el «llanto» del verso 12 constituye una referencia metapoética: las lágrimas representan la poesía religiosa, palinodia de la amorosa a la que se dedicó el narrador en «la verdura de mis años» (v. 2). Las *Rimas sacras* contienen muchas otras referencias similares, de nuevo con diversos grados de clari-

a la hora de alcanzar la

(vv. 9-14)

de los *Triunfos divinos*,
ta a la pluma / para que
II, estr. 91). Las «lágrima-
material mismo que da
el autor y el mecanismo
go, y al mismo tiempo,
Poesía y llanto son una
s a los agravios, obra sin
lipo IV y del valido Oli-
te de números el canto,
como se puede observar,
a obra religiosa de Lope,
ética parece ser un fenó-
y abundancia en obras
resulta menos frecuente
, podemos apreciar que
iente del tropo.

Rimas sacras, la compila-
io, en esta obra aparece
que, en este sentido, las
n en la lírica sacra del
sa a significar, cada vez
en el soneto XCIV del
mos para indicar cómo
metapoética: las lágrimas
rosas a la que se dedicó
Rimas sacras contienen
diversos grados de clari-

dad. En un grado mínimo, y como exponente de estas imágenes, se pueden situar las «Revelaciones de algunas cosas muy dignas de ser notadas en la Pasión de Cristo, Nuestro Señor, hechas a santa Brígida, santa Isabel y santa Metildis, dirigidas al padre fray Vicente Pellicer, religioso descalzo de su Paternidad san Francisco en monte Sión, del Reino de Valencia»:

Si alguna vez, ¡oh lágrimas!, salistes
de mis turbados ojos tiernamente
y al mar de mi dolor tributo distes,
salid agora en inmortal corriente;
si el de Aretusa por sucesos tristes
la fábula del mundo vuelve en fuente,
vuelva mi pecho la verdad que canto,
en fuente es poco, en mar de eterno llanto.

(vv. 1-8)

Esta octava inicial establece la identidad entre lágrimas y creación poética. Los tres primeros versos aluden a un tiempo de contrición dedicado al «mar de mi dolor», con una dramática apelación que evoca retóricamente la personificación de los «pasos» del soneto I. La voz narrativa contrapone un periodo anterior, de juventud, con otro nuevo. En este, las lágrimas no se dedicarán a beldades mundanas ni a cantos de amor profanos, sino a poemas sacros. La contraposición se reitera en la segunda parte de la octava mediante varias alusiones mitológicas. La referencia a la transformación de Alfeo por el amor de la ninfa Aretusa evoca inmediatamente las *Metamorfosis*, de Ovidio. Este poema latino y profano, que alude a la poesía amorosa del propio Lope, se confronta con el mar de lágrimas que producirá la «verdad» religiosa que ahora «canta» el autor. El quehacer poético profano se opone de este modo al divino, representado por las recurrentes «lágrimas».

Otro texto de las *Rimas sacras* que incluye la asociación son «Las lágrimas de la Magdalena» (vv. 1-8; vv. 793-800). De hecho, los ejemplos que ofrece el libro de 1614 son tantos que importa el seleccionar dos de los más representativos. El primero lo constituyen las ya citadas redondillas preliminares de Juan de Piña. Esta vez, sin embargo, convendría centrar nuestra atención en la primera redondilla:

De estas Rimas que cantáis,
si es cantar llorar en ellas,
sólo podré decir de ellas
que vos mismo os imitáis.

(vv. 1-4)

El símil se hace eco de una repetida imagen: cantar es llorar; las lágrimas de arrepentimiento son en parte las propias *Rimas sacras*, que Lope escribió movido de su contrición. Desde su posición privilegiada, Juan de Piña capta perfectamente una identificación que el propio narrador resalta en la «Introducción»:

El instrumento del canto
de Babilonia saquemos,
y las cerdas pasaremos
por la resina del llanto.

(vv. 9-12)

En el espacio de una redondilla, la voz narrativa declara una verdad concisa y específica: la lira («el instrumento del canto») con que el autor de las *Rimas sacras* otrora cantó temas profanos («Babilonia»), aparece en 1614 afinada con el «llanto». De nuevo, las lágrimas constituyen la «tinta» de la escritura del Fénix. En suma, a lo largo de las *Rimas sacras*, Lope equipara insistentemente las lágrimas de arrepentimiento con su actividad poética. El narrador se identifica constantemente con el autor, tornando las *Rimas sacras* en una supuesta confesión poética del Lope de Vega real. De este modo, la voz narrativa se apropia del pasado del Fénix, y asegura su conversión espectacular, al estilo de las de los grandes santos pecadores celebrados en el siglo XVII. Al igualar las lágrimas, producto de esta conversión, con la composición que las describe, el texto adquiere una gran excepcionalidad, que remite al carácter extraordinario de la contrición. Se trata de una cadena de asociaciones directa y eficiente. El pecado del narrador-autor fue extraordinario; lo fueron del mismo modo su conversión, sus lágrimas, y el texto que las describe. Mediante tal estrategia, el Fénix de las *Rimas sacras* afirma su autoridad literaria, y consigue que su escandalosa fama le reporte nuevo prestigio poético. A los ojos del lector perspicaz, esta estrategia implica que Lope está perfectamente cualificado para escribir poesía confesional porque, como es sabido, ha pasado su juventud en gran pecado y ahora, en el momento de escritura de las *Rimas sacras*, es un gran arrepentido. Puesto que las *Rimas sacras* aparecen como las lágrimas producto de la conversión, el narrador-Lope se presenta como un excelente poeta religioso: la grandeza del pecado y del arrepentimiento consecuente aseguran la espectacularidad de la poesía que produce la contrición.

