

EROS DIVINO

Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII

EROS DIVINO
Estudios sobre la poesía iberoamericana del siglo XVII

Edición de
Julián Olivares



Prensas Universitarias
de Zaragoza
Universidad Zaragoza

EROS divino : estudios sobre la poesía iberoamericana del siglo XVII / edición de Julián Olivares. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010
442 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; XX)
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.

© Los autores
© De la edición española, Prensas Universitarias de Zaragoza
1.ª edición, 2010

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 8???
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:
D. L.: Z- -2010

*SERÍA IMPORTANTE
PONER LEMA O DEDICATORIA*

PRESENTACIÓN

Julían Olivares
University of Houston

Podemos afirmar, con Antonio Carreño, que «Desde las postrimerías del Romanticismo, escasamente ha estado de moda leer poesía religiosa; menos escribir sobre ella [...]».¹ Aún falta un estudio panorámico sobre la poesía sacra del siglo XVII, como el de Michel Darbord (1965) sobre la del siglo XVI. Además, de los grandes poetas del Barroco con un considerable *corpus* de poesía religiosa, Lope y Quevedo, este con menos que el «monstruo de la naturaleza», solo hay un estudio monográfico sobre las *Rimas sacras* de Lope —de Yolanda Novo (1990)— y ninguno sobre la de Quevedo.²

Pretendemos con *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana* promover futuras investigaciones sobre este tema. Para lograr nuestra empresa los colaboradores de esta colección de estudios indagan, problematizan y enriquecen este nutrido, pero poco cosechado campo. Se tienen en cuenta producciones poéticas tanto de las metrópolis peninsulares como de las colonias de ultramar. Por lo tanto, se examina no solo la producción de sujetos centrales del reino, sino también inflexiones y variables de sujetos no hegemónicos: poetas de las colonias de ultramar como subalternos femeninos. También los diversos estudios abordan modelizaciones poéticas de la alta cultura y de la popular.

1 Véase su aportación en este volumen.

2 Hay una tesis doctoral de Elizabeth Davis (1975), *The Religious Poetry of Francisco de Quevedo*, Yale University.

Frente a la tradición de poesía religiosa en octosílabos que procede del siglo XVI al XVII, es central en nuestras investigaciones el empeño del maridaje del verso endecasílabo con un contenido religioso dentro de los parámetros retóricos conceptistas, tan propios del Barroco.

Si la empresa poética de Garcilaso y Boscán ya se había arraigado en tierra castellana hacia 1550, es de notar que mayormente la materia de las formas italianizantes, y en particular la del endecasílabo, era profana, lo cual era natural pues el poeta para adiestrarse en esta nueva poesía había que seguir primero la pauta profana y petrarquista. Aunque en cuestiones de poesía religiosa, también es verdad que a varios poetas simplemente no les interesaban los asuntos religiosos. El octosílabo siguió con mayor vigor desde mediados del siglo debido a la proliferación de antologías impresas como cancioneros y florestas. No sorprende, por lo tanto, que el vehículo principal de la poesía religiosa fuese también el tradicional octosílabo, que se fundamentaba en la Biblia, en especial, los *Salmos* y *El cantar de los cantares*. El octosílabo seguiría en el siglo XVII paralelamente con el endecasílabo, aun cuando este se informara de materia sacra.

Como señala Valentín Núñez Rivera en sus sendos estudios sobre la poesía sacra aurisecular, y, sobre todo, en «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon» (2006), las versiones davídicas de Jorge de Montemayor fueron las primeras muestras de poesía religiosa endecasílabo que alcanzó las prensas: primero *Devota exposición del psalmo Misere mei Deus*, en *Las obras ... repartidas en dos libros* (Amberes, 1554); y, posteriormente, la *Paraphrasi en el salmo Super flumina*, en el *Segundo cancionero espiritual* (Amberes, 1558), que incluye una versión revisada de *Omélías* sobre *Miserere mei deus*. Pero el Índice de 1559 puso freno a la difusión de la poesía sacra de Montemayor y la publicación de poesía sacra basada y vertida en romance de fuentes bíblicas como lo son los *Salmos* y *El cantar de los cantares*. Además, se veían como sospechosas las traducciones de los *Salmos*, pues era usanza programática de los protestantes.

No obstante, la poesía basada en estas fuentes bíblicas siguió en manuscritos. Pocos años después, a partir de 1570 y hasta 1580, se publicaron una decena de obras poéticas religiosas, entre las cuales destacaron el *Cancionero general de la doctrina cristiana* (1579), de versos de arte menor, convertido tres años más tarde en el *Vergel de flores divinas*, compilada por Juan López de Úbeda, y *Las obras de Boscán y Garcilaso a lo divino* (1575), de Sebastián de Córdoba.

Las obras bisagras entre el siglo XVI y el XVII fueron las *Odas a imitación de los siete salmos penitenciales del propheta David* (1593), de Velasco de Velázquez, los *Conceptos de divina poesía* (1599), compilado por Lucas Rodríguez, y los *Conceptos espirituales* (1600), de Alonso de Ledesma. Las *Odas*, de Velázquez, están fijadas en sextetos alirados, mientras que las obras de Rodríguez y Ledesma se vierten en octosílabos.

En el primero de nuestros estudios, Núñez Rivera nos llama la atención sobre el prólogo, «Al cristiano lector», a los *Versos espirituales que tratan de la conversación del pecador, menosprecio del mundo y vida de nuestro Señor* (1595), de Pedro de Enzinas, obra desarrollada completamente en endecasílabos. Este prólogo pudiera verse como un polo en el que Enzinas plantea la praxis poética a seguir; el otro polo sería la realización de esta praxis cincuenta años después, y que Baltasar Gracián describe en su *Agudeza y arte de ingenio*. Ambas obras declaran y describen un *state of the art*.

Señala Núñez Rivera que Enzinas propuso una nueva y segunda *translatio studii*. Si en la primera se trataba de una forma de arraigar el endecasílabo en tierra castellana —empresa de Boscán y Garcilaso—, la segunda consistía en casar lo pagano con lo religioso, de aunar el endecasílabo con un contenido espiritual, empresa poética llevada a cabo en Italia por Vittoria Colona, Gabriel Fiamma y Luis Tansillo. Como afirma Núñez Rivera, «Enzinas se arroga él mismo el papel de indicador del nuevo camino poético de dignificación: “Comienzo digo a abrir una senda por el Elicón cristiano arriba [...]”». Enzinas, en unas palabras que recuerdan a las de Boscán en las que este lamentaba la pobreza de las trovas castellanas ante las toscanas (carta «A la duquesa de Soma»), abogaba por una «Poética Teología» culta: «Muchos hombres de espíritu y de suma erudición han deseado ver una Poética Teología, que con estilo grande y todas poéticas riquezas satisfaciese juntamente a la hermosura de las Musas y a la verdad del santo Evangelio [...]».

Núñez Rivera pone en duda el impacto del prólogo y obra poética de Enzinas —«parece que se leyeron menos que otros muchos libros de poesía sacra con sucesivas reediciones»—, pero el que no tuviera una segunda o más impresiones no era inusual sino un suceso común.³ La importancia

3 «Ninguno de ellos [Hurtado de Mendoza, Montemayor, Herrera, Silvestre, Acuña, Medrano, Luis de León, etc.], si exceptuamos a Montemayor y a Silvestre, alcanzó más de dos impresiones y lo normal es una primera y única edición», A. Blecua (1981), p. 81.

del prólogo de Enzinas radicaba principalmente en su estimación negativa de la poesía religiosa hacia finales del XVI, y en su posición como manifiesto de una nueva praxis de poesía sacra culta.

Los dos principales poemarios sacros del siglo XVII son las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega, y el *Heráclito cristiano* (1613), y los poemas religiosos agrupados principalmente bajo la musa Urania de *Las tres musas últimas castellanas* (1670), de Francisco de Quevedo. De ahí que sea natural que la mayoría de los trabajos de nuestros colaboradores se hayan dedicado a estos insignes poetas.

Antonio Carreño afirma que las *Rimas sacras*, escritas en una época en la que «El sentimiento religioso se palpa, se respira, vive», marcan el punto medio en la carrera literaria de Lope. Un *best seller*, la obra se instaló como «el texto fundacional de la lírica religiosa del siglo XVII, y apareció como una «radiografía espiritual» del poeta. El estudio de Carreño sobre las *Rimas* presenta tres temas: (1) la influencia de los *Ejercicios espirituales* de Loyola en la estructura macrotextual; (2) la influencia del *Libro de la oración y meditación* (1554), de fray Luis de Granada; y la poética conceptista del poemario («Poética Teología»). Siguiendo el hilo de la poesía religiosa culta, concentrémonos en el tercer tema.

Carreño nota que Baltasar Gracián, de toda la lírica de Lope, resalta el conceptismo sacro de las *Rimas*. Efectivamente, es factible que este conceptismo haya contribuido decisivamente a la formulación de las agudezas categorizadas y descritas por Gracián. O sea, Gracián ahora discurre sobre la *praxis conceptista* —en este caso la sacra— desarrollada en la primera mitad del siglo XVII. Carreño concluye que «la admiración de Gracián contribuye a realzar la importancia de las *Rimas sacras* como un gran signo cultural. Es uno de los grandes mapas que muestran, con detallado verismo, las corrientes espirituales de su tiempo».

Antonio Sánchez Jiménez, «Verde primavera», en «si es cantar llorar en ellas»: metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras*, nos ofrece un estudio detallado acerca de la relación vida-poesía de Lope. En la línea de la poesía lírica de Lope que destaca su (auto)biografía lírica, Sánchez Jiménez afirma que las *Rimas sacras* ofrecen una oportunidad excepcional para apreciar la confusión entre literatura y vida. El diestro uso de metáforas como «verde primavera/lágrimas-tinta» «forman un tupido y complejo en-

tramado de alusiones que contribuye a dar cohesión estructural a las *Rimas sacras*». En las «Lágrimas de la Magdalena» Lope encuentra su modelo y protagonista de error y penitencia. Estéticamente, «las lágrimas constituyen una metáfora de la creación poética [...] Lope describe magistralmente el llanto asociado con la vena amorosa, con la escritura que lo fija y con la tinta que las lágrimas emborronan».

El comentario sobre las «Lágrimas de la Magdalena» sigue en el trabajo de Jordi Aladro y Alicia Colombí de Monguió, «Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena». Su talante espiritual inclinó a Lope a la Magdalena: «acabado modelo de penitencia, amor vehemente, tiernísimas lágrimas». La tesis de nuestros autores es que el arrepentimiento confesado en las *Rimas*, fue profundizado por los *Soliloquios amorosos* (1612) que Lope estaba escribiendo coetáneamente. Aladro y Colombí demuestran las correlaciones textuales entre los *Soliloquios* y las *Rimas*. Pero ¿cuál es la fuente que Lope aprovechó para su representación de Magdalena? Los autores mantienen que «Lope no se identificó con la Magdalena meramente en amplios y generalizados términos, sino que lo hizo con una visión particular y específica, la que encontró en el libro de Malón de Echaide [*Conversión de la Magdalena*] para inspirarle muchos de los pasajes más personales e íntimos de su obra religiosa».

Luego siguen cinco estudios sobre Francisco de Quevedo, dos sobre el *Heráclito cristiano cristiano*, dos sobre poemas individuales de la musa Urania de las *Tres musas últimas castellanas*, y el quinto sobre el *Poema heroico a Christo resucitado*. En el primero, Valerio Nardoni nos ofrece una lectura deconstructivista en «El tiempo de la piedad: para una aproximación al *Heráclito cristiano* de Francisco de Quevedo». En el prólogo Nardoni propone que la referencia a «la edad» no se limita solo al pasado, sino que incluye todo el tiempo existencial: el del pasado y el del presente que cada día se convierte en pasado, o sea, el tiempo total en el cual el hablante deambula esperando la inmensa piedad del Señor. De ahí que la palabra *piedad*, repetida siete veces en el poemario en contraste con *dulce*, cuatro veces en los salmos I y X, pongan en tensión el deseo de arrepentimiento e «insuficiencia volitiva» (¿qué se esperaría de un poeta que a la sazón solo tenía 32 años?). La «piedad» es, efectivamente *pie-[e]dad* que en su *deep structure* representa el deambular a través del tiempo; y «si el tiempo no será suficiente para rescatar todos los pecados, lo único que el autor puede pedir de ver-

dad, según su sincera —aunque insuficiente— voluntad de salvación, es la piedad del Señor». Nardoni percibe en el poemario contradicciones y autoironías que ponen en juego «una constante *agudeza* sintáctica» que descubre al sujeto que «se aleja más de una verdadera contrición», pero que confía en «la “piedad” [que] puede conferir a la conciencia, acechada por todos los lados, la confianza de una salvación total del hombre y su historia, a lo largo de la vía en que Dios acompaña al hombre dentro de un diseño de vida, que va más allá de todo cuerpo».

Luis Galván en su «Meditación y semiología en *Heráclito cristiano* de Quevedo» comenta los salmos XXII-XXV, poco estudiados —especialmente el largo salmo XXIV— debido a que, según dice, son poemas meditativos y devocionales dentro de un poemario esencialmente penitente, que es el tema más bien seguido por la mayoría de la crítica. De manera que Galván emplea un enfoque diferente basado en la hermenéutica bíblica ideada por san Agustín y santo Tomás de Aquino. De aquel la semiología de *res et signa*, y de este los sentidos literal, alegórico y moral (pero no el anagógico, pues este último sería un sentido ultra espiritual, místico al que corresponde, por ejemplo, san Juan de la Cruz). Galván aplica a esta hermenéutica el conceptismo utilizado por Quevedo en su tratamiento de temas bíblicos. Con referencias a Gracián, Galván expone cómo, por ejemplo, el salmo XXIII «modifica el procedimiento de la hermenéutica sagrada según una estética de la agudeza». De esta manera Quevedo sigue la *praxis* de la «Poética Teología» propuesta por Enzinas.

Hernán Sánchez de Pinillos dedica un detallado comentario al soneto «Si nunca descortés preguntó, vano», en su aportación «Hombre y Dios en la poesía de Quevedo (reflexiones en torno a *Las Tres Musas*, 222)». Pedro de Alderete lo consideró un poema moral y lo ubicó en el cuerpo de la poesía moral. Sánchez lo ve como ejemplo de otros poemas en que confluyen cuestiones religiosas y morales. «Representan —mantiene Sánchez— dos caras de la misma moneda: el fundamento de la poesía moral es teocéntrico y la poesía religiosa fundamenta una moral». El poema se centra en la metáfora alfarero-vasija > Dios-hombre, concebido desde el conflicto teológico entre predestinación y libre albedrío. Trayendo al soneto una erudición bíblica, teológica y filosófica, Sánchez afirma que el poema —a través de su expresividad conceptista— «nos permitirá asomarnos a la religión, la antropología moral y la teología política de Quevedo».

En su trabajo «Algunas notas sobre el romance “A Nuestra Señora en su nacimiento” de Francisco de Quevedo», Gaetano Chiappini comenta este poema devocional como «una pintura barroca en movimiento» de luces y tinieblas, y cómo la densidad conceptista, dentro de la forma escueta del arte menor, desarrolla la *analogía Christi* de la Virgen. En su avatar de la Virgen de la Antigua, el poeta representa a la Virgen en «simetría especular con el Hijo, y establece paradojas conceptistas en torno a la palabra/concepto *antigua*: «recién nacida / ... / Y aunque me miráis tan niña / soy más antigua que el tiempo».

Luisa López Grigera, en su «Notas sobre el *Poema heroico a Christo resucitado*», además de relatarnos interesantes notas personales en torno a los manuscritos del poema, nos proporciona información sobre sus problemas textuales y las retóricas griegas que influyeron en su redacción. Precisamente, afirma —apoyándose en el cotejo de textos— que la principal influencia fue una traducción latina del tratado de *Lo sublime* atribuido a Cayo Longino.

En contra de la estimación negativa de Robert Jammes sobre el poco valor de la escasa poesía religiosa de Góngora, pues no es sincera ni convincente, Colin Thompson afirma, con razón, que la cuestión de la sinceridad es irrelevante: «Si la sinceridad del poeta es de poca relevancia como herramienta crítica para el estudio de la poesía amorosa petrarquista [...] tampoco lo es, por razones idénticas, para la poesía sacra». En su trabajo, «Góngora como poeta religioso: Los tres romances “Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor”», Thompson acierta que lo importante es la manera en que todo poeta absorbe y retrabaja la retórica de una tradición y con ella expresa su propia visión poética. Thompson se propone, pues, extender unas observaciones sobre el «estatus artístico de Góngora como poeta religioso». Analiza cómo Góngora logra una fusión de elementos populares y cultos —como lo realiza tan sobradamente en sus letrillas y romances— en función de los misterios de la fe, que son también —como lo señala Gracián— «semejanzas por ponderación misteriosa» (Discurso XI). Este autor concluye que los tres romances «atestiguan [...] las tradiciones exegéticas de la Iglesia en un poeta que se inspira sobre todo en los autores clásicos».

El estudio de Pedro Ruiz Pérez versa sobre la poesía religiosa de «circunstancia» de Pedro Espinosa, escrita para las *justas literarias* que fueron populares en las primeras décadas del siglo XVII, como manifestaciones de

un contexto sociocultural en que la religiosidad del siglo anterior devino en fiesta y espectáculo religioso: autos de fe, fiestas solemnes de las Pascuas y *Corpus Christi*, autos sacramentales; y fiestas más alegres en torno a santos (santa Teresa, san Ignacio de Loyola, san Raimundo de Peñafort, etc.) con sus correspondientes justas literarias y comedias de santo, conforme así a «una religiosidad contrarreformista y barroca». Pedro Ruiz se concentra en el desarrollo de la *canción*, en que el emparejamiento de lo religioso con las formas italianizantes, señalado antes, y de asunto hagiográfico, se desequilibra por el lado cultista: «la circunstancia estrictamente religiosa queda desplazada del lugar de centralidad, mientras la canción se expande en digresiones escenográficas de alto valor ornamental y riqueza de léxico cultista que presentan en directa competencia la maravilla del arte del poeta con la del hecho apuntado». La canción, ya no alirada, con predominio de endecasílabos, es de carácter heroico, aproximándose a la épica, y así adquiere el temple de un «subido modo poético».⁴

En este volumen Julián Olivares estudia la poesía sacra de la religiosa portuguesa, sor Violante del Cielo (do Céu; 1601-1693), quien tomó los votos en el convento dominico de Nossa Senhora da Rosa, en Lisboa, en 1630, a los 29 años (!). Autora de un poemario clandestino, mayormente amoroso, publicado en Francia en 1647, en una imprenta judía, se percibe en varios de sus poemas un sentimiento de culpabilidad arraigado en un sentido de inferioridad ante el Hombre/Señor. Este sentimiento se agudiza en su segundo poemario, el póstumo *Parnaso lusitano* (1733) de poesía sacra, en dos volúmenes (el segundo consta de villancicos). En el primer poemario sacro el Señor es Dios/Cristo, por el cual la poetisa tiene los mismos celos y ansiedades que ante el sujeto masculino vigilante de la tradición letrada. Tanto en su poesía profana como en la sacra, sor Violante manifiesta una ansiedad de género sexuado, de género literario y autorial. En sus sonetos a Dios/Cristo, más que arrepentirse por sus pecados, con-

4 La canción de la navegación de san Raimundo (en la *Segunda parte de las Flores*) con descripciones de tritones, sirenas y ninfas marinas, es tratada, además, por Cristobalina Fernández de Alarcón en la canción «A san Raimundo», publicada también en la *Segunda parte*, y con el mismo tratamiento efusivo barroco. Véase Lía Schwartz, «Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies...» (2009), pp. 160-165. El poema se reproduce en Olivares y Boyce, *Tras el espejo la musa escribe* (1993), pp. 462-466, y en la segunda edición revisada (2010).

fiesa su culpabilidad por transgredir las reglas culturales que inhibían la escritura pública de las mujeres, y aun más de las religiosas. Recordemos que la escritura de las monjas —aun cuando se permitiese— solo debía producirse bajo la regulación y aprobación del confesor. Además, hay que considerar que, siendo portuguesa, escribe en una lengua extranjera, la del Imperio español. Explaya toda esta gama de *errancias* en sus comentarios metacríticos y metaliterarios.

La sociedad religiosa española de los siglos XVI y XVII se caracterizaba —como hemos indicado— por un despliegue público de su capital religioso con lo cual se creaban espacios de intersección entre los sectores populares y los cultos. Dentro de este panorama, Inmaculada Osuna estudia cómo las oraciones y coplas de ciegos, a través de sus declamaciones de poesía sobre milagros y santos o la venta ambulante de pliegos sueltos sobre estos asuntos religiosos, les proporcionaba una manera de «desligarse de la simple mendicidad». Más pertinente, comenta la transición de la oralidad a la transmisión escrita/impressa de las «quintillas de ciego», y la manera en que la Iglesia fue incorporando a este sector marginado en las fiestas religiosas y justas literarias, con el fin de sazonar algunos poemas con burlas y regocijo; y de esta manera incorporar al sector popular en sus actividades religiosas con fines lucrativos. En la evolución de las «quintillas de ciego», interesa cómo, debido a la popularidad de estas coplas, algunos escritores cultos se ejercitaron en ellas, mientras otros «niegan su vinculación con ciego alguno».

El Dios que fustiga a naciones y pueblos por sus pecados es un tema común en el Antiguo Testamento, y una creencia universal, tal como lo fue durante los reinados de los Felipes. Eduardo Hopkins Rodríguez, en su estudio «Teatralización y racionalidad en la poesía religiosa de Juan del Valle y Caviedes, comenta la manifestación del castigo divino en los terremotos que sacudieron a Perú en 1687, específicamente en el romance «Al terremoto acaecido en Lima el 20 de octubre de 1687», en que la representación del terremoto es revestida de tragedia clásica. Las «culpas» provocan la venganza de las Furias, de las Erinies griegas. Por otra parte, «el proceso de barroquización del poema» se sirve del modelo del auto sacramental «como mecanismo de punición y la configuración monstruosa del ambiente». Se trata de un «horror barroco persuasivo»: «en la teatralización de los hechos y del paisaje, en la ideologización del asunto y en el empleo persuasivo de lo

pavoroso». No obstante, en el soneto «Al terremoto que asoló esta ciudad», Valle y Caviedes expuso una concepción racionalista del fenómeno natural informada por la visión copernicana del universo, de un sistema sistemático, natural y providencial. Así, los poemas ofrecen dos concepciones: una medieval en que los desastres son castigos divinos; y otra según la «concepción de Copérnico de que la naturaleza se halla estructurada providencialmente y que las leyes que la gobiernan poseen un trasfondo religioso».

Elio Vélez Marquina señala que *La Christiada*, de Diego de Hojeda, aunque sigue en la tradición de la épica religiosa de índole hagiográfica derivada de las *Vitæ Christi*, sus parámetros retórico-poéticos lo sitúan en la tradición de la poesía heroica, como un texto de «espejo de príncipes», en que el modelo a seguir es Cristo. Además, Vélez demuestra que esta épica es «colonial», no tanto por haber pasado su autor una estancia en tierras americanas, sino, en primer lugar, por estar dedicado al virrey del Perú; y, en segundo lugar, por ser una amonestación a Su Majestad por el mal gobierno en las colonias. Las últimas octavas patentizan el carácter colonial del poema. En un contexto en el que España se encontraba en una decadencia política y económica, las riquezas del Nuevo Mundo no eran el oro y la plata transitorios —que tanto codiciaba la Corona—, sino la sangre de Dios; es decir, el poema advierte a los monarcas que no pierdan de vista su misión evangelizadora: «Mas ¡o Dios derramado y Dios vnido / Con sangre, y sangre y Dios gran tesoro / ... / ¿Dónde caminas, español perdido, / Sulcando mares por difícil oro, / ... / Sangre de Dios tesoro es excelente».

Esperamos que estos estudios avancen en el aprecio y conocimiento de la poesía sacra del siglo XVII, y que animen futuras investigaciones en una tradición literaria que precisa más exploración. Agradezco a los estudiosos que han colaborado en este volumen de *Eros divino: Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del Siglo XVII*.⁵ Especialmente, le doy las gracias a Pedro Ruiz Pérez por su apoyo y valiosas sugerencias.

5 El espacio no permite incluir una discusión de otra poesía religiosa, la hispanohebraica: para ello, la profesora Ruth Fine ha preparado un número de la revista *Caliope, Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry*, con el título «Y yo cantaré tus loores»: *Estudios sobre la poesía religiosa hispanohebraica del Barroco*, de próxima aparición.

Bibliografía

- BLECUA, Alberto (1981), «El entorno poético de Fray Luis», *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 77-99.
- DARBORD, Michel (1965), *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, París, Centre de recherches de l'institut d'études hispaniques.
- NOVO, Yolanda (1990), *Las Rimas sacras de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2005), «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon; aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Grupo PASO.
- OLIVARES, Julián, y Elizabeth S. BOYCE (eds.) (1993), *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores; 2.^a ed. revisada 2010.
- SCHWARTZ, Lía (2009), «Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies: Primera y Segunda Parte de las *Flores de poetas ilustres de España*», Julián Olivares (ed.), *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*, Londres, Támesis, pp. 149-165.

POR LA DIGNIFICACIÓN DE LA POESÍA RELIGIOSA DESLINDES Y MODELOS EN UN PRÓLOGO DE PEDRO DE ENZINAS (1597)

Valentín Núñez Rivera
Universitat de Huelva

Para Antonio Gargano

A la hora de historiar la evolución de la poesía religiosa del siglo XVI, se debe partir de la premisa de que la adaptación del endecasílabo tiene lugar al menos un cuarto de siglo después de la innovación garcilasiana.¹ Y es que esta parece ser una tendencia poética que se resiste a superar los modelos medievales. Por eso, el terreno donde antes se produce el cambio es en la versión de los dos grandes dechados bíblicos de talante humanista, los Salmos y el Cantar de los Cantares. La cronología conduce justamente a la mitad de la centuria, a la década de 1550. En este sentido, las versiones davídicas de Montemayor deben de ser las primeras muestras de poesía religiosa endecasílabo que alcanza las prensas. Primero se imprime la *Devota exposición del psalmo Misere mei Deus*, incluida en las «Obras de devoción» que rematan *Las obras ... repartidas en dos libros* (Amberes, 1554). Posteriormente, en el *Segundo cancionero espiritual* (Amberes,

1 El presente trabajo parte de las conclusiones a las que he llegado en «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en B. López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, 2006, pp. 307-340.

1558) aparece la *Paraphrasi en el salmo Super flumina*, escrita en tercetos, más una versión revisada del anterior salmo 50, titulada ahora *Omelías* sobre *Miserere mei deus* (J. B. Avalor-Arce, ed., 1996; Montero, 2004; Creel, 1981). Por otro lado, en el ámbito manuscrito, y en torno a 1555, Cristóbal Cabrera compone 150 sonetos originales sobre los salmos para su *Instrumento espiritual* (M. Macías y García, 1890). Asimismo, la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares en modo pastoril*, de Arias Montano, parece proceder de 1552 (L. Gómez Canseco y V. Núñez Rivera, 1998, 2001). Estas son las muestras, pues, de la avanzadilla endecasílaba a la altura de 1550. Ahora bien, la mayor proporción de lo publicado hasta entonces y en esos mismos años corresponde a la poética de arte mayor y del octosílabo. El poema más editado en el siglo XVI lo constituye el *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla el Cartujano, que extiende la lectura del dodecasílabo hasta 1605, año en el que se edita por última vez.² Pero hay que tener en cuenta, además, la *Traslación a la primera orden de la Luna, contrafactum* a lo divino de Luis de Aranda (F. J. Sánchez Martínez, 1999), que perpetúa la asimilación de Juan de Mena en el siglo XVI, en paralelo a las quince ediciones hasta la de 1582, comentada por el Brocense. En los terrenos del octosílabo, aparte de las diferentes reelaboraciones del *Cancionero General* (A. Rodríguez Moñino, 1968), contamos, por ejemplo, en el límite de 1549, con el *Cancionero espiritual* de Valladolid, que incluye poemas líricos, a veces de factura tradicional, frente al poema descriptivo de los ámbitos franciscanos (Wardropper, 1984).

Por supuesto, la aparición del índice inquisitorial de Valdés en 1559 sirve de freno obligado para la incipiente impresión de la poesía bíblica y, así las cosas, prohíbe de raíz la difusión de los poemas religiosos de Montemayor, que ya no reaparecen en la edición exclusivamente profana de 1562. Esa sequía editorial de poesía religiosa (A. Blecua, 1981, p. 94) deja de ser tan extrema en los años setenta, cuando se imprimen tres volúmenes totalmente integrados por endecasílabos. En 1573 aparecen los *Versos devotos en loor de la Virgen*,³ cuyo autor, Francisco López, es consciente del

2 Me baso en los datos de la edición de la otra obra de Padilla, *Los doce apóstoles*, 1983, pp. 9-13. Los años de reimpresión son 1505, 1510, 1512, 1513, 1516, 1518, 1528, 1529, 1543, 1545, 1565, 1567, 1570, 1577, 1580, 1582, dos de 1583, 1585, 1586 y dos de 1593.

3 Reeditados en 1576.

hito que supone esta colección innovadora en cuanto al metro, tal como muestra en la *Dedicatoria*:

Yo pues, sabiendo que en nuestra España hay admirables ingenios, de que siempre fue fertilísima, y que de treinta años a esta parte ha sido generalmente muy acertada la manera de la composición italiana y que todo estado de personas se ha dado mucho a ella, considerando también que todos o los más que en este género de verso han escrito, echaron a la mano izquierda de lo profano, quise tañerles delante como novicio y toscó tañedor esta mi desemplada vihuela [...] (B. J. Gallardo, n.º 2715).

Por su parte, la premisa de la poesía garcilasiana, que en su edición de 1543 solo incorpora las piezas italianizantes, da lugar a *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* (1575), de Sebastián de Córdoba, cuyo proceso de redacción, en cualquier caso, se desarrolla entre 1554 y 1566 (G. R. Gale, ed., 1971). También Cosme de Aldana imprime en Florencia las *Canciones y ottavas espirituales* (1578) y, al año siguiente, López de Úbeda reúne el *Cancionero general de la doctrina cristiana*, la primera gran antología de poesía religiosa en el Siglo de Oro, que aúna, eso sí, poemas en octosílabos y endecasílabos. Sin embargo, a la altura de 1594 las composiciones del misceláneo *Vergel de plantas divinas*, de Alarcón, se adscriben por entero al endecasílabo. Y en este contexto de primacía del metro italiano se ha de situar igualmente un libro muy reeditado por esos años, las *Odas a imitación de los siete salmos penitenciales del real profeta David*, de Velázquez de Velasco.⁴ La obra supone la consolidación de la tendencia al maridaje de los salmos bíblicos con la oda de cuño horaciano, tal como se había concebido en la tradición humanista y plasmó fray Luis de León en sus traducciones, ya para entonces modélicas.⁵ Una correspondencia entre lo clasicista y lo bíblico que se evidencia, asimismo, en la concepción del Cantar de los Cantares en cuanto que bucólica sacra.⁶ De este modo, la égloga se convierte en un molde muy adecuado para el desarrollo de lo espiritual. Y así se deja ver de forma cabal en un volumen como los *Versos espirituales* de Pedro de Enzinas, donde el autor incorpora

4 Con reediciones en 1595 y 1598.

5 He desarrollado este particular en «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», 1993. Añádase mi «Glosa y parodia de los *Salmos penitenciales* en la poesía de cancionero», 2001.

6 Estudiado por mí en «De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los Cantares* en la poesía áurea», 2002.

seis églogas religiosas de marchamo grecolatino, situándose a tal efecto en la vanguardia de los modos poéticos sacros del momento.⁷

De Pedro de Enzinas no poseemos muchos datos, desde luego, y la mayoría de las referencias parecen provenir de los preliminares del propio libro. Sabemos que era maestro, predicador general y dominico del convento de Huete, en Cuenca. Nicolás Antonio añade de su cosecha que fue «hombre pío y docto, dotado de un talento notable y fácil para la poesía, inició el camino nada frecuente entre los españoles de la época de cantar los sagrados poemas», comentando además que «murió siendo superior del convento de la villa de Huete de la diócesis de Cuenca».⁸ Por su parte, Gallardo dice de él que es «ingenio de rica vena y vario colorido poético. Conocía a fondo la lengua castellana».⁹ También del siglo XIX procede otra referencia a los *Versos espirituales* que resulta absolutamente rocambolesca, aunque muy interesante, por supuesto, como ejemplo del juicio de valor que obtiene entre los lectores. Sabido es hoy día que el polémico *El Buscapié. Opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra* no es más que un apócrifo salido de la mano de Adolfo de Castro, que, sin embargo, pretendía pasar por ser únicamente su editor y anotador.¹⁰ En efecto, el erudito gaditano anunció a bombo y platillo que había encontrado un inédito cervantino y lo dio a conocer como auténtico. En el opúsculo el pretendido Cervantes se encuentra con un bachiller que, para aliviar el aburrimiento del camino, lleva consigo dos libros de «apacible entretenimiento». Uno de ellos, lo cual se sabrá más tarde, es el propio *Quijote* de 1605. El otro volumen lo constituyen sorpresivamente los versos de Enzinas, que Castro transcribe siempre como Ezinas, sin duda por equivocación. Lo primero que dice el bachiller es que los tales versos son mejores que los de

7 Otros dos conjuntos de seis églogas espirituales son los de Lope de Vega en *Pastores de Belén* y las de Eugenio de Salazar, manuscritas. Véase mi «De égloga a lo divino [...]», pp. 220-223.

8 Citado a partir de la edición en español, *Biblioteca hispana nueva*, 1999, p. 218. Esta referencia la repiten casi al pie de la letra J. Quetif y J. Echard, *Scriptores ordinis praedicatorum recensiti*, 1721, II, pp. 321-322.

9 Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española*, col. 930, 1863-1889. Gallardo comete dos fallos en la entrada sobre Enzinas. Solo refiere 13 composiciones en capítulos y afirma que sus versos son generalmente a la italiana, cuando lo son en su totalidad.

10 Publicado con notas históricas, críticas y bibliográficas por don Adolfo de Castro, 1848. Cito por esta edición.

la *Conserva espiritual* (1588), de Joaquín Romero de Cepeda,¹¹ a lo que el narrador responde, tomando la palabra:

Libro es de muy dulces versos —díjele yo—, y de apacible y cristiana poesía. Conocí a su autor, que era fraile de la Orden de Santo Domingo de Predicadores en Huete, y era llamado fray Pedro de E[n]zinas. Sería hombre de buen ingenio y de muchas letras, según se prueba de este librito que compuso, allende de otros que andan por el mundo escritos de mano, muy estimados de los doctos (pp. 19 y ss.)

Eso sí, fray Pedro era contemporáneo de Cervantes y este bien pudo haberlo conocido a lo largo de su vida. Pero el dato más desconcertante es la noticia sobre la existencia de otros manuscritos del dominico, afirmación que se tratará, sin duda, de otra más de las supercherías infundadas. Por cierto, que la opinión que transmite Castro en la nota J, correspondiente al nombre de Enzinas, no es ni mucho menos positiva, afirmando, frente al parecer del Cervantes apócrifo, que los versos del dominico son de poco mérito, aunque alguna composición, como la oda «¿Qué esperas adelante a edad madura [...] no merecería permanecer en el olvido».¹²

Como se transcribe en *El Buscapié*, los *Versos espirituales*, de Pedro de Enzinas, se imprimieron en Cuenca en 1597, según reza en la portada,¹³ en casa de Miguel Serrano de Vargas y a costa de Cristiano Bernabé.¹⁴ La tasa y la fe de erratas van firmadas ese mismo año, pero los correspondientes privilegios y las aprobaciones datan de 1595. En ese año o muy poco después debió de fallecer Enzinas, puesto que el librero, en una epístola dedicatoria, le comunica al corregidor de Cuenca y Huete que hace más

11 El bachiller polemista le replica, finalmente, al Cervantes espurio, que a pesar de su buena opinión no le son tan agradables ni le «hacen tan buena consonancia en los oídos como los de Aldana y los de un aragonés llamado Alonso de la Sierra [*El Solitario poeta, compuesto por el licenciado Alonso Sierra, natural de Balvastro, el cual trata los misterios de la vida de Cristo y de la Virgen Santísima por el orden de las fiestas solemnes que canta la Santa Madre Iglesia*, Zaragoza, 1605], poeta excelentísimo que también ha escrito versos espirituales, y no ha tres días que llegaron por la posta a Madrid, y estos tales sí que parecen ditados por el mismo Apolo y las nueve» (p. 21).

12 Castro, 1848. Se trata de una canción inserta en la *Égloga IV*, ff. 36v-38.

13 En 1596 constata el colofón.

14 Consta de 20 hs.+172 fols.+4 hs. Para la descripción bibliográfica, véase Gallardo, cols. 929-930; J. Simón Díaz, 1977, n.º 693; F. Caballero, *La imprenta en Cuenca: Datos para la historia del arte tipográfico en España*, 1881, pp. 30-31; P. Alfaro Torres, *La imprenta en Cuenca (1528-1675)*, 2002, pp. 150-152.

de un año hizo imprimir el libro y que por la muerte del dominico ha quedado huérfano. Por lo tanto, le debió de sobrevenir la muerte en el proceso de publicación, de la cual, finalmente, se encargarían sus hermanos religiosos. Por eso, los 12 sonetos laudatorios, más un epigrama en latín del Dr. Luis Temiño, informan del contexto conquense y dominico del poeta. Van firmados por un cura de Paredes y otro de Huete, un vecino de Cuenca, varios hermanos de hábito, aparte de uno de José de Sigüenza y otros dos jerónimos; más, ya en los posliminares, un soneto en italiano de Benedetto Fabiani y otro acróstico de Joan de Cisneros. Para los preliminares el autor redacta una *Dedicatoria a la condesa de Saldaña* (h. 2v-3r), heredera del ducado del Infantado, y sobre todo un prólogo *Al Christiano Lector* (§I-VI) de carácter programático, sobre el que habremos de volver.

En cuanto al contenido propiamente dicho, el título resulta bastante ilustrativo sobre la doble vertiente del libro: *Versos espirituales que tratan de la conversión del pecador, menosprecio del mundo y vida de nuestro Señor*. La primera faceta, es decir, la conversión del pecador arrepentido, se evidencia en las seis églogas espirituales (*Églogas espirituales*, J. M. Aguado, ed., 1924), hasta el folio 57, mientras que la vida de Cristo se desarrolla en los 33 capítulos en tercetos que conforman los *Versos espirituales de los principales misterios de nuestra fe* (según se refiere en la «Tabla de las obras desta poesía»). Las dos primeras églogas se titulan «En la conversión del peccador». Su personaje central es el del pecador arrepentido, que se convierte a la fe de Dios y rechaza la vida pecaminosa donde se sumía abismado. A él le corresponde el lamento central en ambos poemas. Dryes es el nombre del pastor arrepentido que se encomienda al Pastor eterno, al príncipe de pastores. En la égloga I interviene el poeta como narrador en un largo preámbulo en versos sueltos. A continuación, Dryes lanza su lamento en octavas, entonando, por último, tres canciones en alabanza a la Virgen. En la égloga II intervienen, por fin, Thiscia y Philia, que habían sido meros espectadores en la primera. Representan a los pastores devotos en perpetuo ejercicio de alabanza a Dios. En esta segunda composición, sin embargo, no hace acto de presencia el narrador: son los dos pastores referidos quienes solicitan del pecador el relato de sus penas, que, como en la égloga I, se hace asimismo en octavas. En la égloga III («En detestación del pecado») la situación resulta bastante parecida. Pero ahora la intervención del pecador, antes de emitir las consabidas octavas contra los acechos del mundo, se plasma primero en una oda. Poco se desemeja del resto la églo-

ga IV («De la penitencia»); sin embargo la V («Del amor divino») resulta más devota que penitencial. Dryes alaba a Dios con una canción y, más tarde, continúa ensalzando su nombre en tercetos encadenados, para finalizar de nuevo con las estancias petrarquistas. Por último, en la égloga VI («Del menosprecio del mundo») destaca una «Oda a la poesía espiritual» entonada por el pastor arrepentido. Se sigue con el «De contemptu mundi» y la aspiración a la gloria, en un intento de zafarse de las penalidades del infierno, representado por medio de los mitos con él relacionados. Por su parte, los distintos *capitoli* quedan dispuestos en varias series temáticas relativas a la figura de Cristo: «En la encarnación de nuestro Señor Jesucristo» (4 capítulos); «En la visitación de nuestra Señora» (1 capítulo), que incluye el «Cántico de María» en liras; «En el Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo» (3 capítulos); «En la Circuncisión del Niño Jesús» (2 capítulos); «En el día de los Reyes» (2 capítulos); «En la presentación del Niño Jesús en el templo» XIII, con el «Canto de Simeón»,¹⁵ «De cuando se perdió el Niño Jesús de edad de doce años» (2 capítulos); «En la pasión de Jesucristo nuestro Señor» (6 capítulos), más uno «En el llanto de la Virgen» y otro «De cómo descendió Christo al limbo»; «En la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo» (2 capítulos); «En la Ascensión de Nuestro Señor Jesucristo» (2 capítulos); «En el día de Pentecostés» (2 capítulos); «En el día de la Santísima Trinidad» (2 capítulos); «En la fiesta del Corpus Christi» (2 capítulos). Cierra el libro una égloga en la muerte de la princesa doña María nuestra Señora en octavas.

A pesar de esta escueta noticia sobre los argumentos del libro, no es de ningún modo mi intención estudiar ahora la poesía de Enzinas. Lo que me propongo es analizar el prólogo¹⁶ del dominico como modo de aproximación interesada al estado de la poesía religiosa hasta finales del siglo XVI, además de como sustento teórico de su propio ejercicio poético ulterior. El arranque de ese prefacio no puede ser más convencional. Enzinas se apoya en la defensa platónica de la poesía edificante, frente a las modalidades abiertamente fraudulentas, excluidas de la República ideal. En ese sentido, no sería lícito desechar cualquier tipo de manifestación poética, porque la poesía supone, en definitiva, una fuente de placer y de esparcimiento, sino únicamente erradicar a los poetas lascivos, que corrompen la

15 En forma de soneto.

16 Se reproduce completo en el *Apéndice*.

mente de sus lectores. Sin duda, este tipo de razonamiento llegará a ser recurrente en muchas de las defensas de la poesía que abundan a lo largo del Siglo de Oro y puede leerse, por ejemplo, en el *Compendio apologético*, de Balbuena de 1604 o en el *Panegírico*, de Vera y Mendoza de 1627 (A. Porqueras Mayo, 1986, 1989). Los textos de poetas procaces como Tibullo, Propertio y, sobre todo, Ovidio, deberían ser expulsados sin ningún miramiento de la comunidad cristiana. Frente a la proliferación secular de la poesía profana solo resulta factible la tesitura de implantar de nuevo una *poética Teología*, «para que tan noble ciencia como la poesía, que tanto tiempo ha tienen con las invenciones obscenas y fábulas vanas los poetas desfigurada fuese en su antiguo resplandor y hermosura restituida» (§II). Esa nueva poesía religiosa ha de partir de una intención claramente moralizante, pero debe emplearse, asimismo, en unir lo *dulce* con lo *útil*, es decir, «que con estilo grande y todas poéticas riquezas satisfaciese juntamente a la hermosura de las Musas y a la verdad del santo Evangelio» (§II). La poesía religiosa no puede reducirse a ser una escuela de buenas costumbres, sino también un ejemplo de las reglas del arte poética, de suerte que «la juventud cristiana pudiese no solo deprender virtud, piedad, religión y el verdadero culto que a Dios se debe, mas también la pura y verdadera lengua, o griega, o latina, o española, y el arte de poetar dignamente» (§II). Se trata, así pues, de aunar los contenidos espirituales a las formas poéticas de raigambre clásica, las cuales habrán de dotarlos de excelencia artística. En tal empresa servirán como referente primigenio los poetas míticos, esto es, prehoméricos, como Lino y Orfeo,¹⁷ ya fieles representantes de la poesía divina.

Una correspondencia de este calado entre la materia cristiana y las formas gentiles es la misma que anima, por ejemplo, la pretensión didáctica de Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (1602), un tratado de sentido claramente religioso, incluso en los ejemplos poéticos que este usa para ilustrar las distintas formas métricas. Carvallo realiza una defensa de la poesía religiosa en el capítulo XI del Diálogo primero, «Que la verdadera poesía es lícita y aprobada por nuestra Madre la Iglesia y el principio que la vana poesía ha tenido», después de haber tratado de la ficción en los

17 De Lino y Orfeo comenta Enzinas (f. 160, n. b): «Lino, anquísimo poeta, fingente unos hijo de Apolo, otros de Mercurio. Fue su discipulo Orpheo».

parágrafos anteriores. Concretamente en el capítulo «De la invención, y materia de la poesía, de las fábulas y sus maneras» (I, IV) afirma que:

Lo primero que el Poeta hace es imaginar lo que se ha de decir y la materia de que ha de tratar. Esta materia no ha de faltar a los Poetas Cristianos graue y excelente, de la qual carecieron los Gentiles, a cuya causa su arte, y no su materia, fue extremada, y así ha de procurar el fiel Poeta, imitarles en la arte, y no en la materia, como el padre Bonifacio enseña. [...] (Porqueras Mayo, ed., 1997, p. 101).

En efecto, a Carvallo le sirve de modelo la *Epístola a un buen poeta sobre la manera de hacer versos*, de Juan Bonifacio (*De sapiente fructuoso*, 1589), profesor en el colegio jesuita de Medina del Campo:

Al poeta cristiano le sobran argumentos nobilísimos. En esos somos muy superiores a los poetas antiguos, cuyo arte es admirable, no así la materia de sus versos. Si queremos, pues, que nuestra poesía sea lo que debe ser, hemos de procurar que la materia sea nuestra, es decir cristiana, y la forma de los antiguos poetas, pues de lo contrario no adelantamos nada [...] (F. E. Olmedo, 1938, p. 14).

Tras la mención a los primeros poetas divinos, Pedro de Enzinas inicia un recorrido por la *poesía espiritual* desde sus orígenes en la Biblia, enlazando con la idea precedente de la imbricación posible entre *inventio* religiosa y conformación clásica. El dominico parte aquí de la propuesta de san Jerónimo, tal como él mismo señala, autor que tiene de precedentes en esta idea a Josefo (*Antigüedades judaicas*) y a Filón (*De vita contemplativa*) (M. R. Lida de Malkiel, 1952). Los tres, además de Eusebio de Cesárea u Orígenes, ratifican la confluencia existente entre las porciones líricas de la Biblia y los procedimientos poéticos grecolatinos, de tal modo que la nomenclatura clásica puede transferirse a sus libros poéticos. Así pues, Moisés, Salomón o David se convierten en los primeros poetas de *metros espirituales*, con una factura retórica, pero de contenido sacro, «que aliende del ornamento, figuras, tropos y hermosura, están llenos de espíritu de Dios» (§IIv). Ya el marqués de Santillana, en su pretensión de historiar los designios de la poesía en castellano, reparó en la primacía poética de las *Escrituras*:

Ysidoro Cartaginés, santo Arçobispo yspalense, asy lo aprueua e testifyca [el metro ser antes en tiempo e de mayor perfección e más autoridad que la soluta prosa], e quiere que el primero que fizo rimos e canto en metro aya seydo Moysén, ca en metro cantó e profetizó la uenida del Mexías; e, después dél, Josué en loor del uençimiento de Gabaón. Daid cantó en metro la uic-

toria de los filisteos e la restitución del arca del Testamento e todos los cinco libros del *Salterio* [...] E Salomón metrificados fizo los sus Prouerbios, e çiertas cosas de Job son escriptas en rimo; en especial, las palabras de conorte que sus amigos les respondían a sus uexaciones [...] (F. López Estrada, 1985, p. 53).

María Rosa Lida estudió en su momento esta y otras muchas referencias españolas al motivo de la métrica de la Biblia (1952), aunque no se percató del prólogo de Enzinas, uno de los fragmentos más explícitos y descriptivos a este propósito. Sus apreciaciones parecen provenir en general de san Jerónimo,¹⁸ por ejemplo, la mención de que todos los cánticos son de índole poética, o la referencia a los tetrametros empleados en el *Libro de Job*. Pero, como ocurre con alguna otra de las reelaboraciones áureas, tal vez pertenezcan a su propia cosecha la especificación de que el cuarto alfabeto del *Jeremías* está compuesto en versos casi sáficos, porque los tres versos concluyen un verso adónico; o que todo el *Salterio* está escritos en verso lírico, lo cual concuerda con la concepción de los Salmos como odas en cuanto a su forma.

A pesar de las analogías clásicas identificables en la Biblia, durante los inicios del cristianismo no es posible encontrar poesía religiosa en lenguas griega o latina. Habrá que esperar hasta ya entrado el siglo IV, con la llegada de Constantino. Enzinas se detiene durante un largo espacio en historiar la poesía cristiana desde ese momento hasta el siglo VI, destacando principalmente a los autores de origen español. Entre estos últimos se encuentran Juvenco, considerado el primer poeta cristiano, san Dámaso, Aquilino Severo, Matroniano y, el más importante de todos, Prudencio. Cita también, entre otros, a Boecio, Sedulio, además de la poeta centonaria Proba Falconia y a su imitadora Eudoxia; y por último a Avito, al que le presta bastante atención, o a Arator, autor ya del siglo VI. Enzinas se lamenta de que a lo largo de casi un milenio la ausencia de versos teólogos haya sido un hecho constatable, por lo que el siguiente hito lo constituye la poesía neolatina en torno a 1450. Se fija primero en cuatro autores, dos de origen español —Mantuano, aunque nació en Mantua tenía padres españoles— y otros dos de procedencia italiana. De Alvar Gómez de Ciudad Real solo cita la *Talichristia*, su obra primera, aunque también la más

18 San Jerónimo, epístola LIII, 8 a Paulino. En nota I, p. 64, Enzinas cita a San Jerónimo a Fabio, *mansione prima*, tomo 3

conocida, pero destacan también las *Septem Elegiae in Septem Paenitentiae Psalmos* de 1538¹⁹ (J. F. Alcina, 1995, n.º 2). Por lo que respecta a Sannazaro su *De partu Virgine* conoció, como es sabido, un enorme éxito editorial en España, a partir de la traducción de Hernández de Velasco en 1564.²⁰ Además de estos poetas neolatinos, el dominico nombra, en una enumeración bastante caótica, por cierto, tanto a autores antiguos como a otros más o menos contemporáneos. Incorpora entre los renacentistas a Pico della Mirándola, Pontano, Flaminio o Navagiero,²¹ y también a un español, Benito Arias Montano, que todavía vive cuando Enzinas escribe su prólogo, tal como él se encarga de recordar: «Benedicto Arias Montano, de nuestra España, que aun vive, en lenguas célebres muy inteligente y en todas buenas artes y disciplinas erudito» (§V). Desde luego, este elenco de los autores neolatinos conforma el canon poético más ampliamente consensuado. Y ello se evidencia en la cita recurrente a lo largo del Siglo de Oro. Por ejemplo, durante la segunda mitad del XVI, Fox Morcillo en *De imitatione* (1554) trae a colación a Pontano, Sannazaro, Vida, Flaminio. Dice exactamente: «En mi opinión algunos autores recientes superan a éstos con mucho, como es el caso de Pontano (más sabio que el cual, dioses inmortales, no ha tenido Italia hace cien años), como Sannazaro, Vida el cremonense, Flaminio y otros que no quiero mencionar por no ser prolijo» (V. Pineda, 1994, p. 207). En su *Ecclesiasticae Rhetoricae* (1576), fray Luis de Granada propone como dechado del período el *De partu Virgine* de Sannazaro y como modelo para una buena composición a Pico (p. 270). Ya en el siglo XVII, Juan de la Cueva, por su parte, refiere a Vida o Pontano en el *Ejemplar poético* (1603): «Maranta es ejemplar de la poesía, / Vida el norte, Pontano el ornamento, / la luz Minturno cual el sol del día» (vv. 1091-1093) (J. M. Reyes Cano, ed., 1986, p. 78). En las octavas 40 y 41 del libro X de *La restauración de España* (1607), Cristóbal de Mesa cita a Vida, Mantuano, Tansillo o Mirándola. En fin, en el *Discurso en loor de la poesía* (1608) publicado en Diego Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, se nombra a Mantuano, Sannazaro, Vida y, al igual que en Enzinas, a Arias Montano, que completa la lista: «Pues vemos

19 Juan Francisco Alcina, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, 1995, n.º 192.

20 Con reediciones en 1569, 1580 y 1583.

21 Incorporados póstumamente en los *Carmina quinque illustrium poeotarum*, 1552.

que la Iglesia nuestra madre / con salmos, himnos, versos y canciones, / pide mercedes al Eterno Padre. / De aquí los sapientísimos varones / hicieron versos griegos y latinos / de Cristo, de sus obras y sermones. / ¿Mas cómo una mujer los peregrinos / metros del gran Paulino y del hispano Juvenco alabará siendo divinos? / de los modernos callo a Mantuano, / a Fiera, a Sannazaro y dejo a Vida, / y al honor de Sevilla Arias Montano» (Porqueras Mayo, 1989, pp. 321-322).

Si Enzinas se hubiera limitado a la sola mención de los poetas *antiguos*, o incluso a estos poetas latinos del Renacimiento, sus palabras no revestirían singular relieve, puesto que se trata de una nómina muy citada a diferentes propósitos, tal como hemos podido comprobar. Mucho más destacable resulta, sin embargo, la valoración que hace a continuación de la poesía religiosa en romance, concretamente de los poetas italianos:

Victoria Colonna, Marquesa de Pescara, y luz de la poesía eclesiástica vulgar, escribió *Rimas espirituales*, que, en palabras, sentencias y estilo y ornamento, son iguales a las de Petrarca, que fue el Homero en la lengua vulgar italiana, y Victoria Colonna, la segunda verdadera Safo. Don Gabriel Fiamma, en el mismo lenguaje y en verso, compuso 150 cuerpos, entre sonetos, canciones, sextinas, odas y versos sueltos. Y Luis Tansillo, sumo poeta, las *Lágrimas de San Pedro*. Dante Alighieri, monstruo en poesía vulgar, ordenó una comedia en versos endecasílabos, que, si como se pulió en el *Paraiso*, cerca del estilo, se esmerara en el *Infierno* y *Purgatorio*, no le faltaba nada para consumado poeta. (¶V).

Los tres poetas elegidos en el recuento, y enumerados en orden cronológico consecutivo, al menos en lo que se refiere a las fechas de edición, son Victoria Colonna, Gabriel Fiamma y Luigi Tansillo, aparte de Dante, bastante anacrónico, claro está, con el ámbito contemporáneo, aunque suponga en realidad un modelo previo para la poesía vulgar, sobre todo por el uso de los endecasílabos. Acaso por este descuadre con la cronología, Enzinas no lo nombre ya en la nueva referencia que hace a los poetas italianos:

Y lo mesmo sucedió en Italia, en cuya elegante lengua vulgar, más con tiempo que en la nuestra, se han señalado tantos poetas famosos como cabezas. Hasta que Vitoria Colonna, Marquesa de Pescara, de clarísimo linaje y doctísima en todas ciencias, comenzó, con toda dignidad de los poetas griegos y latinos, a abrir senda a las moradas de las musas espirituales. Y a imitación suya, Don Gabriel Fiamma y Luis Tansillo (¶Vv)

En este segundo punto, el dominico vuelve a marcar claramente dos épocas distintas, una primera de iniciación del paradigma con Victoria

Colonna, comparada por eso con Petrarca, y una siguiente de continuación del modelo. La Colonna editó por primera vez *Le rime spirituali* en 1546,²² por lo tanto, antes de que surgieran los primeros endecasílabos espirituales en España. En los mismos años aparecen las obras de Alamanni (*Opere toscane*, 1532-33), Aretino (*Salmos*, 1534) o Malipiero (1536). Asimismo, entre 1550 y 1570, por ello en un momento previo a las recolectas españolas, se publican en Italia antologías como el *Libro primo delle Rime Spirituali* (Venecia, 1550)²³ y la *Scelta di rime spirituali* (Nápoles, 1569), además de Tasso (1560) o Minturno (*Salmos*, 1561). Por su lado, las rimas de Gabriel Fiamma se imprimen también en Venecia en 1570,²⁴ cuando ya existe entre nosotros una incipiente tradición endecasílabo, aunque casi reducida al ámbito manuscrito. Frente a la exclusividad de sonetos en la marquesa de Pescara, las rimas de Fiamma, tal como reseña Enzinas, se componen «de 150 cuerpos, entre sonetos, canciones, sextinas, odas y versos sueltos». Exactamente el recuento arroja un total de 122 sonetos, 9 canciones, 10 salmos, 8 himnos u odas y 2 sextinas, dispuestas de modo alterno.

De cualquier forma, solo las *Lágrimas de San Pedro*, de Tansillo, conocen un importante proceso de traducción al español. El éxito italiano del libro también fue espectacular²⁵. La primera versión en 42 octavas se publicó póstuma en los *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venecia, 1572), en edición de Francesco Turchi.²⁶ Pero la versión más difundida es la de 13 llantos, que se publica por primera vez en 1585.²⁷ Sin embargo, la traducción más leída en España fue la de Gálvez de Montalvo,²⁸ sobre la primera versión, incluida en la *Primera parte del thesoro de divina poesía* (1587), de Esteban de Villalobos.²⁹ La segunda versión la tra-

22 Con dos reediciones en 1548. También en 1550 y 1586. Por su parte, 14 sonetos se editan en 1580. Se incluyen en las ediciones completas de 1552, 1559, 1560. Datos a partir de la edición de Allan Bullock, 1982. La colección está formada por 179 sonetos.

23 Con reediciones en el mismo año y en 1552.

24 Con reediciones en 1573 y 1575.

25 Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, 1979. Concretamente, «La fortuna de le lagrime di San Pietro de Luigi Tansillo en España» (pp. 227-329).

26 Y se reedita en 1573, 1579, 1582 y 1589.

27 Con reediciones en 1587, 1588, 1589, 1591, 1592, 1595, 1598 y 1599, etc.

28 Otros traductores son Jerónimo de los Cobos, Hernández de Velasco o Pedro Gaytán.

29 Con una reimpresión en 1598 y dos en 1604.

dujo Damián Álvarez en 1613,³⁰ por lo que no pudo conocerla Enzinas, al igual que la tercera en 15 cantos que se publicó en 1606. Por lo tanto, el dominico debe tener en cuenta la segunda versión italiana o la primera versión traducida.

Si Enzinas compara a Petrarca con Homero, siguiendo la analogía de las correspondencias, la Colonna queda igualada con Safo,³¹ la poetisa clásica por antonomasia. A ella le habría correspondido la apertura de la senda de la poesía espiritual, contando para esto, y ahí se encuentra la clave interpretativa del texto, con la «dignidad de los poetas griegos y latinos». Ese papel de iniciadora ya se lo había otorgado el propio Fiamma en la *Dedicatoria* de sus *Rimas*, adjudicándose él mismo la función de continuador: «Signora Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, è stata la prima c'ha cominciato a scriuere con dignità in Rime le cosi spirituali; e m'ha fatta la strada, et aperto il camino di penetrare [...]» (a3v-4). Por este y otros detalles que se precisarán a continuación, Enzinas tuvo que conocer el libro, sin duda.³²

La historia de la poesía religiosa que Enzinas ha propuesto hasta ahora cobra su pleno sentido como manifestación de la *translatio studii*, desde los griegos y romanos, hasta la lengua romance. Pero en este proceso evolutivo los italianos se adelantan a las otras literaturas europeas, «Y lo mismo sucedió en Italia, en cuya elegante lengua vulgar, más con tiempo que en la nuestra, se han señalado tantos poetas famosos como cabezas» (§VI). Frente a esta prolijidad, Enzinas destaca una inexistencia de poesía religiosa española acorde con las circunstancias:

En lengua castellana y versos sáficos, aunque ha levantado nuestra España, mayormente en el Reino de Toledo, algunos varones dignos de ser cotejados con los más ilustres poetas griegos y latinos, pero, o por no ser lo eclesiástico de la profesión de algunos, o porque, aunque lo sea, se desdennan, como de obra inferior a sus ingenios de sacar a luz cosas compuestas en metro, hasta ahora no he visto cosa grande compuesta a lo divino, que con milagro se lea (§Vv).

30 Hay una versión manuscrita de Sedeño.

31 De Safo dice Enzinas: «fue una insigne poeta inventora del verso sphico y tal, que a algunos parecio llamarla la decima musa» (70, n. t).

32 *Le rime spirituali* de la Colonna también van precedidas por un prólogo *Al lettore* [Aii-iii], donde se parte de una defensa de la poesía como cauce para la alabanza de Dios, se incide en la ausencia de poesía religiosa durante largo tiempo («la quale per molti secoli adietro era stata quasi del tutto sepolta») y se alaba a la marquesa de Pescara.

La alusión velada al Reino de Toledo, es decir a Garcilaso, y la referencia a los versos sáficos suponen un juicio de valor de carácter formal, que otorga primacía a la poética del endecasílabo como descendiente genético de la poesía griega o romana. Después de ochenta años, los argumentos de Enzinas reproducen casi a la letra los prejuicios que manifiesta Garcilaso en la carta *A la muy magnífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar*, con la que acompaña la traducción boscaniana del *Cortesano*, donde afirma: «[...] Y también tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas, porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien excusar (aunque esto sería malo de probar con los que traen entre las manos estos libros que matan hombres)» (R. Reyes Cano, ed., p. 66). Igualmente se podría comparar con la exaltación del endecasílabo que hace el propio Boscán en su carta *A la Duquesa de Soma*: «La manera de éstas [otras cosas hechas al modo italiano] es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras» (*Obra completa*, C. Clavería, ed., 1999, pp. 117-118). Sobre todo importan los razonamientos de Boscán acerca del pedigrí clásico del nuevo metro frente al patrimonial (A. Colombí, 1962; I. Navarrete, 1997), que «no hay quien sepa dónde tuvo principio»: «Porque los hendecasílabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte [...] Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos los inventores los latinos, sino que lo tomaron de los griegos, como han tomado muchas cosas señaladas en diversas artes» (*Obras completas*, p. 120). En definitiva, la lengua italiana destaca por la calidad y cantidad de sus poetas, posee el don de la elegancia y un metro que traslada las formas clásicas. No queda otro remedio que emular los principios italianos. Y esta es la mayor virtud que le encuentra al libro de Enzinas el Cervantes apócrifo de *El Buscapié*, cuando dice que: «es uno de los mejores libros que en verso en lengua castellana están escritos. Y por su estilo levantado se atreve a competir con los más famosos de Italia, y en confirmación de esta verdad, quiéroos decir una estancia que está en el comienzo de una de sus canciones que dice así: “Andad de la floresta [...]”» (pp. 20-21).³³

33 Se trata de una canción que canta el pastor Philia en la egloga II, ff. 17-18.

Ante el panorama bastante desolador de la poesía religiosa en lengua castellana, Enzinas se arroga él mismo el papel de iniciador del nuevo camino poético de dignificación:

Yo, a ejemplo de los de arriba nombrados, comienzo en nombre de Dios, no una poética Teología, de tantos con justo celo deseada, que aunque algunos de los referidos en lengua latina nos la hayan dado, de lo cual no quiero ser juez, en la española es cierto que no la hay. Comienzo digo a abrir una senda por el Elicón cristiano arriba [...] (¶V).

En la descripción de una empresa titánica como esta el autor parece tener como punto de partida, si bien transformándolas a lo divino, las imágenes poéticas del soneto XXIV de Garcilaso a María de Cardona, que cifra de modo metafórico la misma idea que Boscán:

si en medio del camino no abandona
la fuerza y el espíritu a vuestro Laso,
por vos me llevará mi osado paso
a la cumbre difícil de Elicona.
Podré llevar entonces sin trabajo,
con dulce son que el curso al agua enfrena,
por un camino hasta agora enjuto,
el patrio, celebrado y rico Tajo,
que del valor de su luciente arena
a vuestro nombre pague el gran tributo.
(*Obra poética*, B. Morros, ed., p. 45).³⁴

Así pues, la renovación de la poesía religiosa ha de partir de la implantación del endecasílabo, el más capacitado de los versos y el único con marchamo clasicista. Las siguientes razones de Boscán («Todo esto se halla muy al revés en estotro verso de nuestro segundo libro, porque en él vemos, donde quiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recibir cualquier materia: o grave o sutil, o dificultosa o fácil, y asimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprobados», p. 119) concuerdan, por ejemplo, con estos otros de Enzinas:

34 Véase la interesante recreación de Cristóbal de Mesa, *Rimas* (1611): *Al Conde de Castro, hermano del de Lemos*: «Celebró Garcilaso al Tajo y Tormes, / en numeroso más graves de Poesía, / de los nuestros antiguos desconformes. / Cantó su hermosísima María, / y la dama del nombre de Cardona / en la imitada métrica armonía. / Y a la difícil cumbre de Helicon / fue siguiendo Boscán su osado paso, / en pretensión de la inmortal Corona. / Acompañó a Boscán y Garcilaso, / el ínclito Don Diego de Mendoza, / no de invención ni de elocuencia es caso».

Inclinóme a emprender obra tan ardua, lástima grande, que me hacía el ver, que después que en España se comenzó a usar este género de versos tan capaces de todas sentencias y ornamento, y habiendo en ella después acá florecido tantos y tan fértiles ingenios, no hayan producido frutos dignos de tan noble arte, sino en materias profanas, fabulosas y de amores, no solamente vanos y lascivos, sino también furiosos (¶Vv-VI).

Ahora bien, a la altura de 1595 se han escrito y publicado en castellano bastantes poemas religiosos en endecasílabos, desde las iniciales versiones de Montemayor. Por eso las palabras del dominico pueden resultar un tanto exageradas. Sin embargo, hay que tener en cuenta un hecho bastante significativo. Casi todos los poemarios religiosos en endecasílabo se publican fuera de España, salvo quizá la divinización garcilasiana de Sebastián de Córdoba. Los poemas de Montemayor aparecen en Amberes, los de Francisco López en Lisboa, en sus dos ediciones, los de Aldana en Florencia, los salmos de Velázquez de Velasco, también en Amberes. Así pues, en España se había impreso en verdad poca poesía endecasílabo de materia religiosa y quizá Enzinas tuviera en mente ese hecho a la hora de abordar el problema.

Sea como fuere, la propuesta del dominico no se circunscribe exclusivamente al elemento formal de la *nueva poesía* religiosa,³⁵ sino que también se preocupa del aspecto inventivo. Por eso, para terminar sus disquisiciones, subraya que ha anotado los textos con ladillos explicativos, algo que ya manifiesta en el título cuando añade, *Con unas sucintas declaraciones sobre algunos pasos del libro*:

Y porque la poesía demanda con justicia y lo requiere su gravedad ser coronada de flores de todas las buenas artes y erudición de letras, en lo cual con toda diligencia yo he insistido, ha parecido necesario declarar algunos pasos difíciles, pero con una tal exposición, que ni por muy extendida sea a los muy doctos pesada, ni por muy corta a los que no lo son tanto oscura (¶VI).

En este pormenor explicativo Enzinas probablemente siga de nuevo el ejemplo de las *Rime spirituali*, de Fiamma, cuyos poemas van aderezados en cada caso de una *espositione* cumplidísima. Este hecho, unido a la referencia anterior del prólogo, induce a pensar, casi sin margen de error, que el

35 Frente a Boscán, que solo repara inicialmente en los novedosos aspectos formales del petrarquismo, a la altura de 1574 el Brocense destaca la imitación de los clásicos por parte de Garcilaso como certera vía para la excelencia poética.

poeta dominico conoce muy bien la edición veneciana. Es más, cuando Enzinas se refiere a una dignificación de la poesía religiosa acaso tenga en mente una edición tan cuidada como la del italiano.

En las notas correspondientes se tienen en cuenta fundamentalmente dos tipos de comentarios. Por un lado, aspectos de temática religiosa, diversas referencias a la Biblia, significados alegóricos de ciertas imágenes, por ejemplo, del pecado y el infierno o el demonio, etc. Por otra parte, Enzinas explicita detalles sobre la tradición pagana y la mitología y se interesa por determinados temas como la astrología,³⁶ la geografía, cuestiones de filosofía natural, citando a Plino, Dioscórides o Aristóteles.³⁷ Lo que más llama la atención, en cualquier caso, es la simultaneidad de ambas esferas conceptuales, lo religioso y lo pagano, que en ocasiones se superponen sin solución de continuidad. Por ejemplo se puede leer una expresión paradójica como «Sanctas ninphas», que Enzinas identifica con las *musas espirituales*. Precisamente esta mezcla de lo religioso y lo profano es la característica que más disgusta al bachiller del ya mencionado *Buscapié*, que le contesta así a su interlocutor cuando este alaba los *Versos espirituales*:

Con todo eso, prosiguió el bachiller, si he de decir mi parecer en puridad una cosa me es muy enojosa en este libro, y es que anden confundidos y mezclados los adornos y galas de las cristianas musas con aquellas que adoró la bárbara gentilidad. Porque ¿a quién no ofende y pone mancilla ver el nombre del Divino Verbo y el de la Sacratísima Virgen María, y Santos Profetas con Apolo y Dafne, Pan y Siringa, Júpiter y Europa y con el cornudo de Vulcano y el hideputa de Cupidillo, ciego dios, nacido del adulterio de Venus y Marte? Pues monta que por mucho menos de eso alborotóse el Padre E[n]zinas al ver en cierta ocasión que cada y cuando que decía en la Misa aquellas palabras de *Dominus vobiscum*, una vieja, gran rezadora, con muy gangosa voz respondía siempre ¡*Alabado sea Dios!* Sufrió esta impertinencia algunos días, pasados los cuales y viendo que no se amansaba la devota contumacia de aquella Celestina, volvió un día el rostro con sobra de enojo, y le dijo estas palabras: «Por cierto que habéis echado, buena vieja, los años en balde, pues aun todavía no sabéis responder a un *Dominus vobiscum* sino con un *Alabado sea Dios*. ¡Normalama para vos y para vuestro linaje todo, y entended que aunque es santa y buena palabra, aquí no encaja! (pp. 19-20).

No obstante los desvelos de Enzinas para dignificar la poesía religiosa española, encauzándola en una tradición clasicista, las tendencias que

36 A este respecto es sintomática la nota a las etéreas paralelas, 74v, n. c.

37 Resulta reveladora la nota al *amomo asirio* (82, n. m).

comienzan a desarrollarse desde inicios del siglo XVII desmienten un seguimiento de tales principios, prestigiando de nuevo el octosílabo. Así ocurre con los textos del conceptismo sacro y del romancero sagrado. Como muestra del éxito de ambas facetas podría aportarse, por ejemplo, una interesante referencia de Francisco de Araoz en su manual bibliográfico *De bene disponenda biblioteca* (Madrid, 1631), donde en la categoría de los poetas espirituales nombra a los siguientes autores:

Los poemas de los poetas espirituales son equiparables a los himnos de los oficios divinos que suelen rezarse a diario en la iglesia, e incluso de ellos se sacan los propios himnos eclesiásticos. De esta clase son: Sedulio, Venancio, Prudencio, Sannazaro, y muchos otros. Hay también quienes componen poemas espirituales en lengua vernácula, que se cantan en las solemnidades de la Iglesia, y nosotros llamamos en español chanzoneta. De esta clase son: Valdivielso, Ledesma, Bonilla, *Rimas* de Lope de Vega y otros muchos. (J. Solís de los Santos, 1997 [1631], p. 139).

En efecto, Araoz cita a Ledesma y Bonilla, representantes del conceptismo sacro, y a Valdivielso y a Lope, máximos artífices del romancero espiritual. Los *Conceptos espirituales y morales*, de Ledesma, con 20 ediciones en doce años (E. Juliá Martínez, 1969), abren en 1600 la senda del juego conceptual, modelo de las colecciones que habrán de venir, como los *Peregrinos pensamientos de misterios divinos* (1613) (J. Cruz Cruz, ed., 2004) y el *Nuevo jardín de flores divinas* (1617), de Bonilla; el *Tesoro de Conceptos divinos* (1613), de Reyes o la *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año* [. . .] y *todo género de poesías* (1608) de Juan Luque. Por su parte, el *Romancero espiritual*, de Valdivielso, conoció nada menos que 14 ediciones³⁸ y el *Romancero espiritua,l* de Lope, que apareció sin haber sido diseñado por él mismo como libro en 1619, se reeditó en 1622, 1624 y 1625, aunque la mayor parte de los romances ya se encontraban en las *Rimas sacras* de 1614.

No obstante, la mirada de Pedro de Enzinas no podía más que ceñirse a lo acontecido hasta el fin del siglo XVI. Y como contraste a ese devenir poético que considera insuficiente propone su nueva alternativa. Así las

³⁸ *Romancero espiritual*, ed. De J. M. Aguirre, 1984. Asimismo, véase J. M. Aguirre, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, 1965. Las reediciones tienen lugar en 1612, dos en 1613, 1614, 1616, 1618, 1627, 1638, 1648, 1655, 1659, 1663, 1668, 1680 (pp. 197-207).

cosas, fray Francisco Dávila, en la *Aprobación* correspondiente, describe muy bien semejante pretensión, cuando afirma de la obra que «tiene cosas muy deuotas para mouer y inflamar la voluntad, de mucha erudición para enseñar, poesías y historias muy bien traydas para deleytar». En ambos presupuestos, la erudición de las notas explicativas, que remite a un referente de códigos clasicistas, y la forma endecasílabo, que proporciona el deleite de la buena poesía, cifra el dominico, en fin, sus anhelos de dignificar la poesía religiosa. Lo cierto, sin embargo, es que sus *Versos espirituales*, con una única edición conocida, parece que se leyeron menos que otros muchos libros de poesía sacra con sucesivas reediciones.

Apéndice

Pedro de Enzinas

Al cristiano Lector. Prólogo³⁹

(Versos espirituales, 1597)

Después de largo ejercicio y cotidiana meditación en las materia graves de las disciplinas, suelen algunos de los estudiosos descansar y recrearse, o con oír de otros, o con tañer ellos mismos y cantar a son de músicos instrumentos. Y, como se cuenta de los pitagóricos [Tul. Li.4. Tus.], quietar y sosegar sus mientes de la distracción de los pensamientos vanos, con la armonía del canto y de la lira. Y a veces echar mano de un gentil poeta, que con la consonancia que en el verso hacen los números y con las sentencias aguda y eruditamente dichas, descansan y recrean sus espíritus. Porque el hombre, como Aristotil dice en una parte, [Poetriae.lib.I. Poble] naturalmente se deleita en la música y en los metros; y como en otra, el doliente y el alegre usa de la música; aquel, para disminuir el dolor y éste, para acrecentar el alegría. Pero a los que ni la vihuela, ni la arpa, ni la cítara, ni flauta, por razón de su estado, conviene y que, tratando de hacerse en los estudios amiga la virtud, sienten cansarse en ellos los sentidos; o que ondas de pensamientos importunos los derraman a aquesta y a aquella y a

39 El texto se moderniza completamente, puntuación y acentuación incluidas, con la excepción única de las variaciones que supongan un cambio fonético. Las notas al texto son las que aparecen en la edición de 1597.

la otra banda, ¿qué alivio o acento o consonancia les convendría? ¿Qué dulces y divinos poetas leerán?

Platón, en el segundo libro de la *República*, en los cuales instituye una ciudad en las costumbres y policía bien formada, excluye, como adversarios de ella, a los poetas, cosa que a Tulio [Tuscu.lib.2] le parece rectamente establecida. Mas aunque en el libro décimo introduce a Sócrates, diciendo muchos de ellos, y finalmente se resuelva en que se deba de desterrar de aquella ciudad bien instituida la poesía que mueve a poco robustos afectos; no empero, aquella que es varonil y casta, mas antes a los poetas que cantan los sagrados himnos a veces los llama divina generación. Pues si en república de gentiles, conforme a buena razón ordenada, no consiente Platón poetas que no edifiquen en las buenas costumbres, si viera en escuelas de cristianos autorizados, por no decir adorados, a los poetas lascivos, como a Tibulo, a Propercio [Quint.lib.10] y, más lascivo que ambos, aún hasta en lo heroico, a Ovidio, ¿qué sintiera viendo que con tan perniciosa leche criaban a los niños de tan santa república?

Muchos hombres de espíritu y de suma erudición han deseado ver una Poética Teología, que con estilo grande y todas poéticas riquezas satisficese juntamente a la hermosura de las Musas y a la verdad del santo Evangelio, para que tan noble ciencia como la poesía, que tanto tiempo ha tienen con las invenciones obscenas y fábulas vanas los poetas desfigurada fuese en su antiguo resplandor y hermosura restituida. Con la cual la juventud cristiana pudiese no solo deprender virtud, piedad, religión y el verdadero culto que a Dios se debe, mas también la pura y verdadera lengua, o griega, o latina, o española, y el arte de poetar dignamente, conforme a aquellos antiquísimos poetas Lino, Orfeo, y otros antes de Homero, que solamente cantaron en sus poemas los divinos misterios de la sagrada Teología. Y donde los hombres amigos de la virtud y de la lección hallasen no solamente lo útil, sino también lo dulce, como algunos en los himnos y cantos de la Iglesia lo han hasta con lágrimas experimentado.

Entre los hebreos con esta dulzura de poesía enseñaron sus hijos alabar a Dios y a confesarse y bendecirle por la largueza de sus beneficios. Y así en la *Santa escritura* (como son buenos testigos Filón y Josefo, hebreos; Eusebio de Pánfilo y Orígenes Adamancio, griegos; y San Jerónimo, latino) hay no pequeña copia de metros espirituales, que aliende del ornamento, figuras, tropos y hermosura, están llenos de espíritu de Dios, como

son poco menos que todos los cánticos de ella y de los 42 capítulos en que está el *Libro de Job* repartido; los 30 y el comienzo del 31 son versos hexámetros y elegantes. Y de los 4 alfabetos, que Jeremías compuso en sus *Lamentaciones*, los dos primeros y el 4 están en versos casi sáficos, porque los tres versos, que comienzan con una letra hebrea, concluyen un verso adónico. El tercer alfabeto está en verso trímetro. Y Salomón acabó el libro de los Proverbios con un alfabeto en verso tetrámetro yámbico y compuso el *Libro de los Cantares* en las bodas espirituales entre Cristo y su esposa la Iglesia, que con razón llaman *Cantica canticorum*. Y sobre todo esto los 150 *Salmos* del Salterio en verso lírico cantaron los mayores misterios de nuestra sagrada religión.

Mas entre los cristianos, así griegos como latinos, por espacio de 300 años continuos, desde que Cristo se subió al Cielo, no leemos haberse compuesto versos de cosas espirituales, hasta que en tiempo del Emperador Constantino Magno, que comenzó a imperar en el año del Señor de 312, Juvenco, español, presbítero y caballero de nobilísima casta, trasladó casi a pie de la letra en versos hexámetros los cuatro Evangelios, bien que de manera que a los deseosos de las letras humanas en nada o en poco satisficiese. También compuso en el mismo metro cosas tocantes a la orden de los Sacramentos. Pocos años después, san Dámaso Papa, asimismo de nación español y de ingenio en componer versos elegantes, sacó a luz muchas cosas y breves. Y otro español, llamado Aquilino Severo, compuso en prosa y verso un Itinerario de toda su vida. Y Matroniano, también de nación español y muy erudito y que en los versos pudo ser comparado con los antiguos poetas, dejó las obras de su ingenio en diversos metros escritas. San Gregorio Nacienceno, en lengua griega y verso hexámetro, cantó una guerra entre la virginidad y las bodas. Claudio Mario Víctor, orador de Marsella, en tiempos de Valentiniano y Teodosio, sacó a luz en verso hexámetro 4 libros, los 3 con títulos de comentarios sobre el Génesis, desde el principio del libro hasta la muerte del Patriarca Abraham, y el 4 de las perversas costumbres de su edad, aunque, como varón más ocupado en letras seculares que ejercitado en las santas escrituras, con sentencias de no mucho peso. Aurelio Prudencio Clemente, varón consular, español de la ciudad de Zaragoza, en Aragón, que floreció en los tiempos de Valentiniano el segundo y Teodosio Magno y de sus hijos Arcadio y Honorio, emperadores, compuso ingeniosa y elegantemente en diversos géneros de versos muchas cosas eclesiásticas. Celio Sedulio, si creemos a

Sigiberto, autor de no mucha autoridad, en la nación escocés, y imperando Teodosio César, escribió loablemente en versos heroicos los milagros del viejo y nuevo Testamento. Boecio Manlio Severino, cónsul romano, filósofo, orador y poeta insigne, que floreció dende el tiempo de Zenón hasta el de Atanasio, si en los pocos versos que en toda diversidad hizo no fue superior a Virgilio, a lo menos lo será en la mucha erudición de las disciplinas con que los enriqueció. Proba Falconia, hembra ilustrísima, mujer de Adelfo, procónsul romano, matrona de elegante y raro ingenio, escribió en metro varios lugares del viejo y nuevo Testamento, escogiendo pedazos de una parte y otra de Virgilio, ora el verso entero, ora el medio, ora parte del medio, observadas las leyes del hexámetro, con título de *Virgilio centones*. Vivió cerca del año del Señor de 430, reinando Honorio y Teodosio el más mozo, a cuya imitación, Eudoxia, mujer del mismo Teodosio Augusto, con versos de Homero, guardando la medida y majestad del poeta, cantó con admirable industria muchas historias del viejo y nuevo Testamento, intitulado la obra *Virgilio centones*. Alcuino Avito, arzobispo de Viena, compuso en verso hexámetro seis libros dirigidos a Fascina, su hermana. El primero, del principio del mundo y creación de los primeros padres. El segundo, de la trasgresión de Adán y Eva. El tercero, de cómo fueron lanzados del Paraíso. El cuarto, del diluvio del mundo. El quinto, de la pasada del pueblote Israel por el mar bermejo. El sexto, en alabanza de la castidad. Floreció imperando Zenón y Anastasio Augustos, cerca del año del Señor de 500. Arator Subdiacano Cardenal, en dos libros y en versos hexámetros tradujo los *Actos de los apóstoles* y los dedicó al Papa Vigilio, en tiempo del Emperador Justiniano, año de 540.

Dende este tiempo, por espacio de mas [de] novecientos años, si no contamos Pedro Apolonio Collacio de Novara, ciudad en Italia, que cantó en cuatro libros y en versos heroicos la destrucción de Jerusalén, no vemos que con grande nombre, nadie haya sacado a luz versos teólogos; hasta el tiempo de nuestros padres, en el cual Baptista Mantuano, religioso carmelita, de ingenio verdaderamente poético, hijo de Pedro español y nieto de Antonio español andaluz, en versos hexámetros nos dejó obras eclesiásticas dignas de un pecho religioso. Alvar Gómez, caballero del Reino de Toledo, en los 25 libros de su *Talichristia*, con verso heroico, celebró el triunfo de nuestro Señor Jesucristo y los misterios de nuestra redención. Marco Jerónimo Vida, cremonense, obispo de Alva, nos dio una rica copia de himnos de las cosas divinas y seis libros de nuestro Señor Jesucristo, que

entituló *Cristianos*, que si la afición con que le miró no me encubre la verdad debe ser estimado por un Virgilio cristiano. Actio Sincero Sannazaro, noble napolitano y sumo entre los poetas en verso heroico, cantó en tres libros el *Parto de la Virgen* y una lamentación en la muerte de nuestro Señor y Redentor.

Aliende de los referidos, compusieron versos santos Ausonio, Estrocio el Padre, Estrocio el hijo, Mirándula, Quinciano, Fausto Andrelino, Remaclo, Baptista Pío, Sabelico, Luis Vigo, Pontano, Critino, Salmonio, Victorio, Borbonio, Glariano, Flaminio, Basilio Zanco, Andrea Navagiero, Benedicto Arias Montano, de nuestra España, que aun vive, en lenguas célebres muy inteligente y en todas buenas artes y disciplinas erudito.

Victoria Colonna Marquesa de Pescara, y luz de la poesía eclesiástica vulgar, escribió *Rimas espirituales*, que, en palabras, sentencias y estilo y ornamento, son iguales a las de Petrarca, que fue el Homero en la lengua vulgar italiana, y Victoria Colonna, la segunda verdadera Safo. Don Gabriel Fiamma, en el mismo lenguaje y en verso, compuso 150 cuerpos, entre sonetos, canciones, sextinas, odas y versos sueltos. Y Luis Tansillo, sumo poeta, las *Lágrimas de San Pedro*. Dante Alighieri, monstruo en poesía vulgar, ordenó una *Comedia* en versos endecasílabos, que, si como se pulió en el *Paraiso*, cerca del estilo, se esmerara en el *Infierno* y *Purgatorio*, no le faltaba nada para consumado poeta.

En lengua castellana y versos sáficos, aunque ha levantado nuestra España, mayormente en el Reino de Toledo, algunos varones dignos de ser cotejados con los más ilustres poetas griegos y latinos, pero, o por no ser lo eclesiástico de la profesión de algunos, o porque, aunque lo sea, se desdennan, como de obra inferior a sus ingenios de sacar a luz cosas compuestas en metro, hasta ahora no he visto cosa grande compuesta a lo divino, que con milagro se lea. Yo, a ejemplo de los de arriba nombrados, comienzo en nombre de Dios, no una poética Teología, de tantos con justo celo deseada, que aunque algunos de los referidos en lengua latina nos la hayan dado, de lo cual no quiero ser juez, en la española es cierto que no la hay. Comienzo digo a abrir una senda por el Elicón cristiano arriba, mientras que Dios nuestro Señor levanta alguno en cuya boca, como en la de Estésicoro cante el ruiseñor y que con la suavidad de su verso venza a todos los poetas presentes y pasados y abra ancho y fácil camino a las moradas de las divinas musas. Cada cual ofrece a la fábrica y servicio del templo del señor

según o conforme a sus muchas o pocas fuerzas. Los príncipes piedras de inestimable valor. Los ricos, oro, plata, púrpura y sedas. Otros nos tenemos por contentos en ofrecer pieles de carneros para las cubiertas del tabernáculo santo. Inclínome a emprender obra tan ardua, lástima grande, que me hacía el ver, que después que en España se comenzó a usar este género de versos tan capaces de todas sentencias y ornamento, y habiendo en ella después acá florecido tantos y tan fértiles ingenios, no hayan producido frutos dignos de tan noble arte, sino en materias profanas, fabulosas y de amores, no solamente vanos y lascivos, sino también furiosos, que aunque a las personas advertidas y recatadas enseñen muchos documentos morales, más a las incautas y poco circunspectas dan ocasión de criar otros distintos pensamientos y diversidad de intentos perniciosos al alma.

Y lo mesmo sucedió en Italia, en cuya elegante lengua vulgar, más con tiempo que en la nuestra, se han señalado tantos poetas famosos como cabezas. Hasta que Vitoria Colonna, Marquesa de Pescara, de clarísimo linaje y doctísima en todas ciencias, comenzó, con toda dignidad de los poetas griegos y latinos, a abrir senda a las moradas de las musas espirituales. Y a imitación suya, Don Gabriel Fiamma y Luis Tansillo.

Y porque la poesía demanda con justicia y lo requiere su gravedad ser coronada de flores de todas las buenas artes y erudición de letras, en lo cual con toda diligencia yo he insistido, ha parecido necesario declarar algunos pasos difíciles, pero con una tal exposición, que ni por muy extendida sea a los muy doctos pesada, ni por muy corta a los que no lo son tanto oscura.

Bibliografía

- AGUIRRE, J. M. (1965), *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, Diputación Provincial.
- ALCINA, Juan Francisco (1995), *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad.
- ALFARO TORRES, Paloma (2002), *La imprenta en Cuenca (1528-1675)*, Madrid, Arco/libros.
- Biblioteca hispana nueva* (1999), Madrid, FUE.
- BLECUA, Alberto (1981), «El entorno poético de fray Luis», en *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, pp. 77-99.
- BONILLA, Alonso de (2004), *Peregrinos pensamientos de misterios divinos* [1614], Juan Cruz Cruz (ed.), Pamplona, EUNSA.

- BOSCÁN, Juan (1999), *Obra completa*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra.
- CABALLERO, Fermín (1881), *La imprenta en Cuenca: Datos para la historia del arte tipográfico en España*, Cuenca, Imprenta del Eco.
- CARVALLO, Luis Alfonso de (1997), *Cisne de Apolo*, Alberto Porqueras Mayo (ed.), Kassel, Reichenberger.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1984), *El Cortesano* (trad. de Juan Boscán), Rogelio Reyes Cano (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 5.ª ed.
- CASTRO, Adolfo de (1848), *El Buscapié. Opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra*.
- COLOMBÍ, Alicia (1992), «Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española», *NRFH*, XL, pp. 143-168.
- COLONNA, Victoria (1982), *Le rime spirituali*, Allan Bullock (ed.), Bari, Laterza.
- CÓRDOBA, Sebastián de (1971), *Garcilaso a lo divino*, Glen R. Gale (ed.), Madrid, Castalia.
- CREEL, Bryant L. (1981), *The Religious Poetry of Jorge de Montemayor*, Londres, Támesis.
- CUEVA, Juan de la (1986), *Ejemplar poético*, José María Reyes Cano (ed.), Sevilla, Alfar.
- DÍAZ, José Simón (1977), *Domínicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Salamanca, Universidad Pontificia.
- El Buscapié. Opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra* (1848), Adolfo de Castro (ed.), Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la *Revista Médica*.
- El Solitario Poeta, compuesto por el licenciado Alonso Sierra, natural de Balvastro, el cual trata los misterios de la vida de Cristo y de la Virgen Santísima por el orden de las fiestas solemnes que canta la Santa Madre Iglesia* (1605), Zaragoza.
- ENZINAS, Pedro de (1597), *Versos espirituales que tratan de la conversión del peccador, menosprecio del mundo y vida de nuestro Señor*, Cuenca.
- *Églogas espirituales* (1924), J. M. Aguado (ed.).
- GALLARDO, Bartolomé José (1863-1889), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra y Tello.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, y Valentín NÚÑEZ RIVERA (1998), «El *Cantar de los Cantares* en modo pastoril: la *Paráfrasis* de Benito Arias Montano en su entorno literario», en *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Homenaje al P. Melquíades Andrés*, Huelva, Universidad de Huelva-Diputación Provincial, pp. 217-278.
- (2001), *Arias Montano y el «Cantar de los Cantares». Estudio y edición de la «Paráfrasis en modo pastoril»*, Kassel, Reichenberger.
- GONZÁLEZ MIGUEL Gracilaciano (1979), *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad.

- LEDESMA, Alonso de (1969), *Primera parte de los conceptos espirituales y morales*, Eduardo Juliá Martínez (ed.), Madrid, CSIC, 3 vols.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952), «La métrica de la Biblia. Un motivo de Josefo y san Jerónimo en la literatura española», en *Estudios hispánicos homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., Wellesley College, pp. 335-359.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1985), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- MACÍAS Y GARCÍA Marcelo (1890), *Poetas religiosos inéditos del siglo XVI*, La Coruña.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996), *Poesía completa*, J. B. Avalle-Arce (ed.), Madrid, Turner.
- MONTERO, Juan (2004), «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge de Montemayor)», *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 81-102. [Nueva serie.]
- NAVARRETE, Ignacio (1997), *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (1993), «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», en Begoña López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla, Universidad, pp. 335-382.
- (2001), «Glosa y parodia de los *Salmos penitenciales* en la poesía de cancionero», *Epos. Revista de filología*, XVII, pp. 107-139.
- (2002), «De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los Cantares* en la poesía áurea», en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla, Universidad, pp. 195-251.
- (2006), «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 307-340.
- OLMEDO, Félix E. (1938), *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander.
- PADILLA, Juan de (1983), *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, Enzo Gualdani (ed.), tomo I, Messina, Casa Editrice d'Anna.
- PINEDA, Victoria (1994), *La imitación como arte literario en el siglo XVI (Con una edición y traducción del diálogo De imitatione de Sebastián Fox Morcillo)*, Sevilla, Diputación.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1986), *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill.
- (1989), *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill.

- QUETIF, J. y J. ECHARD (1721), *Scriptores ordinis praedicatorum recensiti*, París, vol. II.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1968), *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, pp. 39-63.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J. (1999), *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, Alicante, Edición del Autor, vol. II, pp. 357-363.
- SOLÍS DE LOS SANTOS, José (1997), *El ingenioso bibliólogo Don Francisco de Araoz (De bene disponenda biblioteca, Matriti, 1631)* Sevilla, Universidad.
- VALDIVIELSO, José de (1984), *Romancero espiritual*, J. M. Aguirre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- VEGA, Garcilaso de la (1995), *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros (ed.), Barcelona, Crítica.
- WARDROPPER, Bruce W. (ed.) (1954), *Cancionero espiritual* [de Valladolid], Valencia, Castalia.

«AMOR DE DIOS
EN PORTUGUÉS SENTIDO»:
LAS RIMAS SACRAS DE LOPE DE VEGA

Antonio Carreño
Brown University

En 1990 escribía Yolanda Novo: «Es sintomático que todavía no exista una edición autónoma de este libro [*Rimas sacras*] en la que su texto quede críticamente fijado y anotado». Desde las postrimerías del Romanticismo, escasamente ha estado de moda leer poesía religiosa; menos escribir sobre ella y aun, en menor grado, el editarla. Y esto pese a que las *Rimas sacras* constituyen un texto canónico, fundacional; el mejor exponente del sentir espiritual del hombre del Barroco, a medio camino entre la vida y la muerte, entre su tembloroso sentirse como pecador y sus ansias de una segura salvación. Delata toda una sensibilidad ante el más allá, y constata las creencias más afincadas del dogma católico, en su santoral y en sus *exempla*, sacados del Antiguo y Nuevo Testamento. Su gran imaginaria sacra expone la riqueza cultural que se vierte en una gran variedad de manifestaciones. Expone una biografía espiritual, ficticia, de la introspección; asienta un rico tapiz de la subjetividad con sus anhelantes confesiones, sus quejas y perdones. Arrepentimiento, reflexión moral sobre la vida, el tiempo y la muerte, palinodia y fugacidad de las cosas, ocaso de la existencia humana son parte de esa gran alegoría poética: un yo que desanda, lírica y religiosamente, los pasos profanos; que a la vez se arrodilla ante un Cristo en la cruz para pedir, una vez más, perdón. Las *Rimas sacras* marcan, por otra parte, el punto medio en la carrera literaria de Lope, teniendo

do como precedente las *Rimas [humanas]* previas y como final expresión, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*. Su segunda parte incluyen una significativa sección de *Rimas sacras*, con un texto precedente que también ha recibido escasa atención crítica: los *Triunfos divinos*. Así las cosas, el canon lírico de Lope se fue con el tiempo representando en esbozos antológicos, que han perdurado hasta recientemente. Como poeta lírico y como destacado narrador, Lope ha quedado nublado por su ingente obra teatral, muy al contrario de Francisco de Quevedo o Luis de Góngora.

Tal fervor religioso le venía a Lope de casta. Su padre, devoto y también contrito amante a lo divino, fijó en versos sacros, al decir del hijo, sus veleidades amorosas. Hacía actos de penitencia y ejercitaba la caridad entre los más necesitados. Lope fue más solemne; sus actos religiosos más públicos y teatrales. Está detrás de un gran número de festejos religiosos que son su cara y su cruz. Viene al caso el santo patrono de su villa natal, san Isidro. Le dedica un extenso poema hagiográfico, *Isidro* (1599), lleva a cabo con singular éxito tres comedias (1617) sobre el santo labrador y organiza y gestiona dos justas poéticas que celebran su beatificación y canonización. Con frecuencia la vida literaria se compagina con la dedicación religiosa, con el sacerdote que escribe versos profanos y sacros, y con el dramaturgo clérigo que celebra la vida de los santos sobre las tablas, aunque en menor medida que Calderón de la Barca o Tirso de Molina, o el que, con dilatada paciencia y pulso, vierte líricamente un sermón predicado por un insigne orador. En este sentido, es de destacar la amistad de Lope con el gran predicador Paravicino y con el insigne religioso José de Valdivielso.

La vida religiosa era también un modo de asegurar acomodados ingresos y de poder llevar a cabo, protegido, portentosas desviaciones líricas (Góngora), o de poder desempeñar importantes cargos religiosos (Argensolas), e incluso de compagnar inconsecuentemente vida social y espiritual (Valdivielso, Villaviciosa, Pérez de Montalbán). El sentimiento religioso se palpa, se respira y vive desde todos los espacios. Permea todos los sentidos. Lo propugnaba Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*, que sigue y realiza la predicación religiosa. Fantasía, imaginación y descripción patética ante un cuadro bíblico se daban de la mano. Ambos planos los fijaron, como veremos, los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio. Los espacios entre la realidad y la ficción, entre la acción y la visión, se hacían intercambiables. Ejercicios espirituales, devoción a las reliquias, actos de

pública penitencia, ofrendas, sacrificios, peregrinaciones, sermonarios, procesiones, autos de fe, festividades religiosas, beatificaciones y canonizaciones, antaño como aún hogaño, eran parte de una acrisolada sociología de la vivencia religiosa, espiritual; de la expresión de una fe que se vive como realidad confesional, cotidiana. La poesía religiosa, y en concreto las *Rimas sacras* de Lope, se hacen líricamente eco de tales vivencias. Detrás también una afincada convención literaria: la conversión del amante profano a lo divino y, como veremos, la propia vida del arrepentido y la huella agustiniana que, ascéticamente, lo orienta en la nueva singladura espiritual.

«¿Quién me dijera entonces, quién pensara,
que al fin de tanto amor, tanta tormenta,
la Víctima incruenta pusiera sobre el Ara?»

«Égloga a Claudio»¹

Las *Rimas sacras* son el texto fundacional de la lírica religiosa del siglo XVII. Único e irrepetible, magistral y divinamente humano es, como las *Rimas [humanas]* previas, un texto misceláneo en cuanto a formas, géneros y motivos poéticos. Predominan el soneto (100), los romances en torno a la Pasión (19), la elegía fúnebre, varios idilios, glosas, canciones, contadas epístolas y un poema heroico escrito en octavas. La obra gozó de un inigualado éxito en el siglo XVII, como atestigua el gran número de veces que se editó en vida del autor: Madrid (1614), Lérida (1615), Lisboa (1616), Madrid (1619), Lérida (1626).² Su sentido, básicamente ascético, bíblico y teológico, le confieren unidad y cohesión. En un ágil e imaginativo recorrer de estampas bíblicas en torno a la Pasión y muerte de Cristo, el yo lírico se figura de rodillas ante una cruz, abrumado por el dolor de sus pecados, compungido, deshecho en lágrimas, escindido, doblado dramáticamente en un tú pecador que a la vez se revierte en un

1 *Égloga A claudio*, ed. facsímil, *Obras sueltas*, A. Pérez y Gómez (ed.), Textos literarios rarísimos, I, pp. 105-127.

2 Yolanda Novo explica al respecto, citando a J. Montesinos, «En suma, bajo el título de *Rimas sacras. Primera parte* da a conocer Lope, en el otoño de 1614, “cuantos versos devotos suyos recordaba, algunos ya incluidos en comedias, otros escritos para festividades poético-religiosas de las congregaciones a que pertenecía, muchos de circunstancias”» (1990, p. 33). Véanse también J. Bleuca (ed.), 1989, p. 277, y M. Profeti, 2002, pp. 312-324.

yo confesional.³ El poeta a lo «humano» da en poeta sacro, y la ansiedad sexual se torna en represión y ascetismo penitencial. Tal poesía vuelta a lo divino (contrafactum) disfrutó de una gran tradición en el Siglo de Oro, a partir sobre todo de Sebastián de Córdoba quien, metódicamente, tornó a lo divino el Garcilaso más profano.⁴

Los sonetos de las *Rimas sacras* se pueden clasificar, grosso modo, en dos grandes grupos: *a*) introspectivos y penitenciales —el discurso dominante es el soliloquio y el coloquio—, y *b*) de asunto hagiográfico. El primer grupo alterna, en su más precisa caracterización, amor divino y dogma, contrición y desengaño, negación carnal y catarsis. La consideración del propio «yo» se constituye a base de un proceso meditativo: desde la distancia bíblica se contemplan los «pasos» por donde ha venido (núm. I). Logra deshacer el maléfico «laberinto», personal y mítico, y desandar el viejo camino tantas veces recorrido a modo de un alegórico volver «a la patria la razón perdida» (v. 14). La lamentación por la pérdida del bien querido, que había suscitado el desorden de la

3 Hace ya años anotamos la articulación prenominal, un yo hablante y un tú escucha que confieren dramatismo y dualidad a la mayoría de los romances espirituales que contienen las *Rimas sacras*. Escribíamos en tal ocasión: «Dicha técnica (fórmulas exclamativas, exhortativas, rogativas; figuración visual, táctil, representativa) es parte del proceso imaginativo ignaciano, que implica la consideración del hecho histórico, la situación espacial (ubicación) y la conmoción personal ante las propias culpas: doblaje interior y teatral, presente en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio y en los libros de meditación. Proceso que va del acto de contemplar una situación imaginada al hecho de convertirla en plegaria; en acto de contrición» (A. Carreño, 1976, pp. 47-68). Sobre la influencia de los *Ejercicios espirituales*, véanse L. Martz, 1974^a (1954), pp. 25-70, 71-117, y H. Smith, 1978, pp. 5-28, 60-88.

4 Sobre el Garcilaso vuelto a lo divino véase Sebastián de Córdoba, ed. de G. Gale, 1971, pp. 13-29. El *Romancero y Cancionero sagrados*, incluye «coloquios pastoriles» vueltos a lo divino en torno a los «Pastores de Belén, Nacimiento y Adoración de los Reyes» (pp. 216-242). Por su parte, Juan López de Úbeda en *Vergel de flores divinas* (Alcalá de Henares, 1582) escribe: «Pues ya que estas guitarillas tan comúnmente se usan, y por lo suyo no ser malas, no se pueden evitar, como cantas en ellas romances a lo humano y otras canciones profanas, procura cantar a lo divino, pues se te ofrecen cosas compuestas al mismo tono». Véase el *Cancionero general de la doctrina cristiana*, ed. de A. Rodríguez Moñino, 1962, vol. 1, p. 27. A lo divino transforma Lope la copla de *El caballero de Olmedo*, «De noche le mataron / al caballero...» en sus autos *Del pan y del palo*, en *Fiestas del Santísimo Sacramento, De los cantares* y en *El santo negro Rosambuco*, ed. de M. MENÉNDEZ PELAYO, 1890-1913, II, p. 411; IV, p. 375). Véanse también D. Alonso, 1966; B. Wardrop, 1958; A. Carreño, 1979, pp. 185-233; J. Fleckniowska, 1964, pp. 271-280; L. Carreter, 1966.

persona (su extravío), mueve el canto y la nueva epifanía en una infatigable búsqueda de la gracia divina. El famoso verso de Petrarca, «Quand' io mi volvo indietro a mirar gli anni» (*Rime sparse*, núm. 298), y no menos el de Garcilaso, «Cuando me paro a contemplar mi 'stado» (núm. 1), revierten el canto, desde la conciencia de la caída, en nueva epifanía. Proclama el encuentro espiritual del alma con el Esposo divino. La introspección sobre las propias culpas se desarrolla a través de actos meditativos y memorísticos. Hilan el «entonces» del pecador con el «ahora» del arrepentido. Y se convierten en acceso hacia la nueva identidad espiritual y al nuevo orden moral: del que «fui» al que «soy» y al «que debo ser», de mano, obviamente, de los *Ejercicios espirituales*, de san Ignacio de Loyola.

En los sonetos que desarrollan motivos bíblicos, con antecedentes en las *Rimas humanas* (núms. 5, 94, 104), y en un buen número de las *Rimas sacras* (núms. XCII, XCIII, xcv), se establecen claros ejemplos de perversión de los sentidos. Por ejemplo, el conocido soneto «Al triunfo de Judit» (*Rimas humanas*, núm. 94) desarrolla una serie de estructuras duales para realzar el conflicto entre carne (concupiscencia) y espíritu (virtud). Dramatiza, en grotesca distorsión pictórica y antitética —recuerda el famoso cuadro de Tintoretto—, la lucha violenta, tensa, entre hedonismo y castidad: el cuerpo mutilado de Holofernes en el primer plano frente al triunfo de Judit en el segundo. La condenación de la concupiscencia presupone implícitamente una alusión a los amores ilícitos y extramaritales de Lope. En tal hecho inciden de nuevo los sonetos de las *Rimas sacras*: «¿Qué ceguedad me trujo a tantos años?», «¡Oh corazón más duro que diamante!», «¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado!» (núms. v, VIII y XV). Lo mismo sucede con los sonetos centrados en motivos bíblicos: «Bajaba con sus cándidas ovejas», «Formando Batüel castillos de oro» (núms. CXII y CXV), claros ejemplos de amor correspondido. Las figuras bíblicas establecen, a modo de *exempla*, una relación alegórica entre la «amada» y el «esposo santo»: «Ejemplo, para el alma, esposo santo, / que cuando vos venís en pan divino, / se cubra de humildad a favor tanto» (núm. CXV, vv. 12-14).

La iconografía de lo sagrado, asociada con casos de marcado erotismo, disfrutó de una gran tradición en la cultura de Occidente. Términos sensuales se contrahacen para expresar el amor de Dios hacia el pecador o

el amor de Cristo hacia la humanidad. Y del mismo modo que el hijo de Dios se humaniza para santificar al hombre, el amante diviniza la fraseología profana del amor al considerar sus culpas, muy al unísono con la retórica de la meditación y de los *Ejercicios espirituales*, de san Ignacio de Loyola. Bañado en lágrimas el pecador, narrador a la vez, implora olvido y perdón. La imagen cruenta de Cristo en la cruz ayuda y vivifica esta conmoción máxima del espíritu. Por ejemplo, el soneto «Pastor que con tus silbos amorosos» (núm. XIV), uno de los más elocuentes de la lírica española, se vale de la fórmula vocativa para situar al hablante (pecador) en una posición cercana, pero inferior al oyente. Las fórmulas rogativas, suatorias, «vuelve», «oye», «espera» (vv. 5, 9, 12) conllevan inmediatez y apremio. El penitente, arrodillado ante un mayestático «Tú» («Tú, que hiciste cayado de ese leño», v. 3), promete seguirle, testificando la vieja parábola de la oveja descarriada y del buen pastor. La figura Cristo-Pastor y los emblemas «cruz-cayado» estructuran el soneto. Los «silbos» están llenos de magia sobrenatural. Despiertan al pecador del «profundo sueño» en que se ha sumido. El Crucificado sustituye al pastor alegórico: espera al penitente con sus pies clavados en la cruz. Al acto confesional, íntimo («te confieso»), le sigue la promesa dada, el pacto establecido y el sentido de apremio del que demanda y pide que se le escuche. La paradoja, de nuevo, dentro del contexto del que habla, se repite, porque el que suplica nunca ha «escuchado», y quien espera nunca se ha ido.

Las representaciones físicas de la divinidad dejan entrever la impronta de los *Ejercicios espirituales*, de san Ignacio de Loyola. De hecho, algunos lopistas han indagado ya sobre esta posible influencia, concluyendo que no parece muy precisa. Así, Eberhard Müller-Bochat estudió la estructura de las *Rimas sacras* en contraste con los *Ejercicios ignacianos*, y sostiene que estas no constituyen una guía para la meditación religiosa (1963, pp. 65-85). Recientemente, Felipe B. Pedraza Jiménez se ha hecho eco de las opiniones de Müller-Bochat, comentando que «la claridad didáctica, estratégica, de los *Ejercicios ignacianos* con su método, sus pasos contados, tiene poco que ver con la expresión de pulsiones, sensaciones e imágenes, reiteración de tópicos [...] que constituyen la serie de los sonetos y el conjunto de las *Rimas sacras*» (2003, p. 141). Obsérvese que tanto Müller-Bochat como Pedraza Jiménez se refieren al orden exacto de las composiciones de las *Rimas sacras*, que ciertamente no sigue ni el proceso cronológico ni el espacial de los *Ejercicios*. Sin embargo, Pedra-

za Jiménez deja la puerta abierta a la posibilidad de concomitancias de carácter más general:

Creo que solo puede establecerse un paralelismo, en sentido muy amplio, entre las recomendaciones de san Ignacio de empezar con un proceso de análisis e introspección, para poner orden en el convulso mundo de la intimidad pecadora, y después considerar mediante imágenes plásticas los sufrimientos de Cristo por los hombres, los grandes misterios de la religión, etc. (2003, p. 141),

En efecto, una comparación atenta descubre la influencia de los *Ejercicios* en la estructura general de las *Rimas sacras*, aunque resulte imposible encontrar paralelos exactos para la disposición de todos y cada uno de los textos.⁵ Por ejemplo, podemos interpretar que el orden completo de las *Rimas sacras* sigue, a grandes rasgos, el de los ejercicios de Loyola. En primer lugar, san Ignacio aboga por una «consideración y contemplación de los pecados» (ed. de J. Roothaan, 1928, *Exercitia*: p. 8), que Lope realiza fundamentalmente en los sonetos iniciales. Luego, los *Ejercicios* solicitan que se realice una contemplación «de la vida de Cristo nuestro Señor», de «la pasión de Cristo nuestro Señor» y de «la resurrección y ascensión» (*Exercitia*, p. 8), que el Fénix concreta en los romances de la Pasión. Estos corresponderían a la segunda semana de los *Ejercicios* en la que el penitente debe considerar la Pasión de Cristo, teniendo en cuenta el lugar imaginado. Debe ver con la vista de la imaginación el lugar físico donde se halla lo que se quiere contemplar, y debe poner sus sentidos al servicio de la meditación. Ha de oír lo que hablan los personajes de la Pasión, y ha de oler y gustar la presencia inmediata de la Divinidad. Debe tocar así como abrazar y besar los lugares donde tiene lugar el hecho contemplado, teniendo como medio la imaginación y la fantasía, e inventando espacios y circunstancias patéticas, cruentas. Como se podrá observar en las múltiples referencias presentes en las *Rimas sacras*, tanto la estructura general de la obra como el sensualismo propio de los romances en torno a la Pasión, están marcados por los *Ejercicios* ignacianos, por la iconografía sacra, por las técnicas de la predicación religiosa y por los *exempla* bíblicos.

Existe otra serie de concomitancias que no debemos pasar por alto. Por ejemplo, los *Ejercicios espirituales* conceden gran importancia a la

5 En este sentido, véanse S. A. Vosters, 1977, I, pp. 156-157, y Edward Glaser, 1957, pp. 59-65.

voluntad del pecador, por encima del resto de las potencias, del alma. Según san Ignacio, la voluntad debe prevalecer sobre el apetito corporal, en unas reflexiones que también aparecen, por ejemplo, en el soneto III (núm. 7) de las *Rimas sacras*. De hecho, los *Ejercicios* destacan el papel de la voluntad sobre otras potencias, concretamente en el preciso momento «cuando hablamos vocalmente o mentalmente con Dios nuestro Señor o con sus santos» (*Exercitia*, p. 6). Por lo tanto, podríamos interpretar el soneto III de las *Rimas sacras* como un intento de ordenar la voluntad del pecador antes de entregarse al diálogo directo con la Divinidad, presente en los textos siguientes. En efecto, la primera semana de los ejercicios espirituales se dedica a «la consideración y contemplación de los pecados» (*Exercitia*, p. 8). Se sugiere que para que el alma del pecador esté en orden es necesario que «la sensualidad obedezca a la razón, y todas las partes inferiores estén más sujetas a las superiores» (p. 90). Lope adopta tal recomendación en los sonetos iniciales, que casi invariablemente exaltan la iniquidad del pecador con el fin de ordenar su alma y disponerla a considerar el siguiente cuadro. Podemos observar esta influencia ignaciana en el soneto XXVII (núm. 31) donde una serie de preguntas retóricas contrasta la miseria de la condición humana, a merced de las veleidades de la fortuna, con la belleza y la omnipotencia del Creador. San Ignacio recomendaba explícitamente este contraste en sus *Ejercicios espirituales* cuando sugiere:

mirar quién soy yo disminuyéndome por ejemplos: primero cuánto soy yo en comparación de todos los hombres; segundo qué cosa son los hombres en comparación de todos los ángeles y santos del Paraíso; tercero mirar qué cosa es todo lo creado en comparación de Dios: pues yo solo, ¿qué puedo ser? cuarto mirar toda mi corrupción y fealdad corpórea; quinto mirarme como una llaga y postema de donde han salido tantos pecados y maldades y ponzoña tan torpísima (pp. 68-70).

En suma, propone contraponer estos defectos del pecador con los atributos de Dios: «su sapiencia a mi ignorancia, su omnipotencia a mi flaqueza, su justicia a mi iniquidad, su bondad a mi malicia» (*Exercitia*, p. 70). El paralelismo de tales recomendaciones con el soneto citado resulta sorprendente:

¿Cómo puede, Señor, justificarse
con Vos el hombre, habiéndoos ofendido,
parecer limpio, de mujer nacido,
ni el polvo al que es eterno compararse?
¿Cómo puede la nada levantarse,

pues el más estimado y preferido
se ve en tan breve término caído
que puede hasta la envidia lastimarse?

(vv. 1-8)

A base de contrastes típicamente ignacianos, el narrador compara su insignificancia y maldad con las grandes cualidades del Creador. Se trata de un método que tiene en cuenta Lope en el soneto VII (núm. 11), y que podemos comparar con otra recomendación presente en los *Ejercicios*: «ponderar los pecados mirando la fealdad y la malicia de cada pecado» (p. 68).

La influencia de los *Ejercicios* también se puede observar en otros aspectos puntuales que, sin embargo, tomados en conjunto, cobran gran importancia y configuran el peculiar estilo de las *Rimas sacras*. Así, se destaca la abundancia de diálogos dramáticos directos con la Divinidad, el que aparece, por ejemplo, en el soneto VI:

Y Tú, que sabes ya mi ardiente celo,
dame los rayos de tu fuego santo
y los cristales de tu santo Cielo.

(vv. 12-14)

A modo de sentidas apelaciones, el narrador se dirige a un «Tú» que puede ser Cristo, Dios Padre, la Virgen, o alguno de los numerosos santos presentes en las *Rimas sacras*. El diálogo refleja en miniatura el discurso lírico de estas *Rimas*, pero este rasgo también podría deberse a la lectura e influencia de los *Ejercicios*, que prestan gran atención al coloquio con la Divinidad: «El coloquio se hace propiamente hablando así como un amigo habla a otro, o un siervo a su señor, cuándo pidiendo alguna gracia, cuándo culpándose por algún mal hecho, cuándo comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas» (*Exercitia*, p. 66). El narrador de las *Rimas sacras* adopta esta manera familiar, casi clásica, de dirigirse a su interlocutor divino, consiguiendo que las meditaciones de la voz narrativa proporcionen una sensación de sinceridad y naturalidad, así como de premura y dramatismo.

Otros aspectos que delatan la influencia de la obra de san Ignacio son los diversos lugares que forman parte de la tan concurrida «composición de lugar» (*compositio loci*). En efecto, muchas de las escenas que trata Lope en las *Rimas sacras* aparecen recomendadas en los *Ejercicios* ignacianos como lugares propicios para la meditación del pecador. Por ejemplo, el

soneto LXXXII describe la visita de la Virgen a su prima Isabel, que corresponde con la «Visitación de Nuestra Señora a Elisabeth» (*Exercitia*, p. 226), que proponía san Ignacio. Otro ejemplo, entre muchos que podríamos citar, lo constituye el romance número 119. Describe la escena bíblica del lavatorio de pies, también recomendada por san Ignacio en los *Ejercicios espirituales* (p. 258).

Por último, cabe destacar que las mismas imágenes que articulan las composiciones de las *Rimas sacras* muestran un indudable carácter concreto y sensorial. Desde este punto de vista, son eco de la importancia que adquieren los sentidos en la composición de lugar de los *Ejercicios espirituales*. Louis Martz propuso, hace ya medio siglo (1954), que los *Ejercicios* eran un texto fundamental para descifrar y entender la imaginería de lo que define como «Poetry of Meditation», presente en los poetas ingleses del siglo XVII. Sin embargo, aunque es posible rastrear la influencia ignaciana en los textos de John Donne y en otros famosos poetas barrocos de Inglaterra (George Herbert, Henry Vaughan, Richard Crashaw, Robert Southwell), la marca de los *Ejercicios espirituales* se percibe con mayor claridad en textos de los compatriotas de san Ignacio, como, por ejemplo, en la obra fundacional de Alonso de Ledesma (*Conceptos espirituales y morales*, 1600) (ed. de F. Almagro, 1978). Además, la influencia se deja notar en el que consideramos el mayor y más exitoso heredero de Ledesma, el Lope de las *Rimas sacras*. Las imágenes del libro del Fénix adquieren la concreción sensorial que recomendaba Loyola para las meditaciones del pecador:

El primer punto es ver las personas con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias, y sacando algún provecho de la vista. El segundo: oír con el oído lo que hablan o pueden hablar, y reflejando en sí mismo, sacar de ello algún provecho. El tercero: oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad, del ánima y de sus virtudes, y de todo, según fuere la persona que se contempla, reflejando en sí mismo y sacando provecho de ello. El cuarto: tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde las tales personas pisan y se asientan, siempre procurando de sacar provecho de ello. (p. 114)

En este sentido, las *Rimas sacras* adoptan, con entusiasmo e intensidad, el credo ignaciano, de modo que podemos considerar muchos de sus textos auténticas composiciones de lugar. Este aspecto de la lírica de Lope cuenta con un previo e importante antecedente a tener en cuenta: el *Libro de la oración y meditación* (1554), de fray Luis de Granada, que disfrutó de una amplia difusión. No en vano Lope había realizado sus primeros estu-

dios en el Colegio de los Teatinos, aunque su admirador y biógrafo Pérez de Montalbán afirma, en su *Fama póstuma*, que Lope «pasó después a los estudios de la Compañía, donde en dos años se hizo dueño de la Gramática y la Retórica» (ed. de Aragón Fernández, 1932, pp. 73-123). Montalbán tiene en mente el Colegio Imperial de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús, una grandiosa construcción ubicada en el viejo Madrid, fundada en 1560. Sin embargo, en el *Proceso de libelos contra unos cómicos*, Lope testifica que «estudió gramática en esta Corte en el colegio de los teatinos, y asimismo ha oído matemáticas en la Academia real, y el astrolabio y esfera allí mismo, y esto no ha oído de dos o tres años a esta parte» (Tomillo y Pérez Pastor, 1901). La orden religiosa de los clérigos regulares Teatinos, fundada por el obispo de Teate (actualmente Chiete, en Italia), Giampietro Caraffa, que llegó a ser sumo pontífice con el nombre de Paulo IV, no tenía el rango noble del Colegio Imperial. No obstante, el sistema educativo era similar. Tenían en común los actos y ejercicios espirituales de los colegiales en las horas dedicadas a la meditación y el método practicado. Así lo prescribían concretamente los *Ejercicios espirituales*:

[...] será aquí con vista imaginativa ver el camino desde Nazaret a Belén, considerando la longura, la anchura, y si por llano o si por valles o cuevas sea el tal camino; asimismo mirando el lugar o espelunca del nacimiento, cuán grande, cuán pequeño, cuán bajo, cuán alto y cómo estaba aparejado. Ver las personas, es a saber, ver a Nuestra Señora y a Joseph y a la ancilla y al niño Jesús después de ser nacido, haciéndome yo un pobrecito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y sirviéndolos en sus necesidades, como si presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia posible, y después reflexionar en mí mismo para sacar algún provecho [...]. Mirar y considerar lo que hacen, así como es el caminar y trabajar, para que el señor sea nacido en suma pobreza y a cabo de tantos trabajos, de hambre, de sed, de calor y de frío, de injurias y de afrentas, para morir en cruz; y todo esto por mí [...]. Oír con el oído lo que hablan o pueden hablar [...]. Oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la Divinidad, del ánima y de sus virtudes y de todo según fuere la persona que se contempla [...]. Tocar con el tacto, así como abrazar y besar, los lugares donde las tales personas pisan y se asientan, siempre procurando de sacar provecho.

El mencionado conceptismo sacro es también una destacada característica de un buen número de composiciones de las *Rimas sacras*. De hecho, adquiere tal importancia en la obra que conviene meditar sobre la relación entre el libro de Lope y una de las piezas claves de la retórica del siglo XVII: la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián (ed., Correa Calderón, 1969). No faltan estudios que analizan la variada secuencia de

conceptos en la lírica de esta época. Hace años (1989, pp. 395-403) destacamos, ceñidos a las categorías de Gracián, sus lecturas en la obra de Luis de Góngora, realzando los textos que le servían de modelo y ejemplo para sus propuestas retóricas. Pero brillan por su ausencia los estudios dedicados a la obra poética de Lope, tal vez porque todavía se tiende a considerar al Fénix como poeta poco innovador, en contraste con otros ingenios de la época, como el propio Góngora o Quevedo. Estas páginas introductorias no constituyen el formato más adecuado para paliar la doble falla, pero pretenden resaltar la importancia de la obra de Lope, y en concreto de las *Rimas sacras*, en el discurso retórico de la *Agudeza y arte de ingenio*. Porque, de hecho, Lope es, junto con Góngora, uno de los poetas mejor representados en la obra de Gracián, ya que el aragonés cita ejemplos de textos del Fénix en un sinnúmero de ocasiones (*Agudeza*, I: 57, 72, 76, 80, 87, 89, 90, 103, 106, 139, 159, 163, 167, 171, 178, 197, 207, 212, 218, 246, 248, 258, 262, 265, 269; II: 10, 72, 80, 88, 125, 128, 135, 138, 156, 160, 163, 165, 197).⁶ Se trata de pasajes modelos, con frecuencia elogiosos, en los que Gracián utiliza un texto para ejemplificar alguna de las caracterizaciones de la agudeza. Así, por ejemplo, el aragonés aporta unas redondillas de Lope para ilustrar lo que denomina «agudeza de improporción y disonancia». Observa como «Sobresale ingeniosamente la correlación de contrariedad entre los términos de ella en este ejemplo del abundante Vega: “Ninguna cosa, Zulema, / de cuantas miro me agrada; / hasta esa Sierra Nevada / es un volcán que me quema”» (I, 5, p. 76).

Para el lector actual, no acostumbrado a considerar a Lope como modelo de «agudeza poética», la referencia parece sorprendente. Sin embargo, tal valoración muestra cómo los contemporáneos del Fénix —o al menos Gracián y sus lectores— vieron en el «monstruo de los ingenios» un excelente paradigma de innovación literaria y un modelo retórico a imitar. La novedad resalta al observar que, de la obra del Fénix, Gracián aprecia

6 Tales términos, como también, *arguto et acuto*, formaron la base de discusión de los profesores de retórica, con una gran presencia de preceptistas jesuitas italianos. Destacan Matteo Peregrini, *Delle acutezze* (1639), Baltasar Gracián, *Arte de ingenio* (1642), Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo* (1646), la nueva versión, revisada y aumentada de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de nuevo Peregrini, *I fonti dell'ingegno* (1650), entre otros. Véanse sobre el estudio de ambos términos (*agudeza e ingenio*), A. Collard, 1971; el estudio más abarcador de A. Vilanova, 1953 pp. 567-692, y el más preciso de Lázaro Carreter (1956).

especialmente no las *Rimas* o los romances o las cancioncillas populares que tanto abundan en el teatro del Fénix, sino las *Rimas sacras*. De hecho, el jesuita aragonés cita este libro en doce ocasiones. Es decir, las *Rimas sacras* es con diferencia la obra de Lope más citada en la *Agudeza*. Y dentro de estas *Rimas sacras*, Gracián se inclina por los sonetos iniciales, que utiliza para ilustrar en detalle diversos tipos de agudeza. Así, el soneto XXXVII ejemplifica el tipo de agudeza en el que «en una misma semejanza se pueden sacar dos moralidades a diferentes consideraciones» (I, 12, p. 139). El soneto XCVIII es un ejemplo de lo que Gracián denomina «exageración sutil» (I, 20, 218) y el XLIII es muestra del concepto por disparidad (I, 16, p. 178).

En la mayoría de los casos, Gracián acompaña los textos con pequeños comentarios que prueban exactamente cómo la composición modelo ilustra la categoría bajo la que se encuadra. Tal es el caso de los sonetos LV, LXIX, LXXI, LXXII y XCIX. Otro caso del único texto citado, que no tiene forma de soneto, es la canción «Al Santísimo Sacramento», de la que el aragonés presenta una estrofa (vv. 57-70) como ejemplo de agudeza. Consiste «en levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto, repito, causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil, adecuada, que la satisfaga» (I, 6, p. 89). Algunos de estos textos se acompañan con comentarios especialmente extensos y acertados, como ocurre en el caso del soneto LXX, dedicado a la capa de san Martín, que compara favorablemente con la capa del José bíblico del Antiguo Testamento (*Gn* 37, 12-36):

¿Cuál será de estas dos la más preciosa?
 Pero la de Martín será más bella,
 aunque es la de José casta y hermosa,
 porque si cubre al mismo Dios con ella,
 ya es capa de los Cielos milagrosa,
 y la mayor, pues que se encierra en ella.

(vv. 9-14)

Gracián presenta el texto como ejemplo de comparación conceptuosa absoluta, es decir, aquella «que se propone determinadamente y se funda en la conformidad ajustada entre el sujeto y el término» (I, 15, p. 163). El aragonés explica, a nuestro juicio con atino, que el soneto contrasta las capas de José y san Martín para luego resolver la competencia: «Propone por cuestión el careo, forma la artificiosa competencia, y da la razón del exceso con la exageración, y aunque no es muy realzado el esti-

lo, suple con la valentía del concepto, que es la parte más principal LXXXIII y LXXXIV, muy semejantes en lo que respecta al concepto que los estructura. El primero está dedicado a san Antonio de Padua, y utiliza la imagen del Niño Jesús en brazos del santo para encarecer la grandeza del franciscano:

Ya con el Niño Dios José segundo
parecéis en los brazos y Él se ofrece
en figura de amor; ¡qué amor profundo!
Tanto se humilla y tanto os engrandece
que, porque parezcáis tan grande al mundo,
Dios tan pequeño junto a vos parece.

(vv. 9-14)

Gracián anota el contraste, e incluye el soneto precisamente como muestra del tipo de agudeza por «improporción que, con su armonía contrapuesta, lisonjea grandemente el ingenio» (I, 7, p. 103). Por su parte, el soneto LXXXIV vuelve a recurrir a la imagen del Niño Jesús en brazos de un santo, esta vez san Cristóbal, una de las representaciones iconográficas que más fortuna tuvo en tiempos de Lope:

Vos, Gigante divino, de otro modo
subís al Cielo, sin que el paso os tuerza
para alcanzarle la que más le impide,
pues le tenéis sobre los hombros todo,
que aunque el Reino de Dios padece fuerza,
no la consiente a quien sin Dios le pide.

(vv. 9-14)

En esta ocasión, Gracián cita el texto como un bella muestra de los «conceptos por disparidad» (I, 16, p. 170), y añade un sutil comentario. Observa en el texto de Lope que «de la diversidad de los efectos se saca en disparidad ingeniosa la de las causas» (I, 16, p. 172).

El término usado por Gracián en todas estas ocasiones, *agudeza*, derivado de *agudo*, es sinónimo de sutil, perspicaz. Tiene su equivalencia en italiano en los términos *acuto* y *acutezza*. Ambos denotan agudeza mental, pensamiento sutil, incisivo. Coincide en este sentido con el «concepto», en italiano *concetto*, *conceit* en inglés. La agudeza implica o conlleva una cualidad de la mente, una manera de pensar que se expresa metafóricamente en forma de conceptos. Son estos la forma más patente de la agudeza. Gracián documenta el término en la tradición clásica, ya a partir de los *Epi-*

gramas, de Marcial; también en san Agustín, en los poetas de los Cancioneros del siglo XV, como bien ha demostrado Rafael Lapesa en su estudio sobre la trayectoria poética de Garcilaso (1985). Pero frente a las discusiones sobre la imitación y sobre la clasificación y diferencia de los tres estilos (la llamada *rota virgiliana*), que imperan a lo largo del siglo XV, con Fernando de Herrera a la cabeza en sus comentarios a la obra de Garcilaso, la preceptiva literaria en tiempos de Lope se concentra en los términos *acutezza* y *concetto*. La agudeza establece, pues, las «correspondencias» que no son fácilmente perceptibles por sí mismas. El concepto es la «imagen mental», «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva». El concepto es, por lo tanto, la expresión verbal de la agudeza. En juego está también el ingenio. Este es un producto de la agudeza artificiosa cuya manifestación más frecuente es la correspondencia artificial, uno de los rasgos determinantes de cualquier tipo de agudeza. La explica Gracián: «Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque este sea por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos» (I, 2, p. 56).

En suma, las numerosas citas de Gracián muestran cómo el conceptismo sacro caracteriza un buen número de los sonetos de las *Rimas sacras*, como por ejemplo el XVI: «Muere la Vida, y vivo yo sin vida, / ofendiendo la vida de mi muerte» (vv. 1-2). Como vemos, el «vivir sin vida», en pecado, tiene una correspondencia inicial («Muere la Vida») y otra final: la vida ya es muerte. La antítesis se formula a base de oposiciones radicales, señaladas por la relación próxima y a la vez distante entre un vivir que es muerte, y un morir que será vida (I, 3, p. 58). El mismo patrón de alternancias binarias se podría señalar, por ejemplo, en el soneto inmediatamente anterior: «¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado!» (XV), donde se incide de nuevo en el «yo» arrepentido y a la vez pecador: «y atrás volví otras tantas atrevido» (vv. 4, 7). Mediante un sinnúmero de imágenes conceptuosas, insiste este *Canzoniere* a lo divino en el reconocimiento de la gracia divina, en la distancia paradójica entre el Redentor (Cristo) y el pecador (hombre), en el desvío de los sentidos, en cómo estos embotan y desvían el recto proceder de la razón, asociado con el mito de Circe y el de las Sirenas.

Ahora bien, una vez detectada la fascinación de Gracián por las *Rimas sacras* y por su conceptismo, cabe preguntarse si se puede explotar críticamente esta relación sin caer en lapsos anacrónicos. Ciertamente, no podemos postular que la *Agudeza y arte de ingenio* haya influido en las *Rimas sacras*, y, por lo tanto, resultaría infructuoso clasificar su conceptismo de acuerdo con las categorías de Gracián. Sin embargo, es lícito y apropiado el considerar que las *Rimas sacras* hayan contribuido decisivamente en la formulación de la «agudeza», y en las famosas máximas de Gracián sobre el ingenio. Así, la evidente sensorialidad de imágenes, tan presentes en las *Rimas sacras*, debe de haber influido en la definición que el aragonés hace del concepto, que establece un paralelo con los sentidos: «Lo que para los ojos es la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto» (I, 2, p. 51). De modo semejante, las complejas relaciones lógicas que los sonetos de Lope desarrollan, generalmente en sus tercetos, podrían haber inspirado dos de los más famosos axiomas de la *Agudeza*: «Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación de dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento» (I, 2, p. 55), y «De suerte que se puede definir el concepto: es un acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva» (I, 2, p. 55). El análisis de tal relación requiere sin duda, un estudio detallado. Sin embargo, la admiración de Gracián contribuye a realzar la importancia de las *Rimas sacras* como un gran signo cultural. Es uno de los grandes mapas que muestran, con detallado verismo, las corrientes espirituales de su tiempo.

* * *

Amor de Dios en portugués sentido,
y escrito en castellano.
(«Canción a Mateo Alemán, de Lope de Vega Carpio», *Poesías preliminares*.)⁷
No te puedes mudar de ser mudable.
(Lope, «A la muerte del padre Gregorio de Valmaseda».)⁸

7 Lope de Vega, «Poesías preliminares de libros», *Cuadernos bibliográficos*, núm. 2, 1961.

8 «A la muerte del padre Gregorio de Valmaseda», en Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, II, ed. de A. Carreño, 2003, núm. 149.

Ya a primera vista, las *Rimas sacras* aparecen diametralmente opuestas a las *Rimas*, las que la crítica y el mismo Lope en un texto posterior («Égloga a Claudio») calificó de «humanas». Sin embargo, al igual que el Petrarca del *Canzoniere* emplea la misma imaginaria para pintar a Laura y a la Virgen María («belli occhi», «pura», «benedetta», «gloriosa», «beatrice», «senza esempio», «dolce e pia»), del mismo modo el Lope de 1614 yuxtapone la imagen sagrada con la profana. No obstante, lo que distinga a estas *Rimas sacras* del resto de la producción religiosa de la época es la manera en que Lope humaniza el dogma divino de la Redención hasta convertirlo, más que en una consideración moral abstracta, en un canto lírico, eróticamente sublimado a lo divino. Frente a los amores terrenos, Cristo encarna el *Eros* perfeccionado: infinitamente bondadoso, tierno, fiel, constante e invariable en sus amores. La belleza de Dios no tiene trampas, ni sombras, ni dobleces, muy al contrario a las enigmáticas damas petrarquistas, volubles, que inspiraban a los poetas profanos. Más aún, amando a Dios a través de unas imágenes virtualmente idénticas a las que dedica a *Camila Lucinda* (*Rimas*), Lope da forma y sustancia lírica a una clave fundamental del Renacimiento cristiano y del arte barroco. Esto es, el amor humano se diferencia del divino tan solo en la mención del objeto, pero utiliza en su expresión recursos retóricos semejantes. Consciente de esta concomitancia, el Lope de las *Rimas sacras* se sitúa devotamente a los pies de un Cristo crucificado, expresando ante Él los mismos juramentos de amor que había dedicado a la *Lucinda* de las *Rimas* o a las *Zaidas*, *Filis* y *Belisas* de los romances moriscos y pastoriles. Sin lugar a dudas, el paralelismo poético resalta tanto como las declaraciones expresas del autor. Las *Rimas sacras* constituyen un rechazo y una superación retórica, a modo de palinodia a lo divino, de las *Rimas* de 1602, ampliadas con una «Segunda parte» en 1604, y cerradas, finalmente, en 1609, al incluir la famosa epístola de «El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo».

La palinodia lírica persiste en otras destacadas composiciones de las *Rimas sacras*, como el discurso a modo de extenso soliloquio escrito también en tercetos que dirige a otro gran pecador arrepentido —san Agustín («Agustino a Dios»)—: «Buscábate, Señor, el alma mía / en la hermosura humana y no te hallaba, / pues antes de la tuya me apartaba» (vv. 25-27). Es también de destacar la palinodia en otros textos, como la alegoría escrita en romance que presenta a la esposa en busca del esposo

(«Lágrimas que al cielo ides»); la «Villanesca» dedicada «Al santísimo sacramento» («Caballero disfrazado»), llena de humor y giros macarrónicos; la canción de alborada a lo divino donde se narra el encuentro del esposo con el alma; la alegoría de la boda del gran mercader, metáfora de la escritura testamental, el sermón oído el cuarto día de Navidad, que Lope torna en un extenso poema escrito en tercetos con ecos de los *Pastores de Belén*, a guisa de un caminar por las grandes figuras bíblicas del Antiguo Testamento. Y, finalmente, el ciclo del romancero espiritual, que pone en juego toda una compleja mecánica meditativa basada en los *Ejercicios espirituales*, de san Ignacio. Todas estas grandes composiciones forman parte de un libro complejo y enigmático. Es la radiografía espiritual de un Lope dividido entre las graves culpas que sentía como pecador y la fe que le protegía como creyente. Y es el producto de una voz narrativa escindida como poeta, teólogo, hombre arrepentido y amante enzarzado en variadas aventuras amorosas.

Mil veces de mi vida con la pluma
de la contemplación hago un tanteo.

(Lope, *Segunda parte del desengaño del hombre*.)⁹

En efecto, los lopistas han afirmado, casi unánimemente, que a partir de 1611 se inicia en Lope un proceso de espiritualización religiosa (Castro y Rennert, 1968, p. 197; Carreño, 1979, p. 199). Tal proceso se agravó en los años siguientes, con las muertes del hijo más querido, Carlos Félix (1612) y de su segunda mujer, Juana de Guardo (1613). Ya en 1611, el autor ilustraba su profundo sentir religioso relatándole al duque de Sessa sus prácticas ascéticas, entre las que destacaban las del disciplinante: «me pego lindos zurriagazos todas las noches» (*Epistolario*, III, p. 58) en un afán de aplacar los aguijones del deseo sexual¹⁰. El proceso cul-

9 *Segunda parte del desengaño del hombre* en Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, ed. de A. Carreño, 2005, V, pp. 287-299.

10 Estos arrebatados comentarios presentes en las cartas dirigidas al duque de Sessa deben tomarse con un grano de sal, dado su tono «teatral» afirma Marín López («Introducción», en *Cartas*, de Lope de Vega Carpio, ed. de Nicolás Marín, 1985, pp. 7-51, pp. 13-19) o «perennemente regocijado en que Lope escribe al Duque» (Rubinos, 1935, p. 71). En un estudio más reciente, Pedraza Jiménez también incide en este punto cuando señala que «ante él [Sessa] Lope siempre sobreactúa» (2003, p. 25).

mina con la ordenación de subdiácono, de diácono y, finalmente, de sacerdote. En su propia versión del acontecimiento, en carta al duque de Sessa del 15 de marzo de 1614, el Fénix no subraya las facetas dramáticas de su cambio de estado:

Llegué, presenté mis dimisorias al de Troya, que así se llama el Obispo, y diome Epístola [...]; y sería de ver cuán a propósito ha sido el título, pues sólo por Troya podía ordenarse hombre de tantos incendios; mas tan cruel como si hubiera sido el que metió en ella el caballo, porque me riñó porque llevaba bigotes; y con esta justa desesperación yo me los hice quitar, de suerte que dudo que vuestra excelencia me conozca, aunque no me atreveré a volver a Madrid tan rapado [...]. Aquí me ha recibido y aposentado la señora Gerarda con muchas caricias; está mucho menos entretenida y más hermosa. (*Epistolario*, III, p. 38.)

En esta curiosa misiva, Lope bromea a costa del nombre del obispo que le ordena de epístola (subdiácono); se queja ante la imposición de afeitarse los bigotes —atributo en la época de galanes como el joven poeta, y no de sacerdotes, que solían ir rasurados—, y comenta alegremente sobre un posible encuentro sexual que parece que tuvo la noche misma de su ordenación. En todo caso, su sincera preocupación religiosa está abundantemente documentada en otros testimonios, y parece plausible que fuera uno de los motivos que le impulsaron al sacerdocio.

Resulta, pues, dudoso que exista una segunda consecuencia, esta vez literaria, de la llamada crisis religiosa de Lope: las *Rimas sacras*. De acuerdo con varios lopistas, estas son producto de un periodo de crisis espiritual (Rubinos, 1935, p. 81; Aaron, 1967, p. 15; Palomo, 1988, p. 112). Las *Rimas sacras* serían, por lo tanto, la expresión sincera de la profunda experiencia religiosa de Lope. Es decir, como ocurre con el resto de la producción poética, una gran parte de la crítica ha usado la sinceridad como un medio para el estudio de la poesía sacra del autor, y destacadamente para el análisis de las *Rimas sacras*.¹¹ No obstante, conviene subrayar que el contenido piadoso de la obra no garantiza una relación de dependencia con la posible crisis personal del autor, pues la vivencia reli-

11 Véanse al respecto Peers, 1950, p. 351; Ghiano, 1963, p. 17; Valbuena Prat, 1963, p. 1; Hatzfeld, 1964, p. 344; Aaron, 1967, p. 15; y Palomo, 1988, p. 112. Muchos de estos críticos defienden la sinceridad religiosa de Lope como parte de un proyecto de mayor envergadura: la representación de Lope como buen cristiano y buen sacerdote.

giosa, sincera o no, no tiene por qué haber dado expresión a las *Rimas sacras*. En cualquier caso, la biografía del Fénix no contribuye sino marginalmente a la hora de examinar el texto poético de 1614. Fijarla por el grado de sinceridad resulta problemático como instrumento de análisis crítico.

Por otra parte, muchos lopistas, como por ejemplo Pedraza Jiménez (p. 121), observan que las prácticas religiosas fueron una constante en la vida de Lope. Por ello, las experiencias que marcaron la vida del poeta entre 1612 y 1614 no se pueden calificar de «crisis» (entendidas en el término unamuniano de «dudas en la fe»), sino en un sentido más lato. Se trata más bien de una aguda conciencia de vivir en pecado extendida a un periodo que comprende, con altos y bajos, varias décadas, y que tiene como fruto un amplio conjunto de textos líricos a lo divino.¹² Las vivencias religiosas ocupan la biografía de Lope con la regularidad de piedras miliare. En 1609 ingresa, por ejemplo, en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento y en el Oratorio fundado por el Caballero de Gracia (Jacobo de Grattis). Al siguiente año (1610), pasa a formar parte del Oratorio situado en la calle del Olivar,¹³ en el convento de los Trinitarios Descalzos, y en 1611 ingresa en la Orden Tercera de San Francisco (Castro y Rennert, 1968, p. 192; Sanz Hermida y Toro Pascua, 1999, p. 261). Según su biógrafo y amigo Juan Pérez de Montalbán, el fervor religioso de Lope persiste hasta su lecho de muerte: «volviéndose al Cristo crucificado le pidió con fervorosas lágrimas perdón del tiempo que había consumido en pensamientos humanos, pudiendo haberlo empleado en

12 Novo, 1990, p. 70; Kaplis-Hohwald, 1995, pp. 60, 59-74. De hecho confluyen en las *Rimas sacras* los *Soliloquios amorosos* y los posteriores *Triunfos divinos*; también la segunda parte de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Las *Rimas sacras* en un principio iban a formar parte, con los *Soliloquios amorosos*, de la versión final. Pero, de acuerdo con Lope, en carta de finales de 1614 o primeros de 1615, que dirige al duque de Sessa, fueron desglosados: «Los *Soliloquios* envió en su mismo borrador; así, quitados del libro en que estaban las *Rimas [Sacras]*, V. E. los haga copiar con cuidado, que el escritor no pierda estas hojas, porque no haya otros en el mundo y, aunque por más no debo estimar esas prosas, por haberlas escrito con tanta devoción y lágrimas querría que aprovecharan a otros. Alégrome de oír decir a V. E. que quiere tratar de desengaños, que eso debe de ser volverse a Dios» (ed. de Nicolás Marín, 1985, pp. 134-135).

13 Este oratorio contó entre sus primeros miembros con Cervantes, Salas Barbadillo, Vicente Espinel y Francisco de Quevedo. Años después engrosan sus filas Calderón y el gran admirador y primer biógrafo de Lope, Juan Pérez de Montalbán.

asuntos divinos».¹⁴ Es decir, la decisión final de Lope de ordenarse de sacerdote, hacia 1613, y llevada a cabo en 1614, marca paradójicamente el punto final, y no el comienzo de esta etapa de relativo sosiego doméstico (Castro y Rennert, 1968, pp. 205-206). La delicada salud de la mujer de Lope, doña Juana, y las continuas fiebres, con esporádicos mejoramientos, de su hijo Carlos Félix, que dan en frecuentes recaídas, son vistos por Lope como avisos providenciales. Tienen como resultado una actividad catártica y ascética, en un afán de conciliar un agudo sentimiento de culpa que da en esporádicos *retours sur soi* frente a irreprimibles apetencias sexuales. En 1611 escribe, en carta al duque de Sessa, sobre las «noches insufribles» pasadas a causa de la enfermedad de doña Juana; sobre las calenturas de su hijo Carlos; sobre su mejora y final recuperación. El 17 de junio, como si cobijara un fatal presentimiento sobre el destino del pequeño, le indica: «Así Dios guarde a este niño, que si él faltara de mis ojos no estuviera con mayor pena». Estas cartas, con frecuencia billetes de amor escritos por encargo del duque para las amantes de este, vienen a ser un exquisito muestrario de las pequeñas menudencias caseras en las que también Lope ponía atención. Unidas con los numerosos chismes que le pasa al duque, fueron para el de Sessa un mórbido folletín de noticias amorosas y de consejos que recibía por entregas, y que cuidadosamente coleccionaba. Le anuncia, por ejemplo, la llegada de la «Vaca» («Josefa Vaca»), quien viene «de dos crías y más amarilla de comer barro que Isabelilla de beber con tocino. No veo quien la apetezca».¹⁵

14 Aragón Fernández, 1932, p. 94. Otro índice más de la piedad del poeta es la abundancia de objetos religiosos que documenta el inventario de bienes de su casa, redactado en 1627. Entre los muchos enseres caseros (taburetes, jarros de plata, mesas, sillas, varios espejos) aparecen también objetos de culto como un retablo de talla, variadas «imágenes sagradas», «dos niños Jesús grandes», «un Eccehomo», y vestimenta y objetos litúrgicos — cálices (2), «albas» (4), relicarios, etc.— (Campo, 1935, pp. 57-59).

15 *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, 1985, núms. 13, 90. Por ejemplo, en 1612 Lope va a Toledo desde donde escribe una carta al duque de Sessa informándole cómo «aquí es todo reformatión de costumbres y ejercicios espirituales, a que yo acudo remisamente», *Epistolario*, ed. de González de Amezúa, 1934-1943, III, núm. 15). A su estancia en Granada alude en páginas más adelante (núm. 41). A Toledo vuelve Lope repetidas veces. Se hospeda en una ocasión con Jerónima de Burgos y tramita aquí su ordenación de subdiácono (de «epístola») y finalmente, de sacerdote (*Epistolario*, III, núms. 126, 132, 132). En una ocasión indica divertirse «de mis tristezas con la amiga de buen nombre» (núm. 141). C. Morcillo (1934, p. 47) sitúa la ordenación de Lope el 24 de mayo de 1614; sin embargo, Castro y Rennert (p. 211) constatan que Lope había recibido las órdenes sagradas en el mes de abril de 1614.

Ya en el mes de abril de 1610, Lope deja firmados tres manuscritos autógrafos de comedias con títulos significativos: *La hermosa Ester*, *La buena guarda* (*La encomienda bien guardada*),¹⁶ y *El caballero del Sacramento*, incluidas posteriormente en la *Parte XV* de sus comedias. Y al filo de la redacción de los *Pastores de Belén*, va terminando otras comedias de carácter bíblico: *Barlaán y Josafat* (*Los dos soldados de Cristo*), cuyo autógrafo firma el primero de febrero de 1611, y *La historia de Tobías* y *La madre de la mejor* cuya escritura se establece como *terminus ad quem* entre 1610 y 1612. Por estas fechas da también fin a *La discordia en los casados* y en agosto de 1611 ya había concluido los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (son cuatro) que se completan, en 1625, con tres más.¹⁷ En carta al duque de Sessa, de finales de octubre de 1611, escribe Lope aludiendo ya a sus *Soliloquios* y romances, aún inéditos. Los primeros salen, como los *Pastores de Belén*, en 1612. En cuanto al segundo grupo —romances— es posible que aluda a los dedicados a la Pasión, que se incluyen en las *Rimas sacras* (Carreño, 1979, p. 196). Es probable, pues, que los *Pastores de Belén* se escribiesen simultáneamente con los *Soliloquios amorosos*.¹⁸

Pero si seguimos de cerca el epistolario de Lope de Vega con el duque de Sessa por estas fechas (1611-1612), parece que el Fénix, a primeros de septiembre de 1611, ya tenía escritas algunas composiciones de las *Rimas sacras*. Lope le remite una copia (que indica haber pedido prestada) de sus

Robert Ricard (1964, pp. 246-258), sin embargo, adelanta el suceso al 12 de marzo. Pero a mediados de mayo Lope le informa al duque de Sessa sobre su plan de ordenación: «Aquí he negociado que me ordenen las témporas de la Trinidad de Misa; V. E. se aperciba para oír-mela decir el día de Corpus en mi oratorio, siendo Dios servido» (*Cartas*, pp. 128-129).

16 Lope dedica la primera comedia a Andreas María del Castillo, comparando sus virtudes, hermosura y gracia a las de la bíblica Ester. *La buena guarda* se la dedica a Juan de Arguijo, poeta sevillano, gran mecenas, veinticuatro de Sevilla y procurador en Cortes, en 1598. Por estas mismas fechas (probablemente alrededor de 1609) Lope compone *La historia de Tobías* que basa en *La Vulgata*. Véanse Weiner, 1984, pp. 1-38; y Morley y Bruerton, 1968, p. 339.

17 La advertencia que se incluye en el extenso subtítulo de la edición de 1612 es significativa: «Es obra importantísima para cualquier pecador que quisiera apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva».

18 Véase Hatzfeld, 1964, pp. 333-345. Trueblood (1974, p. 172) describe la «emotividad» que mueve este texto al indicar: «In the *Soliloquios*, moreover, we see most vividly emerging a backdrop of ascetic *desengaño* from whose starkness Lope will later retreat, an acute awareness of mortality and temporality which will inform in its own way the *acción en prosa*, and a personal attempt to envisage the infinite and juxtapose it with the finite».

Soliloquios amorosos de una alma a Dios (*Epistolario*, III, núm. 69). Y este mismo año lo encontramos, como ya vimos, convertido en Terciario Franciscano, congregación asociada con la penitencia y las prácticas ascéticas. A fines del año participa con algunas canciones en la academia del conde de Saldaña (de breve existencia), de la cual es nombrado secretario.¹⁹ Y a mediados de octubre, ya están los *Pastores de Belén* terminados. En carta escrita por la misma fecha (comienzos de noviembre), le indica Lope al duque de Sessa: «Y sepa V. E., señor, que estos días he escrito un libro que llamo *Pastores de Belén*, prosas y versos divinos a la traza de la *Arcadia*. Dicen mis amigos (lisonja aparte) que es lo más acertado de mis ignorancias, con cuyo ánimo le he presentado al Consejo y le imprimiré con toda brevedad; que ha sido devoción mía y, aunque de materia sagrada, tan copioso de historia humana y divina, que pienso será recibido igualmente». El breve párrafo no tiene desperdicio. Establece un texto previo como referente («prosas y versos divinos a la traza de la *Arcadia*»); alude a su circulación en forma manuscrita entre amigos; adelanta un juicio crítico («es lo más acertado de mis ignorancias») y augura un buen círculo de futuros lectores al observar que «pienso será bien recibido igualmente». Años más tarde, en carta escrita a modo de epístola (que tal vez el impresor tituló égloga), dirigida a su amigo Claudio Conde, incide en la misma exaltación: en cómo trazó «las pajas de Belén en líneas de oro», bañando «las juntas cerdas / en lágrimas de mirra, y sus *Pastores* entre la nieve coroné de flores» (*Poesía*, V, 27). Es decir, las prácticas devotas del Fénix se extiende, al menos, desde su madurez, alrededor de 1609, hasta el final de su vida. En este sentido, Lope participa completamente de la corriente espiritual que conforma el ser y el vivir de su época. Por ello, difícilmente podemos explicar la vida espiritual de Lope acudiendo al concepto de *crisis religiosa*, a no ser que el término se aplique en su raíz etimológica a un «juicio» sobre uno mismo; en este caso, de un pecador.

Por otra parte, las obras religiosas del Fénix se hallan repartidas a lo largo de toda su carrera literaria, antes y después de las *Rimas sacras*, y de

19 Pronto se disuelve esta academia formándose otra a principio de febrero de 1612, dirigida por don Francisco de Silva y Mendoza, el hermano menor del duque de Pastrana. También se alude a la academia del conde de Saldaña y a la Selvage de Madrid (*Epistolario*, III, núms. 62, 64, 65, 70, 82, 87). Véanse King, 1963, pp. 367-76; Sánchez, 1961, pp. 26-116, 117-157; y Castro y Rennert, 1968, p. 198.

las experiencias y episodios biográficos que supuestamente fueron su origen. El Lope clérigo, que se consagra como sacerdote en 1614, hombre maduro y con pérdidas familiares cercanas (hijo y esposa), de cuyo tránsito surgen las *Rimas sacras*, tuvo un previo amago en su época de juventud a juzgar por la confesión que hace en una epístola incluida en *La Filomena*: «Criome don Jerónimo Manrique, / estudié en Alcalá, bachillereme, / y aun estuve de ser clérigo a pique; / cegome una mujer, aficioneme, / perdónelo Dios, ya soy casado» (*La Filomena*, «Epístola segunda», *Poesía*, IV, vv. 70-72). Como en las *Rimas sacras*, es posible que *Los cinco misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo con su Sagrada Resurrección*, escritos entre 1579 y 1583, se escriban en ese trance de estar a punto de ser clérigo. Teniendo como guía el relato evangélico, lo bíblico se funde con lo mitológico: Jesús es el «divino Apolo», el infierno bíblico se asocia con el mitológico Averno. La muerte de Cristo en la cruz tiene un eco apocalíptico en el mundo mítico. Las musas del Olimpo lloran su muerte. Neptuno comenta con el padre Océano, con Forco, Tetis y con Nereo, el trance ocurrido. Se destaca el desdoblamiento del yo narrativo que se dirige a un tú en forma de apóstrofe. Es su alma la que incita a que vea, sienta y medite sobre el trance sacro. Monólogo interior, dramatización, pausas narrativas, visualización cruenta de lo narrado, ékfrasis, alusión directa, testificación a modo de *rei visae*, son varios de los recursos retóricos en juego. La figuración de la Virgen corresponde a las múltiples representaciones iconográficas y escultóricas de la *Mater dolorosa*. Destaca, en este sentido, el llanto de María, que abarca ochenta y tres estrofas; por su parte, la Resurrección ocupa veintiséis. El poema sigue, pues, los trances de la Pasión, de acuerdo en su mayor parte con el relato de san Mateo. Las figuras bíblicas de san Juan y de la Magdalena, como testigos y videntes, las palabras enternecidas de ambos dirigidas al Cristo yacente vivifican dramáticamente la iconografía del retablo bíblico imaginado. El descenso de Cristo *ad inferos* se encumbra como tránsito mítico: Caronte, la laguna Estigia, el Can Cerbero, y también bíblico al rescatar a los padres del Antiguo Testamento, incluyendo a san Juan Bautista.

Los *Cinco misterios dolorosos de la Pasión* son una excelsa muestra de los primeros pasos de Lope como poeta lírico y religioso (A. Bleuca, 1995, p. 9). Escritos en octavas reales, los dedica a su generoso protector, don Jerónimo Manrique, miembro del Consejo Supremo de Su Majestad, obispo de Cartagena y Ávila. Con este texto el Fénix confirma la

vena sacra que lo distingue y diferencia del resto de los poetas del siglo XVII, y adelanta los motivos más sobresalientes de su lírica a lo divino. Presente está la rica erudición bíblica y mitológica, la viveza y visualidad de imágenes, la condensación de impresiones sensoriales y el doblamiento de un yo lírico como compungido pecador y como vidente de la redención y muerte de Cristo en la cruz. El acto meditativo, siguiendo de nuevo la técnica explorada por san Ignacio de Loyola (*Ejercicios espirituales*), se acompaña con la impetración y con la súplica del perdón, motivos excelentemente expuestos en los romances de las *Rimas sacras*, y que formaron todo un romancero espiritual. Por la carta que Lope dirige a don Jerónimo Manrique, se puede conjeturar la fecha de composición del poema, en torno a 1582, es decir, cuando Lope cuenta veinte años. Es un obvio poema de juventud. Son años de gran trajín en la vida del Fénix Lope: alistamiento en la armada del marqués de Santa Cruz, muerte del padre (1578), intensos amores con una tal Marfisa, con Elena Osorio, criado al servicio del marqués de las Navas (1583-1587), del marqués de Malpica, del de Sarria, del duque de Alba; finalmente, por una veintena de años, del duque de Sessa.