ntar es llorar; las lágrimas *sacras*, que Lope privilegiada, Juan de propio narrador resal-

(vv. 9-12)

va declara una verdad (to») con que el autor «abilonia»), aparece en grimas constituyen la go de las *Rimas sacras*, repentimiento con su itemente con el autor, n poética del Lope de i del pasado del Fénix, s de los grandes santos lágrimas, producto de ribe, el texto adquiere traordinario de la con- ta y eficiente. El peca- n del mismo modo su . Mediante tal estrate- id literaria, y consigue poético. A los ojos del stá perfectamente cua- mo es sabido, ha pasa- miento de escritura de e las *Rimas sacras* apa- n, el narrador-Lope se ndeza del pecado y del ularidad de la poesía

Bibliografía

- AARON, Sor M. Audrey (1967), *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Cultura hispánica.
- DARST, David H. (1998), *Converting Fiction. Counter Reformation Closure in the Secular Literature of Golden Age Spain*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Modern Languages.
- DEN BOER, Harm (1998), «Configuración de la persona en la poesía religiosa del XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios», en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón, Ámsterdam, Rodopi, pp. 247-265.
- GRIEVE, Patricia E. (1992), «Point and Counterpoint in Lope de Vega's *Rimas* and *Rimas sacras*», *Hispanic Review*, 60, pp. 413-434.
- HERRERA, Fernando de (1985), *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier (2002), «Lope por Lope en la *Epístola a Claudio*», *Calíope*, 7.2, pp. 5-21.
- MORLEY, S. Griswold (1951), «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology*, 38, pp. 421-484.
- NOVO, Yolanda (1990), *Las Rimas sacras de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PALOMO, María Pilar (1988), *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus.
- PARKER, Alexander A. (1973), «Bandits and Saints in the Spanish Drama of the Golden Age», en *Pedro Calderón de la Barca. Comedias. Vol. XIX. Critical Studies of Calderón's Comedias*, John E. Varey y D. W. Cruickshank, Westmead, Gregg International Publ., pp. 151-168.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2000), «Las *Rimas sacras* y su trasfondo», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, vol. 1, Maria Grazia Profeti (ed.), Florencia, Alinea, pp. 51-83.
- (2003), *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto.
- PETRARCA, Francesco (1997-1999), *Cancionero*, Jacobo Cortines (ed.), 2 vols., Madrid, Cátedra.
- SAVY-LÓPEZ, Paolo (1898), «La fortuna de Tansillo in Spagna», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 22, pp. 497-508.
- SEZNEC, Jean (1995), *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, 1940, Barbara F. Sessions (trad.), Princeton, Princeton University Press.
- TANSILLO, Luigi (1592), *Le lagrime di San Pietro*, Venecia, Simon Cornetti.

- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros (ed.), Barcelona, Crítica.
- VEGA CARPIO, Lope de (1935-1943), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Agustín González de Amezúa (ed.), 4 vols., Madrid, RAE.
- (1963), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomauquia*, Madrid, Imprenta del Reino, 1634, Antonio Carreño (ed.), Salamanca, Almar.
- (1975), *Arcadia*, Madrid, Luis Sánchez, 1598, Edwin S. Morby (ed.), Madrid, Castalia.
- (1987), *Los cinco misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo con su Sagrada Resurrección*, César Hernández Alonso (ed.), Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- (1993), *Rimas*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2003), *La Circe* [1621], en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, pp. 351-747.
- (2003), *Rimas sacras. Primera parte*, Madrid, Viuda de Alonso Pérez, 1614, ed. facsímil de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC.
- (2004), *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, en *Lope de Vega. Poesía, V. La Virgen de la Almudena. Triunfos divinos. Corona trágica. Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús. Laurel de Apolo. La selva sin amor. Sentimientos a los agravios de Cristo Nuestro Bien por la nación hebrea. Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo. Églogas y elegías*, Antonio Carreño (ed.), Madrid.
- (2004), *Sentimientos a los agravios de Cristo Nuestro Bien por la nación hebrea*, en *Lope de Vega. Poesía, V. La Virgen de la Almudena. Triunfos divinos. Corona trágica. Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús. Laurel de Apolo. La selva sin amor. Sentimientos a los agravios de Cristo Nuestro Bien por la nación hebrea. Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo. Églogas y elegías*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, pp. 703-726.
- (2004), *Triunfos divinos con otras Rimas sacras*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, en *Lope de Vega, Obras completas. Poesía, V*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, pp. 47-210.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1969), *Opera*, R. A. B. Mynors (ed.), Oxford, Oxford Classical Texts.