El relato hagiográfico del *Isidro*, «labrador, / de mano de Dios labrador» (I, 1), sale en 1599, de las prensas de Luis Sánchez. Lope lo subtitula «poema castellano» y se lo dedica a la «insigne villa de Madrid». El objetivo del texto es describir la vida del bienaventurado Isidro, «labrador de Madrid y su patrón divino». El *Isidro* salió con buena fortuna: contó con siete ediciones en el siglo XVII. Salen sueltas, y en cuidadas encuadernaciones. Es un mosaico de otros géneros que están despuntando con gran vigor en la escritura de Lope: romancero, comedia de santos, comedia profana, auto sacramental, novela pastoril a lo divino (*Pastores de Belén*), lírica profana y sacra. A modo de un extenso romancero a lo divino, recoge la devoción popular hacia el labrador madrileño, ensalzado en fiestas, ermitas y el lugar de su nacimiento: la villa y corte de Madrid con la que se asocia el mismo Lope. Años después, en octavas reales, escribe el extenso poema histórico «La Virgen de la almudena» (1623), que dedica a la reina doña Isabel de Borbón. Narra el hallazgo de la imagen de la Virgen, en el Almu- dena, lugar donde los moros medían, durante la Reconquista, el trigo. En el canto III asocia directamente esta imagen con la de san Isidro, y refiere cómo la Virgen salvó al hijo del labrador al caer en un pozo. Al *Isidro* le siguen un buen número de comedias de santos cuyo argumento hila Lope

con frecuencia siguiendo la *Flos sanctorum*, de Juan de Villegas. Tal es el caso de la comedia *Los locos por el cielo*, escrita entre 1598 y 1603. A través de la figura de santa María de la Cabeza, la esposa de san Isidro, desarrolla un ciclo de comedias en torno a este santo —*La niñez de san Isidro*, *La juventud de san Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*—, con sus respectivas loas, escritas las dos últimas a petición del Ayuntamiento de la villa. Alaba la segunda comedia la belleza de María, que trasciende de lo corporal a lo divino. Lope fusiona los motivos del honor social (virginidad, castidad, continencia) con los de la religión: fe, perseverancia, humildad. El *Isidro* está, pues, enclavado tanto en su historia como en la biografía de quien lo escribe. La detecta la presencia de un personaje de nombre Lope, cristiano, cautivo y esclavo, enamorado de Zara. Esta le concede la libertad si le promete volver. Tarifa, el rival, asalta Madrid (canto VIII) movido por los amores de Lope y Zara. Como vemos, una constante en este primer ciclo de la obra poética de Lope, que se continúa en las *Rimas sacras*, ya es la intrincada fusión de relato lírico y biográfico.

Bibliografía

- AARON, sor M. Audrey (1967), *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Cultura hispánica.
- ALONSO, Dámaso (1966), *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Cultura hispánica.
- BLECUA, Alberto (1995), «De Granada a Lope. Sobre una fuente de *Los cinco misterios dolorosos*», *Anuario Lope de Vega*, 1, pp. 9-17.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1989), *Obras poéticas. Rimas / Rimas sacras / La Filomena / La Circe / Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillas, de Félix Lope de Vega*, Barcelona, Planeta.
- CAMPO, José L. (1935), *Lope y Madrid*, Madrid, Artes gráficas municipales.
- CARREÑO, Antonio (1976), «Perspectivas y dualidades pronominales (yo-tú) en el *Romancero Espiritual* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 58, pp. 47-68.).
- (1979), *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- (1989), «Gracián y sus lecturas en el Romancero de Luis de Góngora», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I S. Neumeister, (ed.) Fránfort del Meno, Vervuert. vol. I, pp. 395-403.
- CARRETER, Lázaro (1971), «Cristo, pastor robado. (Las escenas sacras de *La buena guarda*)», en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a*

- William L. Fichter. *Estudios sobre el teatro antiguo hispano y otros ensayos*, Madrid, Castalia, pp. 413-427.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT (1968), *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya.
- COLLARD, Andrée (1971), *Nueva poesía: conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia.
- CÓRDOBA, Sebastián de (1971), *Garcilaso a lo divino. Introducción, texto y notas*, Glen R. Gale (ed.), Madrid, Castalia.
- Fama póstuma a la vida y muerte del Dr. frey Lope Félix de Vega Carpio, escrita por el Dr. Juan Pérez de Montalbán, natural de Madrid y notario del Santo Oficio, en 1636*, en A. Aragón Fernández (ed.), *Lope de Vega difamado en un libro con lenguaje muy suelto y acusaciones graves*, Barcelona, Lucet, 1932.
- FLECNIOKOSKA, Jean Louis (1964), «De cómo un coloquio pastoril se transmuta en dos coloquios a lo divino», *Actas del Primer Congreso Internacional de hispanistas*, Oxford, pp. 271-280.
- GHIANO, J. C. (1963), «Lope y la autobiografía», en R. H. Castagninio (ed.), *Lope de Vega, Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad de la Plata, pp. 11-27.
- GLASER, Edward (1957), «Cuando me paro a contemplar mi estado: trayectoria de un *Rechenschafts-Sonett*», en *Estudios hispano-portugueses*, Valencia, Castalia, pp. 59-65.
- GRACIAN, Baltasar (1969), *Agudeza y arte de ingenio*, Evaristo Correa Calderón (ed.), 2 vols., Madrid, Castalia.
- GUARNER, Luis (1976), *En torno a Lope de Vega*, Valencia, Bello.
- HATZFELD, Helmut (1964), *Estudios sobre el Barroco*, trads. Ángela Figuera, Carlos Clavería y M. Miniati, Madrid, Gredos.
- HERMIDA SANZ, Jacobo, y María Isabel TORO PASCUA (1999), «Los *Contemplativos discursos* de Lope de Vega: noticia de un pliego vallisoletano desconocido y edición crítica del Texto», *Anuario Lope de Vega*, v, pp. 257-270.
- KAPLIS-HOHWALD, Laurie (1995), «La lírica sagrada de Lope de Vega, y John Donne», *Anuario Lope de Vega* 1, pp. 59-74.
- KING, Willard (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Silverio Aguirre Torre.
- LAPESA, Rafael (1985), *Gracilazo: estudios completos*, Madrid, Istmo.
- LEDESMA, Alonso de (1978), *Conceptos espirituales y morales [1600]*, Francisco Almagro (ed.), Madrid, Editora Nacional.
- LOYOLA, san Ignacio de (1928), *Exercitia spiritualia Sancti Patris Ignatii de Loyola*, Joannis Roothaan (ed.), Turín, Marietti.

- MARTZ, Louis L. (1974² [1954]), *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press.
- MORCILLO, C. (1934), *Lope de Vega. Sacerdote*, Madrid, Ibérica.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney Bruerton (eds.) (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.
- MÜLLER-BOCHAT, Eberhard (1963), «Lope, poeta sacro», *La Torre*, 11, pp. 65-85.
- NOVO, Yolanda (1990), *Las Rimas sacras de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PALOMO, M. del Pilar (1987), *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2003), *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto.
- PEERS, E. A. (1950), «Mysticism in the Poetry of Lope de Vega», en A. González Palencia (ed.), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, I, pp. 349-358.
- PROFETI, Maria Grazia (2002), *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere don drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger.
- RICARD, Robert (1964), *Estudios de literatura religiosa española*, trad. de Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.), (1962), *Cancionero general de la doctrina cristiana*, vol. 1. Alcalá de Henares, Hernán Ramírez 1586, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- RUBINOS, José (1935), *Lope de Vega como poeta religioso. Estudio crítico de sus obras épicas y líricas religiosas*, La Habana, Habana Cultural.
- SÁNCHEZ, José (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, y María Isabel TORO PASCUA, (1999), «Los *Contemplativos discursos* de Lope de Vega: noticia de un pliego vallisoletano desconocido y edición crítica del Texto», *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 257-70.
- SMITH, Hilary Dansey (1978), *Preaching in the Spanish Golden Age: A Study of Some Preachers of the Reign of Philip III*, Oxford, Oxford University Press.
- TOMILLO, D. A., y D. C. PÉREZ PASTOR (1901), *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1974), *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge, Harvard University Press.
- VALBUENA PRAT, A. (1963), *La religiosidad popular en Lope de Vega*, Madrid, Editora Nacional.

- VEGA Y CARPIO, Lope de (1968-1971), *Égloga A Claudio*, ed. facsímil, en Antonio Pérez y Gómez (ed.), *Obras sueltas*, textos literarios rarísimos (El ayre de las almenas), Cieza, Artes Gráficas Soler, 4 vols.
- (1890-1913), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Real Academia Española, 15 vols.
- (1934-1943), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Agustín González de Amezá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 4 vols.
- (1961), «Poesías preliminares de libros», *Cuadernos bibliográficos*, núm. 2, Madrid, CSIC.
- (1985), *Cartas*. Nicolás Marín López (ed.), Madrid, Castalia.
- (1998), *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona, Crítica.
- (2002), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Antonio Carreño (ed.), Salamanca, Ediciones Almar.
- (2003), «A la muerte del padre Gregorio de Valmaseda», en Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, II, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 503-510.
- (2003), *La Filomena*, en Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, IV, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 1-349.
- (2005), *Triunfos divinos* en Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, V, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 47-210.
- (2005), *Segunda parte del desengaño del hombre*, en Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, VI, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 286-299.
- VILANOVA, Antonio (1953), «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. de G. Díaz-Plaja, Madrid, Vergara, III, pp. 576-692.
- VOSTERS, Simon A. (1977), *Lope de Vega y la tradición occidental. Parte I. El simbolismo bíblico de Lope de Vega*, 2 vols., Madrid, Castalia.
- WARDROPPER, Bruce W. (1958), *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente.
- WEINER, Jack (1984), «La reina Ester en el teatro del Siglo de Oro español: dos puntos de vista», *En busca de la justicia social: estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, pp. 1-38.

«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).

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, 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 (Petarca, 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 (Grieve, 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 traspapeo 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.

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, recanalizó 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)

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 espigas 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, 1988, 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», rechaza 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.

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)6

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*.

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 estuvo.

(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 insistente de esta pregunta produce una sensación de angustiada 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 XLV 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 paternas,
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 errar, 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 sobremanera 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 numero-

sas 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 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. 1, 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 rea-

8 El llanto asociado con la escritura y la página es un consagrado tópico petrarquista. Aparece en el *Canzoniere*, de Petrarca, por ejemplo, «Piovonmi 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 Burquillos*.

parece 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 lenguaje («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, / llore 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 claridad. 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 pocho, 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 1. 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 religio-

so: la grandeza del pecado y del arrepentimiento consecuente aseguran la espectacularidad de la poesía que produce la contrición.

Bibliografía

- AARON, sor M. Audrey (1967), *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Cultura hispánica.
- 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.
- 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.
- 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.
- NOVO, Yolanda (1990), *Las Rimas sacras de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- MORLEY, S. Griswold (1951), «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology*, 38, pp. 421-484.
- 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», *Pedro Calderón de la Barca. Comedias. Vol. XIX. Critical Studies of Calderón's Comedias*, John E. Varey, Westmead Gregg (ed.), International, 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 Gatomaquía*, 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.

ANTECEDENTES E INFLUENCIAS LITERARIAS EN LA OBRA LÍRICA DE LOPE EN TORNO A LA MAGDALENA

Jordi Aladro

Universidad de California, Santa Cruz

Alicia Colombí de Monguió

Universidad del Estado de Nueva York, Albany

El tratamiento poético castellano más temprano sobre María Magdalena es el romance «Por las cortes de la gloria» escrito por el franciscano Ambrosio Montesino (c. 1444-c.1514). El poema apareció por primera vez en *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica* (Toledo, 1485). Cuando la colección fue publicada por segunda vez bajo el nombre *Cancionero de diversas cosas de nuevo trovadas* (Toledo, 1508), el poema sobre la Magdalena, como el resto del contenido, fue alterado considerablemente y el romance sufrió notables cambios. De hecho, algunos críticos como Michel Darbord (1965), piensan que las dos redacciones se pueden considerar dos poemas distintos. Las seis secciones de que consta el poema, tomadas juntas, combinan la mayoría de las características principales de la leyenda de la Magdalena con lo que serán sus atributos más conocidos: modelo de penitencia, pecadora arrepentida, sus lagrimas, sus cabellos.

En el *Cancionero General de la Doctrina Cristiana* (1579, 1585, 1586) de Juan López de Úbeda, hay un soneto y unos tercetos a la Magdalena de fray Pedro de Mendoza, con otros tercetos, así como un soneto, cuyo autor

es el licenciado Ruy López de Zúñiga. En la *Primera Parte del Tesoro de Divina Poesía* en estancias sacadas a luz por Esteban de Villalobos se encuentra «Breve suma de la admirable conversión y vida de la gloriosa Magdalena» (Toledo, 1587). El texto consta de 100 octavas y fue publicado poco después de la traducción hecha por Juan Sedeño de Arévalo de las *Lágrimas de la Magdalena*, de Valvasone. Semejante en varios aspectos al poema de Montesino, aunque separados por más de cien años, es el poema «Canción de la Magdalena» (1594), en la obra *Vergel de Plantas Divinas* del fraile capuchino Archángel de Alarcón. En los *Conceptos espirituales y Morales* (1606, 1612), de Alonso de Ledesma, hay un buen número de redondillas y villancicos dedicados a la santa, así como el bello romance: «A la Magdalena puesta a los Pies de Christo». En 1607 aparece el *Llanto de la Magdalena* de Cristóbal de Mesa, y pocos años después el *Libro de la vida y milagros de S. Inés con otras varias obras a lo divino* (1611), compuesto por el benedictino F. Álvaro de Hinojosa y Carvajal, donde hay numerosas composiciones en torno a la Magdalena. Ya en 1616, Miguel Toledano saca a la luz su *Minerva Sacra* que incluye un hermoso «Villancico a la Magdalena». De Pedro de Tirante, Juan de Timoneda, Antonio Sarmiento, Esteban Martín, Francisco Godoy, Juan del Encina y Alonso Becerro conservamos en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI una buena variedad de poemas dedicados a la santa. Ya en el siglo XVII pero de fecha desconocida es el interesante poema del marqués de Berlanga: dos poemas *Inéditos (Las Lágrimas de S. Pedro y Las Lágrimas de la Magdalena)*, publicados años más tarde por Manuel Pérez de Guzmán, marqués de Jerez de los Caballeros.

Ahora bien, aun teniendo en cuenta al mismísimo Lope y el hermoso tratado de Pedro de Chaves (1549), es de justicia afirmar que, a la zaga del ejemplo de su fundador,¹ han sido los escritores agustinos quienes en

1 Magdalena aparece frecuentemente citada y comentada en las obras de San Agustín: *Contra Faustum Manichaeum*, PL vol. 42; *De Trinitate*, PL vol. 42, cols. 834-835; *Tractatus in Evangelium Joan*, XLIX, ch. XI, 3, PL vol. 35, col. 1748; Sermo CLXXIX, 3-6, PL vol. 38, cols. 967-970; Sermo CIV, 4, PL vol. 38, col. 617; Sermo CIII, PL vol. 38, cols. 613-616; Sermo CLXIX, 17, PL vol. 38, cols. 925; Sermo CCIV, 2, PL vol. 38, col. 1186. Malón de Chaide habla de san Agustín como «la fuente que debemos seguir [a la que] solemos acudir en lo que no entendemos para que nos adiestre en el resplandor de su doctrina» (II, 62). Utilizamos la edición del P. Félix García, Malón de Chaide, *La Conversión de la Magdalena*, 1959, en tres volúmenes. De ahora en adelante las referencias a esta obra se harán dando la numeración del volumen y la página.

verso y en prosa han llevado a su cumbre la figura de la pecadora de Magdala, sea en los sermones de Tomás de Villanueva y del Beato Orozco y en la admirable prosa de la *Conversión de la Magdalena*, de fray Pedro Malón de Chaide, sea en el milagroso lirismo de fray Luis.

El maestro León, en su «Oda a todos los Santos», presenta inmediatamente después de la tríada sin pecado de Jesús, María y el Ángel Custodio, la tríada pecadora del Nuevo Testamento. San Pedro, barquero de la Iglesia, se resume en la declaración de defender a su Maestro la noche de la Pasión, la misma en que lo negara tres veces: «Osado en la promesa, / barquero de la barca no sumida, / a ti mi voz profesa» (vv. 41-43). San Pablo, enconado perseguidor de cristianos en ruta a Damasco, es definido en su conversión, «y a ti que la lucida / noche te traspasó de muerte a vida» (vv. 44-45).² Fray Luis ha dividido la estrofa, dando tres versos a un apóstol y dos al otro. La estrofa siguiente, sin embargo, la dedica entera a la conversión de la amantísima pecadora de Magdala, comenzando por su llanto: «¿Quién no dirá tu lloro, / tu bien trocado amor, oh Magdalena» (vv. 46-47).

Atendamos ahora al primero de los atributos magdalénicos, «tu lloro». Las lágrimas de santos pecadores fueron durante el Renacimiento europeo tema favorito de los muchos que poetizaron modelos de arrepentimiento, y que Luigi Tansillo había ejemplificado en las célebres estrofas de sus *Lagrima di San Pietro*, pronto imitado por Erasmo di Valvasone en las *Lagrima di Santa Maria Maddalena* (1560).³ Como se sabe la obra de

2 Malón de Chaide se refiere repetidamente a san Pedro y san Pablo en relación con María Magdalena, i. e.: «Así también cuenta San Pedro su negación, y San Pablo la persecución que levantó contra la santa Iglesia en sus principios. Por esto, pues, cuenta el glorioso Evangelista los pecados de la Magdalena, y por esto se cuentan las caídas de los otros santos» (I, 246). Para san Pablo y san Agustín véase II, 59.

3 Seguidas por las *Lagrima di Santa Maddalena*, de Giovanni Ralli, que se publicaron en 1588 cuando también vio luz de imprenta *La Conversione di Maddalena* de Giuseppe Policreti. Durante el siglo XVI, Inglaterra también fue fecunda en obras dedicadas a María Magdalena, destaquemos entre otras: la obra alegórica del dramaturgo Lewis Wagnier: *The Life and Repentaunce of Marie Magdalena* (1550); Robert Southwell: *Mary Magdalene's Funerall Tears* (1594). Nicolas Breton, de los autores ingleses que más ha escrito sobre el tema, publicó *Mary Magdalene's Love. A Solemne Passion of the Soules Love* (1595) y *The Blessed Weeper* (1601); de Jarvis Markman, autor de varias obras centradas en la Magdalena, destaquemos *Tears of the Beloved* (1600) y *Marie Magdalene's Lamentations for the Losse of the Master* (1601). Ya a principios del siglo XVII, Thomas Robinson publicó *The Life and Death of Mary Magdalene*. Tardíamente, Francia se adhiere a esta tradición lacri-

Tansillo fue popularísima en España y su poema traducido varias veces no solo en la Península, sino hasta en las remotas latitudes de la Ciudad de la Paz, donde un encomendero petrarquista, Diego Dávalos y Figueroa, escribe una estupenda versión española de «Las Lágrimas de San Pedro» en su *Miscelánea Austral* (1601). El poema de Valvasone, traducido primero por Juan Sedeño de Arévalo (1587), y después por el confesor de la duquesa de Osuna, fray Damián Álvarez (Nápoles, 1613), gozó de notable éxito. Al año siguiente de esta última traducción aparece en las *Rimas Sacras*, de Lope de Vega, su largo poema «Las lágrimas de la Magdalena», mucho más hermoso que el soneto a la Santa que el Fénix publica en el mismo libro.⁴ ¿Tienen apoyo escriturario las lágrimas de la Magdalena? En efecto, en el Evangelio de San Juan, María llora fuera del sepulcro de Jesús y cuando mira dentro de la tumba (20:11) ve allí dos ángeles que le preguntan la causa de su llanto (20:16), como a continuación lo hace Jesús en figura de hortelano, repitiendo exactamente la pregunta angélica (20:15). En todo el episodio, pues, san Juan insiste en las lágrimas de la Magdalena, como lo hará Lope que sigue de cerca el texto del Evangelista, atándolo en deleitoso maridaje (vv. 715-716) a ecos de dolor de Garcilaso:

Estando pues llorando alzó los ojos
para mirar aquel lugar sagrado,
que es muy propio de un triste a los des-
[ojos
de las memorias de su bien pasado.
(vv. 713-716)

Evangelio según San Juan (20:11)
Estaba María junto al sepulcro fuera llorando.
Y mientras lloraba se inclinó hacia el sepulcro.

«Mujer, le dicen, tan profundo llanto
¿qué causa tiene?». A quien rostro honesto,

(20:13)
Dícnle ellos: «Mujer, ¿por qué lloras?».

mal: Simeon-Guillaume de la Roque con su *Les Larmes de la Madeleine* (1590) y César de Nostredame autor de *Les Perles ou le Larmes de Ste. Magdeleine* (1606). Durant titulará su poema épico *Magdaliade* (1608) y Remi de Beauvais *Magdeleine* (1617); la obra *Muse Cretienne* (1613), de Raphael du Petit, contiene un bello poema anónimo titulado *Larmes de la Magdeleine*; Jacques de Clerc continúa la tradición con *L'Uranie penitente ou la vie et la penitence de la Magdeleine*; ya entrado el siglo XVII, Pierre de Saint-Loyus publicó su *Magdeleineau desert de la Sainte-Baume en Provence* (1668); y un año después Desmarest de Saint-Sorlin editó su *Marie-Magdeleine*.

⁴ Para el texto del soneto véase J. M. Blecua, *Lope de Vega. Obras Poéticas*, 1983, pp. 351-352, y pp. 371-393 para «Las lágrimas de la Magdalena». Sobre este poema, véase P. J. Powers, «Lope de Vega and “Las lágrimas de la Magdalena”», 1956, pp. 273-290.

de la pregunta en púrpura teñido,
 responde y crece el llanto el bien perdido.
 (vv. 725-728)

Abrió el Señor el cielo de su boca,
 y díjole «mujer, a llorar tanto,
 ¿qué causa en este sitio te provoca?
 ¿qué vas buscando con tan tierno llanto?».
 (vv. 737-740)

(20:15)
 Le dice Jesús:
 «mujer ¿por qué lloras?
 ¿A quién buscas?».

Es poco probable que este sea el «lloro» al que se refiere fray Luis al comenzar su estrofa, pues lo une a ese «bien trocado amor», que nada tiene que ver con la escena de la tumba vacía, donde no se asiste a conversión ninguna.

¿Quién no dirá tu lloro,
 tu bien trocado amor, oh Magdalena,
 de tu nardo el tesoro,
 a cuyo olor la ajena
 casa, la redondez del mundo es llena?

(vv. 46-50)

La alusión a la esencia de nardo relacionada con una mujer se da en el Evangelio de san Marcos: «Estando él en Betania, en casa de Simón el Leproso, recostado a la mesa, vino una mujer que traía un frasco de alabastro con perfume de puro nardo, de mucho precio, quebró el frasco y lo derramó sobre su cabeza» (14, 3). San Juan también menciona el costoso perfume de nardo y, además, da el nombre de su dueña. Se trata de María de Betania, la hermana de Lázaro y Marta: «Seis días antes de Pascua; Jesús se fue a Betania, donde estaba Lázaro [...]. Le dieron allí una cena. Marta servía la cena y Lázaro era uno de los que estaban con él a la mesa. Entonces María tomando una libra de perfume de nardo puro, muy caro, ungió los pies de Jesús, y los secó con sus cabellos» (12, 1-3). Una vez más Lope siguió el Evangelio de San Juan:

mientras que Marta la comida ordena,
 lavar sus pies propuso Magdalena. [...]
 precioso nardo, que mezclado había
 con lágrimas de amor, vertió por ellos.

(vv. 39-44)

También fray Luis tuvo en mientes este evangelio, porque los dos últimos versos de su estrofa no encuentran eco alguno en los sinópticos, y son

evidente paráfrasis de «y la casa se llenó del olor del perfume» (Jn 12, 3), como lo es en el caso de Lope, en el cual no puede haber duda de su dependencia directa en la fuente de san Juan: «la casa toda el nardo aromatiza» (v. 113).

Tanto en Mateo y Marcos como en Juan —aunque con variantes de detalle—⁵ se trata del mismo episodio, ambos ocurren en Betania y pocos días antes de Pascua, o sea, en la última semana del magisterio de Cristo. Nótese que ninguno de los tres presenta a esta mujer como pecadora arrepentida, o llorando. De modo que aún quedarían por explicar las «lágrimas de amor» que Lope hace verter en esta ocasión a la Magdalena, y ese «tu bien trocado amor» del verso luseño, justamente el que señala la conversión de la santa. La razón es sencilla; ambos poetas han yuxtapuesto sobre el banquete del Evangelio de san Juan el de san Lucas, que no puede ser el mismo al que acabamos de atender pues, según se narra en Lc 7, 36-50, las circunstancias, tanto espaciales como temporales, son completamente diferentes. La cena de Lucas ocurrió al comienzo del magisterio del Señor, en la ciudad de Naím y en casa de Simón el Fariseo.⁶ Allí se allegó una mujer sin nombre, explícitamente «pecadora pública», llevando, como María de Betania hará tres años más tarde, un frasco de alabastro con perfume: «Había en la ciudad una mujer pecadora pública, quien al saber que [Jesús] estaba comiendo en casa del fariseo, llevó un frasco de alabastro de perfume, y poniéndose detrás, a los pies de él, comenzó a llorar, y con sus

5 Mateo narra el mismo episodio sin aludir al nardo, 26, 6-13. Tanto él como Marcos sitúan la cena en casa de Simón el Leproso y dos días antes de Pascua, mientras Juan la sitúa en casa de Lázaro y sus hermanas seis días antes de Pascua. Nótese la fidelidad de Lope al Evangelio de Juan: «Antes seis días de la Pascua vino / a Betania Jesús» (vv. 33-34). En los dos sinópticos una mujer sin nombre unge la cabeza del Señor; en san Juan, María, la hermana de Lázaro y Marta, le unge los pies, y los seca con sus cabellos, los cuales no se mencionan en absoluto en Marcos y Mateo.

6 La confusión entre el banquete en casa de Simón el Fariseo y el otro en casa de Simón el leproso es obvia en uno de los poemas laudatorios al libro de Malón de Chaide, el de Juan Bautista de Vivar, que en su primera estrofa dice: «Magdalena, ¿qué aguardáis? / que aquel profeta famoso / come en casa de un leproso / y sólo porque allá váis», mientras que en la tercera se lee: «le daréis mejor comida / que le ha dado el fariseo». Seguramente ha colaborado en la confusión el que ambos huéspedes se llamasen con el mismo nombre, como puede notarse en la cuarta estrofa de Vivar: «Tal manera de manjar / no la sabrá dar Simón.» (I, 46); posiblemente el intertexto de Vivar para este verso sean estas palabras de Malón: «la Magdalena, que lleva un guisado, un manjar sabrosísimo al convidado Cristo que le sabrá mejor que toda la comida del fariseo» (II, 155).

lágrimas le mojaba los pies, y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume» (7: 36-38). De aquí, y no de la llorosa Magdalena frente al sepulcro, ha de provenir el llanto de la arrepentida de fray Luis.

Tan poderoso ha sido siempre el magnetismo de la pecadora de Naím que hasta un poeta que sigue tan fielmente el texto de san Juan como Lope lo contamina con esas «lágrimas de amor» del episodio de san Lucas:

Magdalena en su llanto la luz mira.
La memoria otra vez de sus pecados
la mueve al llanto y en sus pies suspira,
cuando la vez primera diligente
con dos fuentes buscó su viva fuente.

(vv. 108-112)

Esta «vez primera» nos delata su origen: la mujer de Naím llorando en la cena en casa del fariseo. Así en la estrofa de la «Oda a todos los Santos», de fray Luis, en el tratado de Malón y en los poemas de Lope se yuxtaponen sobre la figura de María de Magdala la de María de Betania y la de la anónima pecadora de Naím. Natural es que haya sido así, pues en la Iglesia de Occidente las tres fueron combinadas en la persona de la Magdalena, cuyo día se celebra el 22 de julio, por lo menos desde san Gregorio Magno (590-604): «hanc vero quam Lucam peccatricem mulierem, loannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus, de qua Marcus septem daemonia eiecta fuisse testatur» (Lib. 2 in *Ev. hom.* 33, 1).

Lope de Vega como fray Luis dedica su poema a una mujer, pero esta vez joven, hermosa, y desengañada del «bárbaro amor» humano, tras haber andado —como la Elisa luisseña— en olvido del castigo que la esperaba mientras recogía efímeras flores profanas:

Tú, que por las riberas del Leteo
ibas, Filida bella descuidada [...] oye el santo ejemplar, la imagen mira,
portentoso milagro de hermosura,
de aquélla que te enseña y que te inspira
en tal noche de error lumbre tan pura.

(vv. 9-20)

Tal como en la oda de fray Luis, la Magdalena se introduce a modo didáctico; se trata del «santo ejemplar» de pecadores, aquélla que «enseña»

la segura vía para salir del error de la culpa a la luz de la verdad. Pero en Lope —¿podía, acaso, ser de otro modo?— hay más:

Los dos con atención mirar podemos,
tú la vana hermosura, y yo el engaño,
pues entonces de error fueron extremos,
como agora lo son de desengaño.
Aquí el ejemplo de llorar tenemos,
y la distancia del provecho al daño,
que esta luz, este bien y este consuelo
dejó a los hombres la piedad del cielo.

(vv.25-32)

Fílida, yo canté las más hermosas
lágrimas de dolor que ha visto el suelo
de un alma arrepentida, y tan dichosas
que muchas dellas ha envidiado el cielo.
Resta que tú, que yo, que las piadosas,
a las que el ciego error convierte en hielo,
con su ejemplo santísimo, lloremos
no haber llorado, y que llorar debemos.

(vv. 793-801)

Una vez más es Lope el poeta de sus circunstancias.⁷ Es muy posible que, entre tantísimas, haya conocido una mujer como Fílida, pero su identidad es lo de menos, pues lo que interesa es la similitud de la experiencia de la dama con la del poeta:

Tú, que por las riberas del Leteo
ibas, Fílida bella descuidada
del tiempo y del castigo, y al deseo
dando la vela de la edad dorada,
ya que en la senda celestial te veo
de aquel bárbaro amor desengañada
¡que no poco admitir los desengañados,
hermosa perdición de verdes años!

(vv. 9-16)

7 Las *Rimas Sacras* se publican en 1614 cuando el Fénix acababa de ser ordenado sacerdote, tras su crisis religiosa al ver su hogar deshecho con las muertes muy cercanas de Carlitos y su mujer. Ya se perfilaba el rumbo hacia el arrepentimiento en 1612, cuando aparecieron en Salamanca en folleto sus *Cuatro Soliloquios*, que luego amplió a siete y comentó en prosa, publicándolos en 1626 bajo seudónimo anagramático como *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Así lo enmarcó en un ensayo luminoso J. F. Montesinos, uno de los sabios que más hondamente entendió a Lope: «Lope de Vega, poeta de circunstancias», 1967, p. 293.

En los poemas religiosos más personales de Lope, se repite muchas veces este «tanto olvido» en su «florida primavera»⁸ y este «deleite en que dormidos / tantos años olvidaron».⁹ «Las lágrimas de la Magdalena» han de haber sido escritas durante esa crisis de dolor, remordimiento y propósitos de enmienda que le inspiraron algunos de los versos religiosos más extraordinarios de nuestro idioma. En tal sentido, este ha sido también un poema de circunstancias. Y una vez más las de su expiación. Lope, «como buen católico, sabía que el camino de la expiación es la penitencia» (Montesinos, 1967, p. 296).¹⁰

Como el buen católico que era, y además hombre arrepentido, apasionado, sincero y sentimental, todo inclinaba a Lope hacia la Magdalena: acabado modelo de penitencia, amor vehemente, tiernísimas lágrimas; ¿cuál más íntimo, cuál más cercano al temple de sus propias emociones? Como tradicionalmente se la presentaba como ejemplo para enmienda de pecadoras, o al menos de mujeres,¹¹ Lope se desdobló en el *álter ego* de esta mujer que —salvo el sexo— en todo lo espeja. La única sustancia poética de Fílida es la del arrepentimiento del poeta: en su largo descuido vital, su exuberante carrera por la deleitosa pendiente del error, su tornarse hacia la «senda celestial» después de «admitir los desengaños». Los del «bárbaro amor» —«¡qué ciego error!, ¡qué bárbara locura!» (v. 4) (*Rimas Sacras*:

8 *Rimas Sacras*, soneto VII: «¿Quién sino yo tan ciego hubiera sido / [...] / quién aguardara / 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 solicitara / con tanto tiempo, en tanto error perdido» (vv. 1-8); soneto XXIV: «En estos prados fértiles y sotos / de los deleites de la edad primera / [...] / 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); soneto XCIV: «Yo pagaré con lágrimas la risa / que tuve en la verdura de mis años» (vv. 1-2), y luego entra al igual que al fin de esta octava en el tema del desengaño tras los placeres de la juventud: «pues con tan declarados desengaños / el tiempo, Elisio, de mi error me avisa» (vv. 3-4).

9 *Los Soliloquios amorosos* se citan por la ed. de F. C. Sainz de Robles, *Obras Escogidas, II, Poemas, Prosas, Novelas*, 1964, p. 1000: «Introducción»: «Del deleite en que dormidos / tantos años se olvidaron» (vv. 9-10), y el desengaño: «que sobre desengañado / vine bien arrepentido» (vv. 43-44).

10 En otro ensayo, como de costumbre admirable, «Lope, figura del donaire», Montesinos, refiriéndose a *La Dorotea*, declara que las obras artísticas de contenido autobiográfico son «en sentido estricto, una expiación», 1967, p. 65.

11 Malón de Chaide no dedicó su obra a una pecadora, sino a una monja. Lo peculiar de Lope es que al desdoblarse en Fílida pecadora y *yo* pecador hace explícito que la tan femenina Magdalena es «santo ejemplar» tan idóneo para mujeres como para hombres.

soneto XXXIV)—, el mismo amor al que se referirá en un pasaje absolutamente autobiográfico de la «Segunda Parte de la Filomena», al narrar la crisis de su conversión:

Después, volviendo al Tajo, desatado
el cuello perezoso
del carro de las candidas palomas,
triumfo de Venus y de Amor vendado,
padre del tiempo ocioso,
en el sacro Jordán mi musa embarco; [...]
despreciando bárbaros amores.¹²

(vv. 1127-1135) (Bleuca, 1969, p. 651)

Curiosa relación la de Lope con la Magdalena. En las mismas *Rimas Sacras* publica un poema a la santa, a nuestro juicio francamente malo. Se trata una vez más de la pecadora de Naím, sobre cuya imagen acumula todos los lugares comunes que acarrea la tradición devota vestidos de poco ingenio y frígido conceptismo:

Buscaba Magdalena pecadora
un hombre, y Dios halló sus pies, y en ellos¹³
perdón, que más la fe que los cabellos
ata sus pies, sus ojos enamora.

De su muerte a su vida mejora,
efeto en Cristo de sus ojos bellos,¹⁴
sigue su luz, y al occidente de ellos
canta en los cielos, y en peñascos llora.

«Si amabas —dijo Cristo—, soy tan blando
que con amor, a quien amó, conquisto;
si amabas, Magdalena, vive amando».

12 *La Filomena*, ed. de J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1969, p. 651.

13 El v. 2 «un hombre, y Dios halló sus pies, y en ellos», no tiene sentido. La mujer halló los pies de Cristo, de donde «en ellos halló perdón». El texto debe estar estragado. Tal vez pudiera enmendarse en «un hombre, halló de Dios los pies, y en ellos».

14 El v. 6 «efeto en Cristo de sus ojos bellos, / sigue su luz», nuevamente sin sentido; se podría forzar este entendiendo que los bellos ojos de la Magdalena tienen efecto en Cristo (lo que pudiera ser solo por sus lágrimas), pero esto tampoco concuerda con la continuación, ya que naturalmente es la mujer quien sigue la luz de esos ojos, no siendo posible que Lope haya pensado que Cristo siguió la luz (la verdad) de los ojos de la pecadora, ni tampoco el disparate de que esta siguiese a sus propios ojos.

Discreta amante, que el peligro,
 súbitamente trasladó llorando
 los amores del mundo a los [de] Cristo.

Lope, siempre mal compilador de sus versos, no fue más hábil en la selección de las *Rimas Sacras*, donde se hallan junto a poemas enternecidos, encendidos, palpitantes, íntimos, otros devotos, a menudo ramplo-nes, las más convencionales, por lo general en loor a diferentes santos (Montesinos, 1967, p. 159).¹⁵ Este soneto es uno de ellos. Aunque no de lo más personal del libro y —como todo poema largo del Fénix— algo desigual, «Las lágrimas de la Magdalena» revelan una cierta expresividad afectiva de la cual el soneto carece completamente. A nuestro juicio, lo que determina esta diferencia esencial de tono, y en última instancia de calidad poética, es justamente lo que hemos señalado, el compromiso del propio yo de Lope en la santa ejemplaridad de la mujer de Magdala: la sustancia misma de su tema. En las octavas de este poema encontramos la primera evidencia del contacto personal del poeta arrepentido con la Magdalena. Pero —ya lo dijimos— en Lope siempre hay más.

¿Qué voz oímos en la dolida voz de su Magdalena?

«Paso no he dado en mis errores vanos,
 que en los que agora doy no se me acuerde. [...]
 ¡Oh vida, oh breve flor, que entre las manos
 quitada apenas de su planta verde
 trueca el color!»

(vv. 209-215)

No puede haber duda, es la voz de Lope. Las mismas metáforas, los mismos verdores, el mismo error y, ahora, hasta esos mismos pasos suyos que ya en el primer soneto de las *Rimas Sacras*, vuelta o lo divino la errada senda del toledano, nos abren la de su conciencia de su propia crisis vital:

15 Montesinos, hablando en general de las *Rimas Sacras*, afirma: «La diferencia entre ambas inspiraciones explica la desigualdad de los resultados [...]. Acogió Lope en su libro cuantos versos devotos suyos recordaba, algunos incluidos ya en comedias, otros escritos para festividades poético religiosas de las congregaciones a que pertenecía», en cambio sus mejores versos en las *Rimas Sacras*, «nacen de la crisis de conciencia que lo impulsaron a dar aquel paso decisivo [de hacerse sacerdote]», p. 188.

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

En el segundo soneto, los mismos pasos nos llevan desde la primavera de sus culpas hasta ese «tránsito más fuerte», Lope en crisis penitencial:

Pasos de mi primera edad que fuistes
por el camino fácil de la muerte,
para llegarme al tránsito más fuerte
que por la senda de mi error pudistes. [...]

¡Oh pasos esparcidos vanamente! [...]

Mas ya que es hecho, que volváis os pido:
que quien de lo perdido se arrepiente,
aún no puede decir que lo ha perdido.

¿Son acaso estos pasos de Lope distintos de los de su Magdalena?

¿Es posible, Señor, que nos han traído
a tales pasos los que di perdida,
que siendo, como sois, el ofendido
vas a ofrecer vuestra inocente vida?

(vv. 201-204)

De este modo, en las *Rimas Sacras*, la confrontación de versos confesionales y con las octavas en que habla la santa nos sugieren que Lope se identifica con la Magdalena. En los *Soliloquios amorosos* la identificación se confirma.

Los Soliloquios de mi ardiente llama¹⁶

Ya en la Edad Media la iconografía de la Crucifixión solía mostrar a la Virgen y a san Juan de pie a cada lado de la cruz, y a María Magdalena arrodillada frente al madero.¹⁷ por lo cual ella ha sido la figura prototipo

16 Parte de este estudio fue publicado en *Anuario de Letras*, 1996, pp. 157-224.

17 «Las lágrimas de la Magdalena», vv. 349-352: «Su virgen Madre al lado diestro estaba, / [...] / Juan al siniestro y Madalena hermosa / en medio de los dos toda llorosa»; vv. 561-562: «Así lloraba Madalena hermosa / al pie del árbol de la vida». Para los contemporáneos de Lope, «le défaut le plus grave de ses Crucifixions chargées de personnages était de distraire la piété». «On jugeait que Guido Reni avait donné le parfait modèle de Cruci-

del cristiano de rodillas ante la Cruz, y no debió serlo menos para Lope de Vega cuando se contempló a sí mismo en los *Soliloquios* de 1612: «Llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados después de haber recibido el hábito de la Tercera Orden de Penitencia del seráfico Francisco» (Sainz de Robles, 1964, p. 96).¹⁸ Lope de Vega hubo de ampliar, antes de 1616, estos cuatro poemas a siete, con comentarios en prosa, que publicaría mucho más tarde como los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*,¹⁹ habiendo además añadido una

fixion [...], Or Guido Reni ne met auprès de la croix que la Vierge, saint Jean, et Marie-Madeleine [...] à genoux aux pieds de son maître, embrasse la croix» (E. Mâle, *L'Art Religieux de la fin du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle, et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, 1972, p. 276).

18 La página titular completa contiene también esta significativa declaración, «Es obra importantísima para cualquier pecador que quisiera apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva», *Colección de Obras Sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan, XIII*, Madrid, Librería de Antonio de Sancha, 1777, p. 471.

19 En A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, 1969 [1919], p. 192, se lee que en septiembre de 1611 «había remitido Lope [al duque de Sessa] sus *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*», con lo cual Castro repite *verbatim* un error de C. A. de la Barrera en su *Nueva Biografía*, 1890, p. 172. En este punto, sin embargo del título, ambos están hablando de los *Cuatro Soliloquios* de 1612, pero este error anuncia la confusión de ambos autores respecto fecha de los *Soliloquios amorosos*. La Barrera imagina a Lope «al hacer las explícitas confesiones que estampó en los *Soliloquios*, llorando arrepentido, en edad ya tan avanzada (sesenta y cuatro años) y a los doce del ministerio sacerdotal» (p. 399); una vez más Castro y Rennert coinciden con Don Cayetano: «Los *Soliloquios* fueron ampliados por Lope posteriormente; en 1612 aún no era sacerdote, y realmente podía pensar que un acto de amor a Dios le salvaría de sus culpas. Pero pasaron los años, y no obstante nada su carácter sacerdotal, Lope se lanza a la más tremenda de las aventuras con [Marta de Nevares]. Y pasada esta crisis, vuelve sus ojos a Dios, y quiere tornar a borrarlo todo en un frenesí místico. En julio de 1626 aparecieron los *Soliloquios*» (p. 197). Es lástima que ninguno de los dos prestase más atención a un importante dato que ambos mencionan, pero que no toman en cuenta. La Barrera nota que Lope hace referencia a los *Soliloquios amorosos* en una carta al Duque, «no fechada, pero sin duda muy anterior» a 1626 (p. 397); Castro retoma la información: «Escribe a Sessa, mucho antes de 1626, refiriéndose a los nuevos *Soliloquios*» (p.198). Años después, en su Introducción al *Epistolario de Lope de Vega Carpio, II*, 1940, A. de Amezcua, al estudiar las cartas, sugirió una fecha más adecuada: «por una verdadera paradoja, al Duque, que no tenía nada de devoto, agradan sobremanera estas composiciones religiosas [los *Cuatro soliloquios*] porque tres años después veremos a Lope enviar nuevamente a Sessa los segundos *Soliloquios amorosos*» publicados en 1626 (p. 62). Puesto que Lope envió a Sessa los *Cuatro soliloquios* antes de fines de octubre de 1611 (Amezcua, n. 6, p. 62), don Agustín parece fechar los segundos hacia 1614-1615. La composición de los *Soliloquios amorosos* nada tiene que ver con el arrepentimiento del sacrilego amante de Amarilis a los 64 años, sino con la misma crisis religiosa que llevó a Lope al sacerdocio.

«Introducción» de dieciséis redondillas, y «Cien jaculatorias a Cristo Nuestro Señor», a todo lo cual hemos de referirnos. Por una carta suya al duque de Sessa nos enteramos de su existencia mucho antes de 1626: «Los Soliloquios enbío en su mismo borrador, assí, quitados del libro en que estaban las Rimas [...] y aunque por más no debo estimar essas prosas, por haberlas escrito con tanta deboçión y lágrimas, querría que aprobecasen a otros».²⁰ No podía ser Lope más claro respecto al origen de los *Soliloquios amorosos*. Hijos de la crisis religiosa, los vemos íntimamente asociados a las *Rimas Sacras*, por la mismísima mano del poeta que los había añadido al «libro en que *estavan* las Rimas», probablemente el manuscrito o copia personal que conservaba después de su publicación en 1614. Es afortunado que Lope nos confirme de su puño y letra esta estrecha relación entre ambas obras, si bien hubiera podido notarse tan sólo con leerlas conjuntamente con alguna atención. En verdad, «la única cronología que puede establecerse, y la más interesante, es la clasificación por temas [...]. Así podemos relacionar con determinados momentos de la vida de Lope la concepción de algunos temas» (Montesinos, 1967, p. 141). Sabio consejo.

La de los *Soliloquios amorosos* no es mera poesía devota, de escaso interés para el lector indiferente a tales asuntos,²¹ basta con que goce de

20 Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, 1940, p. 169; carta escrita en Madrid, sin fechar, pero Amezúa la sitúa entre «fines de 1614- principios de 1615». No es posible que Lope se refiera aquí a los *Cuatro soliloquios*, pues no tendría sentido que encargase que «el escritor no pierda esas ojas, porque no ay otras en el mundo», si tanto Lope como el duque, quien parece haberse encargado de su publicación en folleto, no tenían por qué preocuparse por esas páginas únicas en el mundo, si ya estaban impresas.

21 Castro y Rennert (1969, p. 198) afirman que «*iterariamente* los *Soliloquios* resultarán siempre *monótonos* para quien no se encuentre en condiciones psicológicas algo análogas a las del autor». Siguiendo esta opinión Sainz de Robles (1964, p. 996) la amplía: «*Literariamente* los *Soliloquios amorosos* —un un auténtico *mea culpa* febril— *no tienen demasiado interés* para cuantos no se encuentran en un estadio de angustia moral semejante al sufrido por Lope mientras los escribía». Curiosamente Castro y Rennert reconocen que «se encuentran recuerdos y visiones poéticas que matizan vivamente este *mea culpa*»; y Sainz de Robles añade a estos «valores capaces de compensar con creces *la sequedad del tema*» (énfasis nuestro). Difícil es entender por qué un *mea culpa* auténtico y apasionado, todo el profundamente personal, lleno de «visiones poéticas, desbordamientos líricos e imágenes felices» ha de resultar monótono y de escaso interés literario. ¿Una «ardiente llama» es literariamente más valiosa cuando arde por una mujer?, ¿«sequedad» temática en lo «febril» y «vivamente» matizado? Lo que es más, ¿el crítico literario y el lector amante de la poesía deben compartir las «condiciones psicológicas» del autor para que una obra les interese? ¿Ser celosos para gustar de *Otelo*, místico para «La noche oscura», agricultores para

una bien torneada redondilla, que aquí las ha de hallar encendidas de amor. «Los Soliloquios de mi ardiente llama» los llamó Lope en su *Égloga* —o mejor epístola— a su gran amigo Claudio Conde y dijo bien. Aunque Montesinos apenas ha atendido a los *Soliloquios amorosos* —y hasta revela alguna confusión respecto a ellos—,²² al poner en práctica su método cronológico fue el primero en percibir que las *Rimas sacras*, nacidas de la mencionada crisis espiritual, comparten «análogas inspiraciones [con] los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*» en los cuales nota el «tono encendido de los mejores sonetos» de aquéllas.²³ En efecto es así, en tono, y tema.

las *Geórgicas*? Ambos críticos juzgan acertadamente los *Cuatro soliloquios*: «en verso tan sencillo como inspirado y profundo» (Sainz de Robles, 1964, p. 996), donde Lope «recogido ahora en el análisis íntimo actúa con la misma violencia que cuando le impulsan los afanes del siglo [...] querría anular, purificar [su vida] en aquel vehementemente arrebatado; es el conocido tema del pecador arrepentido, que en la pluma de Lope adquiere extremos y patetismos inusitados» (Castro y Rennert, 1967, p. 197). Ahora bien, los *Soliloquios amorosos*, en lo que a poesía se refiere, no son otros que estos cuatro, más tres nuevos y una «Introducción» en redondillas aun más inspiradas que las de los precedentes, de donde tales juicios sobre la obra resultan, literalmente hablando, ininteligibles. Para la poesía religiosa de Lope véase el ponderado estudio de M. Aaron, *Cristo en la poesía religiosa de Lope de Vega*, 1967.

22 Montesinos (1967, p. 188): «En los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, donde... reaparecen pasajes de los otros *Soliloquios* en prosa, que publicó en 1612, y reprodujo ampliados, en 1626». En realidad, los de 1612 están en redondillas, veinte por soliloquio. En los *Soliloquios amorosos* Lope los conserva —apenas retocados— y les agrega tres, también de veinte redondillas cada uno, seguidos de respectivos comentarios en prosa, añadidos tanto a los soliloquios de 1612 como a los nuevos. No hemos tenido oportunidad de consultar los *Cuatro soliloquios* en los folletos originales, publicados primero en Salamanca y luego en Valladolid, pero en la reproducción de Sancha estos, puramente líricos, ni son en prosa ni incluyen comentarios en prosa. Probablemente Montesinos, trabajando en precarias condiciones, debió confundirlos con los que Sancha titula en el índice para el tomo XIII de la *Colección de Obras Sueltas*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1779, XXI, p. 276, *Contemplativos discursos en prosa, a instancia de los hermanos terceros de penitencia del seráfico San Francisco*. Debió haber facilitado el error el hecho que Lope, quien había escrito sus *Cuatro soliloquios* al hacerse terciario, cierre el título de estos con las mismas palabras del recién citado «de penitencia del seráfico San Francisco». El índice del tomo XXI de Sancha se ha agregado al título de los *Contemplativos discursos* ese «en prosa», del cual parecen eco «esos otros Soliloquios en prosa», de Montesinos. De hecho, estos *Contemplativos discursos* tampoco son en prosa, contando de dos composiciones, una en quintillas y otra en redondillas.

23 Montesinos, 1967, p. 188; véase también n. 148, p. 189: «Los *Soliloquios* repiten también conceptos que Lope expresó mejor en algún soneto de la *Rimas Sacras* mismas». Montesinos ilustra su afirmación con un solo ejemplo. Nosotros intentaremos consolidar su lúcida intuición cronológica ampliando la evidencia de esta similitud temática.

Los *Soliloquios*, tanto en sus versos como en la prosa de los comentarios y las jaculatorias, comparten con las *Rimas Sacras* no solamente la temática, sino idénticos

conceptos e imágenes, expresados a menudo con el mismo vocabulario. Hasta tal punto es estrecha su semejanza que se revela desde los primeros versos de la «Introducción», donde las primeras redondillas abren la obra con exactamente el mismo tema de los tres primeros sonetos de las *Rimas Sacras*:

Soneto I

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido,
no haberme en tanto mal precipitado.

Soliloquios, «Introducción»

Por tan extraños caminos
van mis pasos derramados,
que por mis graves pecados
tiemblo los ojos divinos.

La razón a quien solía
volver mi engaño la cara,
viendo en lo que todo para
hoy al remedio me guía²⁴.

Dada tanta similitud en la construcción sintáctica, los detalles léxicos y conceptuales, no parece aventurado sostener que la parte más personal de las *Rimas Sacras* ha sido escrita al mismo tiempo que los *Soliloquios amorosos* (recuérdese que los de 1612 no tenían «Introducción»), con algún agregado muy poco después, es decir, entre la crisis expiatoria de 1613-1614 y principios de 1615. Las muchas coincidencias textuales que hemos de señalar de inmediato —y que no es de pensar se agoten con las aquí notadas— exigen reconocer que una inspiración común alentó ambas obras,²⁵ haciéndose particularmente evidente cuando la confrontación se

24 Hasta en detalles hay coincidencia: «Introducción», v. 1: «por tan extraños caminos» y Soneto I, v. 9, «por laberinto tan extraño». Soneto II, vv. 1-2: «Pasos de mi primera edad que fuistes / por el camino fácil [...]», además Intro. v. 2: «van mis pasos derramados»; y Soneto II: v. 9: «¡Oh pasos esparcidos vanamente!». El Soneto III trata de la razón y la voluntad perdidas y recobradas, al igual que las redondillas cuarta y quinta.

25 Los ejemplos son muchos; además de los dados en el texto véase Soneto IX, v. 14: «rebelde estoy», Soliloquio V, v. 61: «rebelde estuve», Comentario: «yo conozco mi rebeldía» (p. 1019). Soneto XVI, vv. 12-14: «Morir por él será divino acuerdo / mas eres tú mi vida, Cristo mío, / y como no la tengo no la pierdo», Soliloquio I, vv. 17-20: «Muérome de puro amor / por llamaros vida mía, / que la sin Vos tenía, ya no la tengo, Señor». Soneto

hace con la poesía más íntima y auténtica de las *Rimas Sacras*. Aunque solo fuese por la justa fama de los sonetos de estas, los *Soliloquios* merecen y hasta diríamos exigen que la crítica reconozca su importancia dentro del *corpus* lírico del poeta.

Teniendo en cuenta lo dicho, baste considerar algunos de los más célebres sonetos religiosos de Lope junto con pasajes de los *Soliloquios* para que se revele la identidad de su meollo poético:

Sonetos de *Rimas Sacra*
Soneto XIV

Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño,
Tú, que hiciste cayado *de ese leño*
en que tiendes los brazos poderosos.

Soliloquios amorosos
Soliloquio II, Comentario:

Cuidadoso *Pastor*, que sé que me habéis
[buscado...
Vuestras inspiraciones *me despertaban* y yo
[estaba
durmiendo en *el profundo letargo* de mis
[deleites.
(p. 1005).

Espera, pues, y escucha mis cuidados; (v. 12)

Soliloquio I
Dulce Jesús de mi vida
¿Qué dije? *Esperad*,²⁶ no os váis.

(vv.1-2)

XXIV, vv. 5-8: «Y *mis sentidos* [...] / *durmieron* mi florida primavera / de la razón los *memoriales rotos*, «Introducción» vv. 9-12: «Del deleite en que *dormidos* / tantos años *se olvidaron* / parece que *despertaron* / todos mis *cinco sentidos*». Soneto XXXII, vv.3-4: «¿cómo es posible que *a la puerta rondes* / de un *alma*», el motivo de «rondar a la puerta» se da con una fina variante en el Soliloquio VII, vv. 1-3: «Hoy, para *rondar la puerta* / de vuestro santo costado / *Señor, un alma* ha llegado»; aclarada en el Comentario: «*Un alma* Dios y *Señor* mío, [...] arrepentida de habernos respondido que tenía los pies descalzos y recién lavados, cuando *Vos llegasteis a su puerta, viene a rondar* y pasear la de vuestro santísimo costado» (p. 1023). Soneto XXXIII, vv. 1-2: «¡Oh *quién te amara*, dulce vida mía, / *como mereces tú que yo te amara!* / pero *infinito amor, ¿dónde se hallara, / que a tu infinito amor correspondía?*»; Soliloquio III, vv. 65-72: «Pero, *¿quién puede igualar / a vuestro divino amor? / Como Vos amáis, Señor, / ¿qué serafín puede amar? / Yo os amo, Dios soberano, / no como Vos merecís;* / pero cuanto Vos sabéis / que cabe en sentido humano»; Comentario: «*¿quién os amará como Vos amáis?* [...] Si os considero en Vos, halloos infinito» (p. 1011). Soneto LXXXIX, v. 5: «¿qué *requiebros* diré para moveros?»; Soliloquio VII, Comentario: «quien enamorado *os requiebra*» (p. 1024). El Soneto XCI tiene exactamente el mismo asunto que se trata en el Comentario del Soliloquio IV (p. 1014).

²⁶ He aquí un ejemplo de las mínimas variantes que se dan entre estos y los *Cuatro soliloquios*: «esperá» en 1612, luego corregido en «esperad».

¿pero cómo te digo que *me esperes*,
estás *para esperar los pies clavados*?

(vv. 13-14)

Soneto XV

¡Cuántas veces, Señor, *me habéis llamado*.
[...] hoy que vuelvo con lágrimas a veros
clavadme vos a vos en vuestro leño,

(v.1)

y tendréisme seguro con tres clavos.
(vv. 12-14)

Soneto XVII

¡Oh, bien hayan las lágrimas *lloradas*
por culpas en tus ojos cometidas,

Comentario I: *Esperad, pues, mi bien, y*
[*oídme*,
que no creo me habréis vuelto las espaldas
[para iros
habiéndolas *Vos tenido en una Cruz* tanto
[tiempo
para *esperarme*, [...] no podríais por tener
[las manos
y *pies asidos con la fuerza de clavos tan gran-*
[*des*.²⁷

(p. 1002).

Soliloquio III

ver que seguro os tenía porque *estábades*
[*clavado*.²⁸

(vv 35-36)

Comentario: Imagino, dulcísimo Cristo
[mío, que la
razón de no acercarme a Vos [...] debía ser
[de veros
siempre *clavado en la Cruz*. (p. 1010)

Soliloquio II.

Comentario: *Vos me llamabas* y yo no
respondía. (p. 1005).

y crucificadme en vos. (v. 48)
[...] mejor cruz que Vos tendré
si en Vos me crucificáis. (vv. 51-52)

Jaculatoria LVII

Pónme tú tres clavos. (p. 1029)

Soliloquio VI

Mas ya los tengo, Señor,
en dos mares anegados,
ya lloran por mis pecados,

27 La obra de Aaron trata lo que acertadamente llama el cristocentrismo de Lope. Aquí queríamos agregar la inspiración de Raimundo Lulio, cuya obra fue muy leída en el Siglo de Oro desde que el cardenal Cisneros la hizo publicar para que se leyera en las Universidades, imprimiéndose desde 1482 con notable frecuencia en traducciones latinas y españolas. Considérense las meditaciones de Lope frente a Cristo crucificado con el siguiente pasaje de las *Oraciones de Ramon*: «Jesu Xrist Senyor? Ahorar, amar e contemplar vos volria en la vostra passio per ço de vos me pogué enamorar [...]. Vostres braces et mans foren clavellat», en *Obres*, 1906-1938, vol. 16, p. 333.

28 Este es el único ejemplo que da Montesinos, 1967, n. 148, p. 189.

*aquellas de tu amor agradecidas,
y éstas de tu grandeza perdonadas.*

ya lloran por vuestro amor. (vv. 21-24)

*Llorar por satisfacción
de mis culpas* justo es. (vv. 29-30)
E importándome, Señor,
tanto el verlos *perdonados*,
más que *llorar mis pecados*
me sabe *llorar de amor*. (vv. 37-40)

¡*Oh qué dulces* que son bien empleadas,
y a los umbrales de tu Cruz vertidas!

Comentario:
Dulce cosa es llorar;
Oh, qué contenta queda el alma de haber
[llorado!]

Soneto XVIII
¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?

Soliloquio II
Comentario: esa cabeza *llena de rocío*, de
[haberme
buscado toda *la noche*, que en *la noche de*
[mis

¿Qué interés se te sigue, *Jesús mío*,
*que a mi puerta cubierto de rocío
pasas las noches del invierno oscuras?*

oscuridades me buscáis Vos. (p. 1007)
Soliloquio III, Comentario:
si os encontrare alguna alma piense
por el rocío que la habéis buscado toda la
[noche.
(p. 1011)

Soliloquio IV. Comentario:
Señor mío, váis por [...] *los rigurosos fríos del
invierno* buscando una ovejuela fugitiva.
[(p. 1015)

Soliloquio VII
Cuando *a mi puerta* salí
a veros, Esposo mío,
coronada de rocío
toda la cabeza os vi. (vv. 69-72)

Comentario: cuando llegaste *a mi puerta*,
coronado de aljófár. (p. 1025)

Cuántas veces *el Ángel me decía*:

El Ángel de mi guarda me advertía. (p. 1013)

«Alma, *asómate* agora a la ventana.»
(vv. 9-10)

Soliloquio IV. Comentario:
Asomad a esa preciosa *ventana*. (p. 1023)

Soneto XXV
En esta tabla de tu Cruz divina
saldré de la tormenta del mar fiero. (vv.1-2)
[...] *En la nave* de mi vida peregrina. (v. 5)

Soliloquio III. Comentario:
Yo iba [...] *en la nave* de mi verde edad...
y que *esta tabla*, vida mía, hizo tan grueso
el madero de *vuestra cruz*. (p. 1010)

Soneto XLVI

No sabe qué es amor *quien no te ama,*
celestial hermosura, esposo bello. (vv. 1-2)

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

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que un hora amando
venza los años que pasé fingiendo. (vv. 9-12)

Jaculatoria XLIX

Cristo mío, *no sé cómo hubo en el mundo quien*
viese tu hermosura y no te amase. (p. 1029)

Soliloquio III

Lejos anduve de Vos,
hermosura celestial. (vv. 29-39)

Comentario: ¡oh ciega afición de una mise-
[rable
y frágil hermosura! Si me quitaras de ver la de
Dios [...] Por mis ojos pasaron vanas her-
[mosuras.

(p. 1010)

Jaculatoria LV

¡Ay mi Dios, *quién te amase estos días tan*
[aprisa
que *desquitase los muchos años que ha vivido*
[sin haberte amado! (p. 1029)

Anecdóticos aparte, coincidencias tan cercanas en dos obras diferentes de un mismo autor solo se dan en literatura por una de dos razones distintas. En primer lugar, por causas estéticas, cuando se imita de acuerdo con la poética renacentista, lo cual nunca se hace por casualidad. Imaginemos que Lope hubiese decidido imitar el soneto XVIII de sus *Rimas* al escribir la redondilla «Cuando a mi puerta salí» hacia finales del Soliloquio VII. En ese caso el crítico ha de identificar también como imitativos los versos 5 y 6 del comienzo: «Asomad el corazón, / Cristo, a esa dulce ventana», y notar que las quince redondillas que median entre estas dos supuestas instancias imitativas nada tienen que ver con el soneto en cuestión. La naturaleza esporádica del mismo hecho indicaría de inmediato que no se trata del quehacer imitativo, sino apenas de dos alusiones sueltas. Pero alusiones ¿por qué y para qué? Lope sabe ser maestro del aludir. ¿Qué es el cierre del mismo Soneto XVIII sino toque magistral de un genio de la alusión? «Mañana le abriremos, respondía, / para lo mismo responder mañana»: la contumacia de Lope transparentando la de san Agustín (*Confesiones*, VIII, 12). Sin embargo, las de su soliloquio serían alusiones sin nada significativo a qué aludir, lo que ya haría poco convincente la hipótesis por razones estéticas. Y ¿qué decir de considerarse las jaculatorias? Esta por ejemplo: «Mi Dios, cuántas veces pienso que *soy nada, tantas te debo un nuevo ser, porque me haces de nuevo*» (XLIV, p. 1029), ¿no es acaso una apretada síntesis del Soneto XC?: vv. 1-4: «*Nuevo ser, nueva vida, aliento nuevo, / Señor,*

os debo ya, pues reducida / mi vida a vos es otra nueva vida, / de tal manera que me hacéis de nuevo»; v. 9: «nada era ya la vida»; vv. 12-13: «de la nada, Señor, me habéis sacado / a nuevo ser», ¿imitación? Imitar es eminentemente ejercicio estético literario. Al escribir estas brevísimas plegarias nada debía ser más ajeno al intento de Lope que hacer literatura. La espontaneidad de sus jaculatorias no necesita mayor alegato que el delicioso y casi travieso desgarro de éstas: «Jesús mío, si se huelgan tanto los ángeles de la conversión de un pecador, a fe que les di buen día» (LXXVI, p. 1029). Si bien es la única hipótesis que explica semejanzas entre dos obras separadas en el tiempo, la *imitatio* poética no puede ser causa suficiente de las coincidencias entre las *Rimas* y los *Soliloquios*. Acudamos, pues, a la única otra causa posible: que las dos obras literarias se hayan escrito al mismo tiempo. La Jaculatoria LXIV hasta tal punto es un resumen del Soneto XC que sería casi impensable que no se hubiesen escrito coetáneamente. No otra cosa puede decirse del cúmulo de semejanzas que hemos notado entre los soliloquios y los sonetos. Cuando para expresar un estado de particular intensidad se están elaborando —consciente o inconscientemente— una serie de poderosas imágenes poéticas, nada tan espontáneo como su reincidencia en los múltiples avatares dentro del discurso de su creador.

Quizá hasta sea posible aventurar la ocasión en que se escribieron los *Soliloquios amorosos*. Aun antes de la muerte de Carlitos, Lope hacía los *Ejercicios espirituales* de la Compañía de Jesús.²⁹ Nada tan natural como que también los haya hecho al pensar en el sacerdocio, puesto que entre los puntos importantes de los *Ejercicios* se da notablemente el discernimiento de la vocación religiosa.³⁰ La consideración de los pecados perso-

29 Como es sabido, Lope se educó con los jesuitas, y ya anciano expresa su gratitud a la orden con el *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús* (1629). Se colige que Lope, como muchos otros españoles, solía hacer los *Ejercicios espirituales* antes de su crisis religiosa, por lo que revela una carta suya al duque de Sessa, fechada en Toledo el 30 de abril de 1610: «Aquí todo es reformation de costumbres y exercicios espirituales, a que yo acudo remisamente [con tardanza], porque el tiempo ha sido tan riguroso como Vex. a de allá me escribe; si esto no es achaque, como los de los que no ayunan porque caminan, hállole tan trocado que desseo aprender aquí lo que allá no he podido» Amezáa, III, p. 19.

30 Dice el P. Pedro de Ribadeneira: «mas aunque el fruto de estos espirituales Ejercicios se extiende universalmente a todos, pero particularmente se ve y se experimenta más su fuerza en los que tratan de tomar estado, y desean acertar a escogerle, conforme al benelácito y oración con que el hombre en estos Ejercicios se apercibe»; *Vida del Padre Ignacio de Loyola*, 1945, p. 67.

nales junto con la meditación sobre pasajes de la vida y Pasión de Jesús, forma la médula de la práctica ignaciana. La meditación con «composición de lugar», o sea, figurar una escena en la imaginación, visualizarla lo más detalladamente posible. Basta leer los comentarios de los *Soliloquios* para encontrar a cada paso clarísimos ejemplos de composición de lugar:

Dulcísimo Jesús, no os admiréis de que habiéndoos llamado mi vida piense que os vais, pues *imaginé* [...]. ¿Sabéis que *imaginé* cuando dije que me esperaseis? Que os íbais *poco a poco*, y *como volviendo la cabeza* [...]. La razón halló mi enamorada *imaginación*, que fue, Dios mío, el *haberos visto tan abierto* [...]. si os *miro las manos veo*, por las palmas abiertas [...]. Si *miro vuestra cabeza* santísima, Señor mío y buen Jesús, por tantas heridas como os han hecho la punta de esas espinas [...]. Si *vuestro pecho* en ventana tan grande, *veo asomarse vuestro corazón* a mirar quién pasa, para llamarle [...]. Pero si *todo os miro* con cinco mil azotes, parecéis una celosía [...] *ahora viéndoos cubierto de sangre* [...]. En *llegando a miraros*, vida mía, *en el trono de esa Cruz*, como un ramillete de rosas y claveles, me parece que en ninguna ocasión os vienen tan bien los amores (Sol. I, pp. 1002-1004).

Las meditaciones de Lope desde el primero hasta el último soliloquio se centran en Jesús crucificado: «Yo pienso que [mi alma] os imagina muerto por ella en la Cruz» (Sol. VII, p. 1023). Palabras insuperables para revelar la composición de lugar puesta en práctica por la imaginativa más fecunda de España: Lope pecador, imagina, visualiza, su alma que está imaginando, visualizando, la imagen de Cristo. Ahora bien, aún hoy, suelen los colegiales de instituciones católicas, retirarse una semana para hacer los Ejercicios. Muy sugestiva semana: no es difícil que nos señale el porqué los «Cuatro soliloquios» de 1612 hubieron de crecer a siete.

En conclusión, los poemas más personales de las *Rimas Sacras* y los *Soliloquios amorosos* fueron escritos coetáneamente.³¹ La imagen recurren-

31 La Barrera, 1890, p. 399: «Al hacer las explícitas confesiones que estampó en los *Soliloquios*, llorando arrepentido en edad ya tan avanzada [...] los extravíos de su vida pasada, no tuvo Lope suficiente valor para mostrarse ante el público descubierta y desembarazadamente. Responderáse a esto que ya los *Cuatro soliloquios* habían salido a luz con su nombre; pero ha de tenerse en cuenta que se imprimieron... cuando aún no había dejado de pertenecer al estado seglar». Castro y Rennert están de acuerdo con esta fecha tardía, y también parecen estarlo con las razones que da Barrera, pues al citarlas las considera dichas «discretamente», 1967, n. 96, p. 197. Para explicar la publicación de la obra bajo seudónimo anagramático tales razones son poco convincentes; por un lado, habría que explicar por qué Lope cobró «suficiente valor» para declarar su paternidad en la «Égloga a Claudio»: «disfracé con anagrama, / los Soliloquios»; por otro, nada se confiesa en éstos que no hubie-

te en todos ellos es la del pecador arrepentido frente a la Cruz. Ya lo sabemos; su prototipo histórico es la Magdalena. Y para nuestro poeta la Magdalena será, por cierto, arquetipo de Lope mismo.

Malón de Chaide y Lope de Vega

Este intento de fijar la fecha probable de los *Soliloquios amorosos* ha sido necesario porque, habiendo afirmado la identificación del poeta con

ra ya declarado públicamente en las *Rimas sacras*, tan explícitas respecto a sus culpas como los *Soliloquios amorosos*. En realidad, su arrepentimiento no resulta más explícito ni más acusatorio de sí mismo que el del santo duque de Gandía, como se ve en «una oración que hizo el Padre Francisco el día de su profesión», la cual Ribadeneira transcribe en su *Vida del P. Francisco de Borja*, ed. cit. pp. 671-673, teniendo como fuente también la vida de Loyola. Su modo expresivo se asemeja bastante al de Lope; es imposible no recordar su pregunta «¿qué tengo yo que mi amistad procuras?», al leer el comienzo de la plegaria del Borja: «Señor, mío y todo mi refugio, ¿qué hallaste en mí para mirarme?, ¿qué hallaste en mí para llamarme?». Tal como hará Lope en el Soliloquio III y su comentario, Borja llega a acusarse de ser otro «Judas». En tantas ocasiones tan poco discreto, en las páginas penitenciales de sus soliloquios Lope jamás detalla el tipo, cómo, cuánto, con quién y cuándo de sus pecados. Por nuestro lado, al postular la coetaneidad de las *Rimas Sacras* y los *Soliloquios*, y recordando que el poeta guardaba su único borrador en el mismo cuaderno, se nos plantea muy distinta pregunta: ¿por qué no los publicó al mismo tiempo que estas o poco después? La causa puede ser muy sencilla: en 1614 le eran todavía demasiado personales para darlos a la imprenta. Conjeturemos que en unos ejercicios espirituales hechos antes de su ordenación, Lope recordara —¿cómo no hacerlo?— aquellas redondillas suyas, nacidas no hacía demasiados años, en escenario en todo semejante, considerando su vida pecadora ante Cristo en la cruz. Nada tan natural como las usase de punto de partida para la meditación (la contemplación ignaciana), partiendo de la misma y casi obligada composición de lugar. «Contemplaciones» que quedarían documentadas en los comentarios en prosa: «que me abriese más de veras los ojos a esa contemplación de nuestra común miseria» (*sol.* I, p.1003). Pronto habrá agotado los cuatro textos, y llevado por la inercia misma de su versificación escribió otros tres con el mismo formato, dejándonos la sustancia de sus meditaciones sobre ellos en los correspondientes comentarios en prosa. Posiblemente más tarde decidiera agregar las redondillas de la «Introducción». Esta no demasiado atrevida hipótesis explicaría la calidad de esos papeles que conservaba entre poesías religiosas escritas hacia la misma época en el mismo estado espiritual, pero que serían —como meditaciones ignacianas— la más íntima, la más directa expresión de sus tribulaciones y esperanzas. Por una vez Lope debió sentir que unos papeles suyos le eran demasiado personales para hacerlos literatura. Al imprimirse las *Rimas Sacras*, el sentimiento a lo vivo, no se había llegado a establecer la suficiente distancia emocional para pensar en publicarlas. Después de más de un decenio, la memoria cicatrizada, ya podía hacer literatura de esos «Soliloquios de su ardiente llama» y hasta, al prepararlos para la imprenta, jugar a crear ese Gabriel Padeco en quien, con transparencia anagramática, Lope se inventó o se soñó cartujo.

la Magdalena, hemos de demostrarla acudiendo justamente a la semejanza de los conceptos e imágenes del poema de las *Rimas Sacras* y los de estos *Soliloquios*. A nuestro juicio, similitud en simultaneidad.

Lope dio a sus *Soliloquios* el título justo. Al contemplar la Pasión, su alma habla a solas con Jesús; así también lo hace la santa en tres largos soliloquios contemplativos de «Las lágrimas de la Magdalena». Ambos expresan lo mismo, ya el arrepentimiento, ya el sentimiento de culpa. Si a ella le parece «que sólo por sus culpas padecía» Cristo (v. 192), él considera que «Vos padecísteis por mi solo» (Sol. I., Com. p. 1002); si ella declara «Yo que de vuestra muerte culpa he sido» (v. 201), no menos hace Lope, «he sido vuestra muerte» (Sol. I, v. 24). María comparte esos pasos suyos con cadencias del toledano — «Es posible, Señor, que os han traído / a tales pasos los que di perdida» (vv. 201-202), «Paso no he dado en mis errores vanos / que en los que agora doy no se me acuerde» (vv. 209- 210) —; comparte también sus ansias de crucifixión, «que ya me va, Señor, crucificando / el alma en ese leño» (vv. 289-290). Los «pies clavados» los emocionan por igual, y por igual los enamora la hermosura de Cristo en la Cruz:³²

Porque no puede haber cosa más linda
que ese roto, desnudo cuerpo santo,
ni que las almas enamore y rinda,
y enternecidas las provoque a llanto.
(vv. 481-484)

No sé, mi bien, qué tenéis,
que todo me enamoráis,
o es que, como abierto estáis,
mostráis lo que me queréis (Sol. I, vv. 65-68)
Mas cuando, Cristo amoroso,
de la Cruz pendiente os ven
como me hacéis mayor bien
me parecéis más hermoso. (Sol. V, vv. 37-40)

En el cuerpo del crucificado contempla Lope «un ramillete de rosas y claveles» (Sol. I. Com., p. 1004), porque «todo sois lirios y rosas» (Sol. V, v. 43) con las «cárdenas violetas de vuestros golpes» (Sol. V. Com. p. 1018), y ve Magdalena «que a fuerza de rojos cardenales / de cándido jaz-

32 Comparar con las citas de los *Soliloquios* y de los sonetos, *supra*, estas de «Las lágrimas de la Magdalena»: «En estos pies hallé perdón y cielo, y no puedo sufrir verlos clavados» (vv. 401-402); «Pies soberanos que clavados tiene / mi libertad con ese fuerte clavo» (vv. 409-410). Lope siempre visualiza a Jesús crucificado con tres clavos. Desde el siglo XVI se discutía si debía ser representado con tres o cuatro clavos (como el Cristo de Velázquez); los jesuitas eran fuertes partidarios de los tres clavos, ya que aparecían en el escudo de la Compañía. Respecto al enamorarse de Jesús, recordemos otra vez la coincidencia con Lulio en la cita mencionada: «Ahorar, amar e contemplar vos volria en la vostra passio per ço de vos me pogués enamorar».

mín os vuelven rosa» (vv. 395- 396). En la cruz Lope señala que «ahí sí que están los jacintos, los marfiles, el óleo efuso» (Sol. I, Com., p. 1004), a la par que la santa indica «Agora sí que estáis como óleo efuso» (v. 373). Gemelos en la profusión del llanto y en la expresividad del lamento, si uno se siente «oveja reducida» (Sol. I, v. 22), la otra sabe que fue «oveja fugitiva» (vv. 367) del mismo Pastor, quien al limpiarlos la dejó «más que la nieve blanca» (v. 416), y «más que la nieve» así quedó él (Sol. III, Com. p. 1010).

Lope, que en los *Soliloquios*, se ve en Judas, en el buen ladrón y el hijo pródigo, nunca se equipara de modo explícito con la mujer de Magdala. Tal vez le pareciera poco decoroso identificarse abiertamente con un personaje femenino. Sin embargo, puesto que alma se siente y se sabe esposa de Cristo —tal como en sus octavas se llama a sí misma Magdalena— se le escapa a Lope el adjetivo delator. Así, en el Comentario del Soliloquio VII insertó un poema con una estrofa admirablemente magdalénica: «¡Oh, quién te amara tanto que muriera / en un acto amoroso / transformada en las penas de su Esposo!» (p. 1024). «Amada en el Amado transformada», ciertamente; pero las metamorfosis del alma de Lope no son otras que las de la Magdalena. Aún más: las de la Magdalena de fray Malón de Chaide: «piedra resuelta en agua» (II, 256).

Junto a la tumba de Cristo, la mujer recuerda la escena de su conversión en casa del fariseo: «Piedra fui yo, sus pies me transformaron» (v. 633) y entonces la roca se destila en llanto (v. 644). Este es «metamorfoseos soberano de un alma oscura» al que se alude desde la primera octava del poema, y el mismo de los *Soliloquios*, donde el trocado Lope se vuelve lágrimas: «Ojos, no sé qué me digáis de aquesta mudanza vuestra, de esta transformación divina, que no ovidiana ni fabulosa.³³ [...] Ya, Señor, los anegan [a mis ojos] dos profundos mares de lágrimas» (Sol. VI, Com. pp.1020-1021). No cabe duda, Lope leyó la «Conversión de la Magdalena», y lo hizo tan bien que recordó hasta un detalle de la comparación del agustino. Hemos visto cómo Malón compara la metamorfosis de su Magdalena con una serie de episodios bíblicos (II, 255); tras hacerlo, dejando de lado todos los demás, se centra en uno solo: «Es el que ha convertido

33 «Entre tantas maravillas y metamorfosis que Dios hizo» (II, 255), para Malón y Lope, «esta transformación divina, que no ovidiana ni fabulosa» del pecador en lágrimas, es la suprema entre todas las posibles metamorfosis de la literatura sagrada y profana.

el *peñasco en fuente, en fuente de agua* [...] Porque *hirió la piedra* corrieron las aguas; *hirióla Moisés*» (II, 256). No ha de ser por casualidad que Lope de Vega ofrezca solamente un paralelo bíblico, y que sea exactamente este, que no por lo breve deja de transparentar su subtexto: «*Moisés hirió una piedra* en Rasidin, de quien salió *la fuente* de refrigerio» (Sol. VI, p. 1020).

En las *Rimas Sacras* (Soneto XVII) y en los *Soliloquios* los ojos de Lope y su largo llanto³⁴ no son otros que los de la Magdalena de Malón:

esta pecadora, que de sus ojos [...] riega
los pies de Cristo, por dolor, por amor,
por devoción, por congoja de la vida
pasada. (II, 256)

en dos mares anegados,
ya lloran por mis pecados,
ya lloran por vuestro amor.
(Sol. VI, vv. 21-24)

El tratado de la *Conversión de la Magdalena* ¿fuente literaria del Fénix? Sin duda, desde el punto de vista del crítico enfrentado a estas obras como producto literario; pero desde la perspectiva del poeta penitente este tratado hubo de trascender en mucho sus alcances literarios.³⁵ En esa encrucijada

34 Respecto al llanto del poeta, Castro juzga que «Lope prolonga excesivamente su plañir» 1969, p. 198. Siendo cada soliloquio la consideración de los pecados de un cristiano de la Contrarreforma, jamás su plañir debería juzgarse excesivo. Santa Teresa en su *Libro de la Vida* menciona las lágrimas desde el primero hasta el último grado de oración como importantes «consuelos», «gustos», «ternuras» y «deleites» de la vida contemplativa (caps. 10, 14, 19). No es posible exagerar su importancia para san Ignacio, en cuyo *Diario* es rara la entrada que no dé cuenta de ellas. En los *Ejercicios espirituales* se explica su significado de «consolaciones». Basta leer la biografía de Ribadeneyra para entender que Loyola fue particularmente agradecido con «el don de las lágrimas»; cuando rezaba las Horas «era tanta la abundancia del divino consuelo y tantas las lágrimas que derramaba, que le era forzado hacer pausas casi en cada palabra [...] y vino a perder la vista de los ojos de puro llorar», por lo cual el Papa le concedió dispensa «para que no fuese obligado a rezar el oficio divino» (p. 320); «cuánto gozo y consolación sentía su espíritu de las copiosas lágrimas que continuamente en toda su oración derramaba» (p. 323); en fin, «tuvo grandísimo don de lágrimas» (p. 327). Ribadeneyra también transcribe la carta de la tía clarisa de san Francisco de Borja, a su sobrino: «Y allí os vi estar postrando a los pies de Cristo, y con humildes lágrimas y gemidos le pedíais perdón de vuestros pecados», 1945, p. 648. No otra es la figura de Lope en sus *Soliloquios*. En esto no podía haber exageración. Las lágrimas conllevaban un marcado signo sacramental.

35 *La Conversión de la Magdalena* gozó de gran éxito y de notable difusión durante los siglos XVI y XVII como lo demuestran sus numerosas ediciones (Barcelona: Hubert Gotard, 1558; Alcalá de Henares: Iuan Iníñez de Lequerica, a costa de Diego Guillén, 1592; Alcalá de Henares: En casa de Iuan Gracián, 1593; Alcalá de Henares: Iuan Iníñez de Lequerica, a costa de Diego Guillén mercader de libros, 1596; Madrid: Casa de Pedro

jada de su vida, Lope debió encontrar en el libro del agustino fuentes vivas de expiación. Allí hubo de hallar el retrato mismo de su alma: el retrato de la Magdalena en la pluma de Malón.

Siendo María de Magdala ejemplo de penitencia y modelo de arrepentimiento, muy en particular de pecados de la sensualidad,³⁶ la identificación de Lope con esta *advocata omnium peccatorum*,³⁷ ha de resultar-nos, aunque inesperada, natural. La Magdalena estaba en auge entre santos y pecadores, fuesen Teresa de Ávila y sus carmelitas, los dominicos de Provenza o los agustinos de Castilla y Aragón.³⁸ Lo que sí es un hecho raro y curiosísimo es que Lope no se identificó con la Magdalena meramente en amplios y generalizados términos, sino que lo hizo con una visión particular y específica, la que encontró en el libro de Malón de Chaide para inspirarle muchos de los pasajes más personales e íntimos de su obra religiosa. Hay versos en las *Rimas Sacras*, como los inolvidables

Madrigal, a costa de Diego Guillén mercader de libros, 1598; Valencia: Pedro Patricio Mey junto a San Martín, a costa de Balthasar Simón mercader de libros, 1600; Lisboa: Pedro Crasbeck, 1601; Alcalá de Henares: Biuda de Iuan Gracián, 1602; Alcalá de Henares: Justo Sánchez Crespo, a costa de Lorenço Blanco mercader de libros, 1603) y su pronta traducción a otros idiomas (alemán, 1604; francés, 1619; italiano, 661).

36 Entre las cuatro cosas que agravan los pecados de la Magdalena, Malón de Chaide juzga que es «la primera que eran pecados de sensualidad, que aunque no son de mayor culpa son de mayor afrenta; y aun si miramos, son pecados que Dios castiga gravísimamente» (I, 136). Juicio donde se refleja el espíritu postridentino, que culminó en la declaración del Santo Oficio Romano el 4 de febrero de 1611 dictaminando que en pecados sexuales, es decir, en faltas contra el sexto y noveno mandamientos, a diferencia de los otros, no hay materia leve. En 1612 el general de los jesuitas confirmó, bajo pena de excomunión para quien enseñara lo contrario, que ningún pecado contra la castidad podía ser considerado venial; véase U. Ranke-Heinemann, *Eunuchs for the Kingdom of Heaven*, 1990, p. 256.

37 Expresión del Padre Fabre, uno de los primeros y más íntimos compañeros de san Ignacio, en *Fabri Monumenta*, Madrid, 1914, p. 495.

38 La Magdalena gozaba de particular devoción en muchas de las órdenes religiosas más importantes. Los dominicos, que guardaban las supuestas reliquias de la santa en la iglesia de san Maximino en Provenza; además del ejemplo de fervor por la Magdalena dado por San Agustín, los agustinos, considerándose «eremitas» se inspiraban en las leyendas de la santa como penitente ermitaña; los carmelitas la consideraban de su orden, como una de las religiosas que habían estado en el monasterio del Carmelo fundado por la Virgen en Jerusalén después de la muerte de Cristo. Santa Teresa declara: «era yo muy devota de la gloriosa Magdalena, y muy muchas veces pensaba en su conversión, en especial cuando comulgaba; que como sabía estaba allí cierto el Señor, poníame a sus pies, pareciéndome no eran de desechar mis lágrimas [...] y encomendávame a aquesta gloriosa santa para que me alcanzase perdón», en Otger Stegginck (ed.), *Libro de la Vida*, 1986, p. 168.

«Pastor que con tus silbos amorosos / me despertaste del profundo sueño» (XIV), «¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado» (XV), donde todos hemos creído escuchar la individualísima voz del poeta. Y no nos engañamos. Lo que no hemos sabido reconocer es el tamiz de su voz:

Oh, cuántos hay que oyen el silbo del soberano Pastor del cielo, sienten su llamamiento, conocen la inspiración que le envía y hácese sordos. (II, 121)

Así me dabas grandes voces y me llamabas, Dios mío [...] mas yo cuitada no cuidaba de responderte, alejándome siempre más de ti, Tú, amador de mi alma, no cansado por eso, me rogabas [...]. Aun en medio de mi olvido y de tu ofensa me llamabas y me despertaba. (II, 210)

Fray Pedro Malón de Chaide es el eco en la voz. No menos se lo oye en los *Soliloquios*: «Vos me llamabas y yo no respondía: cuando vuestras inspiraciones me despertaban y yo estaba durmiendo en el profundo letargo de mis deleites» (p. 1005). Los placeres en aquellos prados de otrora que tantas veces poetizó nuestro gallardo potro sin freno, ¿cómo hubiese podido no verlos espejados en esta Magdalena?: «Yo, ingrata, mala, desconocida, yéndome por los anchos prados del pecado, corría a dar rienda suelta tras mis contentos, como caballo sin freno, sin curar que me llamas, y que ibas en pos de mí, y yo huyendo siempre de ti» (II, 204).

En las *Rimas Sacras* Lope se lamenta de haber preferido las hermosuras del mundo a la belleza divina —«Si quise, si adoré, ¡qué error terrible!, / hermosura mortal, ¿cómo ignoraba / la tuya celestial» (XCI) — y en los *Soliloquios*: «¡Cuántas veces os negué / por confesar mi locura / a la fingida hermosura / donde no hay verdad ni fe!» (I, vv. 57-60), «Oh ciega afición de una miserable y frágil hermosura! Si me quitaras de ver la de mi Dios [...] por haberte amado locamente nos viésemos los dos en el infierno entre tanta diversidad de fealdades abominables»; «Por mis ojos pasaron vanas hermosuras [...] y por los demás sentidos cosas que, por no ofender vuestra limpieza, aún no las osa revolver mi memoria; con esto anduve tan lejos de vuestra hermosura» (III, p. 1010). Sería injusto dudar el hondo sentir de esta, su avergonzada pena; no menos indudable es que la emoción del poeta halló modelo y cauce en la Magdalena del agustino; «Sólo me agradaban las criaturas y me deleitaban las cosas de la tierra. La hermosura me parecía que estaba en el cieno de mis torpezas y abominables pecados, y ésta sola buscaba y dejábate a ti, belleza infinita» (II, 208). En el sentimiento —hasta en la adjetivación—, la voz de Lope es magda-

lénica: «Bendita sea vuestra piedad, hermosura infinita [...] que esperabais que conociese la fealdad del vicio y la belleza vuestra» (Sol. I, p. 1003). Lo es hasta en el detalle comparativo. Cuando Malón escribe de los muchos que sienten las llamadas de Dios «y hácense sordos», los compara con *áspides* «que se tapan las orejas, por no oír *la voz del encantador, que con sus versos las encanta*» (II, 121) y tal se ve Lope, «que al *encanto* dulcísimo de *vuestra voz eran mis oídos de áspid*» (Sol. II, p. 1005; énfasis nuestro).

Hemos notado ya que en el Soliloquio VII se da la variante de un motivo que amó el poeta, el del amante rondando la puerta. Es natural que Cristo lo haga, como en el soneto XXXIII, pero en este soliloquio espera una sorpresa. Ya hemos visto a Lope identificarse con la Esposa del Cantar de los Cantares, ahora se apropia de sus acciones y palabras cuando su alma oye el llamado del Esposo, «arrepentida de haberos respondido que tenía los pies descalzos y recién lavados cuando Vos llegasteis a su puerta» (p. 1023). El poeta está parafraseando su pasaje favorito del Cantar (5, 2-3), él mismo que ha poetizado muchísimas veces, y al que se ha referido en otras ocasiones a lo largo de los mismos *Soliloquios*: Cristo, en busca de su alma, llama a la puerta, y ella se hace la sorda o se excusa para no abrir. Hasta aquí nada de asombroso, pero de seguido se apresura a sorprendernos. Lope-Esposa «viene a rondar y a pasear la [puerta] de vuestro santísimo costado». Variante encantadora y al parecer novísima porque, como había subrayado fray Pedro, «cosa nueva sería que la mujer recuestase al hombre, lo requiriese y le ruase la calle, que esto es cercar la mujer al varón». De lo social a lo poético esta metáfora de Lope arrepentido surge asombrosa por lo nueva. Pues bien, la novedad no es suya; se la prestaba la Magdalena de Malón: «he aquí cumplida esta novedad. Yo soy la mujer que te busco, yo la que te requiero, te rondo la casa» (II, 211). Magdalena y Lope, como la Esposa del Cantar, se morían de amor, y Lope-Magdalena «viene muerta de amores [...] tan enamorada de Vos» (p. 1023).

Magdalena ¡tan enamorada! Entre todos los personajes evangélicos ella es, por excelencia, la enamorada del Señor. De considerarse la vida y personalidad de Lope, justamente esto debió ser lo que determinara su honda identificación con ella. Nada tan ajeno a la personalidad del poeta como el desasimiento, la renuncia y despego de un san Jerónimo, las maceraciones de san Pedro de Alcántara y el ascetismo de tantos atletas de la Iglesia. Sus entusiasmos, aunque fugaces, siempre fueron los de un sentimental. El enamoradizo Lope; el siempre enamorado Lope ¿cuándo no estuvo en trance

de amores? Sin estarlo, o mejor, sin sentir que lo estaba, hubiera perdido y creído perder lo más genuino de su identidad. Por eso, una vez más, Lope de Vega se enamoró. Le era necesario por hábito del alma, y aún más necesario para su salvación. Solo estando enamorado podía esperarla en las palabras de Jesús a la pecadora de Naím; como ella él había pecado mucho, y mucho le sería perdonado si amaba mucho, cual le indicaba el libro de Malón: «¿Qué dice Cristo de la Magdalena? ¿Qué dice el Amante eterno de María? *Quoniam dilexit multum*. Que amó mucho ¿A quién? A Dios» (III, 129). Lope, que siempre había amado lo hermoso, debió leer emocionado las páginas del agustino sobre la belleza de Dios, y al enamorarse de su «Esposo bello» verse en la Magdalena de Malón: «¡Oh hermosura sobre toda hermosura! Y ¿quién será aquel que de tanta belleza no se enamore?» (III, 151). También como la santa él había contemplado, junto con la hermosura infinita, la vergüenza de la propia fealdad: «Véisme, pues, aquí, Señor, enamorado de vuestra hermosura, y corrido de mi fealdad. Vos sois la misma limpieza; yo la torpeza misma [...] impuro, traidor, desleal y abominable» (Sol. IV, p. 1014). La fealdad de Lope no difiere de la que Jesús ve en la María de fray Pedro «estando en medio de tus pecados, revolcada en tu sangre y abominaciones, muerta de tus torpezas y fealdades» (III, 130). ¿Fea la Magdalena? ¿Es que acaso no era hermosa? De mirarse bien, fue hermosa y fue fea. Es la paradoja de su santidad.

En el último capítulo de su libro *Malón de Chaide* deja de comentar el texto de Lucas. La pecadora, ya santa, exige otro escenario. El Evangelio de San Juan le ofrecía el de la Resurrección, pero el agustino no debió considerarlo muy a propósito pues lo pospone a esa especie de apéndice que es su «tratadillo» o «Sermón». Lo que sí le venía como anillo al dedo era la misma escena que favorecieron las artes plásticas, desde la macerada Magdalena de Donatello en el Renacimiento hasta la transida hermosura de las de Ribera en pleno Barroco. Se trata de la perdurable leyenda del Medioevo que desde Jacobo de la Vorágine llegó a la Contrarreforma para que la confirmase nada menos que la autoridad de quien, tras Eusebio de Cesárea, mereció ser llamado Padre de la Historia Eclesiástica, el cardenal Cesare Baronio en su monumental *opera magna* (*Annales ecclesiastici*, 1, anno 35, p. 339). En el último capítulo de la *Conversión* revive la Magdalena de la *Leyenda dorada*, la penitente solitaria de la floresta provenzal, la ascética ermitaña de Sainte-Baume, la misma que en varias estrofas de su poema también contempla Lope de Vega:

Yo espero verme con memorias tales,
 ¡oh mi Jesús! tan rica de pobreza,
 que como a los silvestres animales
 me vista de una vez naturaleza,
 que los cabellos con los pies iguales
 entre peñascos llenos de aspereza,
 para mi llanto más conforme y útil
 me servirán de túnica inconsútil.
 (vv. 433-440)

De claro espejo que me dé consejo
 haré que sirvan las sonoras fuentes;
 mas dije mal, que Vos seréis mi espejo,
 ¡oh fuente de purísimas corrientes!,
 que si en vuestra luna me aconsejo,
 aunque eclipsado sol, los transparentes
 rayos de vuestro amor, profundo abismo,
 me dirán la verdad como Dios mismo.
 (vv. 457-464)

Tema e iconografía que apasionó a toda Europa, «la Magdalena en el desierto fue para el arte cristiano el símbolo mismo de la contrición [...] su grandeza en lo expiatorio, su extraordinario don de las lágrimas, fue para el alma cristiana tema perpetuo de meditación» (Mâle, 1972, p. 67). Desde fines del XVI se la ve en oración junto a una calavera, como la imagina Lope:

y si quisiere la belleza mía
 ver, de pincel valiente y mano diestra,
 en una calavera descarnada
 toda mi vanidad veré pintada.

(vv. 469-472)

La penitente contempla su belleza física revelada por el diestro pincel de la Muerte, último pintor. Estos son los tiempos cuando había cundido por todo el mundo católico la iconografía del santo orante meditando sobre una calavera. Los hemos visto innumerables veces en múltiples Magdalenas, en los muchos san Franciscos del Greco, en el de Zurbarán, en el estupendo san Francisco Javier de Montañés. De todos ellos del único que se puede afirmar que históricamente hubo de hacerlo es el apóstol jesuita, pues la Compañía de Jesús fue la que difundió la meditación sobre el cráneo de un muerto, ya desde el mismo Loyola que la recomendaba para la primera semana de los *Ejercicios espirituales*. De ahí en adelante los innumerables manuales en que su orden comentó, interpretó y amplificó los *Ejercicios* trataron esta meditación *in extenso*. Para la composición de lugar había que imaginarse extendido en el lecho de muerte, agonizando con candela y crucifijo en mano. Pero no bastó con ello; la insistencia ignorante en llegar al alma por los sentidos desbordó en mucho el ejercicio imaginativo, la acostumbrada figuración mental. Ahora san Ignacio recomienda que esta meditación «sea hecha con las ventanas cerradas, porque la oscuridad ayude mucho a impresionar el alma con el horror de la muerte;

y para ello conviene que tengan una calavera». ³⁹ La composición ignaciana en este caso requiere directo y concretísimo dato sensorial. Con inusitado éxito la sugerencia de Loyola terminó por establecer la calavera como objeto de devoción, casi tan popular como el rosario después de Lepanto. El uso se difundió en todo el XVII tanto en conventos como en casas de retiro, donde religiosos y laicos meditaban contemplando en un cráneo las vanidades del mundo. Lope de Vega siguió la práctica al uso, y en el retiro de algún ejercicio espiritual hubo de meditar sobre una calavera que la imaginó de una tentadora belleza:

A una calavera

Esta cabeza cuando viva tuvo
sobre la arquitectura de estos huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que, mirándola, detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo.

(*Rimas Sacras*, XLIII)

Tal vez en el *memento mori* de este soneto leamos el retrato de la pecadora Magdalena. Estos cabellos y estos ojos que apresaron tantas almas para propia y ajena perdición ¿no son acaso los mismos que tradicionalmente se le atribuían en prosa y verso? Así en el comienzo del *ubi sunt* de Malón —«¿No sois vos aquella Magdalena que en otros tiempos derrocábadis tantos en el infierno? ¿No sois vos aquella famosa mujer que con vuestros ojos robábadis mil corazones?» (III, 175) —, en su traducción del soneto de Fiamma y, por supuesto, en el original italiano (III, 59-60):

Chiome, di mille cor reti e catene
e del mio vannegiar travaglio eterno,
sciolte, sparse, confuse [...].
Luci, sol per l'altrui danno serenne,
onde già mille palme heve l'inferno

Cabellos, de almas mil red y cadena,
de mi devanear trabajo eterno,
suelto y confuso [...].
Vista [ojos] en ajeno mal sólo serena
por quien mil triunfos ya ganó el infierno.

Lo mismo puede leerse en un bello soneto atribuido a fray Luis, donde como en estos se escucha el lamento de la santa pecadora: «mis ojos tus pies bañen hechos fuentes, que de mortal amor dos fraguas fueron. / Límpiente mis cabellos, que truxeron /de sí colgadas infinitas gentes» (vv. 3-6). ⁴⁰

39 *Notitie appartenenti agli Esercitii spirituali* (Bologna, 1687); Mâle, 1972, p. 210.

40 P. A. C. Vega, 1975, p. 580, soneto a la Magdalena «Las manos que la muerte a tantos dieron» que aparece en el *Vergel de flores divinas*, de López de Ubeda, como anónimo.

Apoyándonos en esta tradición, podemos ahora contemplar en el soneto del Fénix esa «calavera descarnada» donde predecía la santa «toda mi vanidad veré pintada» («Las lágrimas» vv. 469-472). La Magdalena postridentina y su poeta contemplaban la lección de los *Ejercicios* ignacianos en las macabras cavidades del cráneo:

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
¿dónde tan alta presunción vivía
desprecian los gusanos aposento? (*Rimas Sacras*, Soneto XLIII)

La penitente solitaria, desnuda bajo cabellos que —salvo su cilicio— le sirven de único vestido, así la ve fray Pedro cuando muy a finales del libro afirma su hermosura física por primera vez: «Santa era, rica era, moza, hermosa, libre, poco hecha a asperezas, y tiene fuerzas para vivir en un desierto, para sufrir el rigor del sol y la aspereza del invierno. Pásase con raíces de hierbas, sin vestido, sin cama, sin regalo, sin compañía, sin trato ni conversación humana» (III, 176). Ciertamente la santa del agustino y de Lope no se parece a la tierna belleza, aún no consumida de penitencias, que Ribera pintó en rico traje de corte (Museo del Prado), pero los dos atendieron a las galas de la Magdalena:

Yo lloraré por montes solitarios,
mi amor, mi bien y mi querido Esposo,
las varias telas, los vestidos varios
que adornaron mi cuerpo y rostro hermoso,
techos de oro de Ofir, mármoles parios
por pavimento cándido y lustroso,
tapices palestinos o damascos,
serán de hoy más los frígidos peñascos.
Los afeites costosos y sutiles
que parte de la vida me ocupaban,
y en cristalinos vasos y marfiles
como tesoros de hermosura estaban;
las fuertes mudas, los ungüentos viles,
pinturas que mi rostro matizaban,
con que quise enmendar su tabla al cielo,
serán de hoy más el sol, el aire, el hielo.

(vv. 441-456)

Decidme, Santa [...] ¿no sois vos la de los trajes, la de las invenciones y galas? [...] —Sí— Pues ¿dó la vida pasada? ¿dó los galanes? ¿Son por ventura las fieras y robles de este desierto? ¿dó las galas y trajes? ¿son este cilicio de que andáis vestida? ¿dó las suntuosas casas, las salas y aposentos colgados? ¿son esa cueva oscura? (III, 175-176)

Sin duda los tapices, los techos de oro y pisos de mármol que nos pinta Lope provienen de estos palacios de la Magdalena de Malón. La santa del agustino, lejos de las exuberantes, rollizas, rubias Magdalenas de Rubens, está muy próxima a la austera, macerada, enjuta penitente que el genio de Donatello esculpió arrugada y reseca de aires, cilicios y hielos, negra una vez más, «esta etiopisa en el cuerpo, esta mujer tostada de la fuerza del sol» (III, 175). Sin embargo, en ese cuerpo ennegrecido y descarnado hemos de contemplar su verdadera belleza. La que en sus pecados fue otrora la fea, es ya la hermosísima negra del Cantar de los Cantares: «*Nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol*, dice María. No miréis que soy morena, porque me ha soleado y teñido el rostro el sol» (III, 176). Negra pero hermosa. Su carne, oscurecida de rigores, guarda en su color más alto misterio. Es negra porque la besó el Sol, «de inaccesible claridad, cuyo amor me abrasa, con cuyo resplandor me enciendo; éste me ha soleado, éste me tiene tal» (III, 176). No podía ser de otra manera, porque la de la Magdalena es, sobre todo, una historia de amor.

Bibliografía

- AARON, M. Audrey O.S.B. (1967), *Cristo en la poesía religiosa de Lope de Vega*, Madrid, Cultura Hispánica.
- BARRERA, Cayetano A. de la (1890), *Nueva biografía*, Madrid, Real Academia Española.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT (1969 [1919]), *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya.
- CHAIDE, Malón de (1959), *La conversión de la Magdalena*, P. Félix García (ed.), 3 vols., Madrid, Clásicos Castellanos.
- DARBORD, Michel (1965), *La poésie religieuse espagnole des rois catholiques a Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- FABRE, Petrus (1914), *Fabri Monumenta*, G. López del Horno (ed.), Madrid, Monumenta historica Societatis Iesu.
- LOYOLA, San Ignacio de, (1971), *Ejercicios espirituales*, Cándido Dalmases (ed.), Madrid, B. A. C.
- LULIO, Raimundo (1906-1938), *Obres*, 20 vols. Palma de Mallorca, Comissió Editora Lulliana, vol. 16.
- MÂLE, Emile (1972), *L'Art Religieux de la fin du XVI e siècle, du XVII e siècle, et du XVIIIe siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, París, Librairie Armand Colin.

- MONTESINOS, José F. (1967), *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya.
- POWERS, P. J. (1956), «Lope de Vega and «Las lágrimas de la Magdalena», *Comparative Literature*, VIII. pp. 273-290.
- RANKE-HEINEMANN, Uta (1990), *Eunuchs for the Kingdom of Heaven*, Nueva York, Penguin Books.
- RIBADENEYRA, P. Pedro de (1945), *Historias de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SAINZ DE ROBLES, Federico C. (1964), *Obras Escogidas, II, Poemas, Prosas, Novelas*, Madrid, Aguilar.
- TERESA DE JESÚS, Santa (1986), *Libro de la Vida*, Otger Stegginck (ed.), Madrid, Clásicos Castalia.
- VEGA, P. Ángel. Custodio (ed.). (1975) *Poesías*, Madrid, B.A.C.
- VEGA CARPIO, Lope de (1777), *Colección de Obras Sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan, XIII*, Madrid, Librería de Antonio de Sancha.
- (1940), *Epistolario de Lope de Vega Carpio, III*, Agustín de Amezúa y Mayo, Madrid, Real Academia Española. 4 vols.
- (1969), *La Filomena*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.
- (1983), *Lope de Vega. Obras Poéticas*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.

EL TIEMPO DE LA PIEDAD:
PARA UNA APROXIMACIÓN
AL *HERÁCLITO CRISTIANO*,
DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Valerio Nardoni
Universidad de Florencia

Premisa

Como destaca Julián Olivares,¹ el *Heráclito Cristiano* «as a poetic cycle» no ha recibido mucha atención por parte de los críticos. Por supuesto, la cuestión depende de la escasa fiabilidad del mismo texto —como es bien sabido—, además de sus versiones manuscritas, editado en parte y con variantes en *El Parnaso Español* (1648) y en *Las tres musas últimas castellanas* (1670). A pesar de esto, el mismo Olivares afirma la autoridad de los manuscritos conservados y propone una lectura del «cycle» según el tema principal de la dinámica del arrepentimiento, en sus aspectos dogmáticos

1 Julián Olivares, «Towards the Penitential Verse of Quevedo's *Heráclito Cristiano*», 1992, pp. 251-267; al que se remite también para la bibliografía específica; una bibliografía más reciente y más general se encuentra, largamente comentada, en Francisco de Quevedo, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), 1998. En el mismo volumen hay también notas detalladas al *Heráclito*, pp. 680-696. El manuscrito de Eugenio Asensio se reproduce en: Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, J. O. Crosby (ed.), 2000.

relativos al camino de la conciencia hacia la contrición. En este sentido, rehúsa los dos salmos 16 y 17 de *Lágrimas de un penitente* (27 y 28 en la edición de Blecua), que, en efecto, cumplen con su función de llevar a un final diferente un «cycle» reexaminado en sus dimensiones y conclusiones. Precisamente, estos dos últimos salmos resolverían la determinación de no salir del pecado —que aparece a lo largo del *Heráclito*—, derivando en una contrición definitiva: «pues conozco mi culpa y no la excuso».²

Olivares no lo pone en evidencia, pero, para una confirmación de su tesis —como hemos dicho, especialmente dirigida al tema del arrepentimiento—, se podría añadir que la misma palabra *arrepentimiento* aparece tanto como eje temático de la dedicatoria inicial o como última palabra de la hipotética colección que él admite: «Y vengo a conocer que, en el contento / del mundo, compra el alma en tales días, / con gran trabajo, su arrepentimiento». Es este simplemente un dato lexical, sin embargo, no menos decisivo, y seguramente por añadir a la conexión que detecta Olivares entre el «compra» del último salmo y el «pagase lo que debo» del primero, que sugiere la indulgencia como metáfora básica de toda la colección. Con esto —creemos con razón— acaba Olivares con las hipótesis en su opinión de valor solo parcial, que quisieran interpretar el *Heráclito* según el canon de la poesía amorosa y el sentimiento del pecado entendido solo como pecado carnal (G. Walters, 1985, pp. 131-159), afirmando en cambio la expresión de una más amplia e integral crisis de la conciencia dialogando con Dios. Arellano-Schwartz comentan el trabajo de Walters aduciendo que él estudia la «renuncia del amor y búsqueda de un estado espiritual que le permita desasirse de los engaños del mundo» (1998, p. LXIX): parece más bien la aplicación de un esquema habitual a una obra más. Y, en efecto, se puede decir que uno de los límites de muchas lecturas —que los críticos se remiten recíprocamente— es que ellas, estando completamente dedicadas a encontrar respuestas, ofrecen un Quevedo habilísimo artesano en cuyas manos los materiales de la tradición resplandecen nuevamente, pero no de vida nueva.

2 Es verdad que el último terceto del Salmo 28 — «Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso, / cierto que has de librarme destos daños: / pues conozco mi culpa y no la excuso» —, propone una posición definitiva frente al pecado, pero no se puede decir que sea esta una posición firme: el autor se dice «cierto» y «confuso» al mismo tiempo. Podemos decir que entrega definitivamente sus vacilaciones al Señor, y la cuestión de la conciencia se queda abierta como en los salmos anteriores.

Diferentes propósitos

En primer lugar, para esta aproximación al *Heráclito*, conviene esgrimir un poco las líneas directrices de la dedicatoria de apertura, que proponen —además de ambientar y motivar el texto— establecer un pacto de lectura entre quien canta y quien escucha.

Heráclito Cristiano y Segunda
Arpa a imitación de David

AL LECTOR

Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho: esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la consciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad.

A DOÑA MARGARITA DE ESPINOSA, MI TÍA

Esta confesión, que por ser tan tarde hago no sin vergüenza, envío a Vm. para que se divierta algunos ratos; bien que empleándolos todos, en su viudez y retiro, con Dios, antes será hurtárseles. Sólo pretendo, ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a Vm. y escandalosa a todos, conocer por este papel diferentes propósitos. Y ruegue a Dios Nuestro Señor me dé su gracia. Torre de Joan Abad, 3 de junio de 1613.

El prólogo del *Heráclito* se divide en dos partes separadas y conexas entre ellas: la primera, dirigida a un genérico «Lector», de todos modos, conocedor de la obra del autor; y la segunda, que, en forma de dedicatoria, elige solo uno de los lectores a quienes se refiere. Un lector mucho más informado que los otros, que pudo asistir directamente a los acontecimientos que han ido construyendo lo pre-lingüístico del autor: lugares, personas y particulares sucesos de su juventud.

Entonces, podemos revelar una primera característica del prólogo, que moviliza sus contenidos según unas precisas directrices, una perspectiva que lleva los materiales lexicales de lo general («lo que he cantado») a lo particular («esta confesión»); del pasado al presente; de la irresponsabilidad («me dictó el apetito») a la consciencia («lo dicta el conocimiento y la consciencia»), hasta la utilidad («empleándolos»). Todo con una fuerte toma de posición («pretendo») por parte del autor con respecto a su propia conducta («diferentes propósitos»), persuadido por otra «edad».

Ahora bien, el tema del tiempo, y particularmente el de la consumación por obra del tiempo, es uno de los fundamentos de la poética barroca, no solo hispánica; y no arbitrariamente, a menudo, la crítica se ha detenido sobre estudios específicos, pasando directamente de la reflexión sobre el tiempo a la reflexión sobre la muerte.³ Es verdad que el siglo XVII — como es sabido, uno de los más pobres de la historia europea— ciertamente ha marcado uno de los momentos de mayor incertidumbre para la conciencia del hombre, continuamente desestabilizada por grandes cambios ideológicos, religiosos y económicos. Pero también es verdad que no existe una época en la que el hombre no se haya planteado las grandes preguntas de siempre.

Es decir, ciñéndonos a las palabras de *este* texto, lo que resulta verdaderamente interesante, junto al sustantivo «edad», es el verbo que lo traslada a la categoría de sujeto dominante de la conciencia y de los propósitos del autor: «persuadió». La etimología de la palabra, de hecho, del latino SUAVIS, precisa su valor de *atracción* y *dulzura*, que, en un contexto de «arrepentimiento» por acciones *molestas* y *escandalosas*, no parece referido solo a ¿un no mejor dicho enfrentamiento?, con el tema del tiempo, de la muerte y del mismo arrepentimiento.⁴ Con esto, no queremos excluir el dilema de la mortalidad del hombre, el cual, insistimos, parece un tema por estudiar más que por relevar.

3 Vale lo mismo por el *Heráclito Cristiano*, por ejemplo: Joseph P. Manley, «Quevedo's *Heráclito Cristiano* as a poetic Cycle», 1977, pp. 25-34, mencionado por Olivares, que cita una frase de la que no hará falta comentar la indeterminación: «Created in the crucible of one of the greatest artistic, moral and personal crises, its major theme is at the crux of Quevedo's metaphysical dilemma, the problem of death».

4 Es mi tesis de licenciatura («*Debajo del bonete*»: *Luis de Góngora. Il baro della poesia*. (Materiali verbali per lo studio dei *Sonetos Satíricos y Burlescos*) —inédita— he dedicado un párrafo a la palabra «dulce» —en la sátira gongorina estrechamente atado al tema de la fisiología erótica— parcialmente reproducido en mi intervención «El elemento-agua y la fisiología del «mundazo» en los sonetos satíricos y burlescos de Luis de Góngora». Para la sátira de Quevedo, véase I. Arellano, *Poesía satírica de Quevedo*, 1984. Claramente, nos referimos a un contexto específico, para dar solo un ejemplo, Quevedo habla también de «agudeza de Ssan Agustín» y de «profundidad y dulzura de santo Tomás». No solo: Quevedo individuía «diferentes propósitos» de bien otra natura en bien otras escrituras: «Con pocas letras habla el Espíritu Santo a muchas almas y sabe la verdad de Dios respirar a diferentes intentos con unas propias cláusulas» (¿estamos en los antípodas del *Heráclito*, al otro lado de sus pies!), véase G. Chiappini, «Francisco de Quevedo e la mediazione culturale di San Tommaso d'Aquino», *Francisco de Quevedo e i suoi «Auctores»: miti, simboli, idee*, 1997, pp. 141-233.

No falta en el *Heráclito* la palabra *dulce*, presente cuatro veces, en los salmos I y X:

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
ha menester, Señor, la ánima mía;
desnúdame de mí, que ser podría
que a tu piedad pagase lo que debo.
Dudosos pies por ciega noche llevo,
que ya he llegado a aborrecer el día,
y temo que hallaré la muerte fría
envuelta en (bien que *dulce*) mortal cebo.

Ya a partir del primer salmo, el tema de la muerte («mortal») es muy evidente, y, como previsto, junto a él encontramos el de la consumación («cebo»). De acuerdo con Olivares —que quiere extender la reflexión del *Heráclito* más allá de los límites del solo cuerpo— vemos que incluso aquí la muerte se presenta como interior: «envuelta»... a pesar de la tensión visceral hacia el realismo y lo concreto fundamental en toda la literatura hispánica, mística también. Con un solo ejemplo hemos visto ya cuánto es el perímetro de las anchas palabras de Quevedo, y como, efectivamente, se prestan a muchas lecturas diferentes. Pero, para no dejar nuestra argumentación, notamos que, aunque esa muerte sea temida por quien escribe, el mismo cuerpo que irremediamente la lleva consigo es al mismo tiempo «dulce». Difícil, pues, ya en estos versos —que abren la colección— afirmar perentoriamente que el tema de la muerte es simplemente central. O mejor, más que central, nos parece un tema básico, como bajo continuo que acompaña la exposición de toda una serie de implicaciones más personales. Así, por lo demás, funciona también el mismo prólogo de la obra: del general a lo específico vivido. Podrá parecer que nada cambie, pero ¿por qué no hablar de vitalismo en lugar de «problem of death»?

Trabajos *dulces*, *dulces* penas mías;
pasadas alegrías
que atormentáis ahora mi memoria,
dulce en un tiempo, sí, mas breve gloria,
que llevaron tras sí mis breves días;
mal derramados llantos,
[si sois castigo de los cielos santos,]
con vosotros me alegre y me enriquezco,
porque sé de mí mismo que os merezco,
y me consuelo más que me lastimo;
mas, si regalos sois, más os estimo,

mirando que en el suelo,
sin merecerlo, me regala el cielo.

(Salmo x)

Otra vez la dulzura se acerca —en la melancolía de la memoria— al tema del tiempo, y precisamente al de la brevedad de la vida («mis breves días») de clara ascendencia neoestoica.⁵ Y, a pesar de la triste constatación, Quevedo sin titubear afirma «me consuelo más que me lastimo», aceptando el *placer*⁶ de las «pasadas alegrías» como «regalos» del cielo.

Parecería mejor, entonces, hablar de *dis-placer* —pena— (constatación de los placeres que se han alejado) que de crisis de conciencia, la cual es, en cambio, una de las presencias fuertes del prólogo («así me lo dicta el conocimiento y la consciencia») y que toma voz, aquí, directamente en la frase: «porque sé de mí mismo que os merezco». Con conocimiento de causa y conciencia de sí, experimentado y digno de los inmerecidos regalos que el cielo le envió en la tierra, por sus ocupaciones más bajas.

Con estas breves reflexiones sobre un aspecto satírico de la obra, no queremos proponer maliciosas y parciales alusiones, sino introducir un discurso más amplio y, en cierto sentido, mucho más evidente, con respecto al tono general de la obra. No es difícil, en efecto, enterarse de que —no obstante la pesadez del supuesto «arrepentimiento»— una constante *agudeza* sintáctica hace que, en cuanto él se asome en los versos, siempre se aleja más de una verdadera contrición. Como si el «hombre nuevo» que el «alma» pide al Señor desde el primer salmo no fuera en absoluto el de un buen cristiano, sino un verdadero nuevo cuerpo, en el que el «alma» pudiera seguir gozando la vida todo el tiempo. A precio de pagar —«pagase lo que debo», otra vez, la indulgencia sugerida por Olivares— pero ¡qué servicio!

5 Por la influencia sobre Quevedo de la obra de Séneca y los autores que han difundido la doctrina estoica durante el Renacimiento, véanse K. A. Blüher, *Séneca en España*, 1983 (1969); y «Sénèque et le désengaño néostoicien dans la poésie lyrique de Quevedo», 1979, pp. 299-310; y H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, 1972.

6 Tampoco los «mal derramados llantos» pueden decirse inmunes a una lectura, digamos, satírica, como lágrimas esparcidas fuera de la procreación. En el prólogo, justamente, Quevedo habla de «mocidades [...] escandalosas» y de la esperanza de que su tía doña Margarita de Espinosa «se divierta algunos ratos».

En otras palabras, Quevedo, también en virtud de su fe en la obra de santa Teresa —no olvidado editor—, parece buscar de verdad un diálogo con Dios, sin dejar nada fuera de sí mismo (¡como podría ser de otro modo!), ni fuera del cuerpo ni del pensamiento y de su escandaloso peregrinaje en el tiempo, de paso tras paso. Así que la misma sonrisa respecto a su propio atrevimiento sea verdadera humildad y un entregarse totalmente, más allá de cualquier disparo de intenciones y de cualquier posición ventajosa (¡ciertamente, ilusoria!).

Pero, sin dejar aún el prólogo de la obra, ahondemos un poco más en la lógica del discurso, que nos dará —es esta su intención declarada— otras indicaciones por la lectura.

Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho: esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la consciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad.

El difuminado sujeto «el apetito, la pasión o la naturaleza» «dictó» el alegre⁷ cantar anterior a estos textos; un pasado en el que el «tú» al cual están dirigidos parece conocer («me has oído»), pero, quizás, no sabía nada de su verdadero impulso pecaminoso. En el segundo periodo, el discurso se plantea todo en un presente nuevo y diferente, tanto para quien escribe como para quien escucha: «oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir». El oído del oyente tiene que purificarse, porque el impulso del nuevo canto depende esta vez del «sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo», y, más que canto, es un *decir*.

7 J. O. Crosby hace notar, en la oposición «lloro» / «canté», implícita tristeza en el primer término y alegría en el segundo (1982, p. 99, n. 5). La misma relación, según Crosby, en el título de la obra, entre los nombres de los personajes citados: «*Heráclito*: filósofo presocrático que vivía en Efeso (c. 535-475 a. de C), cuyo pensamiento profundo, pesimista y atrevido le granjeó en la Antigüedad los apodos de *El Oscuro*, *El filósofo que lloraba*. Del nombre de tal filósofo se sirvió Quevedo, calificándolo de *cristiano*, como imagen del llanto de un pecador arrepentido, tema principal de esta serie de poemas». «*David*: primer rey de la dinastía de judea, de quien se decía que tocaba el arpa con destreza (Samuel, I, xvi, 14-23), y que se arrepintió mucho de sus pecados (había cometido adulterio con Betsabé y matado a su marido, Urías; Samuel, II, x-xii). A David se le han atribuido diversos Salmos del Antiguo Testamento, como por ejemplo el «Miserere» del pecador que pide la misericordia de Dios (Salmo li); otros hay que expresan los mismos sentimientos, próximos a los de Quevedo (xxxvii, xxxviii y 1)» (1982, p. 98).

En este segundo momento, el «conocimiento» y la «conciencia» imponen el llanto, con insistencia pedagógica y didascálica («dictó», todavía); y un nuevo sujeto, que está en la base de todo, hace converger todo el discurso en una verdadera «confesión»: «la edad», que «persuadió», convenciendo enteramente el autor, con todo el peso retórico-demostrativo y argumentativo.

Dictar deriva del latín *dictare*, frecuentativo de *dicere*, como si los impulsos de escritura (pasado y presente, ambos introducidos por el verbo «dictó») derivaran de una consistente e incansable presión que un tema o una argumentación, un precepto o un principio imponen a la reflexión y a la meditación inmediata: una reflexión que gira en toda su dimensión alrededor de la «edad».

Claro que el término *edad* se refiere a los años de la juventud (nótese también la posibilidad de superposición fónica con la palabra *mocedades*), pero no se habla de años pasados sino cuando haya el debido alejamiento, como decir que «edad», en este caso concreto, remite a dos momentos: uno en el pasado, y otro en un tiempo presente que reconoce ese momento pasado.

Además, si el verbo *dictar* funciona —como he dicho— sea por el «apetito», sea por la «conciencia», las dos mociones son en sí mismas opuestas, pero su fuerza es equiparable; y si hemos visto el verbo *persuadir* introducir en el texto más dulzura que verdadero convencimiento con respecto a diferentes propósitos, la cuestión no se puede dar por acabada en un simple tomar acta de un pasado que rehusar.

Entonces, tenemos que considerar la «edad» como tiempo total y no parcial; mientras que se habrá de revisar el valor efectivo de la frase «arrepentimiento de todo lo demás que he hecho», porque el «arrepentimiento» es el fulcro que sostiene los lábiles equilibrios de la obra entera —equilibrios, como hemos dicho, a menudo equívocos entre voluntad y efectivo estado y consecuencias de pensamientos y propósitos.

Por todo esto, la «edad» —no como estado de nueva sabiduría, sino de tiempo total del hombre en el camino de los acontecimientos de la vida, de los que se toma conciencia sin excluir nada— es el motivo generador del nuevo cantar, que sustituye a la moción debida al inconsciente «apetito, la pasión o la naturaleza». Un canto nuevo que no es ya un simple canto, sino

un conjunto de «decir» y «llorar»: *decir* («me hace decir») porque han intervenido el «sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo»; *llorar* («esto lloro porque») por la aparición del «conocimiento» y de la «conciencia».

La segunda parte del prólogo puede aclarar mejor este procedimiento, cuya síntesis se reduce y se define a través de la palabra *confesión*, declaración de sí mismo completa y abierta hacia el cosmos humano;

Esta confesión, que por ser tan tarde hago no sin vergüenza, envío a Vm. para que se divierta algunos ratos; bien que empleándolos todos, en su viudez y retiro, con Dios, antes será hurtárseles. Sólo pretendo, ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a Vm. y escandalosa a todos, conocer por este papel diferentes propósitos. Y ruegue a Dios Nuestro Señor me dé su gracia. Torre de Joan Abad, 3 de junio de 1613.

Al autor le da vergüenza haber llegado tan tarde a esta toma de conciencia —¿cómo decir que antes no le importaba nada! —, y otra vez, más que los contenidos (que tratará después), es el tiempo el protagonista concreto de esta introducción. Un tiempo inquieto —«tan tarde»— porque ha sido largo e intenso el peregrinaje en el pecado, que parece muy poco lo que ha quedado a disposición para obtener el perdón de todo.

El fin —retórico— de la dedicatoria es la esperanza que la tía doña Margarita de Espinoza pueda disfrutar de unos ratos felices, al contrario de la molesta mocedad que tuvo que aguantar. Otra palabra —escandalosa— aclara el contexto de los pasados «apetito», «pasión», «naturaleza»; mientras los «diferentes propósitos» son la cifra de esta petición de la «gracia» divina. Pero no se resuelve la desproporción entre «tan tarde» y «algunos ratos», casi que ya desde ahora faltará el verdadero convencimiento de lograr el perdón.

En conclusión, no obstante su gran claridad expositiva, los paralelismos de su escritura rigurosa, Quevedo no renuncia a una perspectiva con un mínimo dejo de oblicuidad, todo por descubrir en la lectura para la que nos prepara.

El tiempo de la piedad

Si el tiempo no será suficiente para rescatar todos los pecados, lo único que el autor puede pedir de verdad, según su sincera —aunque insu-

ficiente— voluntad de salvación, es la piedad del Señor, recorriendo en esto las líneas del más puro pensamiento religioso, es decir, sabiendo muy bien que el hombre solo sin la ayuda de Dios no puede hacer nada.

En este sentido, precisamente la fuerte autoironía de Quevedo, todas sus declaraciones de *insuficiencia volitiva*⁸ —incluso displicentes— no son sino una invocación a la inversa, para expresar una más pura tensión hacia lo eterno. Dice Santa Teresa (*Libro de la vida*, VI, 12): «por amor de Dios le pido de mis culpas no quite nada, pues se ve más aquí la magnificencia de Dios y lo que sufre un alma». Convicción exactamente recogida por el mismo Quevedo en los versos conclusivos del salmo III: «y tu piedad inmensa / más se conoce en my mayor ofensa», donde el enorme poder que Dios tiene de hacer («magnificencia») se representa en su facultad de actuar según su piedad infinita («piedad inmensa»). Una piedad que puede sobrepasar también la maldad del autor pecador, que grita en el salmo VI: «¡Que llegue a tanto ya la maldad mía!», que es mucha y sorprendente («Aun Tú te espantarás, que bien lo sabes»), pero perfectamente controlada por el Señor («que bien lo sabes»).

Otro paso del *Libro de la vida* (*Prólogo*) puede ayudarnos a ejemplificar cómo la «confesión» a la que mira Quevedo puede caber en una más que determinada voluntad de salvación, considerando que las palabras del salmo II —que ofrecemos en seguida— están muy cerca de las de la santa: esto para darse cuenta de los extremos expresivos hasta los cuales puede llevar —con respecto a una santa, por cierto no melosa, como Teresa— el sentimiento de su vida mucho más que *tan ruín*:

Y por esto pido, por amor del Señor, tenga delante de los ojos quien este discurso de mi vida leyere, que ha sido tan ruín que no he hallado santo, de los que se tornaron a Dios, con quien me consolar; porque considero que, después que el Señor los llamaba, no le tornaban a ofender. Yo no sólo tornaba a ser peor, sino que parece traía estudio a resistir las mercedes que Su Majestad me hacía, como quien se vía obligar a servir más, y entendía de sí no podía pagar lo menos de lo que debía.

8 La *insuficiencia volitiva* en el *Heráclito* está atada estrechamente a la reflexión sobre lo que es o no es posible, que recorta —aunque la voluntad de salvación y remedio de los pecados sea grande— precisos límites de acción. En efecto, más que las palabras («voluntad» aparece solo tres veces), es el tono de la obra a difundir en ella esa voluntad.

Nótese, pues, en el salmo II, una misma conciencia de no encontrarse en la recta vía («cuán fuera voy») y de seguir tercamente en el pecado («pertinaz porfío») a pesar del misericordioso llamamiento del Señor («llámasme»):

¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño,
llevado del antojo y gusto mío!
¡Llévame mi esperanza el tiempo frío,
y a mí con ella un disfrazado engaño!
Un año se me va tras otro año,
y yo más duro y pertinaz porfío,
por mostrarme más verde mi albedrío
la torcida raíz do está mi daño.
Llámasme, gran Señor; nunca respondo.
Sin duda mi respuesta sólo aguardas,
pues tanto mi remedio solicitas.
Mas, ¡ay!, que sólo temo en mar tan hondo,
que lo que en castigarme agora aguardas,
con doblar los castigos lo desquitas.

Serían infinitos los puntos de coincidencia —naturalmente, parcial— y es mejor no insistir.⁹ Solo nos interesaba tomar acta de las infinitas posibilidades de expresión que puede tener un «sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo»: especialmente en la pluma de Quevedo, que por cierto no se cuidaba de la agudeza como posibilidad de ocultación.

En fin, frente a los muchos caminos que podrían tomar los versos del *Heráclito*, profundizamos en el que nos parece un tema cardinal de la obra, o sea, la «inmensa piedad» a la que la «confesión» se dirige: «Y ruegue a Dios Nuestro Señor que me dé su gracia». La palabra «piedad» aparece siete veces:

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
ha menester, Señor, la ánima mía;

9 Solo un ejemplo más, útil también para la conclusión del discurso sobre el prólogo, a propósito de la voluntad de confesión, de la presencia de las lágrimas y de la conciencia y del horror del pecado —la atrición de la que habla Olivares— como primer paso hacia el puro arrepentimiento. Resultará claro cuanto Quevedo pueda detenerse en esta zona de pre-arrepentimiento en la que el pecador tiene que meditar sobre sus pecados. Cf. *Vida*, v, 11: «Luego me quise confesar. Comulgué con hartas lágrimas; mas, a mi parecer, que no eran con el sentimiento y pena de sólo haver ofendido a Dios, que bastara para salvarme, si el engaño que traía de los que me habían dicho no eran algunas cosas pecado mortal —que cierto he visto después lo eran— no me aprovechara».

desnúdame de mí, que ser podría
que a tu piedad pagase lo que debo.

(Salmo 1)

En el cuarteto de apertura, precisamente se propone la «piedad» como primer atributo del referente absoluto («Señor») a quien se dirige la «confesión» y, en consecuencia, adquiere una posición privilegiada. Al mismo tiempo, la palabra, en el ambiente semántico que la circunscribe, está envuelta en un ¿halo difuminado de eventualidad? («podría», «pagase»). Por el contrario, en tanta duda, el autor en seguida pone en evidencia su incapacidad para responsabilizarse de sus obligaciones («pagase lo que debo») hacia la misma «piedad» divina; y sin rechazar la posibilidad de imprescindible obediencia: «podría» / «debo».

Dudosos pies por ciega noche llevo,
que ya he llegado a aborrecer el día,
y temo que hallaré la muerte fría
envuelta en (bien que dulce) mortal cebo.

El segundo cuarteto prosigue las líneas semánticas del primero, y la eventualidad de los condicionales se condensa en el adjetivo «dudosos», curiosamente relativo a «pies». ¿Por qué curiosamente? Porque, quizás, para describir el mismo Quevedo no se pueda encontrar una metonimia tan acertada, capaz de resumir toda su postura física, pero también ideológica (su disconforme y procaz pertinacia política) y literaria: sí, por un lado, Quevedo ha sido considerado el poeta *doctus* por excelencia, del otro, en las controversias con sus rivales siempre ha sido el poeta *cojo*, con todas las infinitas implicaciones que no cabe recordar.

El sintagma «dudosos pies» tiene, pues, ya en sí, una carga semántica fuertemente autobiográfica, pero, en este preciso contexto logra mucha más densidad: en primer lugar, como dicho, el adjetivo «dudosos» se convierte en el centro de todo el soneto de apertura/inicial de la colección y del drama que en él se representa; luego, la presencia del «pie» se inserta directamente en el sustantivo «pie-dad», proponiendo una interesante conexión exactamente con la palabra clave del prólogo de la obra: «edad». *Pie-edad*, edad de los pies, he aquí, donde nos empujan las palabras del texto, en el infinito peregrinaje de pies inseguros a través de todos los tiempos del mundo y de la vida, en la obra del «eterno Autor del día / en cuya voluntad están las llaves / del cielo y de la tierra» (Salmo VI).

La segunda ocurrencia, en los citados versos del salmo III, donde el eterno se define en sus dimensiones fuera de cualquier posibilidad de medición y de comparación, del todo lejos del ideal renacentista de hombre como medida de las cosas:

¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo,
sordo estarás a los suspiros míos?
¿Cuándo mis tristes ojos, vueltos ríos,
a tu mar llegarán desde este yermo?
¿Cuándo amanecerá tu hermoso día
la escuridad que el alma me anochece?
Confieso que mi culpa siempre crece,
y que es la culpa de que crezca mía.
Su fuerza muestra el rayo en lo más fuerte
y en los reyes y príncipes la muerte;
resplandece el poder inaccesible
en dar facilidad a lo imposible;
y tu piedad inmensa
más se conoce en mi mayor ofensa.

El salmo comienza con unas interrogaciones sin respuesta («¿Hasta cuándo... sordo estarás»), que acrecientan su hipérbole a través del binomio del juego de contrarios: «mar» / «yermo», «día» / «oscuridad», cuyo cerco se cierra en la coincidencia —sin solución— de causa y efecto: «Confieso que mi culpa siempre crece, / y que es la culpa de que crezca mía».¹⁰

Luego se propone —aún retóricamente, según conocidos modelos clásicos— un ejemplo más concreto, y la fuerza luminosa del creador del día («rayo») resalta junto al vano poder de los gobernantes del mundo («reyes y príncipes»), los cuales no pueden por cierto superar sus modestos límites humanos, relegados al oscuro campo de lo posible y de la dificultad: «resplandece el poder inaccesible / en dar facilidad a lo imposible».

Se puede ahora valorar el impulso semántico que se condensa: el hombre, aunque esté hecho a imagen y semejanza de Dios, y que en él funde sus leyes y jerarquías, no puede ni rozar su absoluta «piedad», otra vez, punto de convergencia de todos los valores del soneto.

10 El mismo drama se encuentra en el Son. XIII de Garcilaso incentrado sobre el mito de Apolo y Daphne, donde Apolo, llorando, hace crecer la causa de su llanto, regando el árbol en que Daphne ha sido convertida: «Aquel que fue la causa de tal daño, / a fuerza de llorar, crecer hacía / este árbol, que con lágrimas regaba».

De todas formas, Quevedo no renuncia a su tensión hacia lo divino, indicando con la misma palabra «piedad» la dirección que va a emprender, que propone como única posible. Aunque sin posibilidad de encuentro o de comparación, solamente a través de sus pasos en la vida («piedad»), fuesen los más malos del mundo («más se conoce en mi mayor ofensa»), el hombre puede y debe instaurar un diálogo con Dios. Es el *hacer* —aunque satirizado y extenuado en lo pecaminoso— el punto de mayor proximidad entre Dios y el hombre, «su viva semejanza», como en el salmo siguiente:

Salmo XIII

La indignación de Dios, airado tanto,
 mi espíritu consume,
 y es su piedad tan grande, que me llama
 para que yo me ampare de su fuerza
 contra su mismo brazo y poder santo.
 Advierta el que presume
 ofender a mi fama
 que si Dios me castiga, que Él me esfuerza.
 Sus alabanzas canto;
 y en tanto que su nombre acompañare
 con mis humildes labios,
 no temeré los fuertes ni los sabios
 que el mundo contra mí de envidia armare.
 Confieso que he ofendido
 al Dios de los ejércitos de suerte,
 que en otro que Él no hallara la venganza
 igual la recompensa con mi muerte;
 pero, considerando que he nacido
 su viva semejanza,
 espero en su piedad cuando me acuerdo
 que pierde Dios su parte si me pierdo.

En el salmo XIII la palabra «piedad» aparece dos veces: en la primera («su piedad grande») insiste aún en su inmensidad y su fuerza, pero ahora la tentativa de diálogo es diametralmente opuesta: no es el pecador que invoca a Dios (que no contestaba: «¿Hasta cuándo... sordo estarás»), sino Dios mismo que le llama: «y es su piedad tan grande, que me llama / para que yo me ampare de su fuerza / contra su mismo brazo y poder santo».

Desde esta perspectiva invertida (inversión en la que solo Dios no cabe: la «fuerza» todavía es solo suya, suyo «el mismo brazo»), el autor vuelve al discurso sobre los presuntos poderosos («no temeré los fuertes ni los

sabios»), y, fuerte de su apoyo («ampare») y compañía («acompañá»), nada ha de temer, ni otro castigo y juicio sino el divino. Luego, nuevamente pone hincapié en la «piedad»: «considerando que he nacido / su viva semejanza» —según Su voluntad y la libertad que Él le ha ofrecido de vivir según Su voluntad— «espero en su piedad cuando me acuerdo / que pierde Dios su parte si me pierdo». El camino del hombre *justo* recorre los pasos que Dios le ha otorgado, y sigue a la única guía que le ha donado, que es la fe.

Quevedo, por cierto, no renuncia a sembrar de dudas su camino, ¡porque solo de vez en cuando se acuerda de Dios! («cuando me acuerdo»), y no es una casualidad si sus «dudosos pies», más que pisar las huellas indicadas por Él, parecen seguir la vía hacia una definitiva pérdida del diálogo: «*pierde*», «me *pierdo*». ¹¹

Afirmación ratificada y declarada en la siguiente ocurrencia —que en la colección aparece antes, en el salmo IV:

Salmo IV

¡Qué tenga yo, Señor, atrevimiento
(¿quién me lo oye decir que no se espanta?)
de procurar con los pecados míos
agotar tu piedad o tu tormento!
La lengua se me pega a la garganta;
agua a mis ojos falta, a mi voz bríos;
nada me desengaña;
el mundo me ha hechizado.
¿Dónde podré esconderme de tu saña,
sin que el rastro que deja mi pecado,
por dondequiera que mis pasos llevo,
no me descubra a tu rigor de nuevo?

11 En el salmo VI, la figura del diálogo entre Dios y el pecador, después de la recíproca sordera, asume otra forma, en una oposición de las dos voluntades: el pecador no quiere invocar a Dios porque teme que le escuche. La voluntad del pecador («mi voluntad») está colgada en el medio de una batalla inextricable, sola entre mil adversidades e indecisiones con respecto al camino que se ha de tomar: si el que va hacia el abismo infernal de la perdición, o el que lleva al puerto seguro en lo alto del cielo. Mientras la voluntad de Dios, en la misma suspensión, posee las llaves de la puerta por la que la tierra y el cielo pueden comunicar entre ellos: «en cuya voluntad están las llaves / del cielo y de la tierra». Pero entre todos los miedos y las contrariedades posibles, en fin se cumple la invocación, o mejor, huye de la boca del pecador que ha tentado detenerla por veinte versos: «¿Cuál infierno, Señor, mi alma espera / mayor que aquesta sujeción tan fiera?».

La paradoja que rige esta composición es la absurda voluntad (presentada así, con frases admirativas e interrogativas) de querer «agotar»¹² la «inmensa» y «tan grande» «piedad» divina, o de hacer que pierda toda su paciencia («agotar» tu piedad o tu tormento), que es la otra desmesurada calidad de Dios —que acabamos de ver— dispuesto a pedir él mismo un diálogo con los hombres, más allá de sus voluntades inclinadas a la pérdida. Al mismo tiempo, se revela paradójica la sordera de Dios que hemos encontrado en el salmo III, cuando, tal vez, aquellos «suspiros» sin respuesta no eran pedidos dirigidos a la divinidad, sino, quizás, ¡mucho más *dulces*!

Aquí, en efecto, «la lengua se... pega a la garganta», en una atracción y participación total en el hechizo del *mundanal ruido* y de su *hacer*, completamente diferente del *hacer* divino: «nada me desengaña; / el mundo me ha hechizado». Y de manera siempre más clara sube a la conciencia la diferencia entre el camino en la «piedad» divina (el camino de la vida en lo eterno) y los —explícitos ahora— «pasos» del pecador, que dejan una huella imborrable.

El tormento de la conciencia se difunde en un discurso mucho más amplio, y, finalmente, la huidiza *agudeza* del autor llega de su interior a un callejón sin salida. Para el poeta, la cuestión es la de ocultar sus propias acciones pecaminosas a Dios, cuyo «rigor» no tiene ningún problema para verlo todo, ni la de esconderlas a sí mismo (el pecador no cree posible una confesión de sus pasos que no sea total: «por dondequiera que mis pasos llevo»), sino de liberarse del ilusorio encanto del mundo para tomar otra vez la vía recta, con todo sí mismo: «un hombre nuevo» pide en el primer salmo, no solo una parte de él.

12 *Agotar* es del latín vulgar *eguttare*, ‘secar hasta la última gota’, derivado de *GUTTA*, gota (Corominas). Tenemos que entender este verbo con el significado de un agotamiento total del inmenso mar de la piedad. Recordamos al propósito los citados versos del salmo III: «¿Cuándo mis tristes ojos, vueltos ríos, / a tu mar llegarán desde este yermo?» donde encontramos otro ejemplo de la misma, pero invertida, metáfora: como el pecado no puede secar la piedad divina, así el llanto del arrepentimiento no puede elevar el nivel de la misma piedad, que se queda firme en su falta de medidas. De aquí derivan dos importantes reflexiones: la primera es que, como el pecado se presenta como una insignificante gota en el mar, así el arrepentimiento es una lágrima que nunca podrá convertir el desierto en un terreno fértil. La segunda es que, a pesar de la multiplicidad de obstáculos de la que estamos hablando, precisamente en esta metáfora desarrollada en sus dos opuestas vertientes, se estrecha el diálogo entre Dios y el pecador: solo Dios puede desatar las paradojas más complicadas de la existencia humana.

En otras palabras, Quevedo no intenta en el *Heráclito* ninguna vía de escape y no parece una finalidad el pedir ni siquiera bulas o reducciones de sus pecados, sino que explora responsablemente cada dirección para buscar el camino donde todos los pasos del tiempo de su vida puedan integrarse en un hombre mejor, cueste lo que cueste («pagase lo que debo»).

Y, no obstante su total desconfianza en los hombres, no parece erosionar ni tambalear principios más radicales con respecto al hombre:

Salmo XXI

Las aves que rompiendo el seno a Eolo
vuelan campos diáfanos ligeras,
moradoras del bosque, incultas fieras,
sujetó tu piedad al hombre sólo.
La hermosa lumbre del lozano Apolo
y el grande cerco de las once esferas
le sujetaste, haciendo en mil maneras
círculo firme en contrapuesto polo.
Los elementos que dejaste asidos
con un brazo de paz y otro de guerra,
la negra habitación del hondo abismo,
todo lo sujetaste a sus sentidos;
sujetaste al hombre tú en la tierra,
y huye de sujetarse él a sí mismo.

Dios, en efecto, es el único garante de la vida y del tránsito del alma en este mundo, sea en la esfera de la naturaleza sea del pensamiento («aves», «Eolo», «campos», «bosque», «fieras», «Apolo», «once esferas», «elementos», «sentidos», «tierra»). Y lo que Él exigió fue que el hombre, y solo el hombre, le siguiera en los pasos justos: «sujetó tu piedad al hombre solo».

Dios es el creador de la vida y del tiempo, y a Él el hombre tiene que ofrecerle su vida y su tiempo, dispuesto —según su ejemplo— a afrontar cualquier adversidad o contrariedad («círculo firme en contrapuesto polo», «un brazo de paz y otro de guerra»), a través de las cuales Dios, porque así lo ha querido, puede aparecer en la conciencia del hombre. Porque el hombre sepa como gestar, en su ínfima medida, el gran misterio del don de la creación, con que Dios le ha ofrecido el enorme, incalculable impulso entre bien otra contrariedad: del no ser al ser.

Y el hombre, que en todas las vanidades del mundo podría en esto conocer y reflejar a su creador (a él también se le concede el verbo *sujetar*),

huye de sí mismo (y de su «semejanza»). Resulta muy evidente de este soneto que el *Heráclito* no es un simple diario malicioso, ni un momento cualquiera de crisis de conciencia —sino que expresa un deseo de elevación máxima posible, aun cuando el posible fuera poco, de todas formas el máximo— o de meditación sobre los temas del amor y de la muerte, los cuales son por cierto su fundamento, pero por otros dos motivos: el primero, por la determinación a indagarlos hasta las raíces más profundas; y el segundo, para intentar elevarse por encima de ellos hasta el extremo. Quevedo, diversamente, hubiera sido capaz —como lo ha sido en otros lugares— de no llamar a nadie en causa para exponer sus descuidos o sus más altos sentimientos. El diálogo con Dios es imprescindible en este texto, y con este soneto se aclara la intención de un diálogo con la totalidad del hombre más que con sí mismo.

Concluimos el discurso con la última ocurrencia de la palabra *piEDAD*, en el salmo XXV, teniendo en cuenta que este texto, más que otros, oscila entre varias ediciones (por ejemplo, en *Las tres musas últimas* se encuentra un versión diferente respecto a la de Blecua, y donde la palabra «piEDAD» no está¹³):

Salmo XXV

Llena la edad de sí toda quejarse,
 naturaleza sobre sí caerse,
 en su espumoso campo el mar verterse
 y el fuego con sus llamas abrasarse,
 el aire en duras peñas quebrantarse,
 y ellas con él, y de piedad romperse,
 el sol y luna y cielo anohecerse
 es nombrar vuestro Padre y lastimarse.

13 J. Olivares me señala amablemente la siguiente lección, que doy por escrúpulo de documentación, agradeciéndoselo: la biblioteca de la Universidad de Houston tiene un ejemplar de *Las tres musas últimas* [2.^a ed. 1670], p. 217: URANIA, POESÍAS SAGRADAS / SONETOS SACROS / I. A Iesuchristo nuestro Señor espirando en la Cruz: «La profecía en su verdad quejarse, / la muerte en el desprecio enriquezarse, / el mar sobre sí propio enfurezarse, / y una tormenta en otra despeñarse. // Pronunciar su dolor, y lamentarse / el viento entre las penas al romperse, / desmayarse la luz, y anohecerse, / es nombrar vuestro Padre, y declararse. // Mas veros en un leño mal pulido, / Rey en sangrienta púrpura bañado, / sirviendo de martirio a vuestra Madre. // Dexado de un ladron, de otro seguido, / tan solo, y pobre a no le auer nombrado, / dudaron gran Señor si teneis Padre». El texto de Blecua (Ms. 4.066, Biblioteca Nacional, f. 277) se considera sucesivo.

Mas veros en un leño mal pulido,
de vuestra sangre, por limpiar, manchado,
sirviendo de martirio a vuestra Madre;
dejando de un ladrón, de otro seguido,
tan solo y pobre, a no le haber nombrado,
dudara, gran Señor, si tenéis Padre.

Importa muy poco, aquí, la presencia de la palabra *piedad*, cuya figura supera los límites de sus presencias y se difunde en todos los textos. El tema de los dos sonetos —la crucifixión de Cristo y su invocación al Padre— es el mismo, y es precisamente esto lo que puede ratificar de manera dramática y radical la conclusión a la que llegamos. Habíamos hablado del diálogo con Dios —expreso con un entrelazamiento recíproco de piedades— imprescindible del *Heráclito*, con el intento, de parte del autor, de buscar un coloquio con todo el hombre más que con sí mismo. Y no hay ejemplo más claro de Jesucristo que exclama «Padre ¿por qué me abandonas?». Frase que puede asimilar, integrar y resolver en sí todas las paradojas de las que Quevedo se sirve, e indicarnos su verdadera naturaleza de infinito y desmesurado conato viquiano hacia la totalidad y al misterio. Y que exactamente en su bajeza y malicia adquieren una humanísima veracidad y un ímpetu espiritual que llega a los lindes del Evangelio.

Como se ve, en ambas ediciones está presente el verbo *dudar*... los «dudosos pies»... que, ahora sí, sobrepuestos a los de Cristo, rescatan cada uno de sus pecados, manteniéndose Quevedo —no podía atreverse más allá un fecundo lector de Santa Teresa y Fray Luis— en el borde de lo humano.

El texto en *Las tres musas* —con mismo final— presenta un ritmo llano y sólido donde el sufrimiento de Cristo se vierte sobre toda la tierra revolviendo los vientos, los mares, las montañas y oscureciendo por completo la luz en el momento de la fatídica invocación al Padre. El de la edición de Blecua presenta en cambio un curso más quebrado, con un ritmo menos solemne, pero con dos palabras que, en este estudio, pueden hacerse cargo de un amplísimo conjunto de significados: «edad» y «piedad», que nos introducirán en la siguiente y última búsqueda de los términos de que «piedad» se compone: tiempo y pies.

A propósito de la introducción, habíamos dicho que la «edad» representa la suma de tiempo de la vida del hombre, y no indica simplemente

el momento de cierto recodo o crisis cuando el pecador se da cuenta de sus errores pasados. Gracias a las variantes entre estos dos textos, podemos profundizar este argumento, viendo que la frase «Llena la edad de sí toda quejarse» es correspondiente a «La profecía en su verdad quejarse». «Edad», pues, marca en sí un momento de cambio radical, pero, al mismo tiempo abarca y depende de todo el tiempo anterior a prepararlo: no solo no lo excluye, sino que acaba siendo un tiempo decisivo y necesario, así como se verifica en la teología. Además, este primer verso nos confirma la verdadera destinación de la «piedad» y la reflexión del autor en el momento en el que se identifica con la humanidad de Cristo, como si el tiempo de las «mocedades» fuera una especie de Antiguo Testamento, lleno de signos y maduro a punto de completarse en una lectura más depurada («oye ahora con oído más puro»¹⁴).

En cuanto a la presencia de la palabra *piedad*, ella insiste aún en el cambio radical de camino, al momento en que el Hombre, por fin, se encomienda a Dios:

el aire en duras peñas quebrantarse,
y ellas con él, y de piedad romperse,
el sol y luna y cielo anochecerse
es nombrar vuestro Padre y lastimarse.

Y según una precisa línea de fondo, que no admite ni juegos de apariencia («dejado de un ladrón, de otro seguido», Cristo está en medio de los caminos), ni otras autoridades, sino Jesús, hijo de Dios («a no le haber nombrado, / dudara, gran Señor, si tenéis Padre»).

dejado de un ladrón, de otro seguido,
tan solo y pobre, a no le haber nombrado,
dudara, gran Señor, si tenéis Padre.

Es decir, que si Jesús no le hubiera invocado en su humanidad y divinidad, el autor no hubiera tenido manera de creer en Dios; de lo que deri-

14 En el manuscrito de Asensio la palabra *puro* no está; en su lugar: «atento». Pero en el análisis del contexto la variante no es tan determinante, porque ambas palabras remiten a un oído, digamos, más disponible y perceptivo. En ambos sonetos, luego es evidente el nudo crucial de la aparición de Cristo en el mundo, que nos lleva directamente al título de la obra, en efecto, se divide entre «cristiano» y «David», entre Nuevo y Viejo Testamento.

va: si yo no soy todo mí mismo —por supuesto, ¡no es tan fácil!— no puedo llegar a Dios.

Con este soneto el *Heráclito* toca la cumbre de su camino —«tan solo y pobre»— hacia la posibilidad por el hombre de convertirse en pura palabra, palabra total de sí, que pueda verdaderamente representar un paso más del Verbo encarnado hacia el juicio final.

Conclusión

Será más fácil ahora analizar las presencias de «edad», «pie» y «pasos» y concluir nuestro *excursus*; para hacerlo, tomemos el salmo XIX, donde no hay la palabra «piedad», pero sí las tres que nos interesan, todas juntas en el mismo cuarteto:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!
Feroz, de tierra el débil muro escalas,
en quien lozana juventud se fía;
mas ya mi corazón del postrer día
atiende el vuelo, sin mirar las alas.
¡Oh condición mortal! Oh dura suerte!
¡Que no puedo querer vivir mañana
sin la pensión de procurar mi muerte!
Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

El tiempo escurre como arena entre los dedos («resbalas», «deslizas»), en silencio, así como la muerte se acerca día tras día, consumiendo la vida poco a poco hasta que todo se vuelve vano e indiferente («todo lo igualas»). Nos encontramos en la vertiente opuesta de la piedad divina: mientras esta última guía al hombre hasta la salvación (y el significado de su vida en el diseño de la creación) y el pago/penitencias de los sufrimientos terrestres, la muerte borra cada mínima huella de la existencia.

Esta relación de contrarios entre el camino de la muerte y el camino en la piedad (una como cancelación, la otra como providencia) fortifica aún más la dimensión humana de la salvación buscada por Quevedo, que

no parece cuidarse mucho de eventuales penas o glorias sucesivas, sino que quiere respuestas para *este* mundo (por otra parte, como es sabido, es esta la doctrina del puro amor, tan asentada en España).¹⁵

Y no se reduce su tensión hacia un desafío a la paradoja. Parece buscar Quevedo (y encontrar, por lo menos por escrito) el punto de coherencia de las contradicciones, como en la estrofa siguiente del salmo VI:

¡Oh baja servidumbre:
que quiero que me quemé y no me alumbre
la Luz que la da a todos!

Los tres versos están suspendidos entre el abismo infernal («baja») y el excelso paraíso («Luz»), y en el balbuceado verso central los dos opuestos están fundidos en una figura que recibe su gran fuerza exactamente de esta ambivalencia: el autor quiere ser quemado en vez que iluminado por la luz de Dios, pero ¿qué significa eso? ¿Que acabará en el infierno por su castigo (como podría parecer en una primera lectura; pero ¿cómo puede ser luz infernal la que Dios «da a todos?»), o que quiere una tal cantidad de luz hasta quemarse, purificarse en su fuego, y liberarse de sí mismo? «Desnúdame de mí»¹⁶ —pidió en el primer salmo— «pagase lo que debo»: lo que debe es todo sí mismo. De todas formas, la exclamación de esos tres versos queda indiscifrable de una manera unívoca, y cualquier tentativa de reducirla vanificaría la resolución poética del impulso existencial.¹⁷

Prosiguiendo en el camino trazado por los pasos, llegamos al salmo IX, en el que caben —juntos a la «edad»— varios:

Salmo IX

Cuando me vuelvo atrás a ver los años
que han nevado la edad florida mía;

15 «No me mueve, mi Dios, para quererte».

16 En el salmo XI también Quevedo utiliza la desnudez como imagen de pureza: «Nací desnudo».

17 Tenemos además que añadir que este procedimiento psicológico-teológico se puede considerar del todo incorrecto, porque sería como si un alma se juzgara por sí sola... de antemano, previniendo el juicio de Dios. Esa actitud de soberbia le viene al hombre de una tentación demoníaca, como lo sostiene san Juan de Ávila: cf. *Audi, filia* (II, 1574), cap. 18, en *Obras Completas del Santo Maestro J. de Á.*, I, 1970, pp. 598-600.

cuando miro las redes, los engaños
donde me vi algún día,
más me alegro de verme fuera dellos,
que un tiempo me pesó de padecellos.
Pasa veloz del mundo la figura,
y la muerte los pasos apresura;
la vida nunca para,
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.
Nace el hombre sujeto a la Fortuna,
y en naciendo comienza la jornada
desde la tierna cuna
a la tumba enlutada;
y las más veces suele un breve paso
distar a queste oriente de su ocaso.
Sólo el necio mancebo,
que corona de flores la cabeza,
es el que solo empieza
siempre a vivir de nuevo.
Pues si la vida es tal, si es desta suerte,
llamarla vida agravio es de la muerte.

Los años, de paso en paso —«Un año se me va tras otro año» (salmo 11)—, han cubierto la «edad florida» de cabellos blancos. Precisamente, «pasa veloz» la apariencia del mundo, siguiendo los pasos presurosos de la muerte hacia lo indiferenciado: «la muerte sus pasos apresura». Cada «breve paso» —cada hora, cada mes, año—, siempre teniendo en cuenta la figuración tópica de la lírica quevedesca de la vida como acercamiento a la muerte, aleja el «oriente de su ocaso»: el sol cumple su arco y los colores no se ven más.

«Sólo el necio mancebo, / que corona de flores la cabeza, / es el que solo empieza / siempre a vivir de nuevo»: solamente en la reluciente juventud del despreocupado «mancebo» se interrumpía el camino de la muerte, porque la vida «siempre» (constantemente) ponía su pie adelante («empieza») anulando todas las cuentas en rojo de la «jornada».

Al compás con la naturaleza, el sol de la juventud era capaz de morir cada día y renacer siempre igual, otorgando al hombre («necio», o sea, ilusoriamente¹⁸) sus momentos de equilibrio con lo eterno. El juicio de

18 En la versión de Asensio, a partir del verso nueve, el texto es muy diferente: «la vida fugitiva nunca para / ni el tempo vuelve atrás la anciana cara. / A llanto nace el hombre, y entre tanto / nace con el llanto / y todas las miserias una a una, / y sin saberlo empieza la

«necio» es perentorio, según los dictámenes del «conocimiento y consciencia», pero, otra vez, se exalta y no se pierde la «edad» del «apetito, la pasión o la naturaleza», que proporciona más envidia que arrepentimiento. Y no solo, porque esa inconciencia se convierte también en un posible modelo que hay que seguir, o mejor, que tiene que recordar — con su involuntaria inmortalidad— la nueva conciencia encaminada (¿voluntariamente?) hacia lo eterno. No hay salida, sino, de veras, «si la vida es tal... llamarla vida agravio es de la muerte».

Claro que la declaración de Quevedo parece más pesimista de como la estamos proponiendo, pero ¿cómo podría tal interpretación concordar con el extremo vitalismo de Quevedo? ¿Será, más bien, otra invertida manera de sacudirse la muerte de encima?: «polvo serán, mas polvo enamorado». En otras palabras, ¿qué es de verdad la muerte en estos textos? Porque no se propone como un valor absoluto —quizás ni siquiera como un valor, según el ejemplo más claro de Séneca, que dice: *non exiguum temporis habemus, sed multum perdimus*, fraseando el virgiliano *exigua pars est vitae qua vivimus*, y añade *ceterum quidam omne spatium non vita sed tempus est*, o sea: el tiempo mal gastado no es vida, sino solo tiempo... ¡y Quevedo no está dispuesto a gastar ni siquiera el tiempo de sus cenizas!, comprometidas todavía en el amor.

Un amor que, como hemos visto, solo la piedad divina sabe ejercitar más allá de los límites del tiempo y del cuerpo, y cuya llamada no se modera mínimamente por no ser recogida: «si los vuelvo a mirar, los pecadores / que tan sin rienda viven como vivo, / con amor excesivo, / allí hallo tus brazos ocupados / más en sufrir que en castigar pecados» (salmo VII).

Jornada / desde la primer cuna / a la postrera cama rehusada; / y las más veces, ¡oh terrible caso!, / suele juntarlo todo un breve paso, / y el necio que imagina que empezaba / el camino, le acaba. / ¡Dichoso el que dispuesto ya a pasalle, / le empieza a andar con miedo de acaballe! / Sólo el necio mancebo, / que corona de flores la cabeza, / es el que solo empieza / siempre a vivir de nuevo. / Dichoso aquel que vive de tal suerte / que él sale a recibir su misma muerte». La palabra «necio» aparece dos veces, y se entiende mejor su valor: el necio no es simplemente un joven despreocupado e ilusionado, sino también —*adeo ut exceptis admodum paucis ceteros in ipso vitae apparatu vita destituat* (Seneca, *La brevità della vita*)— un hombre que ha vivido de ilusiones más allá del tiempo justo para vivirlas. «Necio», del latín *nescius*, derivado negativo de *scire* 'saber' (Corominas), es una especie de invertido *scire* por *causas*.

Sin embargo, es verdad que el «amor excesivo» de los pecadores no deja espacio para interpretaciones diferentes de acciones escandalosas, pero cuánta vida en la frase «tan sin rienda viven como vivo», y cuánto amor en el «amor excesivo» de aquella vida «que yo» —dice el autor en el salmo VIII— «quiero dar por bien perdida». Y aún más, en el salmo X: «Mas ya me he consolado / de ver mi bien, ¡oh Gran Señor!, perdido, / y, en parte, de perderle me he holgado, / por interés de haberle conocido».

En el salmo XI —donde, en la práctica, se calcan las páginas del *De brevitatae vitae* a las que hemos aludido— encontramos un claro ejemplo de lo que sí, de veras, es un malgasto irremediable de vida: el tiempo que el hombre empeña en obtener favores, reconocimientos y consiguientes envidias y tormentos, que llenan de heridas el camino hacia un pacífico ocaso: «el camino está sembrado de abrojos».

Nací desnudo, y solos mis dos ojos
cubiertos los saqué, mas fue de llanto.
Volver como nací quiero a la tierra;
el camino sembrado está de abrojos;
enmudezca mi lira, cese el canto;
suenen sólo clarines de mi guerra,
y sepan todos que por bienes sigo
los que no han de poder morir conmigo;
pues mi mayor tesoro
es no enviar la púrpura ni el oro,
que en mortajas convierte
la trágica guadaña de la muerte.

La muerte no es morir, sino gastar vida, y el pecado más puro, más allá de vergüenzas o de la vanagloria, solo es eso. Del juicio habrá quien se ocupará; por el momento, la única culpa es la de no haber vivido, sin saberlo. De esto sí, el hombre es el juez y puede arrepentirse, del tiempo gastado en no dormir, en repetir las mismas quejas, en derramar lágrimas por todas partes, en no saber ni siquiera gozar del placer, en haber puesto los pies quién sabe dónde: es este el nuevo «vil conocimiento», y el único —antes de que hable Dios— pecado inmediatamente mortal.

Salmo XXVI

Después de tantos ratos mal gastados,
tantas obscuras noches mal dormidas;
después de tantas quejas repetidas,
tantos suspiros tristes derramados;

después de tantos gustos mal logrados
 y tantas justas penas merecidas;
 después de tantas lágrimas perdidas
 y tantos pasos sin concierto dados,
 sólo se queda entre las manos más
 de un engaño tan vil conocimiento,
 acompañado de esperanzas frías.
 Y vengo a conocer que, en el contento
 del mundo, compra el alma en tales días,
 con gran trabajo, su arrepentimiento.

En este sentido, nuestra lectura no excluye otras, desde los puntos de vista de la reflexión metafísica, del arrepentimiento, de la muerte, del amor..., y de la crisis del autor, que se preguntaba cuál era la vía por la que seguir su propio camino, ahora en compañía de una conciencia nueva y determinado a no renunciar a nada, aún menos a la ironía y al ejercicio de la inteligencia. Solo el ejemplo de la «piedad» puede conferir a la conciencia, acechada por todos los lados, la confianza en una salvación total del hombre y su historia, a lo largo de la vía en que Dios acompaña al hombre dentro de un diseño de vida, que va más allá de todo cuerpo.

Y, en conclusión, si privada del cuerpo antes del tiempo —en el tiempo interior—, ¿se podrán bien conceder algunas dudas al alma acostumbrada a los pies!

Bibliografía

- BLÜHER, K. A. (1979), «Sénèque et le desengaño néostoicien dans la poésie lyrique de Quevedo», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, pp. 299-310.
- (1983), *Séneca en España*, Madrid, Gredos [1969].
- CHIAPPINI, Gaetano (1997), «Francisco de Quevedo e la mediazione culturale di San Tommaso d'Aquino», *Francisco de Quevedo e i suoi «Auctores»: miti, simboli, idee*, Florencia, Alinea Editrice, pp. 141-233.
- ETTINGHAUSEN, H. (1972), *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, Oxford University Press.
- JUAN DE ÁVILA, San (1970), *Audi, filia* [II, 1574], cap. 18, en *Obras Completas del Santo Maestro J. de Á.*, tomo I, Madrid, BAC, pp. 598-600.
- MANLEY, Joseph P. (1977), «Quevedo's *Heráclito Cristiano* as a poetic Cycle», *Kentucky Romance Quarterly*, 24.1, pp. 25-34.

- NARDONI, Valerio (2003), «*Debajo del bonete*»: Luis de Góngora. *Il baro della poesia*. (Materiali verbali per lo studio dei *Sonetos Satíricos y Burlescos*), Florencia, Universidad de Florencia (inédita).
- (2006), «El elemento-agua y la fisiología del «mundazo» en los sonetos satíricos y burlescos de Luis de Góngora», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Colección EG, pp. 59-84.
- OLIVARES, Julián (1992), «Towards the Penitential Verse of Quevedo's *Heráclito Cristiano*», *Forum for Modern Language Studies*, 28.3, pp. 251-267.
- QUEVEDO, Francisco de (1984), *Poesía satírica de Quevedo*, I. Arellano (ed.), Pamplona, Eunsa.
- (1998), *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica.
- (2000), *Poesía varia*, J. O. Crosby (ed.), Madrid, Cátedra.
- WALTERS, Gareth D. (1985), *Francisco de Quevedo, Love poet*, Washington, DC, The Catholic University of America Press / Cardiff, University of Wales Press.

MEDITACIÓN Y SEMIOLOGÍA EN *HERÁCLITO CRISTIANO* DE QUEVEDO

Luis Galván

Universidad de Navarra - GRISO

Los salmos XXII-XXV de *Heráclito cristiano* constituyen un grupo de naturaleza meditativa y devocional dentro de un poemario esencialmente penitencial.¹ Esta peculiaridad es una posible causa del relativo descuido que vienen sufriendo. Es verdad que se destaca su importancia estructural en el conjunto: por ser de contenido cristiano, contrapesan las precedentes consideraciones estoicas sobre el tiempo y la muerte y dan a la colección un sentido más religioso.² Ahora bien, la mayoría de los críticos, al tratar el *Heráclito cristiano* como ciclo penitencial que representa la conciencia de

1 Véase E. M. Furr, «*Heráclito cristiano*: Quevedo's Meditative Cicle», 1986, p. 140; J. P. Manley, «Quevedo's *Heráclito cristiano* as Poetic Cycle», 1977, p. 28; J. Olivares, «Towards the penitential verse of Quevedo's *Heráclito cristiano*», 1992, pp. 260-262; D. G. Walters, *Francisco de Quevedo, Love Poet*, 1985, p. 140. Sobre la diferencia entre poesía religiosa «penitencial», «meditativa» y «devocional», véase B. W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», 1985; y Olivares, en este volumen.

2 E. B. Davis, *The Religious Poetry of Francisco de Quevedo*, 1975, pp. 84-85; Furr, 1986, pp. 128-130; Manley, 1977, p. 32; Olivares, 1992, p. 262; Walters, 1985, p. 140.

un individuo,³ pasa de largo por los salmos XXII-XXV, o se limita a ofrecer glosas lineales, a veces deplorando que su calidad poética no esté a la altura de su importante función.⁴ Lo que sucede es que hace falta un enfoque diferente, atento al objetivo específico de esos poemas: representar determinados momentos de la vida de Jesucristo y descubrir su sentido. En efecto, el salmo XXII, sin olvidarse de la situación moral del hablante, introduce una realidad externa contemplada por él; en los salmos XXIII-XXV no importa ya el problema de conciencia, sino la escena evangélica considerada. Así pues, será necesario, como preliminar, exponer algunos principios de semiología y hermenéutica bíblicas; después procederé al análisis de los salmos, comenzando por los más breves (XXII, XXIII y XXV) para terminar con el XXIV, que es el poema más largo de *Heráclito cristiano*.

Palabras, cosas y sentido

Al reflexionar sobre el sentido de la Biblia, los Padres de la Iglesia y los teólogos medievales fueron constituyendo una semiología y una hermenéutica donde se encuentran en germen muchos elementos de la actual teoría literaria.⁵ Sus ideas pueden compendiarse con referencia a las obras

3 Manley, 1977, p. 25; R. Moore, «Some comments on iterative thematic imagery in Quevedo's *Heráclito cristiano*», 1987, p. 243; Olivares, 1992, pp. 251-252, y «Aldana, Quevedo and "la paga del mundo"», 1990, p. 60; Walters, 1985, p. 131. Con frecuencia, se relacionan los poemas con una crisis experimentada realmente por Quevedo a la edad de 30 años; sin embargo, Davis (1975, pp. 49-53) señala que la poesía de meditación y arrepentimiento estuvo de moda durante aquellos años, y Furr (1986, p. 60) explica que el hablante poético de *Heráclito cristiano* es un personaje diseñado para un efecto comunicativo determinado, sea o no fiel a los sentimientos personales de Quevedo. En cuanto al problema de la composición y transmisión del poemario, véase Furr, «Textual problems in Quevedo studies: The case of *Heráclito cristiano*», 1993, pp. 56-59; M. I. Varela, «*Heráclito Cristiano* y *Lágrimas de un Penitente*: el problema textual», 1995; y la introducción de I. Arellano y L. Schwartz en su edición de Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi, y otros poemas*, 1998, pp. lxxii-lxxviii.

4 «The quality of these poems does not approach that of the sonnets on time and death. They are conventional religious utterances» (Walters, 1985, p. 140).

5 J. Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico: teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, 1993, pp. 132-216; T. Todorov, «On Linguistic Symbolism», 1974-1975, y *Théories du symbole*, 1977, pp. 13-58. Véase además E. Auerbach, *Figura*, 1998; J. Chydenius, «La Théorie du symbolisme medieval», 1975; H. de Lubac, «"Typologie" et "Allégorisme"», 1947; A. Strubel, «*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*», 1975.

de san Agustín de Hipona y de santo Tomás de Aquino, que sistematizaron la tradición precedente y sirvieron de fundamento a la posterior.

San Agustín presenta una teoría de los signos en *De doctrina christiana*.⁶ En primer lugar, traza una diferencia fundamental entre las cosas (*res*) y los signos; pero la matiza advirtiendo que, junto con las cosas que no significan nada y los meros signos que tan solo se usan para significar, también hay cosas con entidad propia que pueden utilizarse para significar otras cosas (son *res et signa*). En segundo lugar, diferencia entre los signos instituidos o intencionales (*signa data*), que se intercambian los seres humanos para darse a conocer sus pensamientos, y los signos naturales, como son el humo que revela el fuego, la huella que delata el paso de un animal, los movimientos del rostro que expresan las pasiones. Por último, establece una distinción en el uso de los signos: habla de *signa propria* cuando se usan de acuerdo con lo instituido, y de *signa translata* cuando la cosa nombrada se utiliza como signo de otra cosa. También llama a este modo de significar *allegoria*, *figurata locutio*, *tropica locutio*, etc. (Lubac, 1947, pp. 209-210; Strubel, 1975, pp. 346-347); y considera que es muy importante porque resulta atractivo al lector. Como se puede ver, su caracterización del significado traslaticio reposa sobre la existencia de *res et signa* previamente establecida; apenas distingue entre la designación de realidades con valor simbólico y el uso figurado de las palabras.⁷ La tradición posterior fue distinguiendo entre una *allegoria in factis* y una *allegoria in verbis*, y designó en particular como «tipo» o «figura» el fenómeno por el cual se «establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume» (Auerbach, 1998, p. 99).⁸

Santo Tomás de Aquino se interroga sobre la multiplicidad de sentidos de la Biblia.⁹ Recibe una tradición que distingue cuatro sentidos: lite-

6 Agustín de Hipona, «De la doctrina cristiana», en *Obras*, XV, B. Martín (ed.), 1957, pp. 53-349 (véanse especialmente libro I, cap. 2; libro II, caps. 1-2 y 6).

7 Todorov presenta una valoración y crítica del pensamiento semiológico agustiniano (1993, pp. 112-113; 1977, pp. 56-58).

8 Sobre la diversidad terminológica envuelta en esta tradición, véase Auerbach, 1998, pp. 70-77, 90-91; Lubac, 1947. La distinción de *allegoria in factis* y *allegoria in verbis* se hace corriente a partir de Beda (véase Strubel, 1975, pp. 347-353).

9 Importan sobre todo *Summa Theologica* (*Opera omnia*, I, S.E. Frettté y P. Maré (eds.), 1895, I, q. 1, art. 10; *Quodlibeta*, VII, art. 15 y 16, en *Quaestiones disputatae De veritate [continuatio]*; *Quodlibeta duodecim*, *Opera omnia*, XV, S. E. Frettté (ed.), 1875. Véase además, Chydenius, 1975, pp. 331-332; Strubel, 1975, pp. 353-356.

ral, alegórico, moral y anagógico, y examina la posibilidad de adscribir la metáfora a alguno de los sentidos no literales. Ahora bien, con ayuda del sistema de san Agustín, determina que los sentidos alegórico, moral y anagógico no pertenecen a las palabras, sino a las realidades designadas; estas son, por lo tanto, *res et signa*. En cambio, la metáfora es un fenómeno donde no interviene una *res et signum* como medio para vincular la palabra empleada y su sentido traslaticio; por ejemplo, la expresión «brazo de Dios» significa inmediatamente el *poder de Dios*, sin referirse a un brazo real con valor simbólico. Así pues, la metáfora pertenece al campo de los meros signos, al sentido literal. Resulta el siguiente esquema: la Biblia tiene un sentido literal, ya propio, ya traslaticio; y un sentido espiritual (divisible en alegórico, moral y anagógico) que emana de las cosas designadas —propia o traslaticiamente— por la letra. Se trata de «simbolismo lingüístico» en el primer caso, y de «simbolismo extralingüístico» en el segundo, según denominó Todorov estos fenómenos.¹⁰ El simbolismo extralingüístico de la Biblia es posible porque su autor principal, Dios omnipotente, es capaz de significar mediante realidades como los hombres lo son de significar con las palabras.

Santo Tomás constata que tanto la poesía como la Sagrada Escritura y la teología utilizan con profusión imágenes y metáforas. ¿Es porque tienen algo en común? Tan solo, afirma, el quedar fuera de los límites de la razón humana y su expresión lógica; pero una se sitúa por debajo o más acá de esos límites, y la otra por encima o más allá.¹¹ La poesía es la «doctrina ínfima», porque se ocupa de cosas cuyo grado de verdad es insuficiente para que las maneje la razón, es decir, trata de lo concreto y lo presenta de tal manera que se resiste a la abstracción con que opera

10 Todorov, «Introduction à la symbolique», 1972, p. 285. Posteriormente, Todorov procuró explicar los dos fenómenos desde un punto de vista exclusivamente lingüístico, y acuñó la distinción entre «simbolismo léxico» y «simbolismo proposicional» (1974-1975, p. 117). Este último planteamiento gana en rigor y coherencia, pero no da cuenta del carácter tradicional y casi normativo del fenómeno en la interpretación bíblica y la literatura que se apoya en ella (Véase Galván, «Alegoría, tipología e intertextualidad: a propósito de Gonzalo de Berceo (*Milagros de Nuestra Señora*, XIX)», en prensa).

11 Véase especialmente *Summa Theologica*, I, q. 1, art. 9; *In Aristotelis Stagiritae Posteriorum analyticorum libros commentarium, Opera omnia*, XXII, Fretté y Maré (eds.), 1889, lib. I, lect. 1; *Commentum in librum I Sententiarum, Opera omnia*, VII, Fretté y Maré (eds.), 1882, prol. q. 1, art. 5.

normalmente el intelecto. Por eso, no produce conocimiento, sino placer y, a lo sumo, procura alguna utilidad si sus representaciones seducen a los hombres para seguir la virtud. En cambio, las disciplinas sagradas tienen por objeto la eterna verdad revelada, que está por encima de la razón; usan las semejanzas para hacerla comprensible, ajustándose al modo humano de conocer, que comienza por los sentidos.

De lo anterior se deduce que la poesía religiosa está atravesada por tensiones intertextuales, no solo por sus diversas fuentes, sino también por los diferentes modos de significar y las tradiciones interpretativas de que se nutre.¹² En cuanto al contenido, trata de las verdades de la fe revelada y de la teología, y también de lo individual y contingente. En cuanto al modo de significar, cuenta con los recursos de la imaginación humana, que producen el sentido literal traslaticio, y con lo revelado en la Escritura, que tiene sentido espiritual; es decir, se debate entre dos modos de configurar el texto, utilizando ya los tropos, ya la *allegoria in factis*. Por último, se debatirá entre afirmar su autonomía como fruto del ingenio y el arte, y someterse a la autoridad de la Biblia y la teología. Veremos como se resuelven estas tensiones en los cuatro poemas de Quevedo.

Salmos XXII, XXIII y XXV

Estos tres salmos son poemas breves que coinciden en interesarse por acontecimientos de la vida de Cristo y ofrecer una interpretación. El salmo XXII es el más conocido y comentado. Se trata de un soneto con el siguiente epígrafe en uno de los testimonios: «Reconocimiento propio y ruego piadoso antes de comulgar». Aborda dos cuestiones principales: la relación del hombre con Dios y la contradicción interna del hombre. El hablante

12 La intertextualidad envuelve géneros y códigos, y no solamente citas y alusiones a determinadas fuentes (véase J. Culler, «Presupposition and Intertextuality», 1976; L. Jenny, «La Stratégie de la forme», 1976, pp. 264-265; M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, 1980, pp. 109-110. Sobre la relación de la poesía medieval con la semiología y hermenéutica teológicas, véase E. Auerbach, 1998, pp. 109-130; W. J. Ong, «Wit and Mystery: A revaluation in mediaeval Latin hymnody», 1947). Como es sabido, Dante reclamó que se leyese la *Divina comedia* de acuerdo con los cuatro sentidos (Epístola XIII, a Can Grande de la Scala, n.º 7-8; en *Tutte le opere*, 1965, p. 862).

desea arrepentirse, espera obtener la salvación mediante la gracia, pero descubre, para su pesar, que también ofrece resistencia.¹³

Pues hoy pretendo ser tu monumento,
 porque me resucites del pecado,
 hábitame de gracia, renovado
 el hombre antiguo en ciego perdimiento.

Si no, retratarás tu nacimiento
 en la nieve de un ánimo obstinado
 y en corazón pesebre, acompañado
 de brutos apetitos que en mí siento.

Hoy te enterras en mí, siervo villano,
 sepulcro, a tanto güésped, vil y estrecho,
 indigno de tu Cuerpo soberano.

Tierra te cubre en mí, de tierra hecho;
 la conciencia me sirve de gusano;
 mármol para cubrirte da mi pecho.¹⁴

La comunión eucarística se presenta con las imágenes del nacimiento de Cristo y de su sepultura. El curso de la imaginación del hablante se puede justificar, retrospectivamente, por algunos términos e ideas del primer cuarteto. Las nociones de resurrección y *renovación* (vv. 3-4) sugieren el *nacer de nuevo*, y, por lo tanto, el comienzo de una vida; mientras que la palabra *monumento* (v. 1) resulta disémica: inmediatamente se entiende como *sagrario*, pero después resulta ser también *sepultura*, como anotan Arellano y Schwartz en su edición (1998, p. 43).¹⁵

13 Véase Davis, 1975, pp. 72-73; Manley, 1977, p. 28; E. Navarro de Kelley, *La poesía metafísica de Quevedo*, 1973, pp. 61-65; Olivares, 1992, pp. 260-262; M. Roig Miranda, *Les Sonnets de Quevedo: variations, constance, evolution*, 1990, pp. 40, 46-47, 62-63, 105-106, 255-256.

14 Francisco de Quevedo, *Obra poética*, J. M. Bleuca (ed.), 1969, 4 vols., I, n.º 34.

15 Para Roig Miranda, el sentido de *sepulcro* es el inmediato desde el primer momento (1990, pp. 255-256); destaca, en consecuencia, el valor antitético de tal sepulcro: primero es un lugar donde el hablante espera la resurrección, después resulta ser imagen de su indignidad. Furr (1986, p. 121) y O. Rivera («El sepulcro como metáfora del cuerpo en algunos poemas de Quevedo», 2004, p. 236) ven un sentido positivo, dignificador, en el hecho de que el sepulcro sea de «mármol»; interpretación que parece difícil de justificar (ellos no lo hacen), considerando la asociación con «tierra» y «gusano» dentro del mismo poema. Además, es típica la frialdad y dureza del mármol, como en la poesía amorosa de Garcilaso («Oh más dura que mármol a mis quejas», Égloga I, v. 57; en *Obras completas*, E. L. Rivers [ed.], 1964), y del propio Quevedo (madrigal «Retrato de Lisi en mármol», que concluye: «[el escultor], que vuelta te advierte en piedra ingrata, / de lo que tú te hiciste te retrata» [Arellano y Schwartz, 1998, p. 265, vv. 13-14]); en un contexto religioso, Calderón escribe que el hombre «del pecado / se mira al rigor impío / mármol frío» (vv. 1210-1212 de *El Jardín de Falerina*, L. Galván y C. Mata [eds.], 2007).

La visión de la eucaristía y la vida cristiana como nacimiento y muerte de Cristo se encontraba ya en la literatura religiosa inmediatamente anterior a Quevedo. Fray Luis de León habla de «los cinco nacimientos de Cristo»: nace de Dios Padre por generación eterna, nace humanamente de la Virgen María, renace resucitando a una nueva vida inmortal y gloriosa, nace en la eucaristía al consagrarse el pan y el vino, y nace en el interior de cada cristiano santificándolo con su asistencia (1986, p. 512). Fray Luis de Granada trata «De cómo Cristo Jesús nace espiritualmente en el ánima devota», y lo expone con imágenes del nacimiento en Belén:

Mira, pues, si la estrella de nueva claridad (que es el nuevo conocimiento de las cosas de Dios) ha resplandecido en tu ánima, y si los animales brutos adoran: esto es, si la parte bestial y sensitiva de tu ánima está sujeta y obedece a la razón [...]. Y finalmente, mira si los pastores, que son las santas meditaciones y pensamientos con que el ánima devota se apacienta, hallan al niño Jesús en el pesebre. Este pesebre es la buena conciencia, descubierta por la parte alta y cerrada por la baja: esto es, descubierta a las cosas del cielo y cerrada a las del mundo.¹⁶

Alonso de Ledesma representa las palabras de Cristo en la cruz «en metáfora de testamento», una de cuyas mandas dispone:

 Mi cuerpo mando a la Iglesia,
 y es mi voluntad se entierre
 en las entrañas del hombre,
 pues dármele tierra deben.
 Y si el cuerpo que sepultan
 comerle la tierra suele,
 mando al hombre, pues es tierra,
 que me coma, pues me tiene.
 Mas mire cómo me come,
 que puesto que el cuerpo muere
 tiene de comerme vivo
 cuerpo y alma juntamente.

(Conceptos espirituales, p. 120)

El soneto de Quevedo reúne los dos extremos, nacimiento y muerte, y los relaciona con la comunión, pero además invierte la interpretación tradicional. El nacer tiene un sentido positivo en fray Luis de León y fray

16 «Adiciones al memorial de la vida cristiana», en *Obras*, J. J. de Mora (ed.), 1848, p. 517.

Luis de Granada; este último utiliza la escena del nacimiento en Belén con un sentido espiritual, para mostrar las actitudes que debe tener el cristiano. En cambio, Quevedo muestra con ella lo que debería evitar: obstinación, brutos apetitos (no interpreta el «corazón pesebre», v. 7, pero el contexto impide pensar que tenga un sentido similar al que le da fray Luis de Granada). En cuanto a la imagen del sepulcro, hay que notar que Ledesma y Quevedo le aplican tenores diversos. Ledesma se refiere sobre todo a Jesucristo, y, por lo tanto, destaca la diferencia entre los entierros normales, donde son sepultados cuerpos muertos, y la eucaristía, donde se recibe a Cristo sacramentado con su cuerpo viviente, resucitado y glorioso. Quevedo observa la persona que recibe el sacramento y, por las actitudes que percibe en ella, no puede señalar diferencia alguna entre las sepulturas reales y esta imaginada, sino una completa identidad, detallada rasgo a rasgo.

En la perspectiva semiológica antes esbozada, nacimiento y sepultura son realidades con entidad propia que, además, figuran otra realidad: son *res et signa*. Ahora bien, siendo del todo opuestos en su carácter de *res*, paradójicamente coinciden en cuanto *signa*, pues son manifestaciones de un mismo estado interior (obstinado, indigno) del hablante. Si dos términos son iguales a un tercero, en rigor lógico, aquellos dos son también iguales entre sí. Es decir, el texto presenta implícitamente una identificación entre el nacimiento y la sepultura. Esto no es infrecuente en la obra de Quevedo para referirse a la fugacidad y vanidad de la vida.¹⁷ Lo llamativo de este caso es que no trata de la vida y la muerte del hablante, ni de la vida y la muerte en general, sino de las de Cristo: como si también la existencia de este fuera vana, estéril. Pero el poema no afirma esto último, porque las imágenes están sometidas a una condición: «Si no» (v. 5), es decir, «si no me resucitas, si no me renuevas», según lo que pide en vv. 2-3. La implícita identificación de las imágenes funciona, pues, como un argumento que apoya las peticiones que encabezan el soneto. Cristo ha de salvar al hablante porque, de no hacerlo, privaría de sentido su propia vida.

17 Véase, por ejemplo, *Obra poética*, n.º 2, 11, 21, 28, 30. Véase también Rivera, 2004; Roig Miranda, «La Condition humaine dans la poésie métaphysique de Francisco de Quevedo», 1995, p. 183.

Desde este punto se alcanza una nueva fundamentación de la imaginería del soneto. Ya no se apoya tan solo en el despliegue de la potencia verbal de los primeros versos, sino, sobre todo, en la conexión interna de los conceptos: en el descubrimiento de la unidad de dos contrarios, el nacimiento y la muerte de Cristo, en determinadas condiciones (si no se salva el hablante). Ese descubrimiento se utiliza retóricamente, para reforzar un ruego. El colmo de la paradoja es que, de concederse lo que se ruega, cambiarían las condiciones y las imágenes de nacimiento y de sepulcro volverían al sentido tradicional, positivo, que se mostró antes. Así pues, el poema tiende hacia su propia abolición. Es un paradigma de composición conceptista: toma dos imágenes de muy distinto cariz y utiliza el ingenio para salvar el abismo entre ellas, pero las mantiene en extrema tensión.¹⁸

Por otro lado, el soneto invierte el camino habitual de la exégesis, ejemplificado antes con el párrafo de fray Luis de Granada. Este toma el nacimiento real y extrae un sentido espiritual. Quevedo parte del estado interior del hablante, que funciona como tenor, y desarrolla la imagen del nacimiento como representación de ese estado. No obstante, en este caso aún mantiene un planteamiento figural porque asegura la realidad tanto del hablante como del nacimiento de Cristo (v. 5). En los tercetos, con la imagen del sepulcro, la configuración verbal ya resulta decididamente metafórica.¹⁹

En consecuencia, Quevedo logra una alternativa poética a la autoridad del texto revelado y su exégesis tradicional. No parte de la Biblia, sino de la introspección del hablante, y llega hasta aquella, donde encuentra las

18 Véase la caracterización del conceptismo, en particular el quevediano, en A. A. Parker, «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo: contribución al estudio del conceptismo», 1952, pp. 348-350; F. Lázaro, «Sobre la dificultad conceptista», 1966, pp. 14-20 y 41-50; Roig Miranda, 1990, pp. 297-308; A. Terry, «Quevedo and the Metaphysical conceit», 1958, p. 214. Sobre el concepto condicional, escribe Gracián: «acontece no estar formada semejanza por faltar alguna condición, o por repugnar alguna de las circunstancias; y entonces se exprime condicionalmente, que es mayor artificio, como diciendo: si esto fuera, o si esto no fuera, te asemejara; que es aún decir más» (1969, p. 122).

19 Desde el punto de vista retórico sería más exacto hablar de «alegoría» en los tercetos, por tratarse de una metáfora continuada; pero el término entraría en colisión con la «alegoría» de la hermenéutica bíblica, que no es una metáfora, sino un simbolismo de la cosa real.

imágenes pertinentes; estas no las presenta solo como figuras, sino también como metáforas; y, además, las vincula en tensión mediante un concepto condicional. Así, el soneto se desliga formalmente de las instancias externas que pueden respaldarlo, para sostenerse con sus propias fuerzas intelectuales, imaginativas y verbales.

El salmo XXIII consta de tres cuartetos que contraponen la entrada de Jesús en Jerusalén (el «Domingo de Ramos») y la Pasión. Los dos acontecimientos se relacionan mediante objetos concretos; el tono es de advertencia amistosa hacia Jesucristo y de cinismo y humor negro respecto de los demás personajes del drama, que sirven de ejemplo de doblez:²⁰

¿Alégrate, Señor, el ruido ronco
deste recibimiento que miramos?
Pues mira que hoy, mi Dios, te dan los ramos
por darte el Viernes más desnudo el tronco.

Hoy te reciben con los ramos bellos;
aplauso sospechoso, si se advierte;
pues de aquí a poco, para darte muerte,
te irán con armas a buscar entre ellos.

Y porque la malicia más se arguya
de nación a su propio Rey tirana,
hoy te ofrecen sus capas, y mañana
suertes verás echar sobre la tuya.

(*Obra poética*, I, n.º 35)

El poema es parcialmente análogo al anterior, ya que ofrece otra relación de opuestos. Sin embargo, antes se trataba de los extremos de la vida, y ahora de hechos muy próximos en el tiempo. Quevedo examina los adjuntos de cada hecho y descubre una serie de correspondencias antitéticas. Los «ramos» (v. 3) que sirven de alfombra para la entrada de Jesucristo se contraponen al «tronco» (v. 4) donde será crucificado; es decir, estos dos adjuntos se complementan por ser partes de un mismo todo. En el segundo cuarteto, las relaciones son más intrincadas: «recibir» (v. 5) se contrapone a «buscar» (v. 8); los «ramos» del recibimiento, por una parte, están presentes en el prendimiento en Getsemaní, componiendo el escenario

20 Véase Davis, 1975, p. 80; Furr, 1986, pp. 122-123; Manley, 1977, p. 28; Navarro de Kelley, 1973, p. 159. M Molho («Forme et substance dans l'écriture Quevedienne», 1978) acuña y usa la noción de *difracción* para analizar un poema de constitución similar al salmo XXIII («Adán en Paraíso, Vos en huerto» [*Obra poética*, I, n.º 150]).

—«entre ellos» (v. 8)—, y, por otra parte, son sustituidos por las «armas» (v. 8) empuñadas. Y si los judíos, al recibir a Jesús, le ofrecieron sus propias capas, en la Pasión Jesús fue despojado de sus vestiduras.²¹ Así pues, el recibimiento en Jerusalén anuncia la Pasión; como uno y otra, con todos sus detalles, son reales (ni ramas, ni armas, ni tronco, ni capa son metáforas), el salmo XXIII constituye un caso inequívoco de interpretación figural.

Esta interpretación tiene dos características peculiares. Lo corriente era hallar figuras de Cristo en el Antiguo Testamento, o bien descubrir en algunos elementos del Nuevo Testamento figuras del fin del mundo y el más allá (Tomás de Aquino, *Quodlibeta*, VII, art. XV, ad. 5). Este soneto, en cambio, vincula dos hechos de la vida de Cristo, y además muy cercanos en el tiempo. Pero lo más llamativo es que las figuras solían descubrirse por una relación de similitud o analogía, y en cambio el poema subraya la contrariedad.²² Se trata de un rasgo conceptista: «dondequiera que interviene la artificiosa improporción con su agradable antítesis, todo lo hermosea», afirma Gracián (I, p. 172). El poema modifica el procedimiento de la hermenéutica sagrada según una estética de la agudeza.

A la exégesis anterior, que podría llamarse alegórica, se añade otra de naturaleza moral. Esta no es tan explícita como la anterior, sino que se sugiere poco a poco. «¿Alégrate [...]? Pues mira» (vv. 1, 3); «aplauzo sospechoso, si se advierte» (v. 6); «porque la malicia más se arguya / de nación a su propio Rey tirana» (vv. 9-10). El sentido moral es, por lo tanto, que incurren en grave culpa quienes prenden y matan a Jesucristo después de haberlo recibido con honor. Esta segunda interpretación no se añade a la primera en el mismo nivel, sino que la absorbe. Una vez el hablante prueba que los elementos (*res*) del Domingo de Ramos son además, por relaciones de contrariedad, *signa* de la Pasión, trata estas relaciones como una

21 Para fortalecer las antítesis, Quevedo da a entender que son las mismas personas quienes reciben a Jesucristo y lo someten a la Pasión; esto deforma en cierta medida las fuentes, sobre todo para el caso del despojo y sorteo de las vestiduras, que fue hecho por los soldados romanos (Mt 27, 35; Mc 15, 24; Lc 23, 34; Jn 19, 23). Todas las referencias y citas de la Biblia remiten —cuando no se indica otra cosa— a Sagrada Biblia, traducción y notas por profesores de la Universidad de Navarra, 1997-2004.

22 Quevedo mismo practicó la exégesis figural por semejanzas en el *Poema heroico a Cristo crucificado* (véase L. Galván, *El «Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación*, 2004, pp. 30-41 y 52-53).

res de orden superior que también es *signum*, en cuanto que pone de manifiesto la malicia humana y el desorden causado por ella. La diferencia estructural con el salmo XXII es clara: allí se trataba de dos *res et signa* (nacimiento y sepultura), cada una de las cuales representaba directamente la misma *res* (estado interior del hablante), mientras que aquí una *res* es *signum* de otra *res*, y el hecho de que estas dos se vinculen semiológicamente es *res et signum* de una nueva *res*.

El salmo XXV es un soneto sobre la crucifixión:

La profecía en su verdad quejarse,
 la muerte en el desprecio enriquecerse,
 el mar sobre sí propio enfurecerse,
 y una tormenta en otra despeñarse;
 pronunciar su dolor y lamentarse
 el viento entre las peñas al romperse;
 desmayarse la luz y anohecerse
 es nombrar vuestro Padre, y declararse.
 Mas veros en un leño mal pulido,
 rey en sangrienta púrpura bañado,
 sirviendo de martirio a vuestra Madre;
 dejado de un ladrón, de otro seguido,
 tan solo y pobre, a no le haber nombrado,
 dudara, gran Señor, si tenéis Padre.

(*Obra poética*, I, n.º 37)

El hablante considera en los cuartetos el cataclismo que acompañó la muerte de Jesucristo, y en los tercetos la desolación que sufría su humanidad. Se trata, pues, de dos extremos, la omnipotencia divina y la indigencia humana; la unión de las dos en Cristo es misteriosa, pero real; gracias a ella, los hombres tienen acceso a la salvación (Davis, 1975, pp. 82-83; Furr, 1986, pp. 125-126). El planteamiento es, en gran medida, una composición de lugar, pero no solamente presenta la escena con viveza y detalle, sino que trata de interpretar los elementos que la constituyen. La imaginación e interpretación discurren primero en un sentido, en los cuartetos, y después del corte introducido por la conjunción «Mas» (v. 9), exploran otro sentido en los tercetos.²³

23 Se trata de la isodistribución dual que describe A. García Berrio en su tipología textual del soneto clásico («A Text-Typology of the Classical Sonnets», 1979, pp. 451-456; el marcarla con una conjunción adversativa es corriente (G. J. Brown, «Rhetoric as Structure in the *Siglo de Oro* Love Sonnet», 1979, pp. 37-38).

En primer lugar, el hablante considera los elementos sobrenaturales (la «profecía en su verdad», es decir, el cumplimiento de lo profetizado acerca del Mesías y el Siervo de Yavé) y, sobre todo, los cósmicos: el mar, la tormenta, el viento, las peñas, la luz se alteran por la muerte de Cristo. Los interpreta sin dificultad: «es nombrar vuestro Padre y declararse» (v. 8). En esta interpretación confluyen varias tradiciones y autoridades. En primer lugar, naturalmente, la declaración de quienes estaban al pie de la cruz: «El centurión y los que estaban con él custodiando a Jesús, al ver el terremoto y lo que pasaba, se llenaron de gran temor y dijeron: “En verdad éste era Hijo de Dios”» (Mt 27, 54); en segundo lugar, la tradición según la cual Dionisio Areopagita y otros filósofos, al observar desde Atenas aquel cataclismo, dijeron: «el creador del mundo atraviesa un mal momento y los elementos sienten compasión de él» (Vorágine, II, 1997, pp. 658-659). Aun sin estas fuentes, bastaría la idea general, ya mencionada, de que Dios, por ser omnipotente, puede significar por medio de las cosas reales igual que los hombres por medio de las palabras. Se trata, en fin, de un caso nítido en que lo observado es *res* y funciona como *signum* de que Jesucristo es hijo de Dios.

Los tercetos, en cambio, enfocan aspectos humanos de la crucifixión: la propia cruz, el título irónico de rey, la sangre, la madre que sufre junto al patíbulo, los ladrones que están a los lados, la soledad y la pobreza. Esto resulta más difícil de interpretar, y parece apuntar en sentido contrario a los cuartetos: «dudara, gran Señor, si tenéis Padre» (v. 14). También estas dudas se pueden basar en los dichos de varios personajes bíblicos que contemplan la Pasión, e incluso las palabras del propio Jesús: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?» (Mt 27, 46; cf. Mt 27, 40-43).

Desde el punto de vista semiológico, lo peculiar de este soneto es que plantea una contradicción entre las interpretaciones de dos series de hechos. Los cuartetos consideran un conjunto de realidades como manifestaciones simbólicas de la divinidad de Cristo, mientras que los tercetos atienden a otros datos no menos reales que parecen tener un sentido opuesto al anterior. El poema no soluciona esta dificultad examinando más a fondo los hechos, sino atendiendo a signos de otro orden. «Dudara» —dice— «a no le haber nombrado» (v. 13). Jesucristo nombró a su Padre Dios durante la crucifixión: «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen»; «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu» (Lc 23, 34-

46).²⁴ Así pues, el hablante pasa de la perplejidad ante las *res et signa*, que son mudas y necesitan una interpretación, a la fe en las palabras —*signa data y propria*— de la revelación.²⁵

Resumendo: cada uno de los salmos XXII, XXIII y XXV toma dos series de realidades (*A, B*) y elabora su carácter de signo de otra realidad espiritual (*C*). En salmo XXII, *A* y *B* (nacimiento y muerte) son opuestos que, condicionalmente, significan lo mismo y, por lo tanto, se vuelven equivalentes. En el XXIII, *A* es una realidad histórica (recibimiento) que funciona como signo de *B*, también real (Pasión), por coincidencia y oposición; esta unidad en tensión tiene un sentido *C*, de orden espiritual moral. En el XXV, la serie *A* (cataclismo) tiene un sentido inequívoco *C* (filiación divina de Cristo), pero la serie *B* (abandono del crucificado) parece significar *no-C*; la dificultad se soluciona dejando el ámbito de las *res et signa* para acoger los *signa data* del lenguaje. Se da, pues, una complejidad creciente, que desemboca en una renuncia a interpretar hechos simbólicos, prefiriendo el entender y creer palabras.

Salmo XXIV

Este salmo se compone de cinco estancias de catorce versos con el esquema de rimas ABCDaBcDEffEGG. Las dos primeras estancias contienen una invocación y pintan el entorno de la crucifixión; en la primera, se menciona el cielo, el aire y el mar; en la segunda, la tierra, la Virgen María y la propia cruz. Las tres siguientes presentan a Jesucristo crucificado y a su madre; cada una se centra en una imagen principal: el cordero, el unicornio y el águila.

La crítica sobre el salmo XXIV es hasta ahora bastante limitada. Davis se limita a ofrecer una paráfrasis y a interpretar la imagen del unicornio, explicando que se le atribuía el poder de purificar las aguas envenenadas

24 Naturalmente, también en otros momentos; véase especialmente Jn 5, 17-18: «Mi Padre no deja de trabajar, y yo también trabajo. Por esto los judíos con más ahínco intentaban matarle, porque [...] llamaba a Dios Padre suyo, haciéndose igual a Dios».

25 En palabras de Todorov, «signs are *understood*, symbols are *interpreted*» (1974-1975, p. 128; cursiva original).

(1975, pp. 80-82). Furr distingue dos partes, la invocación y composición de lugar en los vv. 1-28, y la presentación de la crucifixión, con sus consecuencias para la humanidad de liberación del pecado y de la muerte, en el resto; a la explicación de la imagen del unicornio añade la del águila, por el «parecido superficial» entre un pájaro en vuelo y un hombre crucificado (1986, pp. 123-125).²⁶

Davis afirma que este es uno de los poemas más difíciles de *Heráclito cristiano*, mientras que Walters lo despacha llamándolo convencional, errátil, melifluo (Davis, 1975, p. 80; Walters, 1985, p. 140). Tales posturas recuerdan unas palabras de Fernando Lázaro sobre la aparente facilidad de Quevedo, en la cual se esconden sorpresas y graves dificultades, por la preñez de la expresión; lo que parece claridad «es, muchas veces, tan solo ingenuidad nuestra» (1966, pp. 48-50). Merece la pena, por lo tanto, prestar algo más de atención al salmo XXIV. Por ser largo, convendrá ir citando separadamente los segmentos que se analicen.²⁷ Las dos estancias de la composición de lugar son del siguiente tenor:

Para cantar las lágrimas que lloro mientras los soberanos triunfos canto, ¿quién a la musa mía dará favor, si el cielo amedrentado	5
viendo al Señor que adoro teñido en sangre y anegado en llanto, ajeno de alegría, en noche oscura yace sepultado? Si al aire puro y blando pido aliento, viendo entre humana gente	10
morir al inocente, sólo para suspiros hallo viento. Si al mar pido favor en mis enojos, lágrimas solamente da a mis ojos. Si en la tierra favor busco afligido, ¿cómo me le dará la tierra ingrata, que a su Dios se le niega, fijando el cuerpo suyo en un madero?	15

26 Pueden verse más datos sobre el simbolismo en las notas de Arellano y Schwartz, 1998, pp. 691-695.

27 En el texto de *Obra poética*, 1, n.º 36, cambio ligeramente la puntuación de vv. 29, 42, 54-55 y 60-64. Bleuca ofrece un aparato completo de variantes, algunas de las cuales han sido preferidas en otras ediciones, como la de E. M. Furr (1986, pp. 166-167; omite por error el v. 56) y la de Arellano y Schwartz (1998, n.º 31).

Si a su Madre le pido,
 ¿dónde le ha de tener, cuando maltrata 20
 la humana culpa ciega
 su vida y su consuelo verdadero?
 Y solamente, ¡oh Cruz!, de hoy más honrada,
 entre vuestros dolores
 espero hallar favores, 25
 pues tan favorecida y regalada
 sois del que el yerro humano ofende y hiere,
 que a vos sola os abraza cuando muere.

(*Obra poética*, I, n.º 36)

Mediante el tópico de una invocación a las musas o los dioses, se realiza un análisis de la escena por medio de los elementos del mundo, con el cielo en lugar del fuego, lo cual es corriente.²⁸ Los extremos, cielo y tierra, se consideran sobre todo en relación con Cristo crucificado, mientras que aire y agua se relacionan más con el hablante.

Cielo y tierra están contrapuestos. El cielo simpatiza con el sufrimiento del Señor y se oscurece (vv. 4-8); según lo visto en el salmo XXV, se trata de un signo por medio del cual Dios Padre se manifiesta y deja intuir su relación con el crucificado. Análogamente, la «tierra» es una sinécdoque automatizada para referirse a la humanidad, que ya hemos visto en el salmo XXII («tierra te cubre en mí, de tierra hecho», v. 12) y en el pasaje de Ledesma citado en relación con él (el fundamento es bíblico, naturalmente; véase Gn 2, 7 y 3, 19). De hecho, aquí la tierra se presenta con creciente personificación: «ingrata», «niega», «fijando...» (vv. 16-18), en actitud diametralmente opuesta a la del cielo-Dios Padre.²⁹

28 Estrictamente, solo se mencionan tres elementos: aire, agua y tierra, como anotan Arellano y Schwartz (1998, p. 46); en efecto, esos tres más el fuego componen el mundo sublunar, mientras que los astros son de un quinto elemento incorruptible (C. S. Lewis, *La imagen del mundo: introducción a la literatura medieval y renacentista*, 1997, pp. 79-80). Sin embargo, la literatura del XVII usa a veces las luminarias del cielo como representantes del fuego; por ejemplo, Calderón en el auto *El jardín de Falerina* «mira la tierra [...] / Y pasando de la esfera / de la tierra al agua, mira [...] / El aire mira [...] / La esfera del fuego mira / también a sola una estrella / reducida» (vv. 1347-1384). Véase también E. M. Wilson, «Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón», en *Calderón y la crítica*, M. Durán y R. G. Echevarría (eds.), II, 1976, pp. 280-81 y 292-93.

29 De tal manera importa el personificar la tierra y contraponerla al cielo, que Quevedo se desentiende del terremoto y el rompimiento de piedras sucedidos durante la crucifixión (*Mt* 27, 51); en cambio, los menciona en el salmo XXV, ya comentado.

Los campos semánticos del aire y el agua sirven, mediante una serie de juegos, para que el hablante exteriorice su propia actitud. Pide favor al «aire» pero solo halla «viento», conque no obtiene «aliento», sino «suspiros» (vv. 9-12). En sentido propio supone solamente una corrección de matiz, pero en sentido traslaticio (aunque lexicalizado) se trata casi de antonimia: en vez de fuerza para realizar una tarea, sentimiento para contemplar compasivamente un hecho. A continuación, se evita el hiperónimo «agua»; el hablante acude al «mar» y recibe «lágrimas» (vv. 13-14). Se dan juntos el contraste de lo grande y lo pequeño, y la coincidencia en el rasgo de *amargura*, que en el mar es literal, y en las lágrimas literal y traslaticio. Lo más importante de estos versos es que el hablante muestra compasión mediante signos naturales, igual que el cielo —es decir, igual que Dios Padre— y a diferencia de la tierra —es decir, de los demás hombres—. Además, sus lágrimas lo asocian con el llanto del Señor (v. 6) y, según se ve más adelante, con el de la Virgen María (vv. 39-42). Esta actitud lo prepara para encontrarse, al final de la primera parte, con la *res* y no *signum* del poema: la escena del Calvario, con la Virgen y la Cruz (vv. 19-28); escena que se detalla en la segunda parte.

Esta se compone de tres estancias, en cada una de las cuales predomina una imagen: cordero, unicornio y águila. Es necesario considerar cada una por separado para examinar la justificación y el sentido de la imagen, y cómo se desarrolla y complementa con otras:

Ya manchaba el vellón (la blanca lana)	
con su sangre el Cordero sin mancilla,	30
y ya sacrificaba	
la vida al Padre, poderoso y sancto;	
y por la culpa humana,	
el sumo trono de su cetro humilla,	
y ya licencia daba	35
al alma, que saliese envuelta en llanto,	
cuando la sacra tórtola viuda,	
que el holocausto mira,	
sollozando suspira	
y un tesoro de perlas vierte muda,	40
mientras corren parejas a su Padre	
sangre del Hijo y agua de la Madre.	

El cordero es una de las imágenes más frecuentes para referirse a Jesucristo. En razón de la inocencia y mansedumbre del cordero, es un tropo por semejanza, es decir, una metáfora; pero también es un tipo, ya que el sacri-

ficio de la cruz es la realización plena y superación de la Pascua de la Antigua Alianza, en que cada familia sacrificaba un cordero (Ex 12).³⁰ Junto al cordero-Cristo se ha situado la tórtola-María. De nuevo hay metáfora por semejanza, reforzada por la agudeza de mencionar la tónica viudez de la tórtola.³¹ Lo que no se dice, y, sin embargo, es fundamental para el simbolismo de la estrofa, es que la tórtola también servía de víctima para algunos sacrificios dispuestos en la Biblia. El caso más conocido es la ofrenda de «un par de tórtolas o dos pichones» para la presentación del propio Jesucristo en el templo de Jerusalén (Lc 2, 24). Es significativo que lo sacrificado en esa ceremonia debía ser un cordero y dos tórtolas, o solamente las dos tórtolas si la familia no podía permitirse el cordero (Lv 12, 6-8). Así pues, el tropo de la tórtola revela la participación de la madre en el sacrificio de su hijo. La naturaleza de esa participación se precisa luego, con motivo del llanto. Aunque, en primer lugar, lloran tanto el cordero como la tórtola (vv. 36, 39-40), después se descubre una identidad entre la sangre vertida por el uno y el agua de la otra (vv. 41-42).³² Las dos se dirigen igualmente («corren parejas») a Dios Padre.³³ Ahora bien, el llanto es meramente un signo natural (según la terminología de san Agustín), mientras que la efusión de sangre de la víctima constituye la realidad del sacrificio (véase Hebreos 9, 11-28). Lo que implican estos versos es que el signo revela verazmente una actitud interior tal que convierte a la Virgen María en otra víctima ofrecida junto con su

30 La relación típica se pone de manifiesto ya en el relato del evangelista san Juan, quien observa que Jesucristo murió antes que los demás condenados, por lo que fue innecesario romperle las piernas para acelerar la muerte; y comenta: «Esto ocurrió para que se cumpliera la Escritura: No le quebrantarán ni un hueso» (Jn 19, 36). La Escritura que se cumple es una instrucción acerca de la cena pascual: los israelitas no debían romper los huesos del cordero (Ex 12, 46). La identificación de Cristo con el cordero sacrificado se prolonga en I Pedro 1, 19; Apocalipsis 5-7; 12,11; 13, 8; etc. Fray Luis de León, en *De los nombres de Cristo* (1980, pp. 564-586), desarrolla los dos aspectos, metafórico y figural, del nombre «cordero».

31 Gracián escribe: «toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna rara contingencia, es conceptuosa, porque nace con alma de conformidad y se saca de la misma especialidad del objeto. Las demás que no tienen este realce, son semejanzas comunes, muertas sin el picante de la conexión fundamental» (1969, I, p. 135).

32 La posición y la rima —es el pareado final de la estancia— hacen que la asociación resulte más rotunda. Además, opera una reminiscencia del Evangelio: «uno de los soldados le abrió el costado con la lanza. Y al instante brotó sangre y agua» (Jn 19, 34).

33 «Correr parejas» es un ejercicio caballeresco que exige extrema igualdad en la apariencia, la velocidad y el movimiento de los jinetes y sus caballos (L. Iglesias Feijoo, «En el texto de Calderón: *La vida es sueño*», 2002, pp. 522-525).

hijo, aunque ella misma no sea sacrificada físicamente, como lo habría sido una tórtola literal. Además, desde esta perspectiva cobran una nueva importancia las lágrimas y los suspiros del hablante poético en la primera estancia: llorar es participar en la crucifixión.

La siguiente estrofa modifica sustancialmente la imagería:

Ya gustando los tragos de la muerte, la ponzoña le quita que tenía, y, bebiendo él primero,	45
al unicornio imita, que, sediento, bebe de aquella suerte. Hoy muestra en sumo amor su valentía; hoy, honrando un madero,	
las estrellas enluta al firmamento; a los mortales en Adán disculpa.	50
Hoy las rosas divinas se coronan de espinas; y hoy, cuando rompe el lazo de la culpa, la Paloma sin hiel (a quien no toca)	
a su Hijo con ella ve en la boca.	55

La imagen del unicornio se justifica por la tradición según la cual su cuerno poseía la virtud de purificar el agua emponzoñada con veneno de serpientes (Davis, 1975, p. 81).³⁴ Quevedo modifica este motivo, haciendo que el unicornio no toque el agua con el cuerno, sino que la beba; así se ajusta al tenor de la pasión, ya que Cristo participa de la naturaleza humana que redime. La estancia repite después algunos motivos de la primera parte (cruz honrada, vv. 23 y 49; cielo oscurecido, vv. 8 y 50). A continuación introduce dos imágenes, las rosas y la paloma.

La mención de las rosas es tan concisa que resulta difícil de interpretar. Incluye sin duda una alusión a la corona de espinas de Cristo (Mt 27, 29), pero la emblemática añade otras asociaciones. La rosa, nacida de una planta con espinas, simboliza que los bienes se consiguen a costa de dolores, y que los males de esta vida pueden dar frutos buenos (Henkel y Schö-

34 El unicornio también es símbolo de Jesucristo en virtud de otra tradición, según la cual es tan fiero que solo puede cazarse con ayuda de una virgen, porque acude a su regazo mansamente; este motivo ilustra corrientemente la encarnación de Cristo. Véase la nota de Arellano y Schwartz, 1998, pp. 693-694; más S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 2006, p. 1501; A. Henkel y A. Schöne (eds.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 1976, pp. 421-423.

ne, 1976, pp. 295-298); así, las penas de la Pasión de Cristo salvan a la humanidad. Además, se contaba el mito de que las rosas eran originariamente blancas, hasta que Venus, queriendo coger una, se pinchó con una espina, y la sangre que vertió dio desde entonces su color rojo a la rosa. Esta alusión supondría un eco de la blanca lana del cordero teñida de sangre (vv. 29-30). Por último, la flor que se presentaba rodeada o coronada de espinas no era normalmente la rosa, sino el lirio, símbolo de la virtud en medio de peligros (Henkel y Schöne, 1976, pp. 305-307); como el lirio o azucena frecuentemente simboliza a la Virgen María, puede entenderse una nueva alusión a que ella participa en el sacrificio de su hijo.³⁵

En cuanto a la paloma, repite la imagen de la tórtola, pero con otro enfoque. Aquí se pone de relieve la inocencia de la Virgen María, aludiendo al privilegio de la Inmaculada Concepción; y se fuerza una paradoja: la paloma, sin hiel y libre de la culpa, ve a su hijo con hiel en la boca para liberar a los hombres de la culpa.³⁶

La mención de un ave y la palabra *ve* en vv. 55-56 sirven de transición a la última estancia, dominada por una sola imagen:

Vé dilatar las alas poderosas
al águila real por sus hijuelos,
que encima van seguros
de muerte alada, en flecha penetrante
(las iras licenciosas
que amenazan ligeras a los cielos

60

35 Compárese con los versos de Lope de Vega sobre la escena del descendimiento: «Con trabajo y con dolor / José la corona saca, / por estar en la cabeza / por tantas partes clavada. / A la Virgen la presenta, / que las azucenas blancas / de sus manos vuelve rosas, / y de su sangre las baña. / Ningún martirio de Cristo/ si no es la corona sacra / tocó en el cuerpo a la Virgen, / pues la hirió para tomarla» (*Poesía*, II, A. Carreño [ed.], 2003, n.º 131, vv. 25-36; pp. 429-430).

36 En los vv. 54-56 hay varias alusiones que se documentan en notas de Arellano y Schwartz (1998, pp. 694-695). Era tópico que la paloma carecía de hiel, lo que se interpretaba en sentido moral (bondad, candidez); y el Cantar de los cantares (2, 10, 14; 5, 2; 6, 9) llama «paloma» a la amada, que muchos exegetas identifican con la Virgen María. La fe en que la Virgen María había sido concebida sin pecado estaba muy extendida en el siglo XVII, y muchos poetas la recogen (la Iglesia católica no definió el dogma de la Inmaculada Concepción hasta el XIX). Los evangelios canónicos solo dicen que dieron de beber a Cristo vinagre, pero los apócrifos hablan de hiel con vinagre. Añádase, para la imagen del lazo roto (v. 54), un eco de Sal 124, 7: «Nuestra alma, como un pájaro, se escapó del lazo de los cazadores; el lazo se rompió y nosotros escapamos».

y aquellos golpes duros
 que en sí recibe con amor constante);
 por mil partes en tierra la ve herida 65
 y sus alas deshechas
 con plumas de las flechas,
 comprando tantas muertes una vida;
 y, viéndole expirar, nadie sabía
 cuál era de los dos el que moría. 70

Esta imagen se ha justificado tanto por el parecido visual de un ave en vuelo con un hombre crucificado, como por una amplia tradición de simbología y emblemática (Furr, 1986, p. 125; Arellano y Schwartz, 1998, p. 695), pero hay que añadir otra fuente importante: las palabras con que Dios describe a su pueblo, Israel, la hazaña de haberlo sacado de Egipto. «Vosotros habéis visto lo que he hecho con los egipcios y cómo os he llevado en alas de águila y os he traído hacia mí» (Éx 19, 4); la imagen se recrea en el cántico de Moisés: «como águila que incita a volar a su nidada, y revolotea sobre sus polluelos, así Él extiende sus alas, los recoge, los lleva sobre sus plumas» (Dt 32, 11). Este intertexto proporciona la presentación inicial de la imagen (vv. 57-59); después se añaden las connotaciones de la tradición mencionada: por ejemplo, según Covarrubias, el águila simboliza la excelencia de Cristo, porque es la reina de las aves; su encarnación, por el vuelo picado; su resurrección, porque recupera la juventud; su visión beatífica, porque mira directamente al Sol; su obra redentora, porque es capaz de arrebatar presas a cualquier otra ave (2006, pp. 65-66). En la emblemática se encuentran otros motivos: el águila es enemiga del dragón y la serpiente, usuales símbolos del demonio; cuida especialmente de sus hijos, y también protege a las demás aves (Henkel y Schöne, 1976, pp. 766-768). En relación con los versos 66-67, importa sobre todo el emblema de un águila atravesada por un dardo hecho con sus propias plumas (Henkel y Schöne, 1976, pp. 779-780).³⁷ Quevedo no escribe que las plumas de las flechas sean del águila, pero el dato sería irrelevante si no se presupone; ade-

37 El emblema presupone la noción de que el águila se desprende de sus viejas plumas al remozarse (Covarrubias, 2006, p. 62; Henkel y Schöne, 1976, p. 777; C. A. Lapi-de, *Commentaria in Scripturam Sacram*, 1877, p. 504). Por otra parte, es posible que cierto emblema, aunque no tiene relación por el contenido, haya influido en la configuración visual de la escena. Representa un águila joven en pleno vuelo, mientras otra vieja, que pierde las plumas, la mira desde el suelo; entre ellas hay una balanza, cuyo aspecto puede recordar una cruz (Henkel y Schöne, 1976, pp. 777-778).

más, es importante porque retoma el motivo de la ingratitud, de los hombres revueltos contra su Señor y Dios, como en el salmo inmediatamente anterior en *Heráclito cristiano*, y aquí en vv. 15-18.

Llegado el final del poema, hay que preguntarse por la coherencia de su imagería. ¿Qué tienen en común el cordero, el unicornio y el águila? ¿Acaso se contenta Quevedo con enhebrar tres animales heráldicos? ¿Es una mera acumulación, y el poema resulta «errátil», como escribió Walters? No sería excepcional entre los poemas a la crucifixión.³⁸ Sin embargo, en este caso parece obligado buscar una mayor unidad: primero, porque las tres estancias iniciales muestran un uso muy consciente y coherente de los símbolos, estableciendo contrastes y correspondencias de cielo y tierra, mar y viento, etc., y asociando cordero y tórtola, sangre y lágrimas; en segundo lugar, porque la imagen del águila ha resultado tener el mismo origen que la más discreta, por lexicalizada, del cordero: las dos provienen del Pentateuco.

Pues bien, el unicornio también aparece allí, aunque no a primera vista. Ya se sabe que es una fiera arisca. En el libro de los Nm se lee: «El Dios, que lo saca de Egipto, es para él como el cuerno del búfalo» (23, 22; repetido literalmente en 24, 8); y en el Dt: «sus cuernos son como cuernos de búfalo» (33, 17). El caso es que «búfalo» corresponde, en las traducciones modernas de la Biblia, al término hebreo *re'em*, que los antiguos traductores vertieron al griego como *monókeros*, y las traducciones españolas publicadas en el siglo XVI como 'unicornio'.³⁹ En consecuencia,

38 Por ejemplo, Ledesma, en un romance, dedica a la cruz multitud de imágenes, que recopila al final: «Canal, báculo, carroza, / arado, posta, vihuela, / esposa, pluma, montante», etc. (en M. d'Ors, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma: contribución al estudio del conceptismo español*, M. d'Ors (ed.), 1974, pp. 348-52); Lope de Vega, en una canción, la llama «árbol», «ara», «palma», «campo de la pelea», «carro», «camino», «llave» (2003, II, n.º 137, pp. 444-445).

39 *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Alfred Rahlfs (ed.), 1962; *Biblia de Ferrara*, Moshe Lazar (ed.), 1996 (es la traducción del Antiguo Testamento por judíos de origen español, publicada en 1553); *La Biblia, qué es: Los sacros Libros del Viejo y Nuevo Testamento*, 1970 (traducción de Casiodoro de Reina publicada en 1569 [Madrid]; suele llamarse la *Biblia del Oso*). La Vulgata latina (*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, A. Colunga y L. Turrado [eds.], Madrid, 1953) traduce *re'em* como 'rinoceros' en los tres casos referidos de Nm y Dt, pero otras veces lo traduce como 'unicornis' (Sal 28/29, 6; 91/92, 11). El comentario de Lápide a Nm 23, 22 (*Commentaria in Scripturam Sacram*, II, 1881, pp. 325-326) procura distinguir entre *rhinoceros* y *monoceros*, pero no determina cuál es la traducción más adecuada para ese versículo.

esta imagen tiene el mismo origen que las anteriores: el relato del Pentateuco sobre Israel liberado de Egipto. La segunda parte del salmo XXIV presenta una escena del Nuevo Testamento por medio de retazos tomados del Antiguo.

Si esta clave unifica la segunda parte del poema, se impone el preguntarse por su validez también para la primera. Esta era, como se vio, una composición de lugar construida sobre invocaciones a los elementos, que el hablante utiliza como signos de distintas actitudes ante el Crucificado. Pero esto, que no es poco, no es todo. Se puede descubrir la misma estructura de alusiones a la liberación de Israel enmascaradas tras lo que parece ser mera descripción de la escena de la crucifixión. El cielo oscurecido no es solo el mencionado por los Evangelios; es también la novena plaga que sufrieron los egipcios porque el faraón no dejaba marchar a los hebreos (Ex 10, 21-23). Esa plaga precede inmediatamente a la última, la muerte de los primogénitos, que no afectó a los israelitas porque estos señalaron sus casas con sangre del cordero pascual (Ex 12, 12-13): el tipo del sacrificio de Cristo mencionado en la tercera estrofa (v. 30). El viento y el mar, ¿por qué habrían de invocarse? Porque actúan en el gran milagro del paso del mar Rojo: «Moisés extendió su mano sobre el mar, y el Señor, mediante un viento solano que sopló toda la noche, empujó el mar hasta que se secó, y se dividieron las aguas» (Ex 14, 21). Por último, la intervención de la «tierra ingrata, [...] fijando el cuerpo [de Cristo] en un madero» (vv. 16-18), tiene un tipo señalado ya en el Evangelio: «Igual que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así debe ser levantado el Hijo del Hombre» (Jn 3, 14-15); en efecto, los israelitas fueron afectados por una plaga de serpientes venenosas, y para sanar milagrosamente tenían que mirar a una serpiente de bronce que Moisés levantó en un estandarte (Nm 21, 5-9). Así pues, todo el salmo XXIV representa la Pasión dejando que aflore el hipotexto de Israel liberado de Egipto; es decir, la representa como cumplimiento de una figura. El poema absorbe tanto los tipos —la oscuridad, el cordero, el paso del mar Rojo, la serpiente de bronce— como las metáforas —el unicornio y el águila.

El modo de presentar las figuras y metáforas y la función que desempeñan constituye una toma de postura en la cuestión de Biblia y poesía. Según se vio al comienzo, la poesía tiene que contentarse con

metáforas, mientras que la Biblia cuenta, además, con las figuras y demás fenómenos de la *allegoria in factis* como propiedades, en principio, exclusivamente suyas. El análisis precedente muestra en qué gran medida la poesía religiosa de asunto bíblico también puede incorporar la *allegoria in factis*; de hecho, el poema es esencialmente figural. Y, sin embargo, su fuerza significativa reside en las metáforas. Las figuras aparecen encubiertas bajo su cumplimiento, que puede leerse en sentido inmediatamente literal, sin percibir que retoman acontecimientos del Antiguo Testamento; o bien están enteramente lexicalizadas, como el cordero, que no llama la atención.⁴⁰ En cambio, las metáforas del unicornio y el águila resultan extrañas, cada una por sí y por su aparente incoherencia con el conjunto. La extrañeza obliga al lector a buscar el hipotexto que justifique el empleo de tales imágenes; una vez que lo descubre, se le impone el emplearlo como clave de lectura desde el principio del poema. Así pues, aunque son fundamentales las figuras, basadas en la realidad de los hechos, el acceso a ellas depende de la creatividad verbal de las metáforas.

Conclusión

En resumen, la meditación de los salmos XXII-XXV de *Heráclito cristiano* gira en torno al carácter simbólico que tienen los hechos y objetos de la vida de Cristo. Usa material bíblico, atendiendo al sentido literal (propio y traslaticio) y al espiritual (alegórico y moral), y muestra una considerable variedad de planteamientos y soluciones en tan solo cuatro poemas. El salmo XXII combina la interpretación espiritual del nacimiento de Cristo con la metáfora del sepulcro, ideada para expresar el mismo sentido moral; el XXIII presenta una interpretación alegórica de estructura convencional, pero convertida en agudeza por la inmediatez temporal de tipo y cumplimiento y por la improporción entre ellos; el XXIV representa la pasión de Cristo usando tanto figuras como metáforas, pero de tal manera que la interpretación figural está oculta y solo se desvela a partir de las metáforas, que son más llamativas; el XXV plantea la dificultad de que los

40 Es revelador que Davis (1975, p. 81), refiriéndose al simbolismo de la tercera estrofa, mencione solamente la tórtola, y no el cordero.

hechos parecen de sentido contradictorio, y la soluciona recurriendo a *signa data y propria*, las palabras de Jesucristo. La misma variedad, junto con un cierto sentido de progresión en la complejidad de los planteamientos y en la actitud del hablante, obliga a tomar en cuenta estas cuestiones semiológicas y hermenéuticas como elementos relevantes para la lectura de los poemas.

Estos cuatro salmos, como poesía religiosa —más: de tema bíblico— son híbridos de lo que santo Tomás de Aquino llamaba «ínfima doctrina» y «sacra doctrina»; no se acomodan al esquema que pone la primera en un nivel inferior a la razón humana y le atribuye un sentido meramente literal, mientras que sitúa la segunda por encima de la razón y considera que solo ella tiene sentido espiritual. Los salmos XXIII y XXV tratan esencialmente el sentido espiritual alegórico jugando con la agudeza y la antítesis, medios propios de la poesía, especialmente de la conceptista. Los salmos XXII y XXIV combinan lo espiritual y lo metafórico (literal traslativo) de maneras distintas. El XXII sitúa en paralelo una realidad y una metáfora opuestas entre sí (nacimiento y sepulcro), que paradójicamente tienen el mismo sentido moral; y, además, el planteamiento condicional prevé la posibilidad de una nueva antítesis en dicho sentido, si el hablante pasa de la indignidad (reconocida) a la santificación (impetrada). El XXIV superpone la figura y su cumplimiento; literalmente trata solo de este último, pero menciona varios elementos de la realidad que remiten a su prefiguración, y le añade metáforas que en la fuente bíblica correspondían a ella. Así pues, el salmo XXII presenta dos realidades distintas como si fueran una sola por el sentido, y a la vez como si este sentido pudiera ser distinto del que es; el XXIV, una sola realidad que es simultáneamente otra. El lenguaje que se manifiesta aquí no es el de la teología racional ni el de la revelación, pero no se conforma con quedar por debajo de la razón humana. Es un lenguaje imaginativo que deja aparecer lo misterioso como tal, de forma que choca e impresiona. Sus efectos en los lectores han sido diversos, a juzgar por las breves notas de recepción crítica que se han dado anteriormente: en los extremos están los dos salmos más complejos, pues el XXII ha logrado recibir la mayor atención y una valoración más positiva, y el XXIV se ha encontrado con cierta incompreensión, ha sido tratado con alguna displicencia o bien se ha alegado la «oscuridad» de las alusiones, en vez de profundizar en sus varios niveles y modos de significación.

Bibliografía

- AGUSTÍN DE HIPONA (1957), «De la doctrina cristiana», en B. Martín (ed.), *Obras*, vol. 15, Madrid, BAC, pp. 53-349.
- AUERBACH, Erich (1998), *Figura*, Madrid, Trotta.
- [BIBLIA:] Sagrada Biblia (1997-2004), traducción y notas por profesores de la Universidad de Navarra, 5 vols., Pamplona, Eunsa.
- BIBLIA DE FERRARA* (1996), Moshe Lazar (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- [BIBLIA DE LOS SETENTA] (1962), *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Alfred Rahlfs (ed.), 7.^a ed., 2 vols., Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt.
- [*BIBLIA DEL OSO*] (1970) *La Biblia, qué es: Los sacros Libros del Viejo y Nuevo Testamento* [1569], ed. facsímil, Casiodoro de Reina (trad.), Madrid, Sociedades Bíblicas Unidas.
- BIBLIA VULGATA LATINA TRADUCIDA EN ESPAÑOL* (1807-1816), Felipe Scío de San Miguel (ed. y trad.), 15 vols, Madrid, Ibarra.
- BROWN, Gary J. (1979), «Rhetoric as Structure in the *Siglo de Oro* Love Sonnet», *Hispanófila*, 22.66, pp. 9-39.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007), *El Jardín de Falerina*, Luis Galván y Carlos Mata (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra–Kassel, Reichenberger.
- CHYDENIUS, Johan (1975), «La Théorie du symbolisme medieval», *Poétique*, 6, pp. 322-341.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.), 21, Madrid, Iberoamericana – Frankfurt a.M., Vervuert. Biblioteca Áurea Hispánica.
- CULLER, Jonathan (1976), «Presupposition and Intertextuality», *MLN*, 91, pp. 1380-1396.
- DANTE ALIGHIERI (1965), *Tutte le opere*, Fredi Chiappelli (ed.), Milán, Mursia.
- DAVIS, Elizabeth B. (1975), *The Religious Poetry of Francisco de Quevedo* [Tesis doctoral], Yale University.
- DE LUBAC, Henri (1947), «“Typologie” et “Allégorisme”», *Recherches de Science Religieuse*, 34, pp. 180-226.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993), *Orígenes del discurso crítico: teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos.
- D’ORS, Miguel de (1974), *Vida y poesía de Alonso de Ledesma: contribución al estudio del conceptismo español*, Pamplona, Eunsa.
- FURR, Eric M. (1986), Heráclito cristiano: *Quevedo’s Meditative Cycle* [Tesis doctoral] University of Kentucky.

- FURR, Eric M. (1993), «Textual problems in Quevedo studies: The case of *Heráclito cristiano*», *Romance Quarterly*, 40.1, pp. 56-59.
- GALVÁN MORENO, Luis (2004), *El «Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación*, Pamplona, Eunsa.
- (en prensa), «Alegoría, tipología e intertextualidad: a propósito de Gonzalo de Berceo (*Milagros de Nuestra Señora*, XIX)», en *Homenaje a Kurt Spang*, Pamplona, Eunsa.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1979), «A Text-Typology of the Classical Sonnets», *Poetics*, 8, pp. 435-458.
- GARCILASO DE LA VEGA (1964), *Obras completas*, Elias L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia.
- GRACIÁN, Baltasar (1969), *Agudeza y arte de ingenio*, Evaristo Correa Calderón (ed.), 2 vols. Madrid, Castalia.
- GRANADA, Luis de (1848), «Adiciones al memorial de la vida cristiana», *Obras*, vol. 2, J. J. de Mora (ed.), Madrid, Rivadeneyra, pp. 412-595 (BAE, 8).
- HENKEL, Arthur y Albrecht SCHÖNE (eds.) (1976), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Nueva ed. ampliada, Stuttgart, J.B. Metzler.
- JENNY, Laurent (1976), «La Stratégie de la forme», *Poétique*, 7, pp. 257-281.
- LAPIDE, Cornelius A. (1887-1881), *Commentaria in Scripturam Sacram*, vols. 2 y 11, París, L. Vivès.
- LÁZARO, Fernando (1966), «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, pp. 11-59.
- LEDESMA, Alonso de (1969), *Conceptos espirituales*, E. Juliá (ed.), Madrid, CSIC.
- LEWIS, C. S. (1997), *La imagen del mundo: introducción a la literatura medieval y renacentista*, Carlos Manzano (trad.), Barcelona, Península.
- LEÓN, Luis de (1986), *De los nombres de Cristo*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra.
- MANLEY, Joseph P. (1997), «Quevedo's *Heráclito cristiano* as Poetic Cycle», *Kentucky Romance Quarterly*, 24, pp. 25-34.
- MOLHO, Maurice (1978), «Forme et substance dans l'écriture Quevedienne», en *Melanges à la mémoire d'André Joucla-Rouau*, vol. 2, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 921-944.
- MOORE, Roger (1987), «Some comments on iterative thematic imagery in Quevedo's *Heráclito christiano*», *Renaissance and Reformation/Renaissance et Reforme* 11.3, pp. 243-251.
- NAVARRO DE KELLEY, Emilia (1973), *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama.
- OLIVARES, Julián (1990), «Aldana, Quevedo and la "paga del mundo"», *Hispanic Journal*, 11.2, pp. 57-70.

- OLIVARES, Julián (1992), «Towards the penitential verse of Quevedo's *Heráclito cristiano*», *Forum for Modern Language Studies* 28.3, pp. 251-267.
- ONG, Walter J. (1947), «Wit and Mistery: A revaluation in mediaeval Latin hymnody», *Speculum* 22.3, pp. 310-341.
- PARKER, Alexander A. (1952), «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo: contribución al estudio del conceptismo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 3, Madrid, CSIC, pp. 345-360.
- QUEVEDO, Francisco de (1969), *Obra poética*, J. M. Blecua (ed.), vol. 1. Madrid, Castalia.
- (1998), *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi, y otros poemas*, I. Arellano y L. Schwartz (eds.), Barcelona, Crítica.
- RIFATERRE, Michael (1980), *Semiotics of Poetry*, Londres, Methuen.
- RIVERA, Olga (2004), «El sepulcro como metáfora del cuerpo en algunos poemas de Quevedo», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 57.4, pp. 231-240.
- ROIG MIRANDA, Marie (1990), *Les Sonnets de Quevedo: variations, constance, evolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1990.
- (1995), «La Condition humaine dans la poésie métaphysique de Francisco de Quevedo», *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVIIe et XVIIIe siècles (Actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 25-27 novembre 1993)*, J.-C. Arnould, P. Demarolle y M. Roig Miranda (eds.), Paris, H. Champion, pp. 179-192.
- STRUBEL, Armand (1958), «*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*», *Poétique*, 6, pp. 342-357.
- TERRY, Arthur (1958), «Quevedo and the Metaphysical conceit» *BHS*, 35, pp. 211-222.
- TODOROV, Tzvetan (1972), «Introduction à la symbolique», *Poétique*, 3, pp. 273-308.
- (1974-1975), «On Linguistic Symbolism», *New Literary History*, 6, pp. 111-134.
- (1977), *Théories du symbole*, Paris, Seuil.
- TOMÁS DE AQUINO (1875), *Quaestiones disputatae De veritate (continuatio); Quodlibeta duodecim*, S. E. Fretté (ed.), *Opera omnia*, XV, Paris, L. Vivès.
- (1882), *Comentum in librum I Sententiarum*, S. E. Fretté y P. Maré (eds.), *Opera omnia*, VII, Paris, L. Vivès.
- (1889), *In Aristotelis Stagiritae Posteriorum analyticorum libros commentaria*, I, S. E. Fretté y P. Maré (eds.), *Opera omnia*, XXII, Paris, L. Vivès.
- (1895), *Summa theologica: Pars prima, seu Summa naturalis*, S. E. Fretté y P. Maré (eds.), *Opera omnia*, I, Paris, L. Vivès.

- VARELA, Mónica Inés (1995), «*Heráclito Cristiano y Lágrimas de un Penitente*: el problema textual», *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 11, pp. 293-315.
- VEGA, Lope de (2003), *Poesía*, vol. 2, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- VORÁGINE, Santiago de la (1996-1997), *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza.
- WALTERS, D. Gareth (1985), *Francisco de Quevedo, Love Poet*, Washington, D. C., The Catholic University of America Press – Cardiff, University of Wales Press.
- WARDROPPER, Bruce W. (1985), «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, pp. 195-210.
- WILSON, Edward M. (1976), «Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón», en *Calderón y la crítica*, M. Durán y R. G. Echevarría (eds.), vol. 2, Madrid, Gredos, pp. 277-299.

HOMBRE Y DIOS EN LA POESÍA DE QUEVEDO (REFLEXIONES EN TORNO A LAS TRES MUSAS, 222)

Hernán Sánchez M. de Pinillos
University of Maryland at College Park

A Biruté Ciplijauskaitė

En la poesía religiosa y moral de Quevedo y en *Heráclito cristiano*, la presencia divina suele evocar la judicial, colérica y severa de algunos pasajes del Pentateuco¹ y de san Pablo, «Dios de la ira» (Rom I, 18; Rom 12, 19; Heb 19, 30)² manifiesta en el trueno y el relámpago (*PO*, 183). Solo tres sonetos de *Polimnia* se basan directamente en el Antiguo Testamento (Rey, 1995, p. 59; Arellano, 2004, p. 28), pero presentimos casi siempre un *Deus absconditus*, justiciero e implacable:

Estále a Dios muy bien el descuidarse
de la venganza que tomar espera:
que sabe, y puede, y debe desquitarse.

(*PO*, 130)

Graduado en Teología por la Universidad de Valladolid, a Quevedo nunca le abandonó un teocentrismo radical, incluso *in absentia*. Así, los

1 «Pues Dios de las Venganzas te apellidas», *PO*, núm. 100, v. 9. Las citas remiten a *Poesía original* (*PO*), I, en J. M. Blecua (ed.), 1963; localizo las citas por número de poema y verso.

2 Por ejemplo, el salmo XIII, «La indignación de Dios, airado tanto», *PO*, 25.

salmos centrales del *Heráclito cristiano* y la poesía moral metafísica del hombre caído están marcados por un sentimiento de ausencia de Dios y de sí del sujeto.³ Las conductas descritas en la poesía moral y satírica representan un atentado contra la concepción de Quevedo acerca de cómo debe ser la relación del hombre con el Creador: invectivas contra agoreros, magos y alquimistas (*PO*, 83), tiranos y ambiciosos (*PO*, 70, 90, 105, 130), astrólogos (*PO*, 530), pretendientes (*PO*, 124, 135), jueces (*PO*, 125), avaros (*PO*, 117) o navegantes (*PO*, 89, 107), aduladores y adulados crédulos (*PO*, 97), o contra los disciplinantes que abusan de la gala (*PO*, 147), quienes realizan sacrificios inútiles (*PO*, 53), o ciegas peticiones a Dios inspiradas en Juvenal, Persio y Luciano (*PO*, 69, 91, 132). Todos estos personajes contravienen la recta relación entre la realidad divina y la humana, así como los valores antropológicos y políticos que se derivan de la alegoría medieval del cuerpo místico: en el cuerpo, el elemento más elevado es la cabeza; en la sociedad, el rey; y en el universo, Dios.

Muy explícita es la invectiva e interrogación siguiente, imitada de la sátira 2 de Persio:

¿Por quién tienes a Dios? ¿De esa manera
previenes el postrero parasismo?
¿A Dios pides insultos, alma fiera?

(*PO*, 91)

Pero por debajo de la influencia romana y estoica, la poesía moral de Quevedo fundamenta en la Biblia la relación con Dios. La finalidad misma de *Polimnia*, que «canta poesías morales», es decir, «que descvbre[n], i manifiestan las passiones, i costvmbres de el hombre, procvrándolas enmendar» (Rey, [ed.], 1999*b*, p. 25), tiene su origen y desenlace en la perspectiva reli-

3 Son poemas sobre la *nada* que acecha al hombre caído; la *nada* se entiende casi ontológicamente como lo contrario del ser («habiendo pasado tantos siglos antes de mi nacimiento sin ser algo» es un pensamiento recurrente en la prosa ascética de Quevedo); pero, a diferencia de Heidegger o de Sartre, la nada comprende una proyección *moral*; como en san Agustín consiste en una dirección existencial contraria a la conversión: *declinatio* y *corruptio*, *aversio a Deo* y *conversio ad creaturam* (*De libero arbitrio*, lib. 1, cap. 16, 35; lib. II, cap. 19, 53-54). Véase H. Sánchez, «Intensidad de doctrina y sentimiento en el tiempo en un poema moral de Quevedo», 1991, pp. 402-424; «El salmo XVI del *Heráclito cristiano*: una lectura interpretativa e intertextual del soneto», 1991-1993, pp. 19-48; «Un nuevo estado de conciencia: la interioridad vacía en el soneto “¿Ah de la vida! ¿Nadie me responde?”», 1997, pp. 37-55.

giosa, que revela al lector su iniquidad y le da, de alguna manera, «la perspectiva de Dios» sobre sí mismo. El hombre debe «descubrir» lo ridículo, lo feo de su conducta; solo al cobrar conciencia intelectual de su estado de abyección podrá despertarse un sentimiento de «dependencia absoluta» —como, tras san Agustín, definiría Friedrich Schleiermacher (1999) la experiencia religiosa— e iniciar una «enmienda» o regeneración moral y espiritual. Los siete pecados capitales perpetrados por los idólatras de la carne —en sentido paulino— que son los personajes de *Polimnia* encuentran su arquetipo en el pecado originario, concebido como el movimiento mismo de emancipación sacrílega de la criatura: el intento de afirmar en la propia naturaleza corrompida el fundamento de los propios actos, y la vana pretensión de vivir una existencia *divertida*, es decir, sin conciencia de la muerte, al nivel de la animalidad de las «passiones». Cada poema escenifica el pecado originario, corolario según San Agustín (*De Civitate Dei*, XIV, XIII) de la ambición y el orgullo por los que el hombre, que consiste en pura dependencia, intenta *desligarse* de Dios para asentar en sí propio el origen de sus obras. Al volver la espalda al Creador, los augures, los que hacen ciegas peticiones a Dios, los avaros, los usureros, los glotones... reviven la caída original, y se hunden en la idolatría de sí mismos. Esta convergencia entre el cancionero religioso de *Urania* y el moral de *Polimnia* es arquetípicamente cristiana. Representan dos caras de la misma moneda: el fundamento de la poesía moral es teocéntrico y la poesía religiosa fundamenta una moral.⁴ Asimismo, las confluencias entre poesía moral y religiosa manifiestan las tensiones en el pensamiento de Quevedo entre los modelos de la Antigüedad (Epicteto, Séneca, Juvenal) que buscaban *desligarse* de un fundamento originario para llegar a ser, en virtud de la razón natural, su propio fundamento; y la perspectiva cristiana y patrística que, tras Tertuliano y Agustín, censura a estoicos y epicúreos la presunción de intentar regirse por sí mismos.

4 En esto consiste la esencia del cristianismo desde Mt 22, 36-40, hasta, por ejemplo, las conferencias berlinesas de un Adolf von Harnack; en 1900 este historiador de la Iglesia afirmaría que Jesús rechazó las formas exteriores de religiosidad a favor de una combinación de religión y moral fundada en la intención del creyente: «[...] Jesús combinaría religión y moral, y en este sentido la religión puede ser llamada el alma de la moral, y la moral el cuerpo de la religión» (1957, p. 73; trad. mía). La escritura poética de Quevedo hace patente esta interdependencia; A. Rey señala cómo lo que se afirma acerca de las bases ideológicas de la musa *Polimnia* es también «aplicable a las silvas morales de *Urania*» (2000, p. 24).

La labor exegética de Quevedo en obras como *Lágrimas de Hieremías castellanas* y en su *Job*, así como el nacimiento de la Teología moral como rama independiente de la Teología dogmática, ayudan a esclarecer los lazos entre la poesía religiosa y la poesía moral. La teología moral, cuyos inicios se remontan a las *Instituciones Morales* (1600), del padre Juan Azor, y a la *Theología Moralis* (1625), del jesuita Paul Laymann, conjuga la reflexión teológica con normas de moral práctica, y aclara la interpenetración de las musas *Urania* y *Polimnia* (Rey, 1995, pp. 19-20, 28-31): *Urania* ilumina y padece el olvido de Dios por el hombre, en tanto que *Polimnia* denuncia vicios y abusos a la vez que exhorta a la virtud. La poesía religiosa declara e interioriza el sentido espiritual del Evangelio, y *Polimnia* examina el sentido moral en tanto aplicación del sentido alegórico de las Escrituras al hombre y sus costumbres. Y al final, en *Urania* y en la poesía moral, religión, ética y política —contra Maquiavelo y la modernidad— no podrán escindirirse. Puede variar la forma pero no el fondo: la condena de quienes dirigen vanas peticiones a Dios es también la misma en *Polimnia* que en la prosa moral, por ejemplo, del *Sueño del infierno*. En todas las situaciones, Quevedo racionaliza y justifica la reprobación divina, como la que en un soneto de *Urania* recae sobre los reyes:

Dios, para castigar, primero cuenta;
 pesa después su mano, y con los dedos
 escribe: *División, muerte y afrenta*.

(PO, 170)

Cifra de la relación entre hombre y Dios en la poesía de Quevedo, así como de esta confluencia entre moral y fe y de la fundamentación religiosa de la poesía moral, es el poema X (p. 222) bajo *Urania* de *Las tres musas* (Pedraza Jiménez y Prieto Santiago [eds.], 1999). El sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, lo incluyó allí entre los sonetos sacros de la musa *Urania*, pero la edición de José Manuel Blecua lo sitúa en la poesía moral:

Si nunca descortés preguntó, vano,
 el polvo, vuelto en barro peligroso,
 «¿Por qué me obraste vil o generoso?»
 al autor, a la rueda y a la mano;
 el todo presumido de tirano,
 a nueve lunas pesó congojoso
 (que llamarle gusano temeroso
 es mortificación para el gusano),

¿de dónde ha derivado la osadía
de pedir la razón de su destino
al que con su palabra encendió el día?
¡Oh, humo!, ¡oh, llama!, sigue buen camino:
que el secreto de Dios no admite espía
ni mérito desnudo le previno.

(PO, 133)⁵

Dirigido a reprobar la voluntad humana de presciencia, el soneto —como el drama teológico de Tirso de Molina *El condenado por desconfiado*— incluye, encarnado en las vanas artes de augures y adivinos, una consideración sobre el «tema mayor del tiempo» (Caro Baroja, 1978, pp. 223-245): el conflicto entre predestinación y libre albedrío que dominaría las disputas teológicas de la cristiandad occidental desde la polémica entre Erasmo y Lutero y el Concilio de Trento, hasta la subsiguiente controversia *De auxiliis* entre dominicos «tomistas», acusados de luteranos, y jesuitas «molinistas», acusados de pelagianos. La controversia se inició en 1582, pero no sería resuelta hasta 1607 por el papa Paulo V, y aún se prolongaría en Francia con la disputa entre jesuitas y jansenistas (Delumeau, 1971; Martín, 1976; de Lubac, 1965). Por su densidad doctrinal, el soneto nos permitirá asomarnos a la religión, la antropología moral y la teología política de Quevedo.

Relación del hombre con Dios: un abismo ontológico

El soneto es un dicerio interrogativo contra quienes interpelan impíamente a Dios como agoreros y adivinos, y contra sus sacrificios y ofrendas, basado en el conocido pasaje de la carta de Pablo a los Romanos: «¡Oh hombre! ¿Quién eres tú para pedir cuentas a Dios? ¿Acaso dice el vaso al alfarero: Por qué me has hecho así?» (9, 20). El terceto final, con el apóstrofe al humo y la llama, afirma la doctrina teológica que sustenta la invectiva: la invisibilidad de la Providencia, la inutilidad de escrutar el humo y

5 A instancias de Julián Olivares, corrijo la lectura de Blecua del v. 6: «[...] pesò congojoso» en lugar de «[...] peso congojoso». La primera y la segunda edición de *Las tres musas últimas* tienen, según la ortografía de la época, acento grave en «pesò», transcrito modernamente con acento agudo: «pesó», con lo cual el verso heroico («peso») se hace sáfico («pesó»). Agradezco a Julián Olivares su aguda observación.

la llama, lo indescifrable del porvenir y del juicio divino. El título describe ajustadamente la intención, el tono y el contenido del poema: «Reprehende la insolencia de los que se atreven a preguntar a Dios las causas por qué obra y deja de obrar».

Comienza el soneto con una analogía antigua: el hombre como vasija, Dios como alfarero. De la analogía brota una pregunta: si nunca con descortesía y vanidad se atrevió el polvo, moldeado en barro frágil, a preguntar al torno, a la mano del alfarero y al alfarero mismo: «¿Por qué me hiciste así, de poca o mucha calidad [...]?», ¿cómo es posible que se atreva a hacerlo el augur? La analogía alfarero-Dios y vasija-hombre está extraída del texto sagrado, y era ya, cuando la usó san Pablo, un lugar común (Sab 12, 12; Isaías 29, 16; 45, 9; 64, 8; Jeremías 18, 6). Asimismo, la imagen del alfarero pertenece al lenguaje del mito de la creación en *Gn 2*. Allí el hombre es creado por Dios de la misma manera que un alfarero haría una vasija. Dios tomó arcilla y le dio forma humana. «Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida y fue así el hombre ser animado» (*Gn 2, 7*).

En la tradición bíblica, la única forma de aprehender la relación entre Creador y criatura era a través de *analogías*: el hombre está ante Dios *como* el artefacto ante el artista, *como* la oveja ante el pastor, *como* el niño ante su padre, o, la analogía más audaz, *como* la mujer falsa e infiel ante un esposo paciente, santo y protector. La que mejor describe el encuentro entre poesía religiosa y poesía moral de Quevedo o, en términos de Rudolf Otto en *Lo santo (Das Heilige, 1917)*, entre *lo numinoso* y la *ley moral*, entre Dios como *mysterium tremendum* y Dios como juez, es la visión del barro y la vasija que se describe en Jeremías 18. El concepto de *relación analógica* sería destinado por santo Tomás al discurso acerca de Dios porque, aunque no se corresponde por entero a la relación hombre-Dios, contiene algunos elementos verdaderos y sirve para revelar la interconexión entre distintos niveles de la realidad. Por otro lado, la relación hombre-Dios aclara la estructura analógica del discurso humano: como existe una relación imperfecta y al mismo tiempo real entre el Creador y su criatura, los filósofos y los poetas como Quevedo pueden hablar sobre Dios *por analogía* con la experiencia humana.⁶ Al igual que el artista, Dios usó la

6 Según explica Victor Preller en su estudio sobre la analogía en Tomás de Aquino, cuando el fraile dominico empleaba la lengua de la atribución intrínseca —al hablar de

materia indiferenciada, desorganizada y sin vida para moldear su obra. Todo el misterio de la relación entre el hombre y la omnipotencia divina aparece encerrado en este motivo bíblico, en la «fabricación» de una obra que —desde su indigencia y libertad— *elige* resistirse a su Hacedor y condenarse.

La comparación de Dios con un alfarero evoca también al Hacedor del *Timeo*, de Platón, o de la *Metafísica*, de Aristóteles y, por ello, san Agustín y santo Tomás pudieron realizar la síntesis entre la doctrina de la *creatio ex nihilo* y la noción del *demiurgo platónico*. Sin embargo, la analogía bíblica, y la interpretación de Rom 9, 20-21, formaría parte aún de la controversia entre Erasmo y Lutero. En *De libero arbitrio diatriba sive collatio* (1524) el humanista holandés relaciona Rom 9, 20-21, con II Tim 2, 20-26,⁷ y afirma la posibilidad de que «el vaso de barro» pueda, a través de la voluntad y de la razón, purificarse como «un vaso de honor», recreado a imagen y semejanza de Dios. Airadamente en *De servo arbitrio* (1525) Lutero defiende una exégesis literal de Rom 9, 20, para manifestar, a través del símil del barro y de la vasija, la inexistencia del libre albedrío y la radical insignificancia y depravación humanas.⁸

atributos o cualidades que se refieren a la naturaleza interna de Dios— actuaba como teólogo; en cambio, cuando usa el lenguaje de la atribución extrínseca, refiriéndose a atributos o cualidades que se infieren de nuestra experiencia del mundo y que solo virtualmente se aplican a Dios, afirmaba la imposibilidad de acceder al idioma divino. Véase *Divine Science and the Science of God: a Reformulation of Thomas Aquinas*, 1967. Como el Montaigne de la *Apología por Raymond Sebond*, tampoco era Quevedo proclive a las comparaciones entre el hombre y Dios; la doctrina analógica elaborada por santo Tomás servía para evitar tanto el agnosticismo como el antropomorfismo.

7 «En una casa grande no hay sólo vasos de oro y de plata sino también de madera y de barro; y los unos para usos de honra, los otros para usos de viles. Quien se mantenga puro de estos errores será vasos de honor, santificado, idóneo para el Amo, dispuestos para toda obra buena»; cito por la versión de E. Nácar Fuster y Alberto Colunga, 1976.

8 Cf. *Luther and Erasmus: Free Will and Salvation*, 1969, pp. 67, 202, 214, 241, 255. Los humanistas emplearían el texto de Pablo para una defensa del libre albedrío; por ejemplo, Lorenzo Valla: «Somos vasijas de plata, o mejor dicho de barro, y por largo tiempo hemos sido vasijas de deshonor, maldición y muerte, más que de firmeza» (en P. Kristeller, [ed.], *Dialogue on Free Will*, 1948, p. 178; trad. mía). En el primer canto del *Paradiso* (vv. 127-141) la analogía le había servido a Dante para plantear el problema de todo artista: lo creado no siempre se corresponde con las intenciones del Creador; una razón, decía, es que la materia puede ser sorda; análogamente, si el hombre no usa bien del libre albedrío, se aleja para siempre de su fin predestinado.

Más cerca de Lutero que de Erasmo, y como otros poetas y pensadores de su siglo (Donne, Sir Thomas Browne, Pascal), a Quevedo, tras san Agustín, le inquietaba la disparidad existente entre la menesterosidad del hombre y la omnipotencia divina, y deja siempre claro este insalvable abismo, el que aparta de Dios a Stayo, prototipo del corrupto, y al sacrílego Clito:

Pues siendo Stayo de maldad abismo
clamara a Dios, ¡oh Clito!, si te oyera,
¿no temes que Dios clame a sí mismo?

(PO, 91)

El atrevimiento de la criatura al interrogar a su Hacedor atenta contra un sentido del vocablo *Dios* implícito en el soneto y extensivo a la poesía religiosa de Quevedo: el de Aquel o Aquello a lo que el hombre debe entregarse sin reservas. Aquí, por analogía, se describe la actitud de quien al interrogar a Dios le pone límites: literalmente la rebelión del barro. Por estar hecho solo de tierra no es dado al hombre, según san Gregorio, escudriñar los secretos juicios de Dios (Adriaen, [ed.], 1979, p. 620). Esta tradición judía y cristiana de humillación ontológica es un lugar común en la Patrística, prolongada todavía por el Kempis: «¿Qué es toda carne en tu Presencia? O ¿quizá ha gloriarse el barro contra Él que lo formó?».⁹ La poesía religiosa y moral de Quevedo se sitúa en esa tradición al presentar al hombre como ambición y soberbia, como un «todo presumido de tirano» de igual valía que un gusano, y que viene al mundo tras nueve meses como carga, como peso «congojoso».

El humo y la llama, o la trivialización de la relación hombre-Dios

Ejemplo de sincretismo bíblico-pagano, el terceto último contiene una alusión a las acciones infructuosas de los augures, manifestadas en el humo y la llama empleados por griegos y romanos para preguntar por el

9 *Imitación de Cristo (Contemptus mundi)*, tratado tercero, cap. 15, trad. fray Luis de Granada, en fray Luis Granada, *Obras completas*, ed. Á. Huerga, 1998, vol. XVIII, p. 127.

hado.¹⁰ Así como san Agustín había distinguido dos maneras de fatalismo, uno que cree en los horóscopos y en la astrología, el otro basado en el reconocimiento de un poder supremo (*De civitate Dei*, v, 1 y 8), santo Tomás deslindaría más tarde dos modos de profecía: la que proviene de Dios y la que procede del demonio. El poema, y por extensión la poesía religiosa, se estructura desde la confrontación de ambas actitudes, la de la fe cristiana del hablante lírico y la de la osadía o la superstición de los agoreros, alquimistas, ambiciosos, etc. El soneto comentado tendría su contrapunto en el dedicado al nacimiento de Cristo (*PO*, 185), que somete la astrología «misteriosa» a la verdad de la astrología «celeste» y cristiana.¹¹

Sin escuchar al Cielo, y al pretender arrogarse poderes reservados a Dios, los adivinos, como los astrólogos y magos cuya credibilidad seguía viva en tiempos de Quevedo, renuevan la transgresión original y sus pecados. El vocabulario moral del soneto refleja la caída originaria: «descortesía», «vanidad», «peligrosidad», «presunción», «tiranía», «osadía», «espionaje». Los pecados de los augures son los de Adán y Eva: ambición (*Gn* 3, 5: «seréis como dioses»); ingratitud y soberbia al no conformarse con ser la criatura más favorecida; envidia hacia el Creador, al que quisieran asemejarse adquiriendo una de sus facultades o potencias, y avaricia por desear que el sentido de la vista no sea solamente espacial sino temporal. Así ocurre en muchos poemas morales, por ejemplo en el dirigido contra los alquimistas: «Osas contrahacer su ingenio al día; / pretendes que le parle docta llama / los secretos de Dios a tu osadía» (*PO*, 83, vv. 9-11). Como Adán y Eva al comer del árbol de la ciencia, los augures demuestran curiosidad, desobediencia y falta de fe; desean probar un fruto prohibido, el

10 En la Biblia los sacerdotes filisteos, asirios, etc., además de adorar ídolos, celebran ritos mágicos para adivinar el futuro. Asimismo, los sacerdotes griegos y romanos leían el futuro en las entrañas de las aves, y según la interpretación de estrellas fugaces, cometas, vuelos de águilas, etc; los arúspices (latín *haruspex*, *-icis*) eran adivinos originalmente etruscos que aplicaban su arte a las víctimas inmoladas precisamente para la consulta (véase Macrobio, *Saturnalia*, III, 5, 1-4; Cicerón, *De divinatione*, II, 12). Aunque el humo y la llama hacen pensar en holocausto, ofrenda quemada para aplacar, disuadir o agradar a Dios, en el soneto «humo» y «llama» parecen asociarse con un agorero o una bruja como metonimias de un proceso de adivinación o de brujería.

11 Véase A. Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, 1983, pp. 147-148. Para Elizabeth B. Davis, lo esencial del soneto reside en la reconciliación poética entre verdad eclesiástica y astrología científica («Un soneto de Quevedo al nacimiento de Cristo: ¿Ortodoxo o astrológico?», 1986, p. 170).

tiempo venidero, creación y posesión divina; no en la forma de un conocimiento que tenga que ver con la naturaleza metafísica de Dios, sino con voluntad de desvelar, antes de tiempo, el programa o plan divino, de saber qué les pasará al virtuoso y al malvado, al hombre recto y al mentiroso. Quevedo es fiel al espíritu bíblico: «No acudáis [...] a los adivinos, ni los consultéis para no mancharos con su trato. Yo, Yahvé, vuestro Dios» (Lev. 19, 31).

Los augures y adivinos son también el reverso del justo doliente: cuando Job quería comprender la raíz de su sufrimiento anhelaba resolver una angustiada e inaplazable situación personal. Por el contrario, al ansiar penetrar los designios divinos los inquiridores del porvenir pierden el temor de Dios, inseparable de la fe y fuente de la verdadera sabiduría. Los augures trivializan la relación con el Creador y desoyen las máximas de Eclesiástico 3, 22-23: «Lo que está sobre ti no lo busques, y lo que está sobre tus fuerzas no lo procures». Mientras la comprensión teológica surge en la imaginación humana asociada a la luz celeste, la percepción del futuro se relaciona tradicionalmente con la oscuridad de los sueños y del mundo inferior (humo y llama). Desde la filosofía estoica, que aún a determinismo y providencialismo, la mántica o adivinatoria debe someterse a la sabiduría de lo ineluctable que desprecia, según la glosa de Epicteto por Quevedo, «los agüeros como cosas que solo amenazan en nosotros las cosas ajenas».¹² san Pablo nos da la perspectiva cristiana: «¡Oh profundidad de la riqueza, de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán insondables son sus juicios e inescrutables sus caminos! Porque ¿quién conoció el pensamiento del Señor [...]?» (Rom II, 33-34). Y Tomás de Kempis pudo recrear así la voz de Dios: «Algunos no andan delante de mí llanamente: mas con una curiosa vanagloria quieren saber mis secretos y entender cosas altísimas, no curando de sí mismos ni de su salud».¹³

12 Epicteto, *Enquiridión* (en apéndice la versión parafrástica de F. de Quevedo), J. M. García de la Mora, (ed.), 1991, p. 140. Para la perspectiva de Epicteto: cap. 32, pp. 68-73.

13 Cf. *Imitación de Cristo*, tercer tratado, capítulo quinto, p. 107. Por ello, titula así el capítulo 63 del tratado tercero: «Que no se deben escudriñar las cosas altas y los juicios ocultos de Dios». El humanismo plantea la misma cuestión en términos humanos; Petrarca, tras san Agustín, arremetió en sus epístolas contra quienes inquieren los secretos de los astros, miden los cielos, la tierra y los mares y, sin embargo, se olvidan de conocerse a sí mismos.

En suma, los augures simbolizan una relación hombre-Dios mal planteada. En el Antiguo Testamento, y en gran medida para Quevedo, Dios es un ser metafísico, más allá de la capacidad de percepción humana. El hombre no puede inquirir por sí mismo la esencia de Dios, no puede atraerlo, poseerlo o controlarlo en modo alguno: «no vale contra el cielo fuerza o arte» (*PO*, 164, 11). Sabe de Dios solo porque Dios le habla; el hombre debe limitarse a «escuchar» a Dios: solo así «conoce» al Creador. Los augures han invertido el recto sentido de la relación con Dios.

Providencia y libre albedrío. Necesidad de las obras y la gracia

Condenas contra los adivinos se hallan en santo Tomás, en Dante (*Inferno*, canto XX), y era un lugar común en la España del Siglo de Oro.¹⁴ Y siempre sobre la misma base: atentan contra la Providencia.¹⁵ Para la noción originalmente estoica de «providencia» no existe, a pesar de los desvelos filológicos de *Providencia de Dios* (Buendía, [ed.], I, p. 1429), una palabra equivalente en hebreo. En el Antiguo Testamento falta la creencia en la unidad y armonía del cosmos, en el que todas las cosas tienen un lugar y cumplen su fin; no hay allí un intento de asignar un propósito y sentido racionales al dolor y la injusticia. Tal vez por eso Quevedo se esforzó más en probar que hay una Providencia que en explicar sus funciones y modo de obrar. En la musa *Polimnia* se identificará simplemente con el castigo divino: «Cuando la Providencia es artillero, / no yerra la señal la puntería» (*PO*, 101, vv. 1-2). El hombre, barro envuelto en peligro, no tiene «derecho» al amparo de la Providencia: solo puede esperar la gracia.

14 Desde la mística de san Juan de la Cruz en *Subida al monte Carmelo* (libro II, caps. 19 y 20), a obras tan populares como la *Reproación de las supersticiones y hechizarias*, de Pedro Ciruelo, a *Fuenteovejuna* (Acto II, vv. 868-891).

15 Definida por Quevedo con una cita de san Agustín: «Providentia est notio futurorum, pertractans eventum, cuius officium est ex praesentibus futura perpendere, adversus advenientem calamitatem se consilio praemunire», en F. Buendía, (ed.), *Providencia de Dios, Obras completa. Prosa*, 1966 (6.ª ed.), p. 1429.

Las formas de la condena de los adivinos eran variadas y sirven para comprender mejor la poesía moral y religiosa de Quevedo.¹⁶ En primer lugar, la reprobación de los augures por Quevedo tiene sentido inverso al de los humanistas. Pico della Mirandola, por ejemplo, atacó la astrología en su *Heptaplus* porque veía en ella un atentado contra la libertad del hombre. Por el contrario, apoyándose en la analogía bíblica, la invectiva de Quevedo contra los adivinos es teológica, y no muy lejana de la denuncia de la astrología por Tertuliano en *De idololatria*: los hombres al presumir que están predestinados por el arbitrio inmutable de las estrellas concluyen que no tienen que buscar a Dios (Waszink y Van Winden, [ed.], 1987, cap. 9, pp. 34-39). La condena se basa en la distancia insalvable entre Creador y criatura: el destino solo puede ser previsto por Aquél; el hombre se encuentra sujeto a la Providencia y a la Voluntad divinas; el futuro existe solo en la mente de Dios.

La cuestión de la libertad y la Providencia fue contemplada, entre otros, por autores tan dispares como san Agustín, Boecio o Lorenzo Valla, y quedó sin resolver: si Dios conoce el futuro, ¿cómo puede subsistir la libertad humana? El soneto de Quevedo se limita a afirmar que el destino, patrimonio de Dios, tan impenetrable como los designios divinos, es opaco. Para los humanistas como Pico della Mirandola la astrología degrada al hombre porque atenta contra su principal atributo, el libre albedrío y el don de modelarse a imagen y semejanza del Creador; por el contrario, para Quevedo lo relevante es que el humo y la llama ofenden a Dios y al tiempo creado, que es de Dios.

Desde el Nuevo Testamento la libertad humana está dotada en el cristianismo de una misteriosa grandeza.¹⁷ Para los pensadores católicos, desde san Agustín, incluyendo a Boecio o a Lorenzo Valla, la doctrina de origen estoico de la Providencia («el secreto de Dios» de nuestro soneto) no anula el libre albedrío. Y al mismo tiempo, aunque la contribución del

16 La importancia de la astrología en los vínculos entre hombre y Dios ha sido tratada con esmero por la crítica en el contexto del Renacimiento. Véase, además de Martinengo, E. Garin, *Lo Zodiaco della Vita. La polemica sull' astrologia dal Trecento al Cinquecento*, 1976; A. Hurtado Torres, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro: índice bibliográfico*, 1984; F. R. de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, 1999; en especial el capítulo «Teología versus ciencia y astrología».

17 Cf. 2 Pedro 3, 9; 1 Tim 2, 4; 1 Juan, 2, 4, 14, etc.

hombre es necesaria, las obras solas no bastan: «ni mérito desnudo le previno», verso equidistante de la herejía pelagiana y de la predestinación protestante. Contra Pelagio, el mérito desnudo, es decir, sin la ayuda de la gracia divina, es insuficiente; y contra Lutero y Calvino lo impotente es el mérito *desnudo*, que vale tanto como decir que el «mérito vestido», o sea, las obras ayudadas de la gracia, sí es útil y colabora en el camino de la salvación. San Agustín había entendido que la prioridad de la gracia lleva a concluir que Dios no podía dejar a sus elegidos condenarse; la predestinación implica la realización de ese destino. Era ajena al obispo de Hipona la noción, común entre los teólogos griegos de su tiempo, de que el decreto de la predestinación se concibe sobre méritos previstos por Dios. Nada en el hombre, pasado, presente o futuro, puede ser una causa merecedora de la elección divina.

La teología agustiniana descansa sobre dos presupuestos asumidos por Quevedo: primero, un Dios inescrutable que no solo predestina, sino que además imparte méritos; en segundo lugar, los elegidos no pueden tener certeza de la elección divina a no ser por revelación privada. Así pues, solo Dios sabe quiénes son los suyos: «el secreto de Dios no admite espía». La perseverancia, el *De dono perseverantiae* de san Agustín, representa un inmerecido don de la gracia, como lo es la conversión a la voluntad, la fe y la penitencia. Como el último san Agustín escribe Quevedo en *La cuna y la sepultura*: «Premio se debe a las buenas obras si se hazen, mas la Gracia, que no se debe, precede, para que se hagan».¹⁸ La ortodoxia católica se ajusta sobre todo a los criterios de santo Tomás, para quien el mérito no puede discutir o pactar con la voluntad divina; el hombre necesita de la gracia para poder perseverar en el bien, pero nadie puede *merecer* la ayuda de Dios. Dios no es la causa del pecado, pero deja a algunos hombres en pecado mientras redime a otros. En la *Summa Theologica* (Q. 114, a.3) el mérito posee dos sentidos: uno filosófico-moral, otro teológico. Desde el punto de vista moral el hombre no «merece»; el acto meritorio procede del libre albedrío —la gracia no suprime el libre albedrío, sino que opera a través de él— y del Espíritu

18 L. López Grigera, (ed.), 1969, p. 127. San Agustín confesaría que, contra sus grandes esfuerzos por preservar el libre albedrío de la voluntad humana, sería «derrotado» por la gracia de Dios; véase *Retractionum libri duo*, liber I, cap. 8; liber II, caps. 73, 76.

Santo.¹⁹ Para Quevedo, como para santo Tomás, el hombre puede resistirse a la gracia divina; la noción de *libre albedrío* opera sobre todo en sentido negativo.

En la Reforma las dificultades de conciliación entre el mérito y la providencia se hicieron patentes. Por un lado, mientras Lutero criticaba a Aristóteles y a los occamistas, para quienes la virtud moral se adquiere y las personas son virtuosas con solo realizar actos virtuosos, Erasmo declaraba que, salvo los maniqueos y John Wyclif, nadie hasta entonces había negado completamente la fuerza del libre albedrío. Sin incurrir en la herejía calvinista, Quevedo no puso especial énfasis en el poder humano del libre albedrío; por ello, el soneto que comentamos, condensada expresión de la necesidad de las obras y la gracia, es no solo antiluterano, sino, sobre todo, antipelagiano. Según Pelagio, Dios, supremo juez, considerará a cada hombre según sus obras; el hombre se justifica a sí mismo frente a Dios y no precisa de la gracia para ser justo y cumplir los mandatos divinos. Tras san Agustín, para Quevedo el hombre no se justifica nunca a sí propio. Llevado por la experiencia misma de su conversión, por la experiencia viva de la autonomía del deseo, Agustín había negado radicalmente la idea pelagiana de una libertad sin naturaleza adquirida.²⁰ Frente a una noción de la religión y de la relación Hombre-Dios en términos de justicia inmanente y en la que el hombre se hace acreedor a la salvación por sus propios medios, Quevedo proclama la *iustitiae religio* y el poder y la gratuidad de la gracia (*gratia gratis datur, gratia gratuita*): la salvación es gracia que desciende de Dios. Hay en Quevedo —frente al «pelagianismo» que según

19 Véase: A. Nygren, *Agape and Eros*, 1982, el capítulo titulado «Without Grace, no merit»: «Al hombre se le exige que haga mérito, pero no puede hacer méritos sin el auxilio de la Gracia: sin la gracia no hay mérito [...]. La gracia hace posible alcanzar la beatitud, pero el mérito debe ganarla. Podría decirse que la gracia es el punto de partida para el ascenso del mérito» (p. 622; trad. mía). Sobre la controversia *De auxiliis* en España pueden verse: C. Morón Arroyo, introd. a *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, 1982; y M. F. Trubiano, *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, 1985.

20 Ya en el *Tratado a Simplicio*, de 397, más de quince años antes del primer tratado antipelagiano, el *De Peccatorum meritis et remissione* contra Celestius de 414-415, aludía Agustín no solo a una pena heredada o a un mal hábito, sino a una *culpabilidad heredada*; se refería, por tanto, a una culpa *anterior* a cualquier falta personal, y ligada al hecho mismo del nacimiento.

Schopenhauer (Hollingdale, [ed.], 1970, p. 194) caracterizaría al catolicismo después de Trento— un agustinismo esencial.²¹

Al subrayar la dependencia y el sometimiento de la moral a la teología, el soneto recalca la distancia que separó a Quevedo de la moral estoica. A diferencia del *De providentia* de Séneca, para Quevedo el hombre no puede alcanzar la sabiduría por sí mismo, no puede ser virtuoso ni salvarse en soledad. Quevedo se ajusta así a la ortodoxia católica para la que ningún hombre es justo ante Dios.²² En *De fato, libero arbitrio et de praedestinatione* (1520), Pietro Pomponazzi, filósofo aristotélico de Mantua, señalaba, tras un recuento detallado de los intentos de reconciliar la libertad y la providencia, el fracaso de todos ellos: hay destino y providencia de un lado, o existe libre albedrío de otro, pero nunca los dos a la vez. Quevedo, aunque contrario a la predestinación luterana, escribió un tratado sobre la *Providencia de Dios*, y no —como el primer Agustín en *De libero arbitrio* (h. 395), Dante en verso (*Purgatorio*, XVI, vv. 64-81) o Erasmo y tantos humanistas y jesuitas— sobre el *libre albedrío*.

Teología poética: «Alta noche de incomprehensible distancia le esconde»²

Veamos ahora brevemente la cuestión desde el ángulo humano: ¿Cómo es el Dios de Quevedo en este soneto y por extensión en su poesía religiosa y moral? En primer lugar, se afirma la absoluta —metafísica y violenta— *trascendencia* de Dios: el Dios del Sinaí, el ser distante y misterioso del *De Trinitate*, de san Agustín. Esta trascendencia ontológica e intelectual se aparta de la noción aristotélica de *continuidad* entre Dios y el

21 Según Sagrario López Poza, «San Agustín es el Padre a quien acude Quevedo con mayor frecuencia en busca de apoyo doctrinal» (*Francisco de Quevedo y la literatura patristica*, 1992, p. 220). No es extraño, por ello, que en *Virtud militante* califique Quevedo a Pelagio como «hijo de la ingratitud», por ser la ingratitud «vientre de las herejías y de los herejes» (en Buendía, [ed.], I, 1966, p. 1248).

22 Así lo expresaba también sor Juana Inés de la Cruz en *El Divino Narciso* en el diálogo siguiente entre la Naturaleza y la Gracia: «Naturaleza Humana: Si está en diligencia mía, / dila para ejecutarla. Gracia: No está en tu mano, aunque está / el disponerte a alcanzarla / en tu diligencia; porque / no bastan fuerzas humanas / a merecerla, aunque pueden / con lágrimas impetrarla, como don gracioso que es, / y no es justicia, la Gracia» (en Sabat de Rivers y Rivers, (eds.), *Obras selectas*, 1976, vv. 1013-1019, pp. 157-158).

mundo, como se lee en la *Homilía a la Santísima Trinidad*: «Es Dios incomprensible; no lo fuera si lo pudiéramos comprender. Antes es este misterio como no podemos entenderle, que como lo queremos entender; es fácil a la fe que le cree, imposible al entendimiento humano que le investiga» (Buendía, [ed.], I, 1966, p. 1166). En el tratado *Providencia de Dios*, a la vez que demostraba un desinterés por las pruebas racionales del tomismo acerca de la existencia de Dios, Quevedo seguía a sus admirados san Gregorio de Niza, Juan Damasceno y san Agustín para proclamar que *la fe* es un fundamento más profundo que la razón.²⁴ Quevedo se sitúa en una tradición que, desde la Patrística²⁵ a Pascal (*Pensées*, 325: «Incompréhensible que Dieu soit, et incompréhensible qu'il ne soit pas»), realiza la incomprensibilidad divina. Como Duns Scotus (*Tratado del primer principio*, 1305), como el libro primero de la trilogía dedicada al conocimiento de Dios por Nicolás de Cusa (*De Deo abscondito*, 1444), refugiado en la teología negativa del maestro Eckhart, el Dios de Quevedo es —tras el agustiniano «si comprendisti, non est Deus»— incomprensible, e implica una alteridad terrible para el hombre en pecado: «Como sé cuán distante / de Ti, Señor, me tienen mis delitos».²⁶ En su vivencia de Dios como *voluntad*, si no irracional, *ininteligible*, se aproxima más Quevedo a Duns Scotus que a cualquier forma de racionalismo teológico. Dios es pura trascendencia, no puede afirmarse de Él que tenga el menor atributo porque escapa *infinitamente* a todos los atributos. Por último, la noción de la *incomprensibilidad* de Dios participa del humanismo juvenil de Quevedo; humanistas como Coluccio Salutati y Leonardo Bruni, que descubrieron la dignidad humana y afirmaron la humanidad de Dios al encarnarse, mantuvieron la distancia trascendente e inaccesible de Dios para la inteligencia humana.

23 *Homilía a la Santísima Trinidad*, en Buendía, (ed.), I, p. 1162.

24 G. R. Evans: «The most important effect, in the eyes of a number of early Christian writers, was the breakdown of communication between man and God [...]. It is upon this supposition, that man, through his own fault, is no longer able to understand what God says to him except dimly and imperfectly, that the whole medieval exegesis is founded» (*The Language and Logic of the Bible: the Earlier Middle Ages*, 1984, p. 1).

25 Ireneo, por ejemplo, creía que Dios no puede ser medido por el corazón, y en la mente es «incomprensible»; en W.W. Harvey, (ed.), *Libros quinque adversus Haereses* (2 vols.), 1965, vol. I, pp. 13, 16, 21, 180; vol. II, p. 217.

26 Es el comienzo del salmo V de *Heráclito cristiano* (PO, 17).

Adoptando el concepto de *talante* propuesto por José L. López Aranguren en 1952, en *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, obra maestra de filosofía de la religión y de cristianismo existencial, podría decirse que halló Quevedo el Dios que mejor se adaptaba a su habitual «disposición anímica». No el Dios renacentista, Dios arquitecto, músico y pintor de fray Luis de León, no el Dios del silencio y el vaciamiento, del trance y el éxtasis de santa Teresa y san Juan de la Cruz, un Dios de la belleza, capaz de crearnos una imagen de luz y de perfección del mundo y del hombre. En efecto, la religiosidad de Quevedo, a pesar de algún impulso místico ocasional,²⁷ no es proclive a la comunión mística ni a la noción de que el hombre participa en la esencia o ciencia divinas. Podría decirse que la religión de Quevedo es más profética y moral que apofática y mística, más cercana a Jeremías e Isaías que a Dionisio Aeropagita y al neoplatonismo cristiano y, como toda profecía, tiende a conmemorar un ideal desvanecido (el paraíso o la España del Cid). E incluso —misoginia aparte— tal vez naciera de esta disposición espiritual la oposición de Quevedo al copatronato de santa Teresa.

La filosofía de la religión de Henri Bergson²⁸ puede ayudarnos a describir la religiosidad de Quevedo. En cuanto aparece dominada por el miedo y la ira que defiende los dogmas con intransigencia y fanatismo, la religiosidad de Quevedo es «estática». Pero, asimismo, podría calificarse de dinámica, y no porque culmine en un balbuceo emocionado de amor místico como toda «religiosidad dinámica» según Bergson, sino por sentir a Dios como misterio absoluto e incomprensible. Contra «la osadía» y «divertida» inconsciencia de los augures que solicitan al Altísimo «la razón de su destino», Quevedo proclama la *majestad* y omnipotencia divinas. El Dios Creador, el «que con su palabra encendió el día»,²⁹ no es sentido con familiaridad y ternura. En un tratado ascético como *La cuna y la sepultura*

27 Recuérdese el «mas ya mi corazón del postrer día / atiende el vuelo, sin mirar las alas» del salmo XIX del *Heráclito cristiano* que evoca el «hondo, el plectro amado / y del vuelo las alas he quebrado» de la oda XI de fray Luis de León.

28 Véase el capítulo 2.º para el concepto de *religión estática*, y el capítulo 3.º para la «religión dinámica», en *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932.

29 Metáfora muy propia de Quevedo, empleada también, por ejemplo, en el comentario del Gn 1, 3 de la *Homilía a la Santísima Trinidad*: «Pues si encendió con su palabra la luz, por desnudar al abismo de las tinieblas que le escondían», en Buendía, (ed.), 1967, I, p. 1162.

na, el sentimiento de trascendencia divina se sobrepone a un sentir igualmente profundo de filiación humana: «Pues te llamo Padre, porque me lo mandaste, mírame como a hijo, de quien eres Juez. A tu tribunal alego lo flaco de la naturaleza que no escogí; al rigor de tus leyes, Tu sangre» (López Grigera, [ed.], 1969, p. 110). Esta forma de relación judicial desemboca en una vivencia de Dios, si no aterrada, salvo en los salmos iniciales del *Heráclito cristiano*, sí como «barro peligroso», estoicamente angustiada. Falta la serenidad y la alegría propias de la religiosidad «dinámica» de la fe mística en un Dios de amor y bondad puros. Dios y Cristo crucificado son, en muchos versos, más una terapéutica contra el hombre que un vínculo de amor: «Padre nuestro te llamo, no de todos», escribe en su glosa del *Padre nuestro*, para añadir, cercano al jansenismo, «sólo los que tu santa ley creemos, llamarnos hijos tuyos merecemos» (PO, 191, vv. 6-7). Más que el criterio evangélico y agustiniano (*In Epistolam Iohannis ad Parthos*, X, VII) que hace de la caridad la norma suprema, Quevedo realza la justicia y majestad divinas.

Como pasos del drama de la condena o de la salvación, en la poesía de Quevedo se revelan varios rostros de Dios: *Deus absconditus* («Tú eres un Dios escondido», Isaías 45, 15) de los salmos de *Heráclito cristiano*; Dios de justicia del Pentateuco y *Polimnia*, y *Deus revelatus* o Cristo Redentor, Dios de la caridad y la misericordia de *Urania*.³⁰ Pero a pesar de esta diversidad no abunda la representación de Dios como alegría, paz y esperanza según el modelo ignaciano de las *Reglas de discernimiento de espíritus*. Hijos de la ira, los sujetos poéticos aparecen dominados por la sed de justicia en *Polimnia*, o en *Heráclito cristiano* por el miedo a condenarse, y por una inquietud y melancolía que según el fundador de los jesuitas provienen del maligno. Valga como cifra la interpolación del cuarto salmo del *Heráclito cristiano*:

¿Dónde podré esconderme de tu saña,
sin que el rastro que deja mi pecado,
por donde quiera que mis pasos llevo,
no me descubra a tu rigor de nuevo?

(PO, 16, vv. 9-12)

30 Los atributos de la Divinidad se expresan en más de la mitad de los poemas de *Heráclito cristiano*, y son muy variados: saña, rigor, poder divino y santo, gloria, piedad inmensa... Véase Roger Moore, «Some Comments on Iterative Thematic Imagery in Quevedo's *Heráclito cristiano*», 1987, p. 246.

Antropología: de «envidia de las estrellas» a «ofensa del gusano»³¹

Además de cómo no *deben* obrar los hombres (no deben interrogar a la divina Providencia), la poesía moral y religiosa nos dice cómo *son* los hombres. El pasaje del *Gn* 1, 26, «Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza», lugar común de la exégesis patrística para atestiguar la dignidad humana, sirvió en el Renacimiento para elevar al hombre a divinidad terrestre y mortal, rey de la tierra y señor de todo lo creado. Contra esa visión antropocéntrica reaccionó la literatura religiosa de la Reforma.³² Quevedo se sitúa en la estela de los reformadores en su consideración del estatus ontológico del ser humano: «que llamarle gusano temeroso / es mortificación para el gusano». Otro poema moral de *Urania* (*PO*, 147, vv. 4-6) profiere esta invectiva contra los disciplinantes lujosamente ataviados:

Las galas que se quitan sol y luna
te vistes, y, vilísimo gusano,
afrentas las estrellas una a una.

También en la glosa al *Padre nuestro* (*PO*, 191, vv. 89):

Y porque no podemos,
siendo viles gusanos,
pagar los beneficios de tus manos [...]

El sentido de la comparación no es franciscano («Yo también soy un gusano», decía san Francisco), sino degradante, y contrasta con la noción de que el hombre está más cerca de Dios que ninguna otra criatura presente en el Génesis y en el Antiguo Testamento, y que la conciencia de filiación divina en el cristianismo contribuiría a reforzar. Contra los gnós-

31 Usamos el concepto moderno de *antropología* con conciencia de su radical incompatibilidad con los valores y la ideología de Quevedo. Para el autor de *Los sueños* no valdría la célebre observación de Ludwig Feuerbach, «El secreto de la teología es la antropología» (*The Essence of Christianity*, 1957, p. 14); *La esencia del cristianismo* (*Das Wesen des Christentums*, 1841) quería una reducción (atea) de la religión a antropología; la religión sería una especie de antropología camuflada; en cambio, la poesía moral y religiosa de Quevedo supone una invectiva contra la exaltación del hombre; la exaltación del hombre para Quevedo se realiza siempre a costa del olvido de Dios.

32 Calvino, Knox o el puritano Oliver Heywood, quien gustaba describirse en sus escritos ascéticos como «a worthless worm», o «a sinful wretch, fit for nothing».

ticos, para el padre Gregorio de Niza la creación es única y buena, y el hombre, la más noble de las criaturas, icono de la perfección divina; santo Tomás defendería, al oponerse a la herejía cátara, que lo que se reste a la perfección de las criaturas se resta a la perfección misma de Dios. Estas ideas se reivindican bajo una renovada perspectiva en el Renacimiento. Por ejemplo, como réplica al *De contemptu mundi*, de Inocencio III, compondría Giannozzo Manetti (1396-1459) un tratado *De dignitate et excellentia hominis*, y en España Hernán Pérez de Oliva un *Diálogo de la dignidad del hombre* (1585). En su *Theologica platonica* (1482) proclamó Marsilio Ficino la universalidad del hombre y su posición central en el universo, y en su célebrada *De hominis dignitate oratio* (1452), Giovanni Pico della Mirandola puso énfasis no tanto en la universalidad del hombre como en su libertad: el hombre es el único ser cuya vida está determinada no por su naturaleza sino por el libre albedrío. Arquitecto de sí propio, puede el hombre hundirse hasta las formas irracionales de vida, pero está facultado también, por el poder del juicio de su alma, para renacer hasta las formas divinas más altas,³³ como —escribe Dante— «gusanos que tienen que convertirse en mariposas».³⁴ Pico redefinió así el lugar del hombre en la escala o «gran cadena del ser»: en lugar de asignarle un puesto fijo, aunque de privilegio, le situó al margen de esa jerarquía por ser el hombre la única criatura capaz, por su propia elección y responsabilidad, de encarnar cualquier forma de vida, desde la más baja, la mera existencia, hasta la más elevada, *imago Dei* (Salmos 8, 6): «Y lo has hecho poco menor que Dios, le has coronado de gloria y honor». En *Virtud militante* Quevedo cifra precisamente en la ingratitud la razón de que el hombre valga menos que un

33 Como ya antes Boecio, quien en el libro IV de *De philosophiae consolatione* había escrito que mientras la bondad eleva al hombre por encima del género humano hasta hacerlo acceder a la condición divina, el mal lo rebaja al rango de bestia. «Lo mejor y lo peor de todo lo criado es el hombre», se leía en las *Migajas sentenciosas*, de Quevedo (Buendía, [ed.], 1967, I, p. 1078).

34 Canto décimo del *Purgatorio* de la *Divina Comedia*: «noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla» (vv. 124-125); y recuérdese la última descripción de Satán en el *Inferno* como un gusano (G. Petrocchi, [ed.], 1994, canto XXXIV, v. 108). Se trata de una comparación tópica en la literatura religiosa; santa Teresa: «Y acaba este gusano, que es grande y feo, y sale del mismo capucho una mariposa blanca muy graciosa. Pues, crecido este gusano, que es lo que en los principios queda dicho de esto que he escrito, comienza a labrar la seda y edificar la casa adonde ha de morir. Esta casa querría dar a entender aquí que es Cristo» (en *Las Moradas del castillo interior*, D. Chicharro, [ed.], 1999, p. 310).

gusano: creado como la criatura privilegiada del universo aún así fue ingrato. Es más, se trata de la única criatura ingrata al Creador. Quevedo suele presentar al hombre degradado por la ingratitud hacia su Creador; por eso en un primer sentido literal el hombre-gusano es resultado de un error, de una ingratitud circunstancial (la humanidad degradada en los augures); pero en realidad se trata de la ingratitud esencial del hombre, de su condición misma inscrita en la liturgia barroca; lo atestigua, por ejemplo, la «doctrina para morir» de *La cuna y la sepultura*, donde Quevedo eleva a Dios una confesión fervorosa y ardiente, que comienza: «Senor mío Iesu Christo, Dios y ombre verdadero, yo, miserable gusano» (Buendía, [ed.], 1967, p. 117).

Ausentes el optimismo y un sentido ascendente de libertad propios del Renacimiento, concibe Quevedo el libre albedrío mayormente como la posibilidad humana de corromperse y degradarse a imagen y semejanza de las formas puramente animadas. Quevedo está cerca de Lutero en su insistencia en la total depravación e impotencia de la naturaleza humana por el pecado original y la caída, y de Montaigne, quien en su *Apologie de Raymond Sebond* (h. 1580) destinaría los recursos literarios e intelectuales de los humanistas italianos a ridiculizar la glorificación renacentista y volverla del revés. Si para los humanistas la creación apenas había sido dañada por la Caída, para Quevedo el pecado original parece haber desposeído a la criatura de su derecho a participar en la Creación —en una antropología reminiscente de la de Bildad, uno de los falsos amigos de Job: «¡Cuánto menos el hombre, un gusano, el hijo del hombre, un gusanillo!» (Job 25, 6)—. Al hombre-Dios opone Quevedo el hombre-gusano y, como en general el hombre del XVII, invierte las valoraciones del Renacimiento: el hombre-Dios, simiente de todas las posibilidades, *mensura mundi*, envidia de las estrellas (Pico), vicario y espejo de Dios, regresa, aún en vida, al barro, a la materia vil. También el *Vocabulario* de Correas identifica a los «mortales» con «tierra y no buena para tapias» (G. Correas, 2000). Frente a la noción de Cristo como *apeiron*, misterio indefinible, indeterminación, el paradigma de la infinitud de lo posible humano, se arraiga en la conciencia barroca y en la poesía de Quevedo un sentimiento profundo de la inanidad del hombre. La única dignidad posible reside en el descubrimiento de la propia inanidad. Las invectivas de la poesía religiosa y moral se pronuncian por ello, paradójicamente, desde una cierta altura: la conciencia de indignidad del hombre ante el Creador.

Poética y política de Dios

En la analogía inicial del soneto comentado se comparaba al hombre con «el polvo vuelto en barro peligroso». Como la vasija el hombre es «barro peligroso», artefacto, producto frágil, indigente, dependencia pura, materia deleznable. Por la caída la tierra está maldita y el polvo se ha vuelto «barro peligroso», se ha contaminado de muerte, existe corrompiéndose. En el cristianismo el hombre, hecho de barro y frágil como el barro de una vasija, vivirá en su *interior* constantemente ese peligro: peligro del alma ante la condena eterna. Variante de la dualidad cuerpo/alma y materia/espíritu, Quevedo vincula el dualismo entre cielo y tierra a la doctrina de la caída, tan cara a los espíritus reaccionarios: «todo el pueblo de luz que al zafir cierra, / eterno al parecer, siempre constante, / tiene donde caer; mas no la tierra» (*PO*, 111, vv. 12-14). A fin de disculpar a la Providencia, la antropología de la Caída atribuye a las criaturas las miserias que asolan la tierra, y posee un corolario político. En el soneto comentado, la relación entre el hombre y Dios prescribe idéntica estructura paradójica, humildad y gracia contra pretensiones y mérito, que la que debe imperar entre el rey y el cortesano; la responsabilidad política no podrá librarse de la *deuda* moral heredada del primer hombre. La concepción providencialista del poder y de la historia de España fundamenta muchas analogías: de la misma forma que el *linaje* de los godos no puede adquirirse por la acumulación de capital, de igual manera que hay una *predestinación* de la sangre, el mérito humano *solo* es impotente ante Dios, *depende* de la gracia; y a la inversa: el *mérito*, y el valor, son consustanciales a la verdadera nobleza (Rey, 1999a). Varios conceptos y vocablos presentes en el soneto «Si nunca descortés», como la ingratitud y la rebeldía, «peligroso», «tirano», «osadía», «secreto» o «espía», pertenecen o son afines al ámbito político.³⁵ La teología como máscara de la política es un hecho cada vez más constatado: la discusión sobre temas teológicos y la utilización de concep-

35 La condena de los augurios formaba también parte de las recomendaciones políticas de la *educación de príncipes*, del Padre Mariana: «deseamos que se haga religioso, mas no queremos tampoco que, engañado de falsas apariencias, menoscabe su majestad con supersticiones de viejas, indagando los sucesos futuros por medio de algún arte adivinatorio, si arte puede llamarse, y no mejor juguetes de hombres vanos»; en *Del rey y la institución real*, libro II, cap. 14, «De la religión», BAE, XXXI, 528b.

tos escolásticos de extraordinaria abstracción y sutileza encubrían divergencias reales entre individuos y grupos. Las disputas en torno a la interpretación de las Escrituras era la forma velada en que se manifestaban los pleitos de intereses y las querellas personales. La obra grave de Quevedo, desde los tratados ascéticos al soneto sacro comentado, afirma, de manera polémica e interesada, la interdependencia de teología, moral y política.³⁶

Final. ¿Quevedo frente a san Anselmo?

El Dios airado y ofendido de Quevedo, la noción de Dios como un *cofrador* exigente y severo, debe mucho al *Cur Deus homo*, de Anselmo de Canterbury: los hombres han ofendido el honor divino, y eso supone una ofensa infinita; ningún acto puede «merecer» el perdón de Dios, porque si la culpabilidad es infinita, el mérito de las obras humanas no lo es. Con nuestras obras podemos ser infinitamente culpables, pero no infinitamente merecedores de perdón. Hay un desequilibrio entre la deuda contraída y el valor de las acciones humanas; por ello el hombre, *massa perditá*, culpable y punible desde Adán, está irremisiblemente condenado. Desde su infinita misericordia Dios envió a su Hijo a fin de que sufriera voluntariamente *en lugar de* la humanidad y pagara por nosotros el precio del antiguo crimen. La muerte del Cristo se entiende como el sacrificio voluntario de una víctima sustitutoria que cumple con la ley de la pena. La gracia se expresa en términos judiciales: más que como don gratuito, como absolución.

La teología de la ofensa y de la deuda simplifica el carácter misterioso y paradójico de la cristología de la expiación y justificación de san Pablo. Presa del legalismo feudal y de la lógica de la violencia y lo sagrado propia de las estructuras míticas de las religiones naturales,³⁷ la teología de

36 Véanse, por ejemplo, C. M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, 2005, pp. 260-264: «Uno tiene la vaga sensación de que algunos poemas aparentemente religiosos o morales encubren ataques políticos», p. 263; I. Arellano, «La Biblia», 2004, pp. 29-30.

37 La mejor crítica de la teología penal, es decir, de la «justificación» del hombre y de la «satisfacción» de Dios por medio de una víctima inocente, se debe a René Girard: *La violence et le sacré*, 1972; *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, 1978; *Le Bouc Émissaire*, 1982.

san Anselmo ha tenido larga influencia en la historia de la doctrina cristiana, que alcanza a la obra de Quevedo.³⁸ El salmo XXV de *Heráclito cristiano* pareciera confrontar la teología del Padre ofendido con el martirio del Hijo en el seno de una composición de lugar ignaciana:

Llena la edad de sí toda quejarse,
 naturaleza sobre sí caerse,
 en su espumoso campo el mar verterse
 y el fuego con sus llamas abrasarse,
 el aire en duras peñas quebrantarse,
 y ellas con él, y de piedad romperse,
 el sol y luna y cielo anohecerse
 en nombrar vuestro Padre y lastimarse.
 Mas veros en un leño mal pulido,
 de vuestra sangre, por limpiar, manchado,
 sirviendo de martirio a vuestra Madre;
 dejado de un ladrón, de otro seguido,
 tan solo y pobre, a no le haber nombrado,
 dudara, gran Señor, si tenéis Padre.

(PO, 37)

En palabras de Pascal el soneto podría evocarse así: un sentimiento de Dios como Cristo, objeto de invocación y cercanía, entra en conflicto con el Ser Todopoderoso de la Creación bíblica y el «Dios de los filósofos» de la metafísica escolástica. El Dios perseguido de los profetas, el Dios como intimidad amorosa del Evangelio, no puede reconciliarse con el Dios del argumento ontológico de san Anselmo y de santo Tomás, Dios pensado, *Ipsium esse subsistens* o *Ens causa sui*, y revestido de abstracción y distanciamiento. La noción de Dios en el Antiguo Testamento en el que Yahvé nunca era invocado como padre, solo designado o enunciado (cf. Marchel, 1966, p. 41), no puede, sino es por medio de una lectura tipológica, avenirse con el sacrificio de «el hijo del hombre», que se atrevió a dirigirse a Dios como *Abba* (Mt 11, 27), como un niño a su padre. En lugar de concluir, el salmo de Quevedo se abre al misterio del silencio del Padre ante el dolor del Hijo en la Cruz; la duda del salmo se hace eco de una pregunta, la del grito de desamparo de Jesús en la tarde del Viernes Santo: «¿Dios

38 La glosa al Padre Nuestro, por ejemplo, inserta al final de *La cuna y la sepultura*, se mantiene más bien dentro del lenguaje paulino: «porque aunque Dios es tan justo que no perdonó a su propio Hijo, su Hijo, a Quien no perdonó, murió porque fuesen perdonados otros hijos que a Él le baxaron a la muerte» (López Grigera, [ed.], 1969, p. 131).

mío, Dios mío, por qué me has abandonado?» (*Mc* 15, 34).³⁹ La indignación poética de Quevedo no está lejos de la observación del exegeta neotestamentario Wiard Popkes cuando comenta que al entregar su hijo a la muerte, Dios hizo con él lo que Abraham no se vio obligado a hacer con su hijo Isaac (Popkes, 1967, p. 286). Todavía Karl Barth, tras Calvino, postulaba en su teología dialéctica —en *Anselm: Fides Quaerens Intellectum* (1931)— que Dios descargó sobre Jesús crucificado la ira que tenía reservada para la humanidad. René Girard, en cambio, considera errónea la lectura victimaria de los evangelios: Jesús no se encarnó para proponer al Padre una víctima adecuada a su ira, sino que vino al mundo para desvelar la inocencia de la víctima expiatoria (Cristo), y liquidar así para siempre el nexo entre la violencia y lo sagrado.

El Quevedo en primera persona de un salmo penitencial del *Heráclito cristiano*, conmovido profundamente por «los oprobios de Cristo» (*Providencia de Dios*, Buendía, [ed.], 1967, I, p. 1446), pareciera rebelarse contra la teología penal de san Anselmo, tan cercana, en cambio, a la prosa doctrinal y a las bases de la poesía religiosa y moral. También la teología protestante más audaz del siglo XX, suprimiendo la distinción entre el Padre y el Hijo, situará el misterio de la muerte de Jesús como un excluido, y de la agonía de «un Dios impotente y sufriente», de «un Dios crucificado», en el corazón de la fe cristiana (Bonhoeffer, 1966; Moltmann, 1974).

Conclusiones

La originalidad del salmo XXV debe vincularse con las audacias sacroprofanas de *El Buscón*, *Los sueños* y la poesía amorosa: la inclinación de Quevedo a pensar y sentir en libertad —frívolamente decían— la religión

39 Al final de *Las cuatro fantasmas de la vida*, en el «Afecto fervoroso del alma agonizante» con «las siete palabras que dijo Cristo en la cruz», hay una glosa y exégesis de este pasaje evangélico; Quevedo pone en labios del Redentor la siguiente plegaria: «Padre, pues sin tener yo culpa me dejas en tan grande pena, dales a los hombres que merecen pena, gloria por mis merecimientos. Y pues yo pago su deuda, el desampararme sea causa de ampararlos; que yo no soy capaz de recibir perdón de culpas por ser mi alma bienaventurada; y así le he merecido para las culpas de los que han ocasionado mi muerte. Y por esto, padre, la sed que tengo, de que ampires al esclavo del pecado es, pues has desamparado a tu Hijo» (Buendía, [ed.], 1967, I, p. 1319).

y la teología, y que tanto censuraron enemigos suyos como el padre Pineda en la *Política de Dios*. Y, sin embargo, a pesar de este salmo inquietante, *Heráclito cristiano*, *Polimnia* y *Urania* podrán leerse siempre como *teodicea*: la responsabilidad de las ignominias padecidas por el Hijo de Dios recae sobre los hombres. Más que el dogma escolástico del mal como ausencia de ser —un accidente con una existencia puramente negativa—, el pecado de Adán define al hombre; predomina un sentimiento intenso, casi gnóstico, del mal que parece hacer de él un elemento esencial de la naturaleza humana. Quevedo hallaría inspiración en las dos tradiciones cristianas sobre el mal, la paulina prolongada por san Agustín y Clemente de Alejandría, y la sinóptica, que culmina en el Evangelio de san Lucas. La primera, que partiendo del relato en el *Génesis* interpreta el mal como pecado y un mal merecido, domina el cancionero moral de *Polimnia*. La segunda, que designa el mal sin pecado, el mal inmerecido que arrasa al inocente, inspira el romance «Viéndose Job afligido» (*PO*, 195) y los sonetos sacros sobre la Pasión de Cristo. El primero es el mal moral, el mal como culpa, el mal de intención, cometido por los sujetos libres y culpables de *Polimnia* (hipócritas, aduladores, glotonos, adúlteras, tiranos, alquimistas... y de *Urania* (Adán, Caín, Judas, san Pedro, Balán y los malos ministros). El segundo es el mal-desgracia padecido por los héroes de *Urania*: Jesús, Moisés, Job, María, Simón Cireneo, el buen ladrón, san Esteban, el buen ladrón, María Magdalena, san Lorenzo, san Raimundo, los reyes buenos...: son retratos de víctimas inocentes que sufren, sin merecerlo ni buscarlo, un mal físico y moral. En suma, *Heráclito cristiano* y los versos destinados a los justos dolientes de la musa *Urania* tienden, inspirados por la humanidad de Cristo, a dramatizar la tensión entre la teología paulinoagustiniana de la culpabilidad y del castigo, y la teología tras Job y Lucas de la dignidad de la víctima sufriente; en cambio, los poemas sobre los personajes poseídos por el mal en *Urania*, así como el cancionero moral de *Polimnia*, tutelado por un Dios lejano e inescrutable, afirman, en una especie de pastoral del terror, la culpabilidad del hombre al tiempo que declaran, o sugieren por contraste, la majestad y justicia divinas.

En la poesía de Quevedo, a diferencia de los Evangelios, son menos numerosos los versos de misericordia que los de justicia. El insondable abismo entre el hombre y Dios, más que la encarnación y la resurrección, estructuran el cristianismo «trágico» de Quevedo; ese abismo moral y

metafísico explicaría el frecuente rubor de ser hombre de los penitentes, la representación de la *vergüenza de sí*, tan abundante en la obra satírica de Quevedo (Ayala, 1969), y tan distinta de las valoraciones antropológicas de Lope y de Góngora. Tal vez esta «incomprehensibilidad» de Dios pueda relacionarse con la ausencia de pasajes que describan una experiencia de autoelevación a través de la caridad, como hicieran santa Teresa y san Juan de la Cruz. A diferencia de las comparaciones entre el destino del hombre y el gusano de seda que se transforma en mariposa en las *Moradas* o en *La Commedia*, de Dante, la trayectoria de los condenados en *Urania* y *Polimnia* resalta lo infranqueable, los límites adscritos a la condición humana: en lugar de *conversio* en mariposa, luz y espíritu, *reversio* hacia lo más hondo del barro vivo de *Génesis* 3.

Quevedo resuelve la disputa entre libre albedrío y predestinación dentro de la ortodoxia católica. Por un lado, el hombre puede conducir su destino, ya no está sometido a inexorables potencias sagradas, a una constelación de agüeros y astrologías; por otro, condena la herejía pelagiana que exalta la primacía y la eficacia del esfuerzo voluntario del hombre en el camino de la salvación, aunque sin caer en el rechazo luterano de la moral ni en el descrédito del mérito como camino de justificación ante Dios. Y, sin embargo, la obra religiosa y moral de Quevedo deja, tal vez por un remanente estoico, la impresión de que la libertad humana está en segundo plano, reducida a dato, integrada en las entrañas mismas de la fatalidad. Muy ilustrativa a este respecto la siguiente de las *Migajas sentenciosas*: «Del libre albedrío de un hombre parece que el mismo Dios no se puede fiar» (Buendía, [ed.], 1967, I, p. 1015). Desde un humanismo cristiano de raíces bíblicas y patrísticas, la reconciliación entre libre albedrío y predestinación, razón y voluntad, religión y moral, resulta en la poesía grave de Quevedo al fin más judicial que cordial, menos sentimental que legal, e inesperadamente —Quevedo fue educado en el Colegio Imperial de los jesuitas— más próxima al último san Agustín y al dominico Domingo Báñez que a la *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* (1588) del jesuita Luis de Molina. Tal vez por temperamento, quizá por la identificación con la interpretación paulina del *pecado* como una fuerza demoníaca que «habita» en el hombre con una intensidad que excede el poder del hombre para plantearlo o producirlo, del *mal* que «entra» y «reina» en el mundo, la exaltación de la gloria y de la gracia divinas por Quevedo tiende a anular al hombre más que a rescatarlo. La voz poética es por ello en

Polimnia y *Urania* más propia del fiscal convencido de la radical maldad humana, que del abogado y apologeta característicos del humanismo jesuita.

En el abismo ontológico entre Dios y el hombre, este ha dejado de ser «envidia de las estrellas» para mudarse en «gusano temeroso». Se trata de la antropología moral dominante en la poesía sacra: el hombre debe definirse en su relación con Dios como la vasija en su relación con el alfarero. Por su esencial limitación, por lo restringido de su destino, el hombre es *simpliciter* (término escolástico que significa «total o esencialmente») indigno. A partir del *Génesis*, insiste Quevedo en el origen y destino material (el barro, el polvo) del hombre, pero silencia su potencialidad espiritual (imagen divina). En el salmo XXII, por ejemplo, el penitente se siente, en lugar de templo sagrado, «sepulcro, a tanto güéspedes, vil y estrecho, / indigno de tu Cuerpo soberano» (*PO*, 34, v. 10). La poesía religiosa de Quevedo se sitúa más cerca de Duns Scoto en el sentimiento de corrupción de la esencia humana, de su miseria y sumisión ante la omnipotencia divina, que de la dignidad renacentista del hombre presente en la escolástica española, y su exaltación, sin violar ni ofender el ámbito de la actuación divina, de la libertad humana. La distancia que separa al hombre de su Creador condiciona una percepción de la criatura como gusano, metonimia del hombre pecador, pero también culpabilidad intrínseca heredada de la caída. Más que moral y más allá de la intencionalidad, la culpa en la obra de Quevedo afecta a la constitución misma del hombre, definido, podríamos decir, por su criminalidad existencial y metafísica.

Bibliografía

- AGUSTÍN, san (1960), *La ciudad de Dios* (tr. F. García), en *Obras Completas*, tt. XVI-XVII, Ed. Católica (BAC).
- ARELLANO, Ignacio (2004), «La Biblia en la poesía española. Notas sueltas», *La Perinola*, 8, pp. 17-48.
- AYALA, Francisco (1969), *Hacia una semblanza de Quevedo*, Santander, Bedia.
- BERGON, Henri (1932), *Les deux sources de la morale et de la religion*. París: Alcan.
- BONHOEFFER, Dietrich (1966), *Christology*, Londres, Collins.
- CARO BAROJA, Julio (1978), *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal.

- CASSIRER, ERNST; KRISTELLER, PAUL OSKAR; RANDALL, JOHN HERMAN, JR. (1948), *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago, Illinois, The University of Chicago Press.
- CORREAS, Gonzalo (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], Louis Combet y Robert Jammes Maïte Mir-Andreu (eds.), Madrid, Castilla.
- DANTE ALIGHIERI (1994), *La Commedia*, Giorgio Petrocchi (ed.), Florencia, Casa Editrice Le Lettere.
- DAVIS, Elizabeth B. (1986), «Un soneto de Quevedo al nacimiento de Cristo: ¿Ortodoxo o astrológico?», *Journal of Hispanic Philology*, 10, pp. 161-170.
- DE LA FLOR, Fernando R. (1999), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DELUMEAU, Jean (1971), *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, París, PUF.
- EPÍCTETO (1991), *Enquiridión* (en apéndice la versión parafrástica de F. de Quevedo), José Manuel García de la Mora (ed.). Barcelona, Anthropos/Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- ERASMO, Desiderio (1976), *De libero arbitrio diatribe sive collatio* [1524].
- EVANS, G. R. (1984), *The Language and Logic of the Bible: the Earlier Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FEUERBACH, Ludwig (1957), *The Essence of Christianity*, G. Eliot (ed., trad.), Nueva York, Harper & Brothers.
- GARIN, Eugenio (1976), *Lo Zodiaco della Vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza.
- GIRARD, René (1972), *La violence et le sacré*, París, Grasset.
- (1978), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, París, Grasset.
- (1982), *Le Bouc Émissaire*, París, Grasset.
- GREGORIO MAGNO, San (1979), *Moralia in Job*, Marcus Adriaen (ed.), CCSL (Corpus Christianorum: Series Latina), vol. 143A, Turnholti, Typographi Brepols.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005), *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, IN, Purdue University Press.
- HARNACK, Adolf von (1957), *What is Christianity?*, Nueva York, Harper & Brothers.
- HURTADO TORRES, Antonio (1984), *La astrología en la literatura del Siglo de Oro: índice bibliográfico*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- IRENEO (1965), *Libros quinque adversus Haereses*, 2 vols., W. W. Harvey (ed.), Ridgewood, N. J., Gregg Press (1.^a ed. 1857).
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor (1976), *Obras selectas*, Georgina Sabat de Rivers y Elias L. Rivers (eds.), Barcelona, Noguer.

- KEMPIS, Tomás de (1998), *Imitación de Cristo (Contemptus mundi)*, trad. fray Luis de Granada, en Fray Luis Granada, *Obras completas*, Álvaro Huerga (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, Dominicos de Andalucía, vol. XVIII.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1992), *Francisco de Quevedo y la literatura patristica*, Xullo, Universidade da Coruña.
- LUBAC, Henri de (1965), *Augustinisme et théologie moderne*, París, F. Aubier, Editions Montaigne.
- LUTHER, Martin (1969), *Dialogue on Free Will*, en *Luther and Erasmus: Free Will and Salvation*, P. Kristeller (ed.), The Library of Christian Classics, vol. XVII, Filadelfia, Westminster Press.
- MARCHEL, Witold (1966), *Dieu-Père dans le Nouveau-Testament*, París, Éditions du Cerf.
- MARTÍN, Melquíades Andrés (1976), *La Teología española en el siglo XVI*, 2 vol., Madrid, BAC.
- MARTINENGO, Alessandro (1983), *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, Alhambra.
- MOLTMANN, Jürgen (1974), *The Crucified God*, Londres, SCM.
- MOORE, Roger (1987), «Some Comments on Iterative Thematic Imagery in Quevedo's *Heráclito christiano*», *Renaissance and Reformation*, 11.3, pp. 243-251.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (ed.) (1982), en Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, Madrid, Cátedra.
- NYGREN, Anders (1982), *Agape and Eros*, Chicago, University of Chicago Press.
- OTTO, RUDOLF (1917), *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, 1917. Traducción española de Fernando Vela: *Lo santo* (2000). Intod. Manuel Fraijó, Barcelona, Círculo de lectores. (Biblioteca Universal: Ensayo Contemporáneo).
- POPKES, Wiard (1967), *Christus traditus: Eine Untersuchung zum Begriff der Dahingabe im Neuen Testament*, Zwingli Verlag, Zürich Stuttgart.
- PRELLER, Victor (1967), *Divine Science and the Science of God: a Reformulation of Thomas Aquinas*, Princeton, Princeton University Press.
- QUEVEDO, Francisco de (1963), *Poesía original*, en *Obras completas*, I, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.
- (1966), *Obras completa. Prosa*, I, Felicidad Buendía (ed.), Madrid, Aguilar, 1966 (6.ª ed.).
- (1969), *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, Luisa López Grigera (ed.), *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XX, Madrid.

- QUEVEDO, Francisco de (1999), *Las tres musas castellanas, segunda cumbre del parnaso español* [Madrid, 1670], F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago (eds.), Madrid, Universidad Castilla-La Mancha, Edaf.
- (1999), *Poesía moral (Polimnia)*, Alfonso Rey (ed.) (2.^a ed. revisada y ampliada), Madrid, Támesis.
- REY, Alfonso (1995), *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia.
- (1999), «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*. Anejo 5 de *La Perinola*, Pamplona, Eunsa.
- (2000), «La poesía moral de Quevedo», *Ínsula* (dic.), pp. 23-26.
- SAGRADA BIBLIA (1976), Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O. P (trads.) Madrid, BAC.
- SÁNCHEZ M. DE PINILLOS, Hernán (1991), «Intensidad de doctrina y sentimiento en el tiempo en un poema moral de Quevedo», *Romanische Forschung*, 103.4, pp. 402-24.
- (1991-1993), «El salmo XVI del *Heráclito cristiano*: una lectura interpretativa e intertextual del soneto», *Studi Ispanici*, 3, pp. 19-48.
- (1997), «Un nuevo estado de conciencia: la interioridad vacía en el soneto “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?”», *Revista de estudios hispánicos*, 24, pp. 37-55.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1999), *The Christian Faith* (ed. original alemana: *Der Christliche Glaube*, Berlín, 1821-1822), Nueva York, Harper & Brothers.
- SCHOPENHAUER, Arturo (1970), *Essays and Aphorisms*, R. J. Hollingdale (ed.), Middlesex, Inglaterra, Penguin Books.
- TERESA DE JESÚS, Santa (1999), *Las Moradas del castillo interior*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- TERTULIANO (1987), *De idololatria*, J. H. Waszink y J. C. M. Van Winden (eds.), Leiden, Nueva York, Kobenhavn, Köln, E. J. Brill.
- TRUBIANO, Mario F. (1985), *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Ediciones Alcalá.

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ROMANCE «A NUESTRA SEÑORA, EN SU NACIMIENTO» DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Gaetano Chiappini
Universidad de Florencia

Es posible que una cofradía de la famosa iglesia de Santa María de la Antigua —o de Nuestra Señora de la Asunción— en Valladolid (fundada en 1093) le pidiese a don Francisco un poema, con la ocasión de la fiesta de la Virgen (su nacimiento, el 7 de septiembre). Y el poeta respondió con un texto que resume tanta parte de la mariología,¹ concentrando toda una visión teológica sobre la Madre de Dios y de la Iglesia.² Y el romance, más bien, se puede considerar como uno de esos himnos atribuidos a Prudencio o a Ambrosio, y que forman parte de la tradición de la Iglesia, puesto que se insertan en las *Horas canónicas*, donde los apelativos de María alternan con figuras brillantes, exactamente como en el romance. Damos algún ejemplo, sacándolos o del *Commune beatae Mariae Virginis* o de la *Memo-*

1 Para el texto, cfr. F. de Quevedo, *Poesía original completa*, J. M. Blecua (ed.), 1981, pp. 215-217, n. 196.

2 Por la dificultad y complejidad del tema, pongo como punto de referencia indispensable una obra importante de un gran teólogo italiano, de ella saco historia, teología y lenguaje: B. Gherardini, *La Madre. Maria in una sintesi storico-teologica*, 1989, pp. 472 (especialmente, en la p. 14, el panorama de los riesgos y dificultades para quien se aventure en un terreno algo resbaladizo: «esaltazione acritica dei suoi privilegi [...] celebrazione entusiastica o addirittura trionfalistica delle sue glorie [...] collocazione superstiziosa di lei nell'ambito del sovrumano, là dove Dio ha il suo regno e Cristo sta alla sua destra, sottraendo loro, così, un po' dell'onore ad essi dovuto, e ad essi soltanto»...).

ria Sanctae Mariae in sabbato, en los varios oficios de las «horas»; subrayamos alguna palabra común o cercana:

Quem terra, pontus, aethera
colunt, adorant, praedicant
trinam regentem machinam,
claustrum Mariae baiulat.

Cui luna, sol et omnia
deserviunt per tempora,
perfusa caeli gratia
gestant puellae viscera.

Beata mater munere,
cuius, supernus artifex,
mundum pugillo continens,
ventris sub arca *clausus est* [...]

(*Ad Officium lectionis*);

*

O gloriosa *Domina*,
excelsa super sidera,
qui te creavit provide,
lactas sacrato ubere [...]

(*Ad Laudes matutinas*);

*

(. . .) *Virgo singularis*
inter omnes mitis,
nos culpis solutos
mites fac et *castos*

(*Ad II Vesperas*)

*

O virgo mater, filia
tui beata Filii,
sublimis et humillima
prae creaturis omnibus,
Divini tu consilii
fixus ab aevo terminus,
tu decus et fastigium
naturae nostrae maximum [...]

Patri sit et Paraclito
tuoque Nato gloria,
qui veste te mirabili
circumdederunt gratiae.

(*Ad Officium lectionis*)

La centralidad del título

El título del romance (*A Nuestra Señora, en su nacimiento*) —aunque no se sabe de dónde procede (por el estado siempre peligroso de los textos)— además de ofrecernos la referencia del nombre de a quien se dedica («Nuestra Señora»), pone ya enseguida en el centro del dicho romance el acontecimiento que ocasiona el poema («Nacimiento»), el hecho sacro, el momento fundamental en y para la historia de los tiempos en que viene a la luz la Virgen María. Ya sabiendo que este nacimiento lleva consigo algo que va más allá del acaecimiento mismo, como veremos después. Porque la Virgen María, a su manera y en su propia medida, contribuye a darle su propio sentido a esa historia, como lo entenderá el dicho romance; aunque, curiosamente, en las palabras de Quevedo no salga ninguna alusión al verdadero hecho central de toda la mariología, el «fiat» de la aceptación.

Y si nosotros quisiéramos fijar inmediatamente ese propio sentido, podríamos leer la primera y la última palabra, que encabeza, respectivamente, y concluye el poema: «Ya [...] ciento». «Ya» es un adverbio de tiempo como punto de no-retorno de algo que ya no puede ser sino lo que es; y, al mismo tiempo, es confín *perfectivo* como de un suceso que se presenta como situación decisiva, como un acontecimiento especial, cuyo éxito se produce inmediatamente. Así, como si dijéramos: aquí tenéis este hecho, que ya no puede ser sino este mismo, fundamental, definitivo en su naturaleza y condición, escueto en su exclusividad irreparable, que no tiene más remedio que realizarse de esta forma y sustancia. Y es el advenimiento nuclear de su pleno significado y valor. Y «ciento» es la respuesta de la hipérbole, la plusvalía absoluta de una ganancia multiplicada, que no puede tener una mayor, como lo veremos después. Será el provecho extremo y multiplicado indefinidamente, hasta más allá de lo posible (cualquier posible), el beneficio supremo que anuncia el Evangelio, para quien se ponga en el séquito de Cristo. Digamos que empieza aquí, ya, esa *analogía Christi*, que, sin poner en riesgo, naturalmente, la dependencia, siempre —¡obviamente!— de la Madre del Hijo, le da a ella su propia dimensión.

La figura de la noche

Ya la obscura y negra noche
llena de tristeza y miedo,

huye por las altas cumbres
y por los riscos soberbios.

En los versos 1-4 se sigila la figura de la noche, la primera *consecuencia* que se contraponía a la venida de la *luz* con la figura de María; otra vez aparece aquí la *analogía Christi*,³ siendo Este la «lux quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum». Pero la Madre participa y contribuye a proyectar esa misma Luz. Y sobre la noche se acumulan todas las marcas más negativas: «obscura», en un diccionario cualquiera (Moliner), es *sin luz, con poca luz*; con sinónimos de «brumoso, fosco, hosco, *lucífugo*, nublado, negro, opaco, pardo, tenebroso», por razón de «calígene, cerrazón, nublosidad, penumbra, sombra, tiniebla, turbiedad». En definitiva, una «noche cerrada». Y se aplica al «color que tiende al negro más que otros», algo incierto y turbio, y «que infunde temor». Más bien, la tonalidad es la «negra». Todo un conjunto «enfoscado, entenebrecido, entenebrado, infuscado, nublado...» Añádase, a cargo de esa misma noche asombrosa, un inquietante oxímoron («llena de tristeza y de miedo»), como de una grave y pesada plenitud de más negativos, vacía, pues, una plenitud negra. Bien lo contrario, como se ve, del «gratia plena» de Lc 1, 28. Dos sentimientos pesan sobre esta noche, dos estados de ánimo llenos de angustia y tristeza, y también miedo. Algo duramente penoso, de pesadumbre, de negrura que, sin embargo, se hace ágil y ligero, adquiere empujes de velocidad, una masa de negativos, pero que, repetimos, «huye», y se hace ligera como el humo que va por lo alto, hacia las altas cumbres, como un negro viento desolado, que se cree libre porque se escapa hacia las alturas de su nocturna carga de infelicidades, de tinieblas y de miedo, victoriosa en su inútil soberbia. Y en el fondo de esa pintura barroca en movimiento de las nubes de negro humo, se abre más sombrío un paisaje rocoso y difícil de peligros y de aridez («riscos»). El énfasis barroco traza este guión alegórico y real donde se superponen montes oscuros y negros de soberbia, peligro, tristeza y miedo, que forman la escenografía pictórica, el marco simbólico donde se inserta, en primera persona, con toda su plenitud —ahora sí, auténtica y de gracia— de responsa-

3 Exactamente en este sentido analógico pueden tomarse las palabras que Fray Luis de León —editado por Quevedo— aplica a la venida de Cristo, con interpretación alegórico-simbólica: «la obra de aquella venida fue desterrar del mundo la noche del error», cfr. *De los nombres de Cristo*, 1986, C. Cuevas (ed.), p. 197.

bilidad y de amor la cándida Virgen en toda la luminosidad de su nacimiento.

En la poesía de Quevedo María no tiene ninguna dificultad en presentarse como protagonista, consciente de rechazo y de expulsión de la tétrica obscuridad de la noche, siendo *figura de luz* como el Hijo, por *analogía* y por *conveniencia*, porque la Madre del Hijo no puede, como por todas las criaturas, ponerse como contraste de noche-día, sino como solo un día luminoso y clarísimo.

La luz singular

Yo, con ser recién nacida,
deste mundo la destierro,
porque ya en mí reverberan
los rayos del Sol inmenso.

(vv. 5-8)

Por otra parte, aunque «niña», Ella necesita —aquí— estar en un punto de luz especial, desde el cual dejar una declaración para todos los que la veneran, una declaración activa y fuerte, sin incertidumbres («Yo [...] / deste mundo la destierro»), dando al verbo en indicativo («destierro») ningún significado de programa sino de acto cumplido inmediatamente. Casi se pudiera pensar que el «nacimiento» coincidiese ya con el «anuncio», vista la pronunciación decidida y consciente («porque ya»), sabia de experiencia sabida y responsable («en mí»). Y nos parece interesante —pero habrá manera de ver algo más interesante todavía; es decir, darnos cuenta de que Quevedo acumula en el romance todos los aspectos de la mariología. Observar que María no parece aquí respetar el silencio de siempre. Como en el episodio de Caná, María entra en primera persona para evidenciar su propio papel autorizado («Yo [...] destierro»), maduro el conocimiento para ser revelado, evidentemente... Y el romance, justamente, es pronunciado bajo la persona del «yo», con serena humildad, pero con la consciencia de la verdad que no calla: *yo mi limpieza y buen celo*. Sabe muy bien la Virgen su situación de simetría especular con el Hijo, en su siempre consciente dependencia. Y todo se hace más claro en los vv. 7-8: «porque ya en mí reverberan / los rayos del Sol inmenso». Alejadas las tinieblas por su nacimiento, María habla con la misma concien-

cia personal como en sus apariciones en los tiempos. Repetimos que la aparición sabe muy bien su papel en relación con el Hijo y también para con los hombres («Yo soy la Inmaculada Concepción» de Lourdes, de Fátima...), «con ser recién nacida». No es María propiamente la luz, pero sí lo es el Sol, que ya reverbera, no en otra persona sino «en mí propio, los rayos del Sol inmenso». Sin ninguna duda sobre la entidad de ese Sol infinito. Que «reverbera» fuertemente; mejor, sus rayos, cada uno y todos al mismo tiempo, «reverberan», es decir, como siempre en dirección precisa («en mí»), los rayos van a caer sobre la persona de la Virgen, su centro de proyección.

Un «proyecto pre-temporal» y el juego de luces

Con un normal chiste sobre la palabra *antigua* (en el nombre de la iglesia dedicada a Santa María de la Antigua) se abren los vv. 9-12:

Y aunque me miráis tan niña,
soy más antigua que el tiempo,
mucho más que las edades
y que los cuatro elementos.

La misma Virgen que habla en primera persona deja asomar cómo su nacimiento —un hecho eminentemente histórico— al mismo tiempo se pone como fuera del tiempo, un acontecimiento, pues, pero querido por Dios *ab aeterno*, por *asociación* y *singularidad* y *eminencia* de María como perteneciente al mismo proyecto de la «encarnación» del Hijo, estrictamente unidos en un mismo *kairós* que sobrepasa las edades para insertarse en las mismas profecías bíblicas. Pero, más allá del dato teológico, lo que aquí importa destacar es primeramente la *trascendencia* que coloca a María en un lugar privilegiado con Jesucristo, gozando de la misma luz si se la entiende como consiguiente, la de la Virgen, en el *principio de la maternidad*. Para Quevedo, la Madre del Hijo no puede estar por ninguna razón separada de Él. Por esto prosigue sobre el mismo concepto, en los vv. 13-16, donde la visión simbólica de los cuatro elementos alude simplemente a los cuatro componentes de la tierra, del aire, del fuego y del agua; más que física, una imagen literaria de alto valor. Para decir que María precede, siempre simbólicamente, el tiempo y los núcleos fundamentales de las cosas. María tiene origen en el *antes*, por *conveniencia*, repetimos, con

Cristo, el Hijo, en el «proyecto de la humana redención». Por esto añade (vv. 13-20): Dios ha criado a María antes del tiempo, «del principio», que es Dios mismo, quien le da el «primero lugar»; es decir, que el mismo Dios la coloca en el tiempo («después»), siendo el Verbo sagrado engendrado dentro de la Santísima Trinidad.

La estrella dentro y fuera del tiempo

Del principio fui criada,
que es el Sumo Dios eterno,
y el primero lugar tuve
después del sagrado Verbo
 Infinitos siglos antes
que criara el firmamento,
y Él a mí me había criado
en mitad de aquel silencio.

No se puede no ver aquí el lujo de una imagen extra e intratemporal, muy típicamente según la exigencia de la hipérbole barroca. Nótese la línea «del principio-eterno-primero lugar-después-infinitos siglos antes», una sucesión de elementos contradictorios que, sin embargo, se hacen simultáneos, exactamente para dar a la Virgen esa *trascendencia* que requería su *singularidad* dentro del *principio fundamental de la divina maternidad*: el «primero lugar»-«después». Todo obvio y *natural*, desde luego, para ensalzar a María y colocarla en los justos parámetros teológicos, sin perder la ocasión de realizar un proyecto de imagen brillante y misterioso, fuera y dentro del tiempo. Como si dijéramos que María, antes de que se criara el firmamento, era la primera estrella, la estrella más luminosa de todas, era la estrella que brillaba cuando las estrellas aún no brillaban («infinitos siglos antes / que criara el firmamento»), porque ella estaba ya antes de los cuatro elementos. Se trata de una admirable concreción de luz en las luces y sobre las luces, porque fue creada antes que ellas. Quiero destacar aquí el elegante juego de luces, por lo menos en la sencillez del metro de arte menor, que tanto reduce el espacio armónico y figural.

Y esto vuelve a explicar otra vez y a confirmar los vv. 5-7, que hemos dejado un tanto de lado, leyéndolos mejor ahora, cuando la Virgen, criada como niña de luz, puede decir que su nacimiento, su creación, sí es su entrada en la historia como todos al momento del propio «nacimiento».

Es, sobre todo, conciencia de una misión que va más allá de ese paso en la historia, para adquirir el sentido de un símbolo real: la «niña», antes del aire, antes del agua, de la tierra y del fuego, destierra la noche, hace el día sin ser fuente de luz, por supuesto, sino simple pero concreta reverberación. Se trata de una luz de segundo grado, o del primero apenas «después» de la luz del Verbo, que tiene el fecundo destino de echar fuera de la tierra a la noche soberbia, peligrosa y solo capaz de inspirar miedo. La Virgen es luz de la luz en la inmensidad infinita de los rayos del sol inmenso en su propia necesidad («y *porque* fui la primera»). La luz del Hijo, reverberada en la Madre, destierra la noche, con su masa de negativos en el tiempo infinito de la creación, en la suprema antigüedad, «después» del «sagrado Verbo». Nótese la sutileza con que Quevedo ofrece la repetición de la palabra «criada» («fui criada», «que criaba», «había criado»), y en un tiempo antes del tiempo: nacida y criada, querida y criada, elegida y criada, estrictamente, por fuerte y directa dependencia («a mí me había»), «del principio», en estrechísima relación con «Él», en el silencio astral y en el centro de la soledad silenciosa, como la «mujer vestida de sol, con la luna bajo los pies y una corona de estrellas sobre la cabeza» (Ap 12, 1-2).

El íntimo coloquio entre Madre e Hijo: las dos luces y el Verbum único

«En mitad de aquel silencio» es una manera estupenda de expresar la unicidad y la soledad de María, creada única y sola —como siempre estará sola María— menos en Caná y bajo la Cruz en su silencio absoluto y fiel y con la profunda mirada constantemente dirigida al Hijo, en la total ausencia del todo y de la nada. Siendo ella capaz, desde siempre, de estar siempre y solamente «en el primero lugar», pero «después del Verbo». Y un silencio donde solo el Verbo podía resonar, porque María, como ha dicho muy bien en una ocasión Benedicto XVI, vivía en la Palabra y de la Palabra, se dejaba en la Palabra, confiaba en la Palabra, en ella se reconocía, de ella tomaba la única razón de su ser y de su estar. La Palabra lo decía todo: el único Verbo era el que solo podía interrumpir o quebrar ese silencio total para solo proclamar la Verdad. Sobre la misma Madre:

Su Primogénita dice
que soy el Santo y Perfecto:

de su propia boca oí
este divino requiebro.

(vv. 20-24)

El centro de los versos es el verbo «dice», que proclama el «primero lugar» de la Virgen («Primogénita») y abre «en mitad de silencio» este rápido esencial coloquio boca-oído directamente y sin intermediarios, sin más oidores, como una era la voz y único el oído («de su propia boca oí»), casi como en el silencio y soledad del anuncio, para definir la condición especial, la primacía singular de María («dice / que soy»). Especialmente, si se pone atención a quien habla, que es el Santo y Perfecto, es decir, la santidad misma, la absoluta perfección: Dios mismo, que casi María no se atreve a llamar, recurriendo a dos claros atributos totales. Esa boca divina es Dios-Palabra, siendo el oído del todo dependiente («boca-oí») en el silencio universal. «Requiebro» es, luego, la tonalidad y el contenido de la Palabra, el aspecto formal-sustancial de la Palabra reservada a la Virgen-Madre-Hija de su Hijo. La Palabra es una sustancia de amor, y el amor que es Palabra, como propios de este *decir* que consagra la relación: amor total como es de Dios y Palabra total como lo es igualmente, con toda la pasión más entrañable. Esta palabra total se hace adornos; pero ¿en qué sentido?, con la misma elegancia esencial Quevedo empieza a proyectar sobre la más humilde todo el divino favor, que se expresa con el tesoro, la riqueza toda del cielo: las virtudes (vv. 25-28: «Adornóme de virtudes, / ricos tesoros del cielo, / y en mí se estarán estables / deste siglo al venidero»), que acompañarán a la Virgen hacia lo eterno («deste siglo al venidero» —como en el *Credo— vitam venturi saeculi*), como para decir que ya en vida María pertenecía con todos los títulos al Cielo, más allá del tiempo y dentro del tiempo, del siglo por todos los siglos, sin variación («estarán estables»). Así se revela el amor eterno del Hijo por la Madre y de la Madre por el Hijo. Y es este el significado de la Virgen en la plenitud auténtica y única de su triunfo, cuya razón es la dedicación de Ella al Sol de la Verdad, siendo Ella la luz que destierra la noche y el reverberar de los rayos del Sol inmenso, llama de la llama, luz de la luz, luz y llama de amor que ilumina el don, la entrega absoluta y tierna del ser también como cuerpo incendiado de amor. Aquí la palabra de Quevedo se hace explosión barroca de llamas y luces, revelación de un amor que coincide solo una vez con el Amor, con entusiasmo místico, no impropio para Quevedo, editor de santa Teresa y de fray Luis. Como si por una vez su misma alma tuviese la ocasión de una

nunca hallada coincidencia entre Palabra y Amor total con la Verdad (vv. 29-32: «Entonces vendré triunfante, / pues al que es Sol verdadero / le di mis pechos y entrañas, / y encendió de amor mi pecho»).

¡Para quien conozca a Quevedo no hay muchas ocasiones como esta! Aquí no aparece su habitual *rabia* de la decepción, ni el resentimiento contra la traición de la verdad, contra la inexistencia del amor cordial afirmado en la unidad entre espíritu y cuerpo («pechos y entrañas», «pecho») a través del deseo realizado del alma, sin incertidumbre («vendré», no es un simple programa, reforzado por la causal de la certidumbre probada «pues»). Y el poeta pasa a elaborar las razones de la gloria de María, no ciertamente misteriosas sino más bien rigurosamente claras.

Las manifestaciones objetivas del amor y de la dedición

En los vv. 33-40 se dan la situación, el desarrollo, la consagración de la Madre al Hijo y la respuesta del Hijo a la Madre:

Servíle con grande amor,
dile el corazón sincero
en la santa habitación
del limpio y santo Cordero.
Cubiertos tuve sus rayos;
y, aunque los tuve cubiertos,
él mostró su inmensidad,
yo mi limpieza y buen celo:

Servicio, amor grande, corazón sincero, santidad y donación («dile», «le di mis pechos y entrañas»): la renunciación completa a sí misma, la sinceridad, la limpieza de la habitación en homologación especular («santa habitación —limpio y santo— mi limpieza»). Los dos se corresponden mutuamente, en plena adherencia recíproca de virtudes. Destacamos aquí el raro pudor de Quevedo, la no frecuente delicadeza con que construye sencillamente el verdadero diálogo entre la Madre y el Hijo según la recíproca secreta revelación («mostró»): «cubiertos tuve» / «los tuve cubiertos»: el quiasmo no impide, en la pudorosa discreción de la Madre —su silencio de siempre—, la verdad y la totalidad fuertemente queridas y respetadas de su amor fiel sin apariencias. En el triunfante y certero manifestarse del infinito divino («su inmensidad», «Sol inmenso»). Aquí es muy interesante observar cómo el diálogo especular prosigue escuetamente («él» /

«yo»). La palabra «Cordero» es también muy importante por su ternura, como signo de la *protección* que la Madre quiso asegurar hasta que pudo a la Víctima designada, con el cobijo caliente de su santidad, llama del corazón, pecho de amor, servicio a la misma «limpieza» compartida en la misma transparencia de la luz. Y se aprecian los adjetivos empleados por Quevedo, igualmente sencillo, sin su habitual énfasis («grande, sincero, santa, limpio y santa»), como si delante del sublime misterio de la *trascendencia* y de la unidad Hijo-Madre, delante de la sencillez desarmada de la humilde Totalidad de la Madre y de la mansedumbre del Hijo, pudiese situarse el calor de la llama del amor, y nada más. Solos la Madre y el Hijo en ese absoluto misterio. A esto se añade la misma tonalidad de los versos siguientes, donde destaca la humildad, otra vez la discreción y el silencio de la Madre delante de la inmensidad del Hijo que se traslucía por debajo de los rayos «cubiertos». Casi una distancia de esencialidad pero de totalidad «mis pechos y entrañas» y «mi pecho» con lo que hace falta, la expresión del «grande amor», del «corazón sincero», que forman la «santa habitación», el lugar secreto, escondido donde se celebraba el fuego sagrado del Amor: «cubiertos tuve sus rayos», repetido con la concesiva de la realidad «aunque los tuve cubiertos». La repetición, naturalmente, garantiza más intensidad a «los rayos» y más fuerza a la humildad y a la discreción de la Madre. Que sabía y no decía, observaba y se reservaba solo a su «corazón sincero» ese amor total. En un diálogo escueto y de tonos moderados: «limpieza y buen celo» frente a la «inmensidad», demostrada pero sin que apareciese más allá de la bondad, de la energía vital y de la transparente limpieza de la Madre estrictamente y secretamente vinculadas («él» / «yo»).

E, insistimos, «en mitad de aquel silencio», el diálogo entre la Madre y el Hijo se convierte en un encuentro recíproco entorno al verbo «mostró» en posición de zeugma: *él* *mostró su* inmensidad; *yo* —sobreentendido— *mostré mi* limpieza y buen celo. La infinitud de Cristo y el amor inmaculado y ardiente de María. Y los dos, solos, se encuentran *in excelsis*; recordemos el vacío de la soberbia peligrosa de la noche en fuga y compáremosla con la riqueza tranquila del «santo monte excelso y del Alcázar supremo». He aquí una soledad elevada a la santidad de un «alcázar» («castillo, fortaleza, palacio, *castrum*, *qasr* romano y árabe»), producido por dos civilizaciones, dos historias de poderes juntas para mayor enaltecimiento de áureas lucientes riquezas orientales, «piedras preciosas», «dorados

suelos», que constituyen el concreto manifestarse de la concentrada realeza «suprema» («reina», «reino»); concreto porque aparecen aquí dos verbos muy significativos («pisé», «hollé», que también parecen aludir a movimientos físicos (¿en anticipo sobre el dogma de la ascensión?):

Premió tan bien mis servicios,
que en el santo Monte excelso
con él quiere que descanse
en el Alcázar supremo.

Pisé sus piedras preciosas
y hollé sus dorados suelos,
y a mí sola dieron silla
como reina de aquel Reino

(vv. 41-48)

A propósito de la realeza, y del «palacio» nos parece bien citar algún texto bíblico: Ps 45, 9-10; 14-16 «A domibus eburneis; ex quibus delectaverunt te Filiae regum in honore tuo. Astitit regina a dextris tuis In vestito deaurato, circumdata varietate»; «Omnis gloria eius filiae regis ab intus, In fimbriis aureis, Circumamicta varietatibus. Adducentur regi virgines post eam. Proximae eius afferuntur tibi. Afferentur in laetitia et exultatione, adducentur in templum regis». Aún más, Ps 132, 8: «Surge, Domine, in requiem tuam, Tu et arca sanctificationis tuae». Pero préstese atención a que, en el lujo, siempre se asoma la humildad y la dependencia de otros («dieron»), ninguna conquista, ningún orgullo o soberbia, «el lugar primero» es merecido y justo («merezco») y, entre «aplauso», canto de «himnos y versos» y palabras, otra vez el verbo justo («diciendo» —que es cuando la Virgen se deja descansar sobre lo que le dicen otros, como ya el Verbo). Observamos, pues, que si la Virgen alude al «lugar primero» («primero lugar tuve», v. 15; «Primogénita», v. 21; «la primera en vencer», v. 55; «la primera / que me vestí», vv. 57-58) todo parece apoyarse en lo de «antigua» —siempre con el chiste o el concepto que hace coincidir con el nombre del santuario la «antigüedad» de la Virgen («por antigua en la creación», por la «ingenua creencia sobre la eterna preexistencia» de María (Gherardini, 1989, p. 36). Se trata de una insistencia que reconoce a María una primacía en la creación —la maternidad de la Virgen unida al proyecto *ab aeterno* de la encarnación, justamente por la necesidad del «ejemplo» (de la virtud). Un enaltecimiento de María, «después» del Hijo, pero al mismo tiempo «reina de aquel reino»:

Recíbeme con aplauso,
cantándome himnos y versos,

diciendo que por Antigua
 merezco el *lugar primero*.
 Por antigua en la creación,
 y en ser de virtud ejemplo;
 por la *primera* en vencer
 al demonio torpe y feo.
 Y porque fui la *primera*
 que me vestí el ornamento
 de la limpia castidad,
 e infinitos *me siguieron*;
 por mi *humildad* sacrosanta,
 que a los más *humildes* venzo;
 y por aquesta *humildad*

(vv. 51-63)

En contraposición al «demonio torpe y feo», propiamente vencido por la virtud por su torpeza y fealdad, triunfa la «limpia castidad», la «humildad sacrosanta», que vence «a los más humildes», «por aquella humildad», según la perfecta aplicación del contenido de la virtud, que es «limpieza» («yo mi limpieza»), humildad, castidad y santidad. Y véase cómo la humildad aparece fuertemente marcada (subrayamos) en el espejo del *Magnificat*⁴ con el séquito infinito de infinitos seres que se pondrán en el surco de María Madre de Dios, de los hombres y de la Iglesia, «en mitad de aquel silencio». En plena necesidad y justicia («porque»), como ejemplo de virtud y los ornamentos de que la vistió el Hijo; especialmente, «por aquesta humildad». Y este es el primer motivo; segundo, la custodia y templo de Dios, en vista de su misión singular, que es su virginidad cerrada, no simplemente primera sino la única, el «claustro cerrado»:

y por aquesta humildad
 fui de Dios *custodia y templo*.
 Porque fui el *claustro cerrado*,
 donde Dios tuvo *aposeno*,
 para que el género humano
 saliese de cautiverio (vv. 63-68).

«[C]laustro⁵ cerrado», «custodia y templo», «aposeno»: son todos sinónimos para indicar cómo desde el interior de su persona —consagra-

4 «Quia respexit humilitatem ancillae suae»; «Exaltavit humiles», Lc, 1, 48 y 52.

5 «porta clausa» la llama Ambrosio con la mejor Patrística en el *De institutione virginis*, 8, 54, PL 16, 320; «claustrum» las dice santo Tomás, *S. Th.*, III, 28, 2 ad 1 et 3; *In IV Sent.* d. 30. 9.2 a, 3 ad 5; d. 44, 9.2 ad 2 qc. 2.

da y sacrosanta habitación, justamente por estar cerrada en su virginidad de siempre— se abriría en Cristo al hombre y al «género humano» toda la libertad, la salida del cautiverio. He aquí la soledad y la *trascendencia* de María con respecto al género humano, única y sola con el Hijo, con el Padre y con el Espíritu en la historia y en el misterio, puesta por su maternidad divina en el orden de la unión hipostática al servicio de la redención, de la encarnación y de la salvación.

La última parte del romance se dirige simplemente a los devotos, a quienes pide rectitud, devoción, fidelidad y perseverancia, así como debido a la antigüedad del templo famoso y a la Madre «antigua»:

Haced fiesta, mis confrades,
 que el nombre de Antigua quiero:
 estimalde y celebralde,
 que yo os daré el justo premio.
 Y al templo antiguo y famoso,
 que alcanza tal epíteto,
 enriquecelde vosotros,
 que vaya siempre en aumento.
 Perseverad hasta el fin
 en ser mis devotos rectos;
*que yo prometo de daros,
 por uno que me deis, ciento.*

(vv. 69-80)

«Mater et socia Christi»

Los últimos dos versos van mucho más allá de la ocasión porque María, como verdadera «Mater et socia Christi», promete un premio haciendo suya una igual promesa del Hijo: Mt XIX, 20: «Y todo el que dejare hermanos o hermanas, o padre o madre, o hijos o campos, por amor de mi nombre, recibirá el *céntuplo* y heredará la vida eterna»; y Mc IV, 8: «Otra [semilla] cayó en tierra buena y dio fruto, que subía o crecía, dando uno treinta, otro sesenta y otro *ciento*». Como propio de la «corredentora», asegura María a sus devotos, «si quisieren», como decía fray Luis de León, creer y obrar en la dirección indicada.

Bibliografía

- GHERARDINI, Brunero (1989), *La Madre. Maria in una sintesi storico-teologica*, Frigento (Avellino): Casa Mariana Editrice.
- LEÓN, Fray Luis de (1986), *De los nombres de Cristo*, Cristóbal Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 6.^a ed.
- QUEVEDO, Francisco de (1981), *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta.

NOTAS SOBRE EL *POEMA HEROICO*
A CHRISTO RESUCITADO. DE QUEVEDO
A LA LUZ DE LAS RETÓRICAS

Luisa López Grigera
University of Michigan

Todavía semanas antes de morir, Quevedo comentaba en alguna carta que estaba preparando su obra poética para la publicación. Buena parte de esa obra se publicó tres años más tarde, y lo hizo su amigo González de Salas, quien mandó imprimir, acosta de Pedro Coello, mercader de libros, varias de ellas bajo el título de *El Parnaso español* (1648),¹ que incluye seis musas, y no las nueve que se decía había dejado don Francisco preparadas. Veintidós años más tarde el propio sobrino heredero de Quevedo edita en un volumen los poemas que faltaban, con el título de *Las Tres Musas últimas castellanas* (1670).² Aunque lo religioso había sido, sin duda, una de las vetas de la poesía de Quevedo, en la edición de González de Salas se incluyen muy pocos poemas de este asunto, mientras que en la última de *Las Tres Musas*, en *Urania*, se recogen varias poesías reli-

1 Francisco de Quevedo y Villegas, *El Parnaso español, Monte de dos cumbres dividido con las Nueve Musas castellanas*, con adorno y censura ilustradas i corregidas por don Joseph Antonio González de Salas, Madrid, por Diego Díaz de la Barrera, 1648. A costa de Pedro Coello.

2 Francisco de Quevedo y Villegas, *Las Tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, por Pedro Alderete Quevedo y Villegas, Madrid, Imprenta Real, 1670. A costa de Mateo de la Bastida.

giosas: el grupo de salmos que conocemos con el nombre de *Heráclito cristiano*, y un extenso poema *A la Resurrección de Cristo*. El *Heráclito cristiano*,³ tal como se ha conservado en varios manuscritos, es una composición con cierta unidad temática y estilística cuya primera redacción sería anterior a 1613, fecha de la dedicatoria a su tía Margarita de Espinosa. Esta composición habría sido escrita por los mismos años que las *Lágrimas de Jeremías*,⁴ la *Doctrina Moral*⁵ y la traducción de la *Anacrontea*, antes de su marcha a Sicilia y Nápoles. Lo componen una serie de «salmos» que, como tales, son poesía de íntima oración con Dios, en el sentido que en la *Doctrina Moral* da a la oración. Poesía *epideíctica*, que dirían los clásicos. Es decir, que se trata de poesía correspondiente al género literario que solemos llamar lírico.

Pero en la musa *Urania*, además del poema «heroico» a la Resurrección, se edita también otro extenso del género heroico, pero burlesco; de modo que en esta musa hay dos poemas épicos, ambos compuestos en octavas reales: uno religioso, serio, el *Poema heroyco a Christo Resucitado*, y otro de «caballerías», burlesco, titulado *Poema heroyco de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. Puestos ya en el *Poema heroyco a Christo Resucitado*, el primer problema que debemos plantearnos es el textual, ya que de él se conservan, además de la versión impresa de *Tres Musas*, tres manuscritos. José Manuel Blecua, en el primer volumen de su *Obra Poética* de Quevedo (1969),⁶ bajo el número 192, da dos versiones: el texto de *Tres Musas* y una especie de concordancia de los dos manuscritos que entonces se conocían: uno de Nápoles y otro de Évora. El códice de

3 Francisco Gómez de Quevedo, *Heráclito cristiano y segunda harpa a imitación de David*. Los salmos que componen esta obra fueron editados sueltos, la mayoría en *Las Tres Musas*, y algunos otros en *El Parnaso*. Modernamente los imprimieron como composición con su título Astrana Marín y José Manuel Blecua tal como aparecen en los manuscritos que los conservan. Hoy existe una edición de la obra como tal: Francisco de Quevedo, *Heráclito cristiano, Canta a sola Lisí, y otros poemas*, Lia Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), 1998.

4 Esta obra quedó inédita hasta el siglo xx. Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Hieremías castellanas*, E. Wilson y J. M. Blecua (eds.), 1953.

5 Francisco de Quevedo, *Doctrina Moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas*, 1630. Pocos años más tarde se publica aumentada con el título de *La cuna y la sepultura, para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, 1634, L. López Grigera (ed.), 1969. Los manuscritos de la *Doctrina Moral* la fechan en 1612.

6 Francisco de Quevedo, *Obra Poética*, J. M. Blecua (ed.), 1969, vol. 1, pp. 339-373.

Nápoles⁷ puede datarse a fines de la segunda década del siglo XVII, es decir, que contiene versiones tempranas de los poemas de don Francisco. El otro manuscrito está en la Biblioteca Provincial de Évora,⁸ ha sido usado también por Eugenio Asensio, y es de letra del XVII. Posteriormente, ha aparecido otro manuscrito del *Poema de la Resurrección* en la Biblioteca Nacional de Lisboa,⁹ que he cotejado personalmente. Está en un códice misceláneo que contiene varios textos de Quevedo casi todos compuestos hacia los años 1612-1613. Da a este poema el título de *Poema de la Resurrección*, al igual que los otros dos manuscritos y Ximénez Patón,¹⁰ lo que significaría que el título de *Poema heroico a Christo Resucitado* de *Tres Musas* sería posterior, y posiblemente fuera del mismo Quevedo. Mientras que del *Poema burlesco de Orlando enamorado* existe una edición crítica, del de la *Resurrección* no la hay. Aquí me referiré a algunos de los problemas que presenta al futuro editor crítico, que quisiera ser yo misma.

A partir de la edición de Bleuca, se distinguen dos etapas de composición de este *Poema*: la primera, representada por los manuscritos de Nápoles y de Évora, y la última, posiblemente de mano del propio autor, la del texto de *Las Tres Musas*. El manuscrito de Lisboa puede representar otra etapa de composición que, como ha señalado Marie Roig Miranda, sería intermedia entre la redacción de Nápoles-Évora y la de *Tres Musas*. Cotejados los cuatro textos se advierte que en la versión de Lisboa se dan unas ciertas variantes no solo de estilo, sino sobre todo de contenido, con respecto a las fuentes conocidas anteriormente. La cronologización propuesta para la primera etapa es anterior a 1618,¹¹ fecha en la que el poeta

7 Del manuscrito de Nápoles fui la primera persona que en el quevedismo del siglo XX llamó la atención sobre él. En una visita a la Biblioteca Nacional de Nápoles, en enero de 1963, lo leí, e incluso observé que en parte podía ser autógrafo. Como entonces yo trabajaba en la prosa de Quevedo, no pude dedicarle demasiado tiempo y solo copié a mano un poema que me interesaba por la historia del arte: la «Silva al Pincel». Unas semanas más tarde, cenando en Madrid en casa de don Rafael Lapesa con James Crosby, le pregunté por dicho manuscrito, que confesó desconocer. Me aconsejó que diera la noticia a Bleuca. Crosby a su vez se la dio a Henry Ettinghause, que hizo un excelente estudio del códice. El manuscrito lleva el n.º 46 de la Biblioteca Nazionale di Napoli.

8 Biblioteca Provincial de Evora, Cod CXIV/1-3.

9 Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. 8991.

10 Bartolomé Ximénez Patón, *Libro de la Elocuencia Española en Arte. Mercurius Trimegistos*, 1621.

11 Crosby propuso en 1967 para el *Poema heroico* una fecha anterior a 1618.

deja Nápoles, donde posiblemente se habría compuesto el códice que lo contiene. El de Lisboa es de fines del XVII o principios del XVIII, como lo revelan la caligrafía y las marcas de agua del papel:¹² por lo tanto, es la fuente más moderna de las que conocemos del poema. Pero tiene algunas estrofas que no están en los otros manuscritos y sí en *Las Tres Musas*, además de algunas enmiendas del texto original recogidas en la edición primera. Sentados estos preliminares, veamos el argumento de la primera redacción del *Poema a la Resurrección*. Esa primera versión conservada se compone de 79 octavas reales, que en la segunda, o de Lisboa, son 82, pues han aparecido cuatro nuevas y ha desaparecido la última, mientras que en la última, es decir, la de *Tres musas*, son 101 las octavas. La comparación entre la primera y la última versión la ha hecho Miguel J. Ortuño (1984), que no conocía la versión de Lisboa, considerando aspectos estilísticos y temáticos interesantes, como la reforma de una octava en que Abraham pide, en recuerdo del hospedaje concedido al Señor, que le lleve al Paraíso. Solo que conviene advertir que en la primera redacción el profeta dice «os ruego que subáis mi alma agora / con Vos al dulce reino de la Aurora» (vv. 447-448), mientras que en su versión final la estrofa quita no solo la referencia a tal hospedaje, como señala Ortuño, sino que la subida «al reino de la Aurora» desaparece. En efecto, en la primera redacción hay mucha alegoría procedente del mito clásico, especialmente para referirse al reino de ultratumba, que no es el infierno, sino el Hades, con sus ríos y guardianes, con sus furias: referencias predominantemente virgilianas, que a veces desaparecen, como ya hemos visto, en la redacción de *Tres Musas*. Cristo en la primera redacción es «el Capitán nunca vencido», «Capitán valiente», «Summo Señor», «Gran Regente», «Gran Señor», nombres que en la segunda se convierten en «Redentor esclarecido», «vencedor eterno»,

12 He estudiado directamente la caligrafía y el papel del Cod. 8991 de la Biblioteca Nacional de Lisboa el 23 de mayo de 2006. El texto de Quevedo que nos ocupa es de letras caligráficas de fines del XVII a principios del XVIII. Las marcas de agua, tanto del texto del *Poema* como del resto de los manuscritos de obras de Quevedo, entre los folios 270 y 334, son bastante parecidas entre ellas. La mayoría constan de tres círculos tangentes acabados por una especie de corona con tres cruces. En Briquet no he encontrado marcas similares, pero cotejados con los que presenta Edward Heawood (1950) entre los números 256 y 264, proceden de impresos o manuscritos relacionados con España a fines del XVII. El texto del *Heráclito cristiano* usa papel como los anteriores o similares, semejantes a los Nos. 746 y 755, de dicho catálogo, que son de fines del XVII y principios del XVIII. Uno de Armas, de Madrid de principios del XVIII.

«grande Dios», «Cristo», «el Redentor» y «Cristo Jesús». Claramente, Quevedo «cristianiza» su poema original, pero gracias al manuscrito de Lisboa se advierte que ese proceso empezó antes de la última redacción, supuestamente hecha poco antes de morir. En este no solo se advierte una diferencia en lo temático con respecto a la versión anterior, sino que además introduce un nuevo personaje que procede del *Evangelio de Nicodemo*: san Juan Bautista (vv. 605-624).

Con respecto a la bibliografía secundaria sobre el *Orlando* hay varios estudios excelentes, y lo mismo del de la *Resurrección*,¹³ que han ido paulatinamente desvelando las fuentes de esta epopeya cristiana: en primer lugar, las clásicas y además las bíblicas: canónicas y apócrifas. Un reciente libro (Galván Moreno, 2004) no solo recoge muy bien expuestos los pasos dados por los anteriores estudiosos y comentaristas del poema, sino que hace un estudio narratológico del mismo, de modo que podría casi parecer innecesaria otra cala. Sin embargo, lo que yo me propongo hacer encuentra justificación en que se hace desde el punto de vista de las teorías del poema heroico sustentadas en la época de don Francisco. El excelente estudio sobre la poesía épica española de Pierce (1968) menciona estos dos poemas heroicos de Quevedo en un apéndice «Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700», pero no los estudia en el cuerpo del libro y solo se refiere a ellos en cuanto han sido antologizados o estudiados por los historiadores de la poesía española desde el XVII hasta el XIX, que revisa concienzudamente. Pierce repasa las teorías sobre la poesía épica manejadas en los Siglos de Oro, pero solo en los tratados denominados de «poética», olvidando completamente los de retórica, y, como era usual a mediados del XX, trabaja exclusivamente en tratados en lenguas vernáculas, tanto de España como de Italia. Puesto que el estudio de Pierce es anterior a la revalorización de la retórica como fuente preceptiva de la literatura europea, es natural que no mencione los tratados desde los que hoy me propongo considerar este poema.

Mi hipótesis es que el poema de Quevedo ha sido generado preceptivamente en buena parte desde un grupo de tratados griegos —frag-

13 D. G. Castanien, «Quevedo's "A Cristo resucitado"», 1951, pp. 96-101; E. Rivers, «Religious conceits in a Quevedo Poem», 1973, pp. 217-223; R. Senabre «De Quevedo a Estacio», 1982, pp. 315-322; M. J. Ortuño, «Revisions and their significance in Quevedo's "Poema Heroico a Cristo resucitado"», 1984, pp. 47-54; P. J. Smith, 1986, pp. 313-326; M. Roig Miranda, 1988, pp. 87-119.

mentarios— de retórica, que cobran especial interés en la Europa del último cuarto del siglo XVI. Torcuato Tasso los había manejado ampliamente, y a través de él, o directamente, estos tratados han pasado a manos de los españoles de principios del XVII, como Lope y Quevedo. Del interés de Lope por las teorías retóricas en su primera época he hablado en otro sitio (1998*b*, pp. 179-191). Del interés de Quevedo por la «literaturizzazione» de la retórica no nos cabe duda después del hallazgo del ejemplar de la *Retórica*, de Aristóteles, anotado de su puño y letra (1998*a*). Que a Lope y a Quevedo les interesaban mucho las retóricas de Hermógenes y de Demetrio ya lo sabíamos, ahora intento mostrar el posible influjo del tratado de *Lo Sublime* en este poema de don Francisco. Se trata de un tratado de autor incierto, entonces atribuido a Cayo Longino y que, posiblemente, fue escrito en el siglo de nuestra era, que se publicó por primera vez en Europa a mediados del siglo XVI en griego, y en traducción latina en la segunda mitad del XVI¹⁴. En Ginebra, en 1612, se publica una edición griega con traducción latina. Se suele decir que la obra se difunde por la traducción francesa de Boileau de fines del XVII, pero los europeos lectores de latín, que eran muchos, lo conocieron casi un siglo antes. Este tratado se ocupa exclusivamente del estilo sublime, propio de la epopeya y de algún género de historiografía. Me atrevo a pensar que Quevedo lo leyó, por aquellas fechas en una traducción latina. Como ya dije, no tengo duda de que don Francisco conocía los tratados escritos por Hermógenes de Tarso, y por Demetrio, y, conocido su interés por la retórica, es más que probable que también haya leído este opúsculo: en los capítulos en que reglamenta los medios para lograr la sublimidad, el Pseudo-Longino dice que se debe procurar lo más horroroso, pero, como modelo de un intento fallido de lograr horror, trae un verso atribuido a Hesíodo, sobre la tristeza o sombra de la muerte: «de sus narices brotaban mocos», a lo que comenta que el poeta «no consiguió una imagen horrorosa, sino repugnante» (9, 5).¹⁵ Como he dicho en otro sitio (1998*a*, pp. 83-84) hay un pasaje del *Poema de Orlando enamorado*, que mostraría cómo Quevedo «imita» este verso logrando limpiar lo repugnante gracias a una metáfora enaltecedora: a Galalón, dice Quevedo, «en la nariz se la columpia un moco». El verbo metafórico

14 Hay edición de F. Robortello en Basilea, 1554, y de P. Manutius en Venecia, 1555.

15 Las citas de Longino son por capítulo y párrafo.

columpiar convierte lo repugnante en risible: una prueba, creo, de que cuando Quevedo escribió estos poemas heroicos —serios y burlescos— tendría en mente el tratado de *Lo Sublime*. Conocemos, por Lope de Vega, el proyecto de Quevedo de escribir sobre cómo los retóricos ejemplificaban con poesía y poéticas, de lo que el ejemplar de la *Retórica*, de Aristóteles, anotado por él (López Grigera, [ed.], 1998b) es una prueba evidente.

Antes de entrar al texto de Quevedo debo extractar algunas de las características con que el Pseudo-Longino define lo sublime y los medios para lograrlo: en primer lugar, apunta cinco causas de la sublimidad: la primera, talento para concebir grandes pensamientos, y la segunda, pasión vehemente y entusiasta; la tercera, saber usar ciertas figuras retóricas; la cuarta, noble expresión que se compone de selección de palabras y de uso de metáforas; y la quinta, el uso de la *compositio* adecuada (8, 1). Las dos primeras, dice, pertenecen más bien a la naturaleza, pero las tres últimas dependen del arte. Las causas de la sublimidad que pertenecen a la naturaleza que no le faltaban a Quevedo, y acaso por eso mismo, la lectura de este tratado pudo haberle sido un reto. Para la primera de ellas, concebir grandes pensamientos, se necesita —dice el retórico griego— «elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso y preñarlas, por así decirlo, constantemente de nobles arrebatos» (9, 1-2). Y se debe lograr «una imagen terrible» (7). Considera el Pseudo-Longino que Homero, para lograr una imagen horrorosa, engrandece las cosas divinas por muchos medios. Cosas que no se hallen igual en el universo (9, 5). Y al presentar esas acciones terribles, recuerda que Homero crea «desmesuradas imágenes en la batalla de los dioses» (9, 6). Me atrevo a sospechar que de allí procedería el que la poesía heroica de fines del XVI y del XVII haya acudido a los temas sacros, especialmente los de la referencia a ultratumba. La lucha entre los dioses paganos puede ser superada por la lucha entre Dios y los demonios, entre el Hijo de Dios y el infierno. ¿Por qué no pensar que Quevedo hubiera escogido esa lucha terrible entre Cristo y el demonio, tal como la presentan los *Evangelios Apócrifos*, como tema ideal de un poema sublime, que acaso pudiera superar en horror a la épica clásica? Porque aunque el poema que estudiamos se titula «De la Resurrección», en realidad trata fundamentalmente del descendimiento de Cristo a los infiernos. La literatura de la Antigüedad tiene múltiples descendimientos al hades, pero en general forman parte de viajes en que los héroes bajan para cono-

cer, o para encontrar a algún muerto amado.¹⁶ Mientras que el descenso de Cristo a los infiernos tiene otro objetivo: rescatar de las garras del demonio a las almas de los justos que murieron antes que Él, lo que presupone una lucha «desmesurada» entre el Hijo de Dios y los demonios. Precisamente los *Evangelios Apócrifos*, en particular el llamado de Nicodemo,¹⁷ describen esos encuentros terribles. La parte segunda de las *Actas de Pilato*, o *Evangelio de Nicodemo* comienza diciendo que Cristo no resucitó solo, sino que con él han resucitado otros que andaban aquellos días por Jerusalén. Precisamente, algunos de estos son los que van a testificar lo que sucedió en los infiernos cuando Cristo bajó a ellos: la octava cuarta del *Poema de la Resurrección* dice:¹⁸

25

Los cielos, con las lenguas que contaron
maravillas de Dios cuando le vieron
muerto, piadosamente se quejaron, [...] *de los funestos túmulos se alzaron
los que largo y mortal sueño durmieron;
viéronse allí mudados ser y nombres;
los hombres, piedras, y las piedras, hombres.* (cursivas mías.)

«De los funestos túmulos se alzaron / los que largo y mortal sueño durmieron», aunque no se los pone como testigos de lo sucedido en ultratumba que se presenta a partir de tres octavas más adelante, que comienza con un texto muy próximo al Apócrifo:¹⁹

16 Además del conocido libro de H. R. Patch, *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, 1950; el volumen dirigido por P. Piñero Ramírez, *Descenso ad inferos: La aventura de los Héroes, de Homero a Goethe*, 1995; el estudio de C. Wentzlaff-Eggebert, «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas» (pp. 129-134) no solo no llega al XVII, sino que no considera las teorías poéticas en que podían sustentarse.

17 Las fuentes de este *Poema* ya han sido señaladas especialmente por Castanien, Senabre, Rivers y Smith.

18 Los textos citados en adelante son de la primera versión, salvo que se diga algo en contrario.

19 «Estábamos pues nosotros en el infierno en compañía de todos los que habían muerto desde el principio. Y a la hora de medianoche amaneció en aquellas obscuridades algo así como la luz del sol, y con su brillo fuimos todos iluminados y pudimos vernos unos a otros. Y al instante nuestro padre Abraham, los patriarcas y los profetas y todos a una se llenaron de regocijo y dijeron: “Esa luz proviene de un gran resplandor”. *Los Evangelios Apócrifos*, A. de Santos Otero (ed.), 2003, p. 438.

Era la noche, y el común sosiego	41
los cuerpos desataba del cuidado, [...]	
y en el alto silencio, mudo y ciego,	
descansaba en los campos el ganado; [...]	
Temblaron los umbrales y las puertas	49
donde la majestad negra y obscura	
dudosas sombras, pálidas y muertas	
gobierna con su ley áspera y dura;	
las tres gargantas al ladrido abiertas,	
viendo la nueva luz divina y pura	
enmudeció Cervero, y de repente	
hondos suspiros dio la negra gente.	

Quevedo amplifica el texto, especialmente en las referencias a las circunstancias de lugar y tiempo, circunstancias que en la segunda redacción modifica estilísticamente, e introduce —en imitación mixta— la referencia mitológica a Kerberos, perro guardián del Hades. No hace falta recordar que en el texto griego del *Evangelio Apócrifo*, el nombre del infierno es ‘o ‘Αδης’ (*el Hades*). Pero la descripción de los temblores del infierno vienen más tarde, mientras que Quevedo, como ya anticipamos, sigue bastante de cerca los modelos propuestos por Longino.

Precisamente Miguel José Moreno, traductor del tratado de *Lo Sublime* (1882) a principios del siglo XIX, cita varias veces este poema de Quevedo para ejemplificar las teorías de Longino: la octava última que hemos visto la transcribe como mejor prueba de que «la entrada de Cristo en el infierno da al pincel de Quevedo cuadros nuevos y más nobles» y dice que este pasaje «supera tanto al Neptuno como al Plutón de Homero citados por Longino» (p. 84), lo que demuestra con tres octavas, empezando por la de «Temblaron los umbrales y las puertas». Claro que como Moreno es neoclásico y, por lo tanto, antibarroco, se admira de que Quevedo, que ha escrito estos versos, modelo de sublimidad, haya decaído tanto otras veces.

Moreno, que cita repetidamente el poema de Quevedo como ejemplo que supera los propuestos por Longino, dice de los versos 265-275 que «miden el ingenio de Quevedo»: «Cuando el rey de las tinieblas vio venir al Redentor del mundo, que llegaba a quebrantar sus cárceles y a llevar consigo a los Santos Padres, no sabía dónde esconderse de aquella luz divina y se escondió en sí mismo» (p. 77). Uno de los ejemplos que usa Moreno (p. 82) para mostrar su superioridad sobre el de Homero, es el que contiene los versos que según Ricardo Senabre (1982, pp. 318-319) procederían de Estacio, que en su primera redacción era así:

Acabó de tronar, y con la mano	161
Apretando la barba sucia y cana,	
Y mordiendo sus labios el Tirano	
Negros del humo que por ellos mana,	
Dejando el trono hórrido e inhumano,	165
Mostró que de vengarse tenía gana;	
Dio licencia a las serpientes del cabello	
Para que errasen libres por el cuello.	
Dejó caer el cetro miserable	
Y en su lugar se armó de humo y fuego;	170
De lágrimas el curso lamentable	
Cocito enmudeció; paróse luego,	
Del alto cetro al golpe formidable,	
El triste Flegetonte oscuro y ciego;	
Ladró Cerbero ronco y diligentes,	175
De entre sus labios, desnudó los dientes.	

Veamos qué detalles se cambian en la redacción definitiva, que es la que conoce Moreno.

El verso 161 tiene una referencia repugnante: la barba *sucia* y cana, que se cambia en *yerta* y cana, y el 163 al transformarse en «negro volumen de la niebla insana» pierde también el toque de repugnancia, que Moreno había intentado en vano hallar en el poema de Quevedo, mientras lo encontró abundantemente en otros poemas épicos españoles de aquel momento. Al mismo tiempo que los dos últimos versos de la octava se parecen más al texto de Estacio que los de la versión final, «Dio licencia a la viva cabellera / que silbe ronca y que se erice fiera».

En el capítulo 15 Longino estudia la importancia de «las imaginaciones» «para producir grandeza, elevación y vehemencia en el lenguaje» y ejemplifica con Eurípides. Dice Moreno:

hay en Quevedo un pasaje que presentar al lado del *Orestes* de Eurípides. En la entrada de Cristo en el infierno pinta el temor que causó en el Príncipe de las tinieblas diciendo de él:

Vio de su sangre, en púrpura vestido,	105
De honrosos vituperios coronado,	
Venir al Redentor esclarecido,	
Que fue en la Cruz, para vencer clavado.	
Viole venir, y ciego y afligido,	
«¡Al arma! –dijo–. ¡Al arma!», y demudado	110
de sí (viéndose), vio, ¡Gran desventura!,	
quien (cuando quiso Dios) tuvo hermosura.	

«Dadme (mas ¿qué aprovecha?), dadme fuego;
 cerrad la eterna puerta. ¿Quién me escucha?
 ¿No me entendéis? ¡Estoy perdido y ciego! 115
 El mismo viene que os venció en la lucha.
 ¡Al arma! ¡Guerra! ¡Guerra luego, luego!
 Su fuerza es grande, y su grandeza mucha:
 El mismo viene que os venció en la tierra,
 Y en los infiernos hace nueva guerra. 120

¡Qué temor tan bien pintado! ¡Qué desorden tan ordenado! ¿No podrá decirse que el alma del Poeta estaba como viendo el pecho del Monarca Tártaro?

(1882, pp. 122-123).

Como es natural la cita es de la redacción de *Tres Musas*, que, en este caso, difiere escasamente de la primera redacción. Y finaliza el comentarista de Longino afirmando: «Quevedo es grande y sublime, limpiándolo de las escorias que se le pegaron de su siglo». Como se ve el bueno del comentarista conoce los textos españoles que pueden hacer competencia a los clásicos de la Antigüedad citados por el retórico griego, pero no va más allá de señalar coincidencias, que nos sirven como testimonio de que ya se había visto lo que los teorizadores del Renacimiento, con Torcuato Tasso a la cabeza, llamaban la imitación. Pero que en este caso era más que la imitación de los textos clásicos que ejemplificaban las teorías retóricas, sino que se trataba de una imitación compleja producida como resultado de reelaborar las teorías poéticas de la Antigüedad, reelaborando simultáneamente los textos en los que se apoyaban esas teorías. Debo explicarme mejor: lo que me interesa del análisis que he emprendido con el poema de Quevedo es comprobar cómo eso que llamamos «barroco», no se preocupaba solo por «imitar» a los clásicos, o a los mejores de los antiguos, como decía el Brocense, sino que retomaba las preceptivas clásicas poéticas y retóricas y no solo las discutía, sino que incluso las contrahacía, no en pura teoría, sino contrahaciendo los ejemplos mismos que usaban los teorizadores. En otro trabajo espero demostrar cómo tanto Lope como Quevedo,²⁰ que muy a

20 También Góngora parece haber estado muy interesado en estos mundos de teorías retóricas y de imitación de los antiguos: en 1611 se publica en Córdoba un tratado de *Rhetorica*, de Francisco de Castro, que lleva en los preliminares un poema latino elogiando el libro escrito por don Luis de Góngora. Sobre su imitación de Séneca y los autores de la Edad de Plata latina he escrito en «“Por la estafeta he sabido / que me han apologizado...”». Otra lectura de la polémica en torno de las *Soledades*», 2005, pp. 949-950.

principios del XVII seguían las pautas de las teorías del Tasso, ya a comienzos del segundo cuarto del siglo estaban tratando de crear como poesía bella lo que el gran Tasso consideraba antipoético.

Con respecto a la pasión que puede generar la sublimidad dice nuestro tratadillo: «Yo me atrevería a asegurar, sin temor alguno, que nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte las palabras en algo divino» (8, 5-8). Afirmación que tanto puede estar en la base de la creación del *Poema heroico de Orlando Enamorado*, de Quevedo, como en la del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. Al pensamiento sublime la amplificación le «añade grandeza», aunque advierte que «lo sublime reside en la elevación, la amplificación en la abundancia» (12, 1) Largamente insiste en la importancia de la imitación. Además, considera de suma importancia las «imaginaciones» (15, 1-12), así puede afirmar que lo sublime en el pensamiento «nace por la grandeza del alma, por la imitación o por el poder imaginativo» (15, 12).

Luego se ocupa de las figuras, de las que —dice— no puede ocuparse de todas y solo tratará algunas, como el apóstrofe —una forma de juramento—, las preguntas y las interrogaciones, las frases desconectadas —asíndeton—, pero también las conjunciones. Lo que debemos tener especialmente en cuenta es que, dice, «en esta categoría hay que colocar también el hipérbaton. [...] Es, por así decirlo, la característica más segura de una pasión vehemente» (22, 1). «Las figuras llamadas “poliptoton, acumulación, cambio y clímax”, son, como tú sabes, de gran efecto y colaboran al ornato, a toda clase de elevación de estilo y a la pasión» (23, 1).²¹ Recomienda el uso de lo que la retórica latina llama *evidentia*, es decir, el poner delante de los ojos, y de los sentidos, las cosas y las acciones como si se estuvieran percibiendo directamente, figura que incluye el uso del presente en lugar del pretérito, y el uso de las alocuciones directas.

Muy importante es para Longino «la elección de palabras justas y elevadas, [porque] atrae maravillosamente y fascina al auditorio» (30, 1). Pero

21 El tratado va dirigido a un Postumio Terenciano, a modo de comentario a una lectura hecha en común de otro estudio sobre lo sublime.

donde se extiende más es en el uso de tropos, especialmente de la metáfora, de la que piensa que no deben usarse más de dos o tres con el mismo sujeto. Sobre «el momento oportuno para su empleo es cuando las pasiones se mueven como un torrente y arrastran entonces consigo como algo necesario, la multiplicación de las metáforas» (32, <1-2). Y, como es lógico, recomienda la hipérbole.

Y aunque al principio del tratado se dice que el «lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión sino al éxtasis» (1, 4), yo quiero rematar esta enumeración de recursos para obtener la sublimidad con esta frase. Ahora bien, lo que yo hubiera deseado hacer era haber cotejado el uso de estos preceptos en las dos, o tres, redacciones sucesivas del poema. Trabajo que me obligaría a citar el texto en su casi totalidad, por lo que lo dejo para acompañar la edición crítica en la que trabajo. Y concluyendo, creo que queda probado que deberíamos tener en cuenta el influjo de esta retórica griega tardía, no solo en la poesía épica de los españoles de fines del XVI y principios del XVII, lo mismo que en el drama, especialmente la tragedia, y en la historiografía: una lectura del tratado de *Lo Sublime* nos hace pensar que algunas de las imágenes del *Macbeth*, de Shakespeare, pueden también tener sus raíces en él.

Bibliografía

- BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA, Code 8991.
 BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, Ms. 46
 BIBLIOTECA PROVINCIAL DE EVORA, Cod CXIV/1-3.
 CASTANIEN, D. G. (1951), «Quevedo's "A Cristo resucitado"», *Symposium* (Syracuse), 13, pp. 96-101.
 DEMETRIO (1979), *Sobre el estilo*. Trad. Castellana de José García López (trad.), Madrid, Gredos.
 GALVÁN MORENO, Luis (2004), «El Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo: *Análisis e interpretación*, Pamplona, EUNSA.
 HEAWOOD, Edward (1950), *Watermarks, mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum, Papers Publications Society.
 HERMÓGENES (1991), *Sobre los tipos de estilo y Sobre el método de Fuerza*, Antonio Sancho Royo (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla.
 LONGINO (1979), *Sobre lo sublime*, José García López (trad.), Madrid, Gredos.
 LONGINUS (1973), *On sublimity*, W. Hamilton Fyle (ed.), Harvard University Press.

- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1998a), *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*, Salamanca.
- (1998b), «Teorías poéticas de Lope de Vega: Parte I», *Anuario Lope de Vega*, 4, pp. 179-191.
- (2005), «“Por la estafeta he sabido/que me han apologizado...”». Otra lectura de la polémica en torno de las *Soledades*», Pedro Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos*.
- ORTUÑO, Manuel J. (1984), «Revisions and their significance in Quevedo's “Poema Heroico a Cristo resucitado”» *Hispanofila*, 27.2, pp. 47-54.
- PATCH, H. R. (1950), *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge, Massachusetts.
- PIERCE, Frank (1968), *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de (1648), *El Parnaso español, Monte de dos cumbres dividido con las Nueve Musas castellanas*, con adorno y censura ilustradas i corregidas por don Joseph Antonio González de Salas, Madrid, por Diego Díaz de la Barrera. A costa de Pedro Coello.
- (1679), *Las Tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso*, por Pedro Alderete Quevedo y Villegas, Madrid, Imprenta Real. A costa de Mateo de la Bastida.
- (1953), *Lágrimas de Hieremías castellanas*, E. Wilson y J. M. Blecua (eds.), Madrid.
- (1969), *La cuna y la sepultura*, Luisa López Grigera (ed.), Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, n.º XX. [*Doctrina Moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1630].
- (1998), *Heráclito cristiano, Canta a sola Lisi, y otros poemas*, Lia Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Critica.
- RIVERS, Elias L. (1973), «Religious conceits in a Quevedo Poem», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward Wilson*. Londres, Tamesis, pp. 217-223.
- ROIG MIRANDA, Marie (1988), «Manuscritos quevedianos en las bibliotecas portuguesas. Una nueva versión del *Poema a Cristo Resucitado*», *Rilce*, 4, pp. 87-119.
- SENABRE, Ricardo (1982), «De Quevedo a Estacio», *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 315-322.
- SMITH, Paul Julian (1986), «Rhetoric and reference in Quevedo's *Poema heroico a Cristo resucitado*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63.4, pp. 313-326.
- WENTZTLAFF-EGGEBERT, Christian (1995), «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas», Pedro Piñero Ramírez (ed.) *Descenso ad infe-*

ros: La aventura de los Héroes, de Homero a Goethe, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 129-134.

XIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1621), *Libro de la Elocuencia Española en Arte. Mercurius Trimegistos*.

GÓNGORA COMO POETA RELIGIOSO: LOS TRES ROMANCES «AL NACIMIENTO DE CRISTO NUESTRO SEÑOR»

Colin Thompson

Oxford University, St Catherines College

Poca ha sido la atención crítica consagrada al estudio de la poesía sacra de Góngora, sin duda porque predominan en su obra los elementos profanos, clásicos y mitológicos.¹ Entre los sonetos «morales, sacros, varios» escasean los que se dedican a temas de la fe, aunque hay una presencia más acusada de estos entre las «letrillas y otras composiciones».² En general el juicio de Jammes sobre Góngora como poeta religioso es duro: opina que sus únicos méritos artísticos se encuentran en los rasgos populares y las tradiciones profanas que incluye en sus composiciones sacras, y califica los motivos del autor de mundanos, es decir, su deseo de congraciarse con los grandes de la corte.³ Subraya «le caractère peu personnel et [...] assez conventionnel de la dévotion qui s'y traduit» y no encuentra «effusions religieuses autres que banales et rhétoriques» (p. 236). Lanza un ataque contra los pocos críticos

1 Roig del Campo, (1961), en «La poesía sacra de Góngora», ofrece una visión de conjunto de la «cincuentena de poesías religiosas de carácter diverso» p. 179; sobre los romances del «Nacimiento», véanse pp. 323-328.

2 *Sonetos completos*, B. Ciplijauskaitė (ed.), 1969, pp. 152, 157-158; *Obras completas*, J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez (eds.), 1961, pp. 166-176, 179, 193-194.

3 R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, 1967, pp. 227-246 («La poésie sacrée»). Como hace observar Roig del Campo con referencia a las justas poéticas, «una parte de la poesía sacra de Góngora está determinada por tales acontecimientos» p. 180.

que han querido hacer una defensa de esta poesía como «aveuglés par ses préjugés» (p. 236), practicantes de «toute une critique, plus confessionnelle que scientifique» (p. 239), pero pasa por alto la posibilidad de que su propia aproximación se vea igualmente afectada por una perspectiva ideológica poco favorable a la expresión de sentimientos religiosos.

No tengo la intención de involucrarme en polémicas que dicen más acerca de la postura del crítico que del posible mérito artístico de la obra de arte. Si la sinceridad del poeta es de poca relevancia como herramienta crítica para el estudio de la poesía amorosa petrarquista del Siglo de Oro tampoco lo es, por razones idénticas, para la poesía sacra. Este enfoque crítico privilegia los elementos biográficos sobre las valoraciones estéticas. Asimismo, depende de las intenciones del autor o que el lector no puede conocer, o, en el caso de que se expresan, propensas a interpretaciones lúdicas o irónicas. La mera presencia de expresiones tópicas no indica en sí la falta de inspiración poética ni demuestra el fracaso del esfuerzo artístico: la poesía petrarquista del Siglo de Oro abunda en símiles, metáforas y paradojas repetidos a través de la tradición, y la función del crítico es analizar cómo cada poeta los recibe para imprimir en ellos su propia visión poética. En este estudio propongo, por lo tanto, examinar el lenguaje poético de tres poemas religiosos de Góngora, sin entrar en cuestiones extratextuales como la sinceridad o falta de sinceridad de las creencias religiosas del autor. Me limito a examinar los tres romances dedicados al nacimiento de Cristo, 75, 79 y 92 en la edición de Carreño, y 77, 85 y 92 en la de Carreira, fechados, respectivamente, en 1619, 1620 y 1624.⁴

Es precisamente porque se escribieron en la última época de la producción poética del autor, cuando escribió algunos de sus poemas más admirados (vgr. el romance burlesco «La ciudad de Babilonia», de 1618, y los sonetos «En este occidental, en este, oh Licio» y «Menos solicitó veloz saeta», ambos de 1623) que merecen más atención de la que han recibido.⁵ Aunque estas composiciones comparten la misma estructura, de estrofas con su estri-

4 *Romances*, 4 vols, A. Carreira (ed.) 1998, II, pp. 437-442, 495-499, 537-541; *Romances*, A. Carreño (ed.), 5.^a ed. 2000, pp. 568-571, 584-586, 630-632. Sigo el texto de Carreño.

5 Escribió una serie de letrillas sobre el mismo tema, entre 1615 y 1621; véanse *Obras completas*, Millé (ed.), pp. 166-174, 179, 194, y Roig del Campo, «La poesía sacra de Góngora», pp. 325-328.

billo, y el mismo tema y título («Al nacimiento de Cristo nuestro Señor»), se pueden observar claras diferencias entre ellas. Según Jammes «[elles] étaient très certainement destinées à être chantées à la chapelle royale» (p. 229), siendo, por lo tanto, obras de comisión y, como el romancero tradicional, íntimamente ligadas a la música, la cual no parece haber sobrevivido.

Los tres romances, unidos además por la coexistencia de elementos populares con otros claramente cultos, demuestran, sin embargo, diferencias importantes. La función del estribillo, la identidad de la voz poética y la estructura métrica son variables, ofreciendo al compositor de la música oportunidades diversas para realzar sus dotes artísticas. Empiezo este estudio comentando los aspectos formales de los textos, pasando luego a considerar las cuestiones estilísticas que surgen al analizarlos, antes de terminar con unas breves observaciones sobre el estatus artístico de Góngora como poeta religioso.

El primer poema (75) empieza y termina con el estribillo:

¿Quién oyó?
 ¿Quién oyó?
 ¿Quién ha visto lo que yo?

Cuando aparece al final de cada estrofa, el estribillo se amplifica con dos versos adicionales, el primero de los cuales se antepone al verso final de la estrofa:

Yacía, digo, la noche,
 y en el silencio mayor
 una voz dieron los cielos,
amor divino,
 que era luz aunque era voz,
divino amor.
 ¿Quién oyó?
 ¿Quién oyó?
 ¿Quién ha visto lo que yo?

La ruptura de la estrofa imita la irrupción del canto angélico en el silencio de la noche sobre los campos de Belén.⁶ La voz poética habla en

6 El verso interpolado, quizás, es cantado por otra voz de la que entona la estrofa. Véase Pérez Lasheras, «Acercamiento a los romances gongorinos», en AA.VV., *Estudios sobre Góngora* 1996, pp. 133-54, donde el autor hace referencia al carácter «teatral» de «dos romances de carácter ligero y festivo dedicados al Nacimiento de Cristo», p. 144.

primera persona a través del poema, representando la voz de uno de los pastores que acuden al pesebre inspirados por el mensaje celestial. Pero también abarca al lector, a quien se invita a contemplar la escena y a compartir los sentimientos de admiración y de alegría expresados por la voz del pastor. Cada estrofa tiene ocho versos, con asonancia en ó-(e), y cada uno de los cinco versos del estribillo, de 5, 5, 4, 4 y 8 sílabas, respectivamente, termina con la misma vocal acentuada, salvo el primero, que, como he indicado, interrumpe la estrofa antes de que ésta termine.

El segundo poema (79), el más corto de los tres, consiste en dos estrofas de ocho versos con asonancia en é-o, más una tercera de seis versos. Hay dos estribillos de carácter dramático inspirados por los autos tradicionales de Nochebuena y formados por un breve diálogo en redondilla entre la voz del narrador (primer estribillo) o de Gil (segundo estribillo), y los pastores. El primero sigue las estrofas 1-2, mientras que el segundo enmarca la tercera estrofa, y en su segunda aparición la completa para formar una décima octosilábica en *abbaaccddc*:

1. *¿Qué buscáis, los ganaderos?*
2. — *Uno, ay, niño, que su cuna
los brazos son de la luna,
si duermen sus dos luceros.*

— *Pediros albricias puedo.*

PASTORES

¿De qué, Gil?

GIL

*No deis más paso,
que dormir vi al niño.*

PASTORES

*¡Paso!
quedo ¡ay, queditico, quedo!*

Este romance está caracterizado por una perspectiva narrativa mucho más compleja que la del n.º 75. En lugar del uso exclusivo de la voz en primera persona singular, encontramos la voz objetiva del narrador (estrofas 1-2), dirigida a un Belén personificado («tus campos», v. 2), a la comuni-

dad cristiana («nos», v. 7), y a los pastores (vv. 9, 21), pero expresada por lo demás en tercera persona, singular o plural. En la tercera estrofa es la voz del pastor Gil que habla en primera persona singular, como testigo del «niño», luego en segunda, cuando se dirige a otro pastor, Pascual (vv. 33-34), mientras que el estribillo consiste en un diálogo entre Gil y sus compañeros, en primera y segunda personas del singular, y segunda persona del plural. Por lo tanto, el romance utiliza la gama entera de personas verbales posibles, quizás para subrayar el mensaje universal del nacimiento de Cristo.⁷

La voz poética del n.º 92 se limita a la tercera persona, singular y plural, asumiendo la perspectiva simultánea de narrador y testigo. La asonancia en á-e se mantiene a lo largo de las dos primeras estrofas de dieciséis versos, pero los tres últimos de la segunda pertenecen al estribillo, que consiste en dos versos de siete sílabas y uno de once, variación métrica practicada por el poeta en otros romances:⁸

*tañen en coros, tañen,
salterios pastorales,
que por tiorbas y por liras valen.⁹*

La asonancia en á-e se repite en cada verso del estribillo. El romance termina con dos estrofas más breves, de seis versos, seguidas cada una por el estribillo. Estas estrofas conservan el metro octosilábico pero abandonan la asonancia en favor de una rima en *abbaac*, donde *c* rima con el primer verso del estribillo (acompañen | *tañen*; engañen | *tañen*) y retoma la asonancia en á-e en el resto del estribillo.

Los tres romances demuestran una variedad de uso en la persona de la voz poética, en la función del estribillo y en metro, asonancia y rima, indicando que Góngora continúa experimentando con los aspectos formales incluso en su poesía sacra. Lo que tienen en común es la coexistencia

7 Como notan los editores modernos, este romance es una versión *a lo divino* del n.º 68, intitulado «Lisonja a doña Elvira de Córdoba, hija del señor de Zuheros».

8 Véanse, por ejemplo, n.ºs 47, 59, de la ed. de Carreño.

9 El salterio es instrumento propio de los pastores: «Úsase en las aldeas, en las processiones, en las bodas, en los bayles y danças», mientras que las «tiorbas» y las «liras» se asocian con la poesía lírica; Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, M, Riquer (ed.), 1943 [1611], p. 922.

de la delicadeza de expresión propia del tema en su tratamiento popular, y del lenguaje oscuro, culto y conceptista del poeta del *Polifemo* y de las *Soledades*, más acusada aquí, quizás, que en cualquiera de sus otras composiciones. Examinaré ahora las cuestiones estilísticas y temáticas que plantean los tres romances.

El romance n.º 75 asume la voz de uno de los pastores de la narración bíblica del nacimiento (Lc 2, 8-16). El coro de ángeles interrumpe el silencio de la noche (estr. 1-2): «gloria dando a las alturas ... paz a la tierra anunció» (Lc 2, 14). El son provoca una reacción extática (estr. 3), y el pastor deja sus ovejas y emprende su camino al pesebre, donde contempla al recién nacido (estr. 4-5). Góngora amplifica los ecos bíblicos del marco narrativo con una serie de metáforas configuradas por paradojas tradicionales de la Encarnación, y con otra de imágenes que terminan en un juego conceptual bastante frío. La primera estrofa se estructura en una sinestesia paradójica: en lugar de oír el son del reloj que da las doce, el pastor deduce la hora por la posición de las constelaciones, mientras que los cielos «dieron» una voz, la del himno angélico, que no solamente se oye sino también se ve, bañada en luz sobrenatural. Los sentidos del oído y de la vista se truecan; el silencio del cielo estrellado marca la hora, y la voz angélica se ve antes de que se oiga (Lc 2, 9).

En la segunda estrofa, Góngora introduce una comparación entre el ruiseñor y la voz angélica que después rechazará en parte. La estrofa abre con un hipérbaton que presenta al cantor mediante una expresión perifrástica, ambos recursos retóricos característicos del lenguaje poético del autor: «Ruisseñor no era, del Alba / dulce hijo el que se oyó». La metáfora parece adecuada por tres razones: el ruiseñor es el supremo cantor de todos los pájaros; canta durante la noche y tiene alas. Sin embargo, el lector moderno siente cierta incomodidad ante tal comparación, influido sin duda por el uso convencional del ruiseñor en la poesía amorosa de la época, aunque no esté enteramente ausente de la poesía religiosa del período.¹⁰ Esta incomodidad aumenta cuando el lector se entera de los límites impuestos por el propio poeta a la eficacia de la imagen que él mismo ha creado, porque este cantor nocturno, a diferencia del ruiseñor, tiene

10 Vgr. «el canto de la dulce filomena», en el «Cántico espiritual», *San Juan de la Cruz. Obra completa*, L. López-Baralt y E. Pacho (eds.) 2003, vol. II, p. 19.

cara humana. La aliteración en *v* refuerza una conexión que en seguida se niega: «viste alas, mas no viste / vulto humano el ruiñeñor». La música celestial, también introducida por una expresión hiperbática y el paradójico «confuso acorde son», «confuso» porque los pastores no entienden lo que significa, y «acorde» porque es un canto nacido de una armonía sobrenatural, completa la estrofa.

La tercera se centra en el efecto del «soberano cantor», «[d]el que ni ave ni hombre, / ... / era mucho de los dos», aumentando la tensión implícita en la comparación ángel/ruiñeñor, aquí débilmente resuelta («era mucho de los dos»). Pero es más notable porque es quizás el único ejemplo en el verso de Góngora del uso de un lenguaje poético que recuerda más la poesía en metro popular de san Juan de la Cruz que al autor de las *Soledades*, sobre todo cuando la voz del pastor atestigua una experiencia extática provocada por la música celestial:

Levantéme a la armonía,
y cayendo al esplendor,
o todo me negó a mí,
o todo me negué yo.

La conjunción de «armonía» y el «esplendor» prolonga la sinestesia de la primera estrofa, manteniendo el énfasis en una experiencia a la vez auditiva y visual. Más paradójico es el movimiento simultáneo de levantarse (espiritualmente, para escuchar la música) y caer (cegado por la luz deslumbrante).¹¹ Pero, como en todas las experiencias extáticas, la sensación es transitoria y el pastor es devuelto a su mundo natural: «Restituidas las cosas / que el éxtasis me escondió [...]».

La imaginería de las dos últimas estrofas depende de una serie de imposibilidades literales. Según tradición, la Navidad ocurre en pleno invierno, pero el pastor deja las ovejas y las confía «a blando céfiro», brisa de la primavera. En lugar de pisar la nieve que cubre los prados, pisa «una y otra flor» hasta llegar «al heno», que contempla «peinalle rayos al sol». En un primer nivel conceptual, las contradicciones se resuelven porque el nacimiento de Cristo introduce en el mundo invernal una primavera

11 Cfr. San Juan de la Cruz, «Cuánto más alto llegaba / de este lance tan subido, / tanto más bajo y rendido / y abatido me hallava»; «Porque para venir del todo al todo, / has de negarte del todo en todo», *Obra completa*, vol. 1, 2003, pp. 77, 162.

metafórica; la brisa y las flores de la primavera representan la esperanza de regeneración manifestada dentro del establo, donde se inaugura el drama de la redención humana.¹² Pero la asociación flores-heno oculta una referencia bíblica menos obvia y más sugestiva que funciona en un segundo nivel conceptual: «Omnis caro foenum, et omnis gloria eius quasi flos agri. Exsiccatum est foenum, et cecidit flos; Verbum autem Domini manet in aeternum» (Is 40, 7-8). El sentido de la profecía de Isaías, asociada en la tradición de la Iglesia con Adviento y aquí recordada por Góngora, está invertida. En el mundo natural, la carne, como la flor, se seca y muere. En el mundo redimido, donde el invierno se convierte en primavera, el heno adquiere un esplendor que eclipsa al mismo sol, porque abriga al Salvador del mundo, al Verbo encarnado. En un tercer nivel, el pastor ve el heno «peinalle rayos al sol», imagen hiperbólica y petrarquesca *a lo divino*. El concepto depende de una correspondencia implícita, basada en color y forma, entre los rayos del sol y el heno que recibe al niño, imagen metonímica y personificada del pesebre. El heno le rodea como si las pajitas fueran los rayos del sol. Un símbolo, «heno», que en la tradición exegética representa lo transitorio y lo mortal, adquiere valor positivo, mientras que una comparación («rayos al sol») que en la tradición profana se hace entre el Sol y los cabellos de una mujer hermosa se enfoca desde una nueva perspectiva, cuando el «heno», como rayos emitidos por el Sol, parece peinar el «sol», la luz sobrenatural que sale del recién nacido.¹³

La última estrofa se estructura en tres antítesis. La humildad de los pastores, tipos del rústico inculto, se contrasta tradicionalmente con la capacidad intelectual de los Reyes Magos, tipos del saber pagano. El pastor del poema, sin embargo, no es del todo ignorante: ata la razón (los conocimientos naturales) al pesebre porque la fe lo ha iluminado. Antes estaba ciego, como el «topo»; ante el pesebre, la nueva luz de la fe que le

12 «Natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus», Lc 2,11. Cito los textos bíblicos según *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Alberto Colunga y Laurencio Turrado (eds.) (1965) 4.^a ed.

13 La identidad o comparación de Cristo con el Sol es tópica y bíblica (vgr. Mal 4, 2, Apoc 1, 16). En cuadros de la Adoración de los Pastores se suele representar al niño Jesús bañado en una luz que ilumina la escena entera. Véanse, por ejemplo, las versiones de El Greco (pintor admirado por Góngora, como se nota en su soneto «Está en forma elegante, oh peregrino», de 1614), que abarcan cuarenta años; F. Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, 1997, pp. 108, 145, 265, 291.

ha impelido a buscar al Salvador prometido, le confiere la vista excepcionalmente aguda del «lince».¹⁴ Esta transformación radical en la visión del pastor conduce a otra de claras resonancias bíblica: el niño pasa de feroz león a manso cordero: «Oí balar al cordero / que bramó un tiempo león».

El cordero que ha oído balar (los lloros del bebé) no pertenece a la grey del pastor, es a la vez el Cordero de Dios (Jn 1, 29) y el Buen Pastor (Jn 10, 11), el que se entregará como cordero pascual a una muerte redentora por su propia grey. En la Encarnación ha abandonado sus privilegios divinos para nacer humano, frágil y vulnerable; en su divinidad es león (Apoc 5, 5-6).¹⁵ Si el cordero simboliza el fin expiatorio de la Encarnación y el león el poder divino del Verbo eterno, ambas criaturas efectúan la transición a la paradoja culminante de toda la serie:

y vi llorar niño ahora
amor divino,
 al que ha sido siempre Dios.

El presente poético («ahora») revela «al que ha sido siempre Dios» como «niño» que llora «ahora», uniendo en una misma persona la naturaleza divina en su esencia divina con la naturaleza humana sujeta a las leyes naturales del mundo temporal.¹⁶ La ceguera humana («topo») contempla con los ojos de la fe («lince») al Verbo encarnado («cordero», «niño»), segunda persona de la Trinidad («león», «Dios»).

El segundo romance marca una intensificación del planteamiento antitético del tema del nacimiento de Cristo. Pero abandona la serie de paradojas tradicionales y bíblicas del primero en favor de una marcada distinción de estilo entre la estrofa y el estribillo. La primera pregunta —¿*Qué buscáis, los ganaderos?*— refleja el arcaísmo del romancero viejo en el uso del artículo definido antes del vocativo. La respuesta, con una exclamación intercalada entre el artículo indefinido y el sustantivo, también hace alusión a metáforas bíblicas, pero de modo alusivo, popular:

14 Véase Jn 9, 25: «Unum scio, quia caecus cum essem, modo video».

15 «Vicit leo de tribu Iuda»; «Agnum stantem tanquam occisum». «Cordero» y «león» se encuentran relacionados en otra profecía de Isaías, a la que Góngora alude también: «Lupus et agnus pascentur simul, leo et bos comedent paleas» (Is 65, 25).

16 También tópica es la referencia a las lágrimas del niño que encarna a Dios; vgr. san Juan de la Cruz, «Romances del Nacimiento», p. 9: «Pero Dios en el pesebre / allí lloraba y gemía», *Obras completas*, vol. 1, p. 91.

— *Uno, ay, niño, que su cuna
los brazos son de la luna,
si duermen sus dos luceros.*

«Sus dos luceros» son los ojos del niño que duerme, pero también según Jesús dice en Apoc 22,16: «Ego sum radix, et genus David, stella splendida et matutina». Son luceros porque este niño introduce la luz de Dios en el mundo, pero «duermen» porque están cerrados. La imagen de la cuna como «los brazos de la luna» es más compleja. En parte representa la forma de la cuna, pero «los brazos» que acunan al niño también podrían ser los de la Virgen, a quien se solía pintar de pie sobre «los brazos de la luna», de acuerdo con la tradición iconográfica de la Inmaculada, derivada del Apoc 12,1: «Et signum magnum apparuit in caelo: Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim». ¹⁷

En cambio, las tres estrofas comparten los rasgos característicos del estilo más culto de Góngora. El hipérbaton y las expresiones paralelas y antitéticas se mantienen desde el principio hasta el punto medio de la tercera, donde la estrofa se fusiona con el drama del estribillo:

¡Cuántos silbos, cuántas voces
tus campos, Belén, oyeron
sentidas bien de sus valles,
guardadas mal de sus ecos!
Pastores las dan buscando
el que celestial Cordero
nos abrió piadoso el libro,
que negaban tantos sellos.

No pastor, no abrigó fiera
frágil choza, albergue ciego,
que no penetre el cuidado,
que no escudriñe el deseo.

La diligencia, calzada,
en vez de abarcas, el viento,
cumbres pisa coronadas
de paraninfos del cielo.

Tanto he visto, celestial,
tan luminoso, tan raro,
que, a pesar, hallarás claro
de la noche este portal.

17 Véase, por ejemplo, la serie de cuadros de la Inmaculada de Francisco de Zurbarán.

La personificación del lugar («Belén») y de términos abstractos («diligencia»), el uso del acusativo griego («la diligencia, calzada [...] el viento») y expresiones léxicas como «pisar» y «coronar», confirman la presencia de la voz poética del autor del *Polifemo* y de las *Soledades*.¹⁸ Pero la imagen del «celestial Cordero» nos lleva otra vez al Apocalipsis, más concretamente a 5, 1-10, donde el profeta ve un libro sellado con siete sellos que nadie puede abrir. Entonces uno de los ancianos dice:

Ne flevris: ecce vicit leo de tribu Iuda, radix David, aperire librum, et solvere septem signacula eius. Et vidi: et ecce in medio throni [...] Agnum stantem tanquam occisum [...] Et venit: et accepit de dextera sedentis in throno librum. Et cum aperuisset librum, quatuor animalia, et viginti quatuor seniores ceciderunt coram Agno [...] et cantabant canticum novum, dicentes: Dignus es, Domine, accipere librum, et aperire signacula eius: quoniam occisus es, et redimisti nos Deo in sanguine tuo ex omnibus tribu, et lingua, et populo, et natione (5, 5-9).

Góngora nos ofrece una versión muy concentrada de la escena:

el que celestial Cordero
nos abrió piadoso el libro,
que negaban tantos sellos.

El Cordero es celestial porque es la segunda persona de la Trinidad y porque la escena se desarrolla en la corte divina, y es piadoso porque ha derramado su propia sangre para redimir al género humano.¹⁹ Mientras que en el Evangelio es Jesús como Buen Pastor el que protege la grey y va en busca de la oveja perdida (Lc 15, 3-7; Jn 10,11), en este romance son los pastores los que buscan y hallan a un niño que se convertirá en el Cordero de Dios, cuya muerte expiará el pecado del mundo y cuya resurrección y ascensión demostrarán su triunfo sobre el mal.

Mediante una serie de expresiones cultas, la segunda estrofa enfatiza la tenacidad de la búsqueda («cuidado», «deseo»), adición a la narración bíblica, y la rapidez del camino de los pastores (Lc 2, 16). Covarrubias

18 El uso metafórico de «pisar» y «coronar» pertenece a la lexis culta de Góngora, vgr., respectivamente, *Soledades*, I, 48, 997, 1032; *Polifemo*, 72, y *Soledades*, I, 557, 801, 953, 984; *Polifemo*, 262, 418.

19 La escena fue representada por Juan de Jáuregui en uno de los grabados que hizo para ilustrar el texto de L. de Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* (1614). Véase también Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 575-577.

define «abarcas» como «un género de calzado rústico que usan los que viven en sierras y lugares ásperos» (1943, p. 25). «La diligencia», personificación de la prisa que se dan los pastores y de la persistencia de la búsqueda, convierte las «abarcas» rústicas en «viento» que corre sobre las cimas de las colinas de Belén y «pisa cumbres», «coronadas» en las alturas por el coro angélico («paraninfos del cielo»). Los pastores penetran y escudriñan las chozas humildes y las cuevas de las fieras para localizar al Salvador prometido; el lector también debe penetrar y escudriñar la densidad del texto para ponderar el sentido y descubrir el misterio allí encerrado.²⁰

Este mismo misterio, contemplado por el pastor Gil, se expresa en la tercera estrofa mediante otra paradoja tópica y bíblica de oscuridad y luz, pero complicada por una construcción sintáctica bastante difícil:

Tanto he visto, celestial,
tan luminoso, tan raro,
que, a pesar, hallarás claro
de la noche este portal.

Fuera del establo reina la noche, aunque iluminada por la presencia de los ángeles. Dentro, el pastor contempla un gran misterio («tanto») «celestial», «luminoso», «raro», donde «a pesar de la noche» su compañero hallará «claro» el «portal», porque ha nacido la «lux mundi» (Jn 8, 12), y la «lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt» (Jn 1, 5). Los tres adjetivos indican que el niño es don de Dios («celestial»), fuente de luz («luminoso») y misterioso («raro»), mientras que las frases hiperbáticas funcionan como equivalencia estilística de la extrema dificultad de explicar en términos claros y sencillos el misterio de la Encarnación.²¹

Como nota Carreño (2000, p. 630), el tercer romance está citado por Gracián:

Hácese misterio de las contingencias ordinariamente y dáseles salida por la semejanza. Cantó don Luis de Góngora al nacer el sol del Empíreo en nuestro humilde hemisferio:

²⁰ Véase la «Carta de respuesta», en Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, 1961, p. 897.

²¹ San Agustín, por ejemplo, enseña que la oscuridad en la Biblia es «utilis» (*De doctrina christiana*, II, 6), aunque aconseja que los autores cristianos no la imiten (IV, 8).

Nace el niño, y velo a velo
 Deja en cabello a su madre;
*Que esto de dorar las cumbres
 Es muy del sol cuando sale.*²²

El misterio al que alude consiste en que una acción contingente y humana —la madre que protege al recién nacido contra el rigor del invierno— se yuxtapone a otra natural, la salida del Sol en la montaña. La «salida», o solución, depende de que el lector perciba la relación causa-efecto y las correspondencias metafóricas que engendra. La vulnerabilidad del niño al frío (causa) hace que su madre quite los velos que cubren su cabeza para calentarle, revelando sus cabellos dorados (efecto). Al amanecer (causa), el Sol ilumina primero las cumbres de los picos (efecto). La Virgen ha parido otro Sol (lenguaje bíblico y tópico), que en el momento de salir (nacer) hace que se doren las cumbres, es decir los cabellos de su madre.²³ Las cumbres de la Virgen están doradas no solo en conformidad con la belleza idealizada de la tradición petrarquesca, sino también porque ella, la Inmaculada, es «cumbre» (como ejemplo, espejo) de la humanidad y porque en este momento su vocación ha llegado a su punto culminante, el de parir al Hijo de Dios.

Una vez introducido el tema, el romance se desarrolla en forma de un tríptico, ofreciendo al lector tres momentos distintos: la madre y el hijo dentro del establo (vv. 5-20); fuera, la llegada de los pastores (vv. 21-28); y a continuación, la música rústica de los pastores, acompañada por la música celestial de los ángeles (vv. 29-49). Góngora identifica varios remedios contra el frío: los velos mismos, «leves reparos» porque son muy delicados, pero «más graves» que los «alientos... calientes» del buey, porque la tela pesa más que el «aire» que constituye el aliento del animal; sin embar-

22 Baltasar Gracián, 1987, «Discurso XI», «De las semejanzas por ponderación misteriosa, dificultad y reparo» (vol. I, p. 131).

23 En muchos cuadros renacentistas la Virgen está pintada con el cabello rubio o de un castaño claro. Entre los otros aspectos de la belleza femenina que Pacheco exige que se representen en cuadros de la Purísima Concepción, por ejemplo, incluye «los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro»; Pacheco, *El arte de la pintura*, 1990, p. 576. Véanse también las pp. 602-608, donde ataca a los que pintan al Niño desnudo: «Lo cierto es que, cuando no lo dixera el texto sagrado, no sé quién presumiera tan poca providencia y piedad en su santísima Madre que lo expusiera en tan riguroso tiempo, y a la media noche, a las inclemencias del frío», pp. 607-608.

go, ambos son «flacos remedios». «La menor pluma de un ángel» hubiera resultado más «eficaz»: tal es la potencia de la más mínima parte del ala de este ser sobrenatural que «estufar pudiera al norte», es decir, tendría la capacidad de calentar la región polar. Esta comparación hiperbólica enfatiza la distancia entre los privilegios del reino de los cielos que el Verbo encarnado ha abandonado y los peligros a los que está expuesto como recién nacido en la tierra, a causa de los cuales «tiembla».

La atención pasa a centrarse en el heno sobre el que duerme en el pesebre. El heno «afecta», desea proporcionarle, toda la protección que ofrecen las telas más excelentes, suaves y cálidas conocidas por el mundo antiguo y actual. Las características estilísticas de la poesía culta de Góngora se evidencian en una forma muy concentrada en estos cuatro versos, donde podemos notar la personificación de un objeto inanimado («heno»), hipérbaton («el heno afecta cuanto Colcos y Moscovia pudieran prestalle»), hipérbate extrema (la distancia entre la aspereza del heno y la suavidad de la lana y el pelo), metonimia (Colcos, Moscovia) y versos bimembres: «Colcos, en preciosa lana, / Moscovia, en pelo süave». La «preciosa lana» de «Colcos» hace alusión al mítico vellocino de oro, mientras que «Moscovia» significa el comercio de pieles («pelo süave») de la época contemporánea.²⁴ Los efectos del frío invernal en el niño están mitigados al principio de la segunda estrofa en parte por «la hierba», el heno del pesebre, y en parte porque está dormido y no siente tanto el frío como si estuviera despierto. El sueño del niño «engaña» porque sus ojos están cerrados mientras duerme, «negando sus faroles celestiales», los dos soles de sus ojos, «celestiales» no en el sentido metafórico convencional, sino más bien literalmente, porque pertenecen al Verbo divino que se ha encarnado. Los pastores («ganaderos») mantienen al llegar la conexión con los ojos del niño, porque «restituyen» los «faroles divinos», es decir, lo despiertan. El mensaje angélico que les ha hecho dejar las ovejas en busca del nacimiento se resume en otra estructura bimembre: «o resplandores que ignoran, / o conceptos que no saben». No entienden ni el resplandor que los rodea («claritas Dei circumfulsit illos», Lc 2, 9) ni las palabras que les anuncian

24 La mezcla de alusiones míticas y contemporáneas también es característica del poeta; véanse *Polifemo*, estrofas 55-58, y *Soledades primeras*, vv. 366-506, que introducen referencias a los viajes marítimos al Extremo Oriente y al Nuevo Mundo en poemas que abundan en temas e imágenes proporcionados por la literatura clásica.

el nacimiento de un Salvador en Belén (Lc 2, 10-12). Como en el primero de los tres romances, la luz y la voz desempeñan un papel complementario, pero en este caso el poeta subraya la humildad de los pastores, incultos pero capaces de amar, como indica el v. 36.

Sigue otra versión del topos de la primavera en medio del invierno sobre el que he llamado la atención arriba (n.º 75, vv. 45-8):

Y viendo en tanto diciembre
que los campos más fragantes
hace, un niño junto a un buey,
que el sol en el toro hace [...]

Como es bien sabido, Góngora introduce las *Soledades primeras* con una alusión compleja al signo astrológico de Tauro para indicar la estación:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas.

(*Soledades*, Jammes [ed.] 1994, pp. 195-197)

En este romance, Góngora crea otra red de alusiones de índole claramente conceptista, pero invierte los sentidos literales y metafóricos de las imágenes profanas para divinizarlas. En la versión de las *Soledades*, la primavera, concretamente el mes de abril cuyo signo celestial nocturno es Tauro, ha llegado, mediante dos expresiones perifrásticas características del estilo culto del poeta («la estación florida», «el mentido robador de Europa»), o porque la piel («pelo») de este brilla como el sol o porque sale cuando la fuerza del sol primaveral empieza a sentirse («y el Sol todos los rayos de su pelo»). En el romance, las mismas imágenes, toro/buey, noche, primavera, sol —cada una, además, presente en otros momentos del poema (vv. 4, 7, 45-46)— se utilizan, pero responden a otros fines. El buey ya no tiene una función metafórica, porque pertenece como presencia física a la escena tradicional de la Navidad.²⁵ La primavera, en cambio, no es una

²⁵ El buey y el asno, ausentes del texto del Evangelio, se representan en cuadros de la Navidad para indicar el cumplimiento de un texto profético, según la tradición de la Iglesia (Is 1, 3: «Cognovit bos possessorem suum, et asinus praesepe domini sui»).

primavera literal, porque el mes es diciembre (v. 25), hace frío (vv. 5-20), y los campos están cubiertos de nieve (v. 45). Es una primavera paradójica, espiritual, el momento, en pleno invierno, cuando la esperanza renace porque el Verbo se ha encarnado para emprender el camino que lo llevará a la Cruz y la Resurrección. Por eso, el niño, acompañado por el buey en el establo, hace «los campos más fragantes» que el sol de abril.

El resto del romance se consagra a la música de los pastores. Sus salterios son presentados como «dulces competidores» de los coros celestiales en una nueva inversión de sentido. La música de los ángeles desempeña inesperadamente un papel subordinado a la de los pastores, porque el amor ha inspirado su búsqueda y su adoración del niño, «mereciendo sus amores / que ángeles los acompañen». En la última estrofa Góngora juega con los dos sentidos de «templado», musical y meteorológico: gracias a la primavera espiritual que ha nacido en Belén, los instrumentos suenan «templados», armoniosos, a pesar de que el tiempo no lo es. El romance termina con una serie de expresiones paralelas y enigmáticas que celebran el renacimiento del mundo renovado: «los vientos» «cielos trasladan» porque los aires pastoriles y angélicos juntos celebran el nacimiento del Hijo de Dios; «los prados» «auroras copian» porque florecen en pleno invierno por la misma razón, de modo que «los más nevados» prados creen que ha llegado abril: «queriendo en los más nevados / que los abriles se engañen». Estos versos resumen el argumento del romance, manteniendo hasta el fin el contraste entre el mundo exterior, frío y oscuro, y el niño que hemos contemplado en el pesebre, que ha traído la luz y la esperanza a todos.

Las referencias bíblicas, sobre todo del Apocalipsis, plantean la cuestión del papel de la Biblia en la poesía de Góngora. En su «Carta en respuesta de la que le escribieron» (1613-1614) afirma: «y a mí me corren muchas obligaciones de saber poco de él [el Testamento Nuevo] por naturaleza y por oficio» (*Obras completas*, 1961, p. 897). Es natural que los tres romances se fundamenten en el relato evangélico de san Lucas. La presencia de alusiones a las profecías de Isaías es explicable, dada la relación estrecha entre ellas y el nacimiento de Cristo en la historia exegética de la Biblia. Pero ¿por qué privilegia Góngora el Apocalipsis como fuente de imágenes cristológicas, cuando el mensaje del libro es escatológico, tratándose del fin del mundo y del Juicio Final? Una respuesta posible es que la mentalidad tipológica de la época influye en este proceso, acostumbrada a establecer conexiones entre los más diversos episodios y personajes de la

Biblia, para que cualquier momento de la historia de la salvación se lea en el contexto del conjunto. Los cuadros religiosos incluyen con frecuencia elementos simbólicos que estimulan al espectador a conectar el nacimiento o la niñez de Cristo con otros aspectos de su obra redentora.²⁶ Los romances, por lo tanto, también profundizan en el tema, al ofrecer una visión más amplia de la escena presenciada por los pastores.

La combinación de estilos cultos y populares también merece consideración. Creo que su coexistencia expresa la doctrina de la Encarnación en términos lingüísticos, concretamente las dos naturalezas, humana y divina, unidas en la persona de Cristo. El lado humano está representado por el lenguaje directo y coloquial de los pastores, mientras que el lado divino emplea un lenguaje elevado y alusivo, difícil de captar, arraigado en el lenguaje simbólico bíblico, para señalar un misterio doctrinal más allá de la comprensión humana. Si tengo razón, estilo y tema se complementan y el lenguaje culto de Góngora adquiere una dimensión de significado diferente del uso predominante en sus obras maestras de la estética culta, donde desempeña un papel que parece privilegiar la oscuridad por motivos personales e intelectuales y no, como aquí, teológicos y espirituales.

De los tres romances «Al Nacimiento», es el tercero el que en mi opinión mejor demuestra la técnica madura del poeta en la combinación de elementos populares y cultos, así como en la coherencia de las imágenes a través del texto, para conferirle una unidad de la que los otros dos carecen. El primero me parece más frío, como si el poeta, desde fuera, estuviera intentando imponer una conexión intelectual entre el ruiseñor y el ángel que no convence del todo. El segundo crea una distancia extrema entre las estrofas cultas y el estribillo popular y dramático. Pero el tercero logra mantener una aproximación conceptista al tema mientras conserva la delicadeza de expresión y un control artístico sobre el desarrollo de las imágenes a través de los que podemos llegar a una valoración más matizada del poeta en su modalidad sacra.

26 Vgr. *La adoración de los pastores*, del Greco (1612-1614), en el Museo del Prado, «[an] implied belief in the intercession of the Virgin, through Christ, for the bestowal of Grace from God»; D. Davies, en *El Greco*, 2003, p. 62. En cuadros del niño Jesús con san Juan Bautista, Jesús suele representarse con una cruz o señalado por su primo como «Agnus Dei». Más tarde, una conexión sorprendente entre el recién nacido y su muerte puede verse en el *Cristo dormido en la Cruz*, de Murillo (1670-1680; City Art Galleries, Sheffield).

La doctrina de la Encarnación depende de una paradoja intrínseca, la de la unión de dos naturalezas distintas en una misma persona. Desde la época patristica se ha expresado en textos litúrgicos y espirituales mediante la generación de nuevas paradojas que contraponen la vulnerabilidad humana y la majestad divina. Estas se manifiestan a través del nacimiento humano del Verbo, acontecido en un rincón olvidado del Imperio romano, para despertar la adoración de los fieles cuando se acercan al misterio. En los tres poemas aquí estudiados Góngora fusiona las tradiciones bíblicas, devotas y populares que ha heredado y las ajusta a su propia visión poética. En el n.º 75 el «topo» y «lince» que aparecen en los bestiarios como símbolos de la ceguera total y de la visión aguda, respectivamente, contemplan al «cordero» y al «león» del Apocalipsis, los cuales se identifican con el «niño» que llora y que ha sido siempre «Dios», oxímoron que se remonta a los primeros siglos de la literatura devota cristiana. En el n.º 79 los elementos más cultos del estilo gongorino señalan la presencia de un misterio más allá de lo humano. Estos alternan con elementos populares que expresan la fe y la devoción que la contemplación del misterio debe inspirar. El último de los tres, el n.º 92, consigue una fusión más lograda de las varias tradiciones poéticas que la configuran. Los tres romances «Al Nacimiento» atestiguan, además, la influencia bastante sorprendente de las tradiciones exegéticas de la Iglesia en un poeta que se inspira sobre todo en los autores clásicos. En un breve espacio textual Góngora crea la misma red densa de imagen y alusión que caracteriza sus poemas más conocidos. Si bien no alcanzan la altura del *Polifemo* o de las *Soledades*, lo cierto es que no merecen el olvido al que se han relegado.²⁷

Bibliografía

- ALCÁZAR, Luis de (1614), *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, Antwerp/Joannem Keerbegium.
- BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM (1965), Alberto Colunga y Laurencio Turrado (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 4.ª ed.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1943), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín Riquer (ed.) Barcelona, [1611].

27 Este trabajo fue publicado primero en *Caliope*, 13.2, 2007, pp. 5-21. Agradezco al Consejo Editorial de *Caliope* el permiso para reproducirlo en este volumen.

- DAVIES, David (2003), *El Greco*, Londres, National Gallery. En cuadros del niño Jesús con San Juan.
- GÓNGORA, Luis de (1961), *Obras completas*, Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez (eds.), Madrid, Aguilar.
- JAMMES, Robert (1967), *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, (Burderos, Féret et Fils.
- (1969), *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, Castalia.
- (1994), *Soledades*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Castalia.
- (1998), *Romances*, 4 vols., Antonio Carreira (ed.), Barcelona, Quaderns Crema.
- (2000), *Romances*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 5.ª ed.
- GRACIÁN, Baltasar (1987), *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Castalia.
- PACHECO, Francisco (1990), *El arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, Cátedra.
- PÉREZ LASHERAS, Pedro (1996), «Acercamiento a los romances gongorinos», en AA.VV., *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba y Real Academia de Córdoba.
- ROIG DEL CAMPO, José A. (1961), «La poesía sacra de Góngora», *Razón y Fe*, 165, pp. 179-186, 323-334,
- SAN JUAN DE LA CRUZ (2003), «Cántico espiritual», en *San Juan de la Cruz. Obra completa*, 2 vols., Luce López-Baralt y Eulogio Pacho (eds.), Madrid, Alianza.

UN «SUBIDO MODO POÉTICO»: LA LÍRICA SACRA DE PEDRO ESPINOSA

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

La imagen crítica de la poesía del poeta antequerano ha venido marcada de manera tradicional por una dualidad, cuya base se encuentra en una circunstancia biográfica.¹ Así, a partir de su retiro eremítico, primero en la sierra de su ciudad natal y luego en Archidona, se contraponen, de una parte, el poeta cultista que busca su consagración y la de esta corriente estética con la publicación de las *Flores de poetas ilustres de España*; y, de otra, el escritor ascético que, bajo el nombre de Pedro de Jesús, se dedica al cultivo de una poesía religiosa caracterizada, con la referencia de sus dos epístolas o «soledades», por su tono moral. La simplificación, sin embargo, resulta cercana a la falsificación, ya que la trayectoria de la escritura poética de Espinosa es mucho más amplia y compleja que estas dos etapas, y en toda ella la lírica religiosa aparece como una constante a través de variados registros. Sirva recordar cómo en la antología de 1605, dividida en dos partes, de materias profana y sacra, respectivamente, Espinosa incluye cuatro composiciones propias en el «segundo libro» y que hay que situar en las fechas de su conversión en ermitaño la participación en las justas sevillanas por la beatificación de

1 Así queda formulado en la novelesca especulación de F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa*, 1907 (ed. facsímil, B. Molina Huete [ed.], 2004); y, con matices, es recogido por F. López Estrada en sus ediciones de *Poesías completas*, 1975, y *Obra en prosa*, 1991.

san Ignacio en 1609, en cuya relación aparecen otros cuatro de sus poemas. Del otro lado, tras su etapa como Pedro de Jesús, de que daría cuenta la recopilación manuscrita debida a Agustín Calderón, hay que registrar otro corpus inédito hasta su publicación por Rodríguez Marín, con variados registros espirituales, que culminaría con el *Salmo de penitencia* publicado en forma de pliego suelto precisamente el mismo año (1625) en que intercala una amplia serie de composiciones cortesanas en el *Elogio al retrato* del duque de Medina Sidonia, en la más pura línea de servicio a un señor mundano. El último de sus poemas que podemos datar forma parte de los preliminares laudatorios de las *Rimas varia* de Jerónimo de Porras. Así pues, ni ruptura definitiva ni contraposición de modelos; más bien estamos ante un perfil de lírica sacro-profana que no es extraño en un amplio grupo de poetas áureos y cuya diversidad de modulaciones subraya, precisamente en el horizonte de una poética cultista, la importancia de lo religioso como materia poética, hasta apuntar, incluso, una vinculación particular de ambas categorías. Se impone, por lo tanto, un repaso más detenido de esta producción que tenga en cuenta lo específico de su trayectoria, recuperando la historicidad de un desarrollo cronológico que queda difuminado tras los intentos de agrupaciones genéricas o temáticas.

La trayectoria de Espinosa y la materia sacra

Las cuatro composiciones editadas en la segunda parte de las *Flores*² muestran en alguno de sus rasgos temáticos o formales indicios de estar vinculadas a alguna justa o celebración poético-festiva de carácter religioso. El hecho es más evidente en el caso de la glosa de una cuarteta sobre la figura de san Acacio, pues a la peculiaridad de la constricción formal se une el hecho de que tres folios más adelante aparece un soneto al mismo

2 *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros* [1605], ed. facsímil, 1991. Los estudios más amplios sobre la antología son los de P. Villar Amador, *Estudio de las «Flores de Poetas Ilustres» de Pedro Espinosa*, 1994; y B. Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, 2004. Planteo una lectura sobre la novedad introducida por la colección en «Renovación del orden genérico: las *Flores de Poetas Ilustres* (1605)», 2003a.

santo de don Cristóbal de Villarroel,³ indicio de una más que posible concurrencia, a la que también podría corresponder la otra composición a san Acacio que, en forma de canción (cfr. *infra*), recogen los testimonios manuscritos, el debido a Calderón y el más tardío y hoy perdido de que da cuenta Rodríguez Marín; el uso del mismo verso inicial e idéntico esquema métrico por parte de Luis Martín de la Plaza (*infra*) es otro dato que apunta en el mismo sentido de una ocasión académica o de certamen. En el caso de los otros tres poemas, fechables en todo caso en edad temprana del poeta,⁴ la forma métrica (dos canciones y un soneto) no es tan indicativa como su materia: el Bautismo de Jesús, la Asunción de María y el milagro de la navegación de san Raimundo de Peñafort, es decir, dos motivos neotestamentarios y un pasaje hagiográfico que, como en el caso de san Acacio, podrían estar actualizados en estos años por distintas motivaciones ligadas al dogma o el culto religiosos.⁵ La ausencia de un verda-

3 La glosa de Espinosa a la redondilla «Acacio, si fueran dos, / como son diez mil soldados, / los que tenéis a los lados, / os adorarán por Dios» se imprime en el folio 197r. y v.; separado solo por la canción «A la navegación de San Raimundo» aparece el soneto de don Cristóbal de Villarroel «De un golpe dio el amor diez mil heridas» en el folio 200v. Del mismo autor es el soneto que abre el «Libro segundo».

4 Pedro Espinosa nace en 1578, y la fecha *ad quem* de sus textos, como los de todos los recogidos en las *Flores*, es el 24 de noviembre de 1603, en que Tomás Gracián Dantisco firma la aprobación, por lo que habría que situar antes de los 25 años de su autor la escritura de estos poemas.

5 Respecto a san Juan Bautista cabe entrever alguna relación con las justas que bajo su advocación se convocaban en Sevilla con manifestaciones tempranas en el siglo XVI, como la *Justa literaria en honor del bienaventurado sant Juan bautista hecha en los palacios arzobispaes de la muy noble y leal ciudad de Sevilla (...) a 6 de enero de 1632*, pliego de 12 hojas en 4.º, reproducido en *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1532.1542)*, S. Montoto (ed.), 1955; véase también L. Miguel Godoy, *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro*, 2005. Tampoco es de descartar la relación del soneto mariano (cfr. L. M.a Herrán, *Mariología poética española*, 1988) con el intenso movimiento y sus reflejos en verso que a principios del siglo XVII desató el debate sobre el dogma inmaculista, recientemente resumido por Jesús Ponce Cárdenas, «El duque de Béjar en dos textos poéticos del entorno barroco sevillano (Juan de Pineda y Francisco de Rioja)», 2005; también dejó huella el tema mariano en las *Flores* en composiciones de Vicente Espinel, Cristobalina Fernández de Alarcón y Agustín Tejada; véanse las notas a su canción y el estudio de Inmaculada Osuna en su edición de la *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, 2000. En este cartapacio académico antequerano-granadino, de fecha cercana a la de la antología de Espinosa, aparecen otras composiciones religiosas a los mismos motivos que los tratados por nuestro poeta. Para el caso de los dos santos, véase lo apuntado más adelante, al comentar las canciones sobre el tema.

dero tono devocional en los versos de Espinosa ratificaría la impresión inicial de tratarse de una poesía de circunstancia.

El hecho se hace evidente en el siguiente núcleo poético que conocemos del autor, publicado cinco años después con el conjunto de textos premiados en las justas convocadas por la beatificación del fundador de la orden jesuita (Luque Fajardo, 1610). También en este caso son cuatro los textos recogidos de Espinosa; por más que el criterio de selección sea diferente, con la distancia que va del hecho de ser el propio antólogo a depender de los juicios en un certamen, es llamativa la coincidencia en la caracterización formal de estos dos conjuntos tempranos, pues también en este caso se trata de dos canciones, un soneto y una composición en décimas. La materia viene establecida por la circunstancia, por las reglas dadas en cada uno de los certámenes y por el aprovechamiento de las noticias dadas en la hagiografía de san Ignacio por Ribadeneyra,⁶ pero su significado no parece agotarse en estos límites para su autor, como puede colegirse del hecho de que tres de los poemas se reiteren en recopilaciones manuscritas no ajenas del todo a la mano del autor, con especial relevancia del cartapacio con claro sentido antológico fechado solo un año después de la edición de Luque Fajardo.⁷ Sin que sean determinantes estos hechos, vendrían a reforzar la base de una interpretación de estos dos cuartetos de poemas como síntesis de las líneas estéticas en que discurre en su inicio la lírica sacra de Espinosa: el soneto de carácter epigramático no muy aleja-

6 Fue el 3 de diciembre de 1609 cuando el papa Paulo V beatificó a Ignacio de Loyola, por lo que las justas sevillanas debieron de convocarse de manera casi inmediata, pues no había transcurrido un año cuando el volumen de Luque Fajardo salía de las prensas, con la convocatoria y la celebración de los certámenes, y los trámites técnicos y administrativos necesarios para la publicación. El tono de las normas establecidas para la justa poética puede quedar ejemplificado con las del certamen IX, en cuyo marco se recoge la composición en décimas de Espinosa, donde se llama a competir a quienes «celebraren la muchedumbre y grandeza de milagros que Dios obra por intercesión e invocación del glorioso san Ignacio»; los concursantes cumplieron los requerimientos «con tan agradable variedad, cuanto con admirable invención y novedad de pensamiento». Me detengo más adelante en los débitos de los poemas de Espinosa con la *Vida*, de Ribadeneyra, y a la orientación contenida en los términos de los certámenes.

7 En las *Flores*, de Calderón, aparecen el soneto «Como tarja o blasón, así abrazaba», la canción «Vuelan fuegos al viento» y las décimas «Al nombre suyo le ha hecho», que también se incluían en el manuscrito sevillano perdido, junto con la canción citada. Esta forma también parte del cartapacio hoy conservado en la British Library. Cfr. *infra*.

do de una construcción emblemática, la composición articulada en una estructura narrativa o argumentativa marcadamente conceptista y apoyada en la métrica de la décima, y, por último, la composición lírica de amplio aliento y de carácter celebrativo.

Cuando en 1611 se registra una muestra de cierta amplitud de la producción de Espinosa en los años inmediatamente anteriores, en una selección que cabe atribuir a su exclusivo criterio y en su totalidad de carácter religioso, de las tres líneas señaladas es la primera la que muestra un cultivo más destacado, aunque con una alternancia entre el soneto y los epigramas en octosílabos. Si atendemos a la condición eremítica en que se encontraba el autor, bien podríamos encontrar en ella una explicación a esta práctica, pues en la contemplación solitaria podría hallarse la fuente de la imagen devocional, mientras que en el alejamiento de las prácticas de escritura académica cabría situar la raíz de la brevedad y trabazón conceptista de muchas de estas composiciones, en las que no faltan las series o posibles relaciones. Aunque en número menor, junto con estos textos también aparecen muestras de las otras dos modalidades, en manifiesta contradicción de la interpretación de una supuesta ruptura entre esta escritura y la anterior. Además de un mayor abanico temático, propio de la amplitud del corpus y la ausencia de un motivo exclusivo, la única diferencia apreciable es la aparición de las primeras manifestaciones de una lírica de carácter sálmico, ajena a Espinosa hasta la fecha. Su materia también podría ponerse, al menos en principio, en relación con su contexto eremítico y penitencial, pero la producción registrada con posterioridad contradice esta relación, por lo que solo estaríamos ante la aparición de un registro nuevo y no vinculado en exclusiva a una circunstancia biográfica.

Al menos a partir de 1615, cuando imprime su *Relación de la forma que se tuvo en el entierro del Duque de Medina Sidonia*, tirada de 379 versos en tercetos describiendo, en el cauce de un pliego suelto,⁸ la ceremo-

8 Se trata de un pliego y medio, con seis folios en cuarto y sin indicación de autor en la portada: *Relación de la forma que se tuvo en el entierro de don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Duque de Medina Sidonia, Conde de Niebla, Marqués de Cazaça, Caballero del insigne Orden del Tusón de Oro, Capitán general de mar y tierra. Dirigida al Excelentísimo señor don Manuel Pérez de Guzmán el Bueno, Duque de Medina Sidonia &c. Caballero del Tusón de Oro*. Al final aparecen los datos editoriales: Sevilla, por Alonso Rodríguez de Gamarra, 1615.

nia funeral de don Alonso, Espinosa aparece directamente vinculado al sucesor de la casa ducal, don Manuel, de quien recibe distintos cargos y rentas que lo apartan de la vida de ermitaño. También su poesía se aleja en parte de esta temática, como ya pone de relieve la propia *Relación*, en la que la posible *meditatio mortis* desaparece en favor de una ostentosa mostración de la grandeza de la casa ducal a través de la pompa de las ceremonias funerarias. Sin embargo, es en este nuevo marco en el que se da el mayor cultivo de la poesía sálmica e, incluso, penitencial. Así se refleja en dos testimonios manuscritos que debieron de compartir un origen común datable a principios de la década de los veinte, cuando el poeta mandó unos cartapacios con sus textos al humanista sevillano Rodrigo Caro; de ese envío procederían las dos copias mencionadas, una más amplia, hoy perdida, y otra, seguramente seleccionada a partir de la anterior o de su fuente.

El manuscrito perdido se registró con la signatura 33-180-6 en la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, donde se ha perdido el rastro. Quirós de los Ríos hizo una copia, que pasó a poder de Rodríguez Marín, quien la usa para su edición de la poesía de Espinosa (1909), después de haber presentado una descripción parcial (correspondiente a lo no publicado) en su *Pedro Espinosa* (1907): «códice en 4.º llamado de Barahona, y por otros de Pamones, por contener abundantes poesías de estos ingenios, perteneció al Conde del Águila» (pp. 358-359),⁹ se componía de 331 hojas, con una portada compuesta con letra de finales del siglo XVIII («D. Ma / C, 344»), más moderna que el códice. Lo constituían una diversidad de cuadernos, varios de ellos de letras distintas y de tintas diferentes. Los últimos, desde el folio 248, contienen poesías de Pedro Espinosa, no sin ciertas interpolaciones de algunas de otros poetas. De estos cuadernos fueron cortadas algunas hojas. En forma más o menos directa, los textos manuscritos de Espinosa debían de estar relacionados con el envío de los tres cartapacios de obras al humanista sevillano, en cuyo entorno se conformó el códice perdido, y al que Espinosa se dirige en carta, indicándole: «Remito a v. m. tres cartapacios para que v. m. escoja si hay qué mande

9 Se encuentra también una descripción del manuscrito en la parte correspondiente a Barahona de Soto en el *Ensayo* de Gallardo. Una noticia más completa y actualizada se encuentra en Ruiz Pérez, «Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica», 2007.

que traslade». ¹⁰ De la selección, a tenor de la transcripción que obró en poder del Bachiller de Osuna, resultaría un corpus de una treintena de textos, incluyendo una doble copia de la epístola a Antonio Moreno y hasta tres traslados del «Salmo de penitencia», agrupados al final del conjunto. Este presenta en su *dispositio* una serie de marcas de criterio distinto al mero azar, con la colocación liminar de las dos «soledades», la agrupación final de los poemas extensos y las interrelaciones entre composiciones contiguas. En líneas generales la ordenación resultante se mantiene en el manuscrito Add. 20793 del British Museum, con toda probabilidad procedente del anterior. El códice, descrito por Pascual de Gayangos en su catálogo, se compone de 430 folios en 4.º, con letra de finales del siglo XVII y principios del XIX, que comienza copiando textos dieciochescos hasta el folio 362, que da inicio a los textos de Espinosa; estos se distribuyen en dos bloques sucesivos, el primero abierto con el rótulo «Poesías de Pedro Espinosa, capellán de los Duques de Medina Sidonia, y Rector de su Colegio de san Ildefonso 1628», y el segundo con un encabezado distinto, «Versos de Pedro Espinosa. Presbítero, natural de la villa de Antequera». Sin detenernos ahora en la posible significación genérica de la distinción «poesías» / «versos» y sin que se pueda deducir con total exactitud una diferenciación cronológica entre los poemas del «capellán» y los del «presbítero», lo cierto es que la distinción en dos partes trasluce un principio de separación y, en consecuencia, de ordenación, coincidiendo la disposición resultante con la del cartapacio sevillano, con el que tiene en común nueve de los quince poemas copiados y, sobre todo, la distribución y las posiciones más relevantes.

En definitiva, en ambos casos se percibe un principio de ordenación que neutraliza la escasa variedad, colocando en posiciones de enmarque las dos «soledades» y agrupando en un primer bloque la poesía de carácter sálmico, reservando para una posición cercana al final el *Salmo de penitencia*, que se copia hasta tres veces casi contiguas en el manuscrito sevillano perdido. Aunque aparecen algunas fechas en las copias manuscritas, el dato más incuestionable es la fecha *ad quem* que representa la publicación en 1625, en dos impresos ya citados y de carácter diametral-

10 Actualizo la ortografía del párrafo transcrito por Rodríguez Marín (*Pedro Espinosa*, [1907] 2004, p. 252), incorporando como enmienda su hipótesis de corrección del texto.

mente opuesto, de los textos mayores. La silva del salmo penitencial culmina las manifestaciones del género que Espinosa debió de escribir en el nuevo entorno cortesano, mientras que las dos epístolas en octavas,¹¹ con su despliegue y actualización espiritualizada del tópico de «menosprecio de corte y alabanza de aldea», solo tienen sentido justamente en un marco señorial, como denota el propio destinatario, no solo en su condición de destinatario interno del poema, sino de manera más clara en su función de receptor real del *Elogio* en el que ven la luz impresa el mismo año que el *Salmo*.

El resto de la poesía contenida en el volumen de 1625 nos muestra al poeta en su actitud más servil, poniendo su pluma al exclusivo servicio de la adulación del señor, olvidado ya Espinosa de preocupaciones religiosas. Es más, la aparición de un elemento de esta naturaleza solo sirve para confirmar que es muy otra la vertiente en que se encuentra esta escritura: la composición al ángel de la guarda del duque representa la subordinación del motivo religioso a la exhibición de los mejores deseos respecto al mecenas.

El repaso nos muestra, pues, con esta combinación de lírica sacra y de panegírico cortesano de la etapa final, una imagen de matices más complejos que la esquemática reducción de un poeta religioso surgido de la sincera y definitiva conversión de un escritor profano, como en paralelo a una antinomia real entre dos prácticas espirituales y poéticas sin otra relación que la de exclusión. Vemos más bien la continuidad de una práctica a través de diversas fases vitales y estéticas, cada una con la aportación de algunos rasgos distintivos, en los que cabe percibir, como en síntesis, el despliegue de la variedad de líneas que se abrían al desarrollo de la lírica a lo largo del primer cuarto del siglo XVII, en que se inscribe casi toda la poesía conocida de Espinosa, con su constante de la lírica sacra.

11 Las dos marcas formales, la de la pragmática epistolar y la de la métrica, son dos de los rasgos de hibridación genérica de estos textos que apuntan a una nueva modalidad, que combina elementos temáticos y motivos de la creación gongorina con una tradición propia de la oda, remansada en un molde más clásico, sobre el equilibrio arquitectónico de las octavas. La lectura más abarcadora de la naturaleza de estas piezas sigue siendo la de F. López Estrada, «La primera *Soledad* de Pedro Espinosa (un ensayo de interpretación poética)», 1974.

La hagiografía y el género de la canción

De las modalidades habilitadas a la musa religiosa a comienzos del siglo y que Espinosa atendió con distinta intensidad, sin duda la más cercana a su poética más reconocible es la que, con materia fundamentalmente hagiográfica, toma como cauce la canción celebrativa, presente, como hemos visto, en las distintas compilaciones impresas o manuscritas correspondientes a la primera década del XVII. Más que el epigrama o la glosa, la canción se presta a los mecanismos de exaltación o consagración que caracterizan la religiosidad de la España barroca en su dimensión esencialmente pública, con la fiesta y el espectáculo como elemento de referencia.¹² En tal marco y con una finalidad inequívocamente retórica, la composición se ordena en torno al milagro o el martirio como elemento central, distribuyendo los elementos compositivos con una funcionalidad entre ornamental y patética, muy vinculada al culto de los santos propio de una religiosidad contrarreformista y barroca.¹³

Con el cambio de siglo, y tras los pasos de los grandes repertorios de *flores sanctorum* que en las plumas de Pedro de la Vega, Alonso de Villegas o Pedro de Ribadeneyra multiplicaron la popularidad del legado de Jacobo de la Vorágine y su *Leyenda aurea*,¹⁴ la hagiografía muestra una acusa-

12 Sobre la variedad de modalidades y tendencias desarrolladas por la poesía religiosa véase F. J. Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica «a lo divino» en la España del siglo de oro*, 1995-1999. Para los rasgos determinantes de la mentalidad y las formas de representación de la España del siglo XVII sigo las ideas de J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, 1975; y E. Orozco, *El teatro y la teatralidad del barroco*, 1969. Para el acercamiento específico al tema, véase F. López Estrada, «La fiesta literaria en la época de los Austrias: contexto y poética», en *Culturas del Siglo de Oro*, 1995.

13 Entre la bibliografía especializada reciente destacan los trabajos del grupo LEMSO de Toulouse, con muestras recientes como los volúmenes *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, F. Cazal, et al. (eds.), 2005; y el *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, M. Vitse (ed.), 2005. Véase también el dossier «Le temps des saints. Hagiographie du Siècle d'Or», 2003.

14 El más temprano de estos volúmenes recopilatorios sería el *Libro llamado vida de Jesús y de sus santos*, de Gonzalo de Ocaña, publicado en 1540. Pedro de la Vega saca su *Flos sanctorum* en Alcalá de Henares en 1566, con una nueva entrega en 1572 y sucesivas reediciones; también son varias las partes de la obra de Villegas, culminada con un *Fructus sanctorum* (1594) a partir de la primera parte en 1587 en Toledo. En 1599 aparecen en Madrid los dos tomos de la obra de Ribadeneyra. De esta es de la que existe una edición (parcial) moderna: Pedro de Ribadeneyra, *Vidas de santos. Antología del «Flos sanctorum»*, 2000. Para la obra de Santiago de la Vorágine véase la edición moderna de *La leyenda dorada*, fr. J. M. Macías (trad.), 1982.

da deriva hacia discursos de corte narrativo, esto es, hacia relatos en los que se impone la fábula desde su sentido aristotélico hasta el elemento de mixtificación, con el primado de la maravilla sobre el de la pura realidad. Atrás quedaba el modelo crítico de la historiografía humanista que comenzara a teorizar Ambrosio de Morales y culminara Luis Cabrera de Córdoba,¹⁵ imponiendo el contraste documental y el sentido crítico sobre la tradición o la leyenda. A comienzos del XVII la credulidad religiosa hispana estaba más cerca de los falsos cronicones o los libros plúmbeos que de la crítica formulada contra ellos por Nicolás Antonio.¹⁶ En ese punto, la representación del santo no manifiesta interés por la expresión de la experiencia espiritual, para complacerse en sus gestos y en sus acciones. Se trata de buscar y resaltar lo que en ellos hay de más espectacular, lo que entra por los ojos y se fija en imágenes, de las que pueda dar cuenta el relato, pero también la pintura, la representación plástica que en templos y oratorios, en desfiles procesionales y arquitecturas efímeras ilustran y aleccionan al público menos letrado. La iconografía de los santos, con sus elementos de patetismo, responde con exactitud a las demandas de Trento y se integra a la perfección en la celebración religiosa, con su carácter público, colectivo y social, pero también sintoniza con la retórica grandilocuente y levantada propia de su naturaleza y circunstancia.

A ese marco corresponden las justas poéticas, como las dedicadas a la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús y para las que Espinosa compone dos canciones de similar tratamiento retórico entre sí, pero con diferencias respecto al resto de muestras del género. Su peculiaridad no procede del carácter circunstancial de su marco, pues al mismo obedece con toda probabilidad la mayor parte de las canciones hagiográficas

15 Ambrosio de Morales despliega en el «Discurso general» que antepone a *Las Antiqüedades de las ciudades de España* (Alcalá de Henares, 1575) una metodología crítica sobre la búsqueda y manejo de fuentes de apertura y rigor modernos, aplicada a su continuación de la *Crónica*, de Florián de Ocampo. De la obra de Luis Cabrera de Córdoba, *De historia, para entenderla y escribirla* (1611), se puede consultar la edición de S. Montero Díaz, Madrid, 1948

16 Hay ediciones de estos textos: *Los libros plúmbeos del Sacromonte*, M. José Hagerty (ed.), 1975; véase también I. Gómez de Liaño, *Los juegos del Sacromonte*, 1998 [1979]. Aún es reciente la reedición de la obra clásica sobre el tema: J. Godoy Alcántara, *Historia de los falsos cronicones*, O. Rey Castelao (ed. facs.), 1999. La reacción a este género de mixtificaciones originó la *Censura de historias fabulosas*, de Nicolás Antonio, editada por Gregorio Mayans (Valencia, 1742) en su empresa de ilustración cultural.

de Espinosa. Más bien hay que buscar sus razones en la naturaleza de la figura celebrada, marcada no solo por la cercanía histórica (que no preservaba necesariamente de la deformación legendaria), sino por la singularidad de su perfil y por la canónica fijación de su imagen en la biografía de su discípulo Pedro de Ribadeneyra. De hecho, los textos de Espinosa documentan con profusión la fidelidad con que sigue esta fuente¹⁷ o, de manera más precisa, la insistencia con que la alude, pues en muchos de los pasajes se trata solo de una ligera referencia que parece demandar de los oyentes una acentuada complicidad en el conocimiento y familiarización con el texto del hagiógrafo de la Compañía. No podía ser de otra manera en el contexto de la celebración, de su fecha y su marco sevillano, y a ello hacen referencia los términos de los certámenes y el tono general de la fiesta. De ello da buena muestra la *Relación*, de Luque Fajardo ya desde su mismo título: en la portada del volumen conviven la referencia a las fiestas por la beatificación y el apelativo de santo para Ignacio de Loyola. El contradictorio hecho podía justificarse en la práctica contemporánea por la consideración de los «santos extravagantes», la categoría que cerraba la recopilación del *Flos sanctorum* y que incluía a aquellos que, sin gozar aún de la sanción canónica de la Iglesia, eran tenidos por santos por la mayoría de los fieles.¹⁸ El calificativo, sin

17 La biografía del fundador fue redactada inicialmente en latín, y así apareció en Nápoles en 1572. La traducción por el propio Ribadeneyra es de 1583 y se incluye más tarde como apéndice del segundo volumen de su *Flos sanctorum*. En su edición de la poesía de Espinosa, López Estrada señala algunos de los paralelismos que denotan un uso del relato hagiográfico bastante intenso por parte del poeta; en la edición que preparo he ampliado las referencias a los pasajes en que la relación se hace evidente. En el soneto «Como tarja o blasón, así abrazaba», por ejemplo, el plazo de siete días del verso haría referencia al del ayuno que Ignacio mantiene en Manresa, al inicio de su conversión, según narra Ribadeneyra en el capítulo 6 del libro 1; la referencia se encuentra también en el v. 43 de la canción «Vuelan fuegos al viento», en la que se multiplican las referencias a hechos expresamente narrados por el jesuita: la herida, la espada ofrendada a la Virgen de Montserrat, el deseo de peregrinar a Jerusalén, la aparición de la Virgen o el episodio del caballero veneciano que lo recogió.

18 Así lo especifica Alonso de Villegas desde la portada de su *Flos sanctorum. Tercera parte y Historia general en que se escriben las vidas de santos extravagantes y de varones ilustres en virtud: de los cuales los unos por aver padecido martirio por Iesu Christo o aver vivido vida sanctissima, los tiene ya la Iglesia Catholica puestos en el Catalogo de los sanctos. Los otros que aun no estan canonizados, porque fueron sus obras de grande exemplo, piadosamente se cree que estan gozando de Dios, en compañía de sus bienaventurados...* (Toledo, 1588). Aunque «no estan canonizados», el escrito les antepone el «san» de manera sistemática.

embargo, era ajeno a la presentación del fundador en la biografía de Ribadeneyra, tanto en el título de la primera versión latina (*Vita Ignatii Loiolae*, Nápoles, 1572), como en la traducción castellana (*Vida del P. Ignacio de Loyola*, Madrid, 1583); el apelativo de «santo» solo aparece en la portada de la obra en la edición de 1740.

En cuanto a las bases de los distintos certámenes y los juicios que Luque Fajardo incluye en su *Relación de la fiesta*, nos encontramos de nuevo con una mayor atención y aprecio a los rasgos de ingenio e invención que a los específicamente religiosos o devocionales. Sirva de ejemplo lo expresado en las condiciones del certamen IX, en el que se incluyen las décimas de Espinosa, como quedó adelantado en nota: «De cantar mucho no se cansa Polimnia ni deja de tener gusto de todo lo peregrino y extravagante, favoreciendo a los polílogos (...)», para destacar a continuación que en la convocatoria justaron «todos con tan agradable variedad, cuanto con admirable invención y novedad de pensamiento». Más ilustrativas son las condiciones de la justa VIII, en la que son seleccionadas las dos canciones, «Vuelan fuegos al viento» y «Otra vez en divino fuego envuelto», de nuestro poeta: «El celestial nombre de Urania dice la divinidad de su canto, que imita a la superior armonía que, como con diversidad de voces, hacen los cielos con la variedad de sus grandezas, orden de sus movimientos, proporciones, correspondencias. A estas imitan las canciones en la diversidad de sus estancias y concertada desigualdad de sus versos y medidas. A cuya composición convida a los poetas, y promete a los que con más alteza y dulzura, por lo menos en seis estancias de a catorce o más versos, cantaren cuán extendida dejó el B. Ignacio la religión que fundó, y cuán universal el fruto de su celo y trabajo». Las constricciones son las habituales en este tipo de competiciones; la materia determinada, la propia de un sentido religioso ya comentado; lo verdaderamente significativo es la poética del género inscrita en el preámbulo de las condiciones, que tan acorde resulta con las observaciones recogidas en el último apartado de este trabajo.

En todo caso, las dos canciones ignacianas de Espinosa insisten en un modelo retórico que combina el repaso por episodios más o menos significativos de la vida del fundador, generalmente reducidos a un ligero esbozo o referencia, con una reiterativa serie de invocaciones al santo,

que incluso llegan a ocupar la mayor parte del poema, como ocurre en la canción «Vuelan fuegos al viento». En ella, tras una primera estancia de síntesis narrativa en tercera persona, las siete siguientes usan la segunda persona, para dirigirse al personaje celebrado como sujeto de las acciones que se pintan o se esbozan o como destinatario de alabanzas y peticiones, que recuerdan en algún pasaje la forma de una letanía. En la segunda canción, «Otra vez en divino fuego envuelto», se van alternando a lo largo de las seis estancias los dos usos gramaticales: hasta mediados de la cuarta no aparece Ignacio apelado en segunda persona, que se mantiene en la estrofa siguiente, para volver a la tercera persona en la última. El movimiento puede atribuirse en este caso a un cierto gusto por la variedad, evitando la monótona linealidad en un poema de cierta extensión, pero el argumento no es válido para el caso anterior, donde, tras un breve preámbulo, toda la composición se dirige directamente a Ignacio como receptor.

En esta canción la variedad se sitúa en el plano de los valores verbales, con el contraste de indicativo e imperativo y de pasado y presente, pero también con una presencia más marcada del emisor, que se presenta en directa relación con su destinatario. Como sujeto de acciones en pasado, Ignacio es presentado como protagonista de los acontecimientos que trenzaron su biografía, mientras que en el presente se revela su actualidad, su cercanía y su eficacia, dotando de trascendencia sus acciones y su figura, que son las que mueven e inspiran el canto del poeta. Pero no solo su canto celebrativo: también sus invocaciones y sus peticiones, con las que se dirige al santo en busca de ayuda y protección. Por este procedimiento Espinosa convierte su canción en una auténtica plegaria, en un compendio de las funciones que la Iglesia encomienda al rezo y la oración: alabar, dar gracias y pedir beneficios. El objetivo es el mismo que persigue la exposición de los hechos milagrosos, pero, además de complementario, resulta más eficaz, sobre todo en ese momento de transición que lleva de la beatificación oficial a la santidad reclamada. Con su forma peculiar de la retórica de la presencia, más teatral que pictórica, las dos canciones dedicadas a san Ignacio con motivo de las justas sevillanas ilustran el uso del género por Espinosa en su vertiente más netamente religiosa, tanto por el protagonismo que le concede a la figura central como por la propia intencionalidad que se hace prevalecer, al menos en su plano más evidente.

El modelo se repite en el caso de la canción dedicada a María, sea cual sea su problemático estatuto. Con el encabezamiento de «Canción en alabanza de María», el texto estaría recogido, según las indicaciones de Rodríguez Marín, entre las octavas 19 y 20 de la «Soledad de Pedro Espinosa, presbítero» en su transcripción del perdido manuscrito de la Biblioteca Arzobispal de Sevilla. López Estrada la edita como un texto independiente y, en efecto, su inserción en la composición moral no tiene una clara justificación; sin embargo, se trata del único testimonio conocido (aunque sea de manera indirecta) y no se documenta una aparición exenta de esta pieza lírica. Su verso inicial, «Virgen hermosa que, del sol vestida», como anotara ya López Estrada, es casi un calco de la composición de cierre del *Canzoniere*, de Petrarca, la canción que lleva el número 366 y comienza «Vergine bella, che di sol vestita»; la semejanza acaba aquí, pues la intensidad devocional que corresponde a la actitud petrarquesca de arrepentimiento y a la culminación de su *itinerarium mentis in deum* es sustituida en el caso de Espinosa por un nuevo despliegue erudito y cultista, que no duda en mezclar divinidades y figuras mitológicas con la figura de María o aprovechar cualquier ocasión para excursos, digresiones o perífrasis idóneas para el lucimiento de su dominio de la *res* y los *verba*, esto es, para sus conocimientos «científicos» y sus habilidades lingüísticas; así ocurre, por ejemplo, en la segunda estancia, cuando la dilatada serie de alusiones cultas a la Creación pasa de ser un giro para situar la inmemorial pureza de María en el origen de los tiempos a convertirse en la materia que ocupa la totalidad de la estancia y el primer plano de atención para el lector con sus intrincadas referencias, tan alejadas por sus términos y conceptos como por su elaborada expresión. Como en el resto del texto, la sintaxis se complica en sinuosas anástrofes y subordinaciones, a través del cauce de una estrofa que, en su predominio del endecasílabo (14 de los 19 versos), manifiesta su desplazamiento hacia un lirismo de tono exaltado, casi rozando con la levantada expresión «heroica».

La coincidencia de rasgos en las canciones religiosas hace aún más llamativo el tratamiento que, frente a estas tres composiciones, se impone en las otras tres canciones relacionadas con la materia sacra del corpus de Espinosa. Presumiblemente, se tratara en estos tres casos tempranos de obras compuestas con motivo de una circunstancia poético-religiosa, como queda señalado, aunque ninguna de las tres aparece recogida en ninguna relación, ni siquiera en las editadas con motivo de las fiestas en honor

de san Raimundo de Peñafort.¹⁹ Lo significativo es el tratamiento que, con independencia de las variaciones estructurales, Espinosa da al presumible motivo central de cada composición: el hecho extraordinario del bautizo de Jesús, el milagro producido en la navegación de san Raimundo y el martirio de san Acacio. En los tres casos la circunstancia estrictamente religiosa queda desplazada del lugar de centralidad, mientras la canción se expande en digresiones escenográficas de alto valor ornamental y riqueza de léxico cultista que presentan en directa competencia la maravilla del arte del poeta con la del hecho apuntado.

La canción al Bautismo de Jesús es la primera de las piezas de Espinosa incluida en el segundo libro de las *Flores* de 1605. Sin título, se compone de 5 estancias de 17 versos, todos ellos endecasílabos, salvo el 11 y el 16; no incluye envío. Las tres primeras estrofas componen una pintura del escenario en la que cualquier elemento realista o devocional es abandonado en favor de un evidente lujo ornamental, en el que el río Jordán es personificado a la manera de los ríos mitológicos y se le presenta rodeado de una vegetación propia, en su exhuberancia botánica y verbal, de las composiciones bucólico-amorosas de la lírica profana del poeta, incluyendo las variedades florales tan características de la poesía antequerano granadina: azándar, amaranto, lirios, espadaña, hiedras, «bellos festones» o «ensortijados lazos y follajes».²⁰ La caracterización

19 López Estrada registra en las notas a su edición de la poesía de Espinosa las relaciones de justas poéticas en honor del santo dadas a la luz por fray Jaime Rebullosa (Barcelona, 1601) y fray Andrés Pérez (Salamanca, 1601). Además de estas se pueden localizar en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico no menos de ocho impresos de distinto tipo (fiestas y sermones en su honor, biografías, relaciones de milagros...) fechados entre 1601 y 1626, sin contar otros cinco, presumiblemente pliegos sueltos, sin datos de imprenta. La profusión de impresos es claro indicio del eco suscitado por el tratamiento canónico de quien en el repertorio hagiográfico de Villegas aún permanecía fuera del listado de santos (incluidos los «extravagantes») y solo aparecía en el *Fructus sanctorum* (1594) en el apartado de «Milagros» (Discurso 51), para narrar brevemente (f. 318v.) el episodio evocado líricamente por Espinosa.

20 Es ilustrativa la comparación con su precedente «Fábula de Genil», incluida en la *Flores*. Al inicio del parlamento del río, con aires de canto polifémico, la descripción de la hermosura de sus riberas se convierte en una enumeración de plantas y labores vegetales, perfectamente equiparables a las de la canción sacra, si no es por la extensión. La conclusión sobre el arte que llega a vencer la naturaleza (incluida la taumatúrgica) es común para las dos composiciones, entre otras de Espinosa; véase P. Ruiz Pérez, «Aposentos de esmeraldas finas: el mundo sumergido de Pedro Espinosa», 2003b.

mitológica se extiende a la noche presentada en los versos iniciales y se prolonga, tras las palabras que el ángel le dirige al río anunciando el acontecimiento e invitándolo a engalanarse, cuando el río «llamó a sus blancas náyades», que completan, en el escenario descrito, la ambientación de fábula mitológica clásica de los primeros 51 versos. Sólo la cuarta estancia se dedica a presentar el hecho del bautismo, y eso en los primeros versos, pues la segunda parte de la estrofa se centra en los efectos del acontecimiento, otra vez adelantando a los signos celestiales mencionados en el relato evangélico (*Mt*, 3, 13-17; *Mc*, 1, 9-11; *Lc*, 3, 21-22) la pintura del comportamiento de unas aguas que siguen la línea mítica de la amplia introducción. La estrofa final, en una estructura quiasmática, dedica los versos de la *fronte* a rematar la referencia bíblica, con la aparición del Espíritu Santo, pero, a partir del verso *chiave*, introducido con una conjunción adversativa, la imagen que sirve de clausura al poema, retoma la imaginería cultista y mitológica, con el protagonismo de una naturaleza exaltada en la que se mezclan las sonoras alabanzas de los ángeles y las aves con las «alabanzas mudas» de los peces de un Jordán en «reverberantes llamas». La posición de cierre del sintagma «alabanzas mudas», en eco del tópico procedente de Simónides de Queos de caracterización de la pintura como «muda poesía», bien puede tomarse como una explicitación del carácter pictórico de la composición, con su predominio de elementos visuales de carácter ornamental impuesto sobre la pura representación historial.

El procedimiento se acentúa, si cabe, en la canción dedicada a la navegación de san Raimundo, esta vez con título explícito y el envío característico del género. Se trata en esta ocasión de 6 estancias de 19 versos (más los 8 del *commiato*), con un mayor equilibrio entre endecasílabos y heptasílabos (10 y 9, respectivamente). Sin embargo, el tono es, si cabe, más épico, y no precisamente por un predominio del carácter narrativo ni por la naturaleza misma del milagro. De hecho, volvemos a encontrarnos con una extensa pintura introductoria, que se complace en la descripción de un escenario imaginativo y fantástico ocupando las primeras cuatro estrofas, mientras que solo al final de la última de ellas aparece la figura del santo, «sobre el pobre manto» que le sirviera de embarcación para cruzar el Mediterráneo. La estancia siguiente, la quinta, se centra en la nave del monarca que ha salido en su persecución, y de nuevo Espinosa deja correr sus versos en la recrea-

ción imaginativa de un cuadro de fuerte carga visual, en este caso, la boga de los remeros, aunque en su pintura los juegos fonéticos, de aliteraciones y onomatopeyas, junto con el impacto de los esdrújulos, adquieren un destacado protagonismo. La estrofa final vuelve la vista al santo y su arribada a puerto, contraponiendo el mantenimiento de recurrencias fónicas similares a las de la estancia anterior (en particular, la acumulación de vibrantes) con la ruptura de perspectiva que supone la apelación al santo en segunda persona para presentar sus breves acciones en tierra, doblando el manto y ofreciéndolo al templo a modo de votivo testimonio;²¹ la *sirima* de la estancia hasta el trimembre endecasílabo final pinta con brevedad los efectos de la acción del santo, que se contraponen en tierra y en la conversión que logran a la deslumbrante escenografía inicial.

En este caso, con evidencia mayor que en la canción al bautismo, Espinosa se decanta por una escena mitológica, que devuelve al Mediterráneo el carácter que ostentara en los versos de Homero o Virgilio, cuando narraban las navegaciones de Odiseo y de Eneas. Como sus embarcaciones, la del santo corre parejas con tritones, sirenas y ninfas marinas, que rodean el carro del propio Neptuno, cuya riqueza eclipsa el «pobre manto» de san Raimundo, en lujo tanto referencial como puramente verbal, por no hablar de la enorme y llamativa diferencia de extensión en la pintura. Si el episodio llega a constituirse en una digresión tópica en poemas épicos cultos, como ocurre en *La Neapolísea*, de Trillo, durante el viaje del Gran Capitán por el mismo escenario geográfico,²² en la canción de Espinosa más que un añadido episódico la escena mitológica constituye, si no el núcleo, el marco de la acción pintada en el poema y, por su extensión, llega prácticamente a ahogarla bajo la riqueza desbordante de su desplie-

21 La fuente de este motivo la encuentra Espinosa en el mencionado relato del milagro en la quinta parte de la obra de Villegas, como se comprueba al comparar los versos de la canción, «Mas tú, tomando tierra, / y religiosa admiración la orilla, / sacudes la barquilla / que te libró de tormenta y guerra», vv. 96-99), y el pasaje del *Fructus sanctorum* («Salió a tierra y sacudió su capa, quedando ella y él sin señal alguna de humedad», f. 318v.).

22 La mezcla de historicidad y fantasía, similar a la del tratamiento dado por Espinosa a su canción hagiográfica, constata en el poema granadino la influencia de la práctica y la teoría de Tasso sobre el poema heroico en la poética culta del panegírico, como apunté en «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de la renovación poética postgongorina», 1994.

gue.²³ Más que un fiel devoto del santo, el poema parece reclamar un lector devoto de la estética cultista.

Ausente del volumen de las *Flores*, Espinosa incluye en la selección de textos remitidos a Agustín Calderón una canción que sin ninguna duda hay que poner en relación con algunas de las composiciones impresas en 1605, pues la introduce el mismo rótulo que la glosa del propio Espinosa y el soneto de Diego de Villarroel, «A san Acacio»; la presunción de que bien podría tratarse de poemas concurrentes a unas justas sevillanas se refuerza con la alusión del envío de la canción a «que esta fiesta celebras, padre Betis», en coherencia con rasgos característicos de las composiciones.²⁴ La canción, como la dedicada al bautismo, opta por el molde de estancias con un solo heptasílabo, aunque en este caso se trata de 5 estrofas de 19 versos, con un envío de 13, todos endecasílabos; es decir, solo se registran 5 versos de arte menor entre los 108 del poema. La opción coincide con la materia heroica y, sobre todo, con el tratamiento que de la misma hace Espinosa, desde la selección de la *inventio* al tono y las estrategias narrativas dispuestas en el texto. En el arranque la primera noción es la del «triunfo», en que se unen el obtenido por el general romano «en la guerra de Flegra» y el aún más rotundo alcanzado con su martirio, a manos de sus antiguos compañeros de armas.²⁵ La materia se distribuye en

23 En este sentido, la composición retórica de la canción vendría a coincidir con los rasgos apuntados por E. Orozco en la caracterización de los textos manieristas, con su desplazamiento del núcleo temático por una estructura en aparente desequilibrio; véase «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», 1981, pp. 155-187. En el mismo volumen se recogen las páginas dedicadas al «Refuerzo de la expresión desbordante», en el artículo «La literatura religiosa y el Barroco», pp. 106-112.

24 López Estrada anota en su edición una posible vinculación de las dos composiciones dedicadas a san Acacio con alguna justa poética al santo, «que en Sevilla tenía bajo su advocación un convento de agustinos en la calle de san Acacio» (1975, p. 56); la primera afirmación es sostenible, pero la segunda no resulta relevante en este caso, dado que dicho convento fue fundado en 1633. Más oportuna es la indicación acerca de la procedencia de la materia de estos versos del apartado de «santos extravagantes» del *Flos Sanctorum*, de Villegas; en el repertorio de Ribadeneyra solo se incluye en la tercera versión ampliada, de 1790. Los restos de san Acacio fueron traídos a España en 1517, y un siglo más tarde el militar romano es proclamado patrón de la villa de Montemayor, situada entre Córdoba y Antequera.

25 En la adición de A. López Guerrero al repertorio de Ribadeneyra quedan subrayados desde el inicio de la narración sus componentes militares y guerreros, incluida la grandiosidad del número de participantes, estableciendo implícitamente un paralelismo entre

este caso de una manera más equilibrada en la estructura de la composición: en la primera estancia, se apuntan los dos triunfos, pero se dedica más espacio a la victoria militar; en la segunda, se impone la voluntad de afirmación en la fe cristiana y se da la palabra, en estilo directo, al protagonista, que alecciona a sus hombres; en la tercera, continúa el parlamento del militar cristiano mostrando el triunfo que se les promete tras el martirio, en una pintura en la que se concentra el gusto descriptivo y la abundante presencia de materia floral ya comentados en las canciones precedentes, resaltados por la insistencia en el imperativo «mirad», el uso de deícticos y la combinación de sustantivos abstractos y concretos; a continuación, tras la conclusión de la arenga de Acacio, las dos estancias finales, anafóricamente introducidas con la misma conjunción adversativa, presentan los efectos de la decisión de resistencia de los cristianos, primero, en la cuarta, los efectos destructivos en sus cuerpos y, por último, las consecuencias gloriosas para sus almas, en una nueva pintura del triunfo celestial. Lo elevado de la materia, con el martirio y la gloria de un héroe militar, se continúa en lo levantado del estilo, con su selección léxica, su sintaxis elaborada y compleja y sus recursos característicos, en los que se reúne, entre el patetismo y la estilización, la *enargeia* y la forma dramática propiciada por la mixtura del género épico, ya que, además del parlamento de Acacio, el héroe se hace presente con el empleo de la segunda persona en las dos primeras estrofas para presentar sus hazañas ante el lector, a través de una suerte de recordatorio a su protagonista, a fin de contrastar a las victorias humanas la que le espera tras el martirio. Como muestra de la elaboración estilística, el proceso se traba con el encadenamiento de los

el martirio y la batalla precedente, a partir de la valentía de quienes se enfrentan a una fuerza superior. El propio tono del relato en su versión dieciochesca mantiene el aire épico: «Imperando en Roma Adriano, y Antonino, se rebelaron contra el Romano Imperio los Sarracenos, y comarcanos del Rio Eufrates. Tenian à la sazón los Emperadores su asiento, y Trono en Alexandria de Armenia la Mayor, junto al Rio Tigris, y embiaron contra los rebelados nueve mil Soldados por una parte, y por otra Batallon de siete mil, de todos los quales iba por General Acacio, y Maestre de Campo Heliades. Luego que dieron vista al enemigo, reparando, en que tenia un poderoso Exercito de mas de cien mil hombres, temieron grandemente, y con afrenta bolvieron las espaldas» (*Flos sanctorum de las Vidas de los santos*, Barcelona, 1790, p. 250; lo tomo de la versión digitalizada disponible en la página del LEMSO de la Université de Toulouse, www.biu-toulouse.fr/num150). La intervención celestial permite el triunfo sobre un enemigo superior en número, y con ello se asienta la fe de los triunfadores, que pueden enfrentarse desde ella y con la misma valentía a las amenazas y torturas de las armas romanas que han llevado a la victoria.

endecasílabos finales de cada estancia a partir de su sistemática trimembración: «luz al sol, miedo a todos, sangre al llano», «honra a Dios, luz al mundo, triunfo al cielo», «tuvo al sol, prendió al viento, paró al río», «ganan paz, pierden muerte, cobran vida» y «ven a Dios, toman sillas, gozan gloria», con la recurrencia de términos y conceptos, sus juegos de alusiones y su cuidada gradación de la batalla al triunfo.

En la cuidada elaboración estética que, en definitiva, se nos impone como rasgo distintivo de estas composiciones, se muestra mucho más el poeta que el devoto.²⁶ La opción no vendría impuesta por la más que posible procedencia circunstancial de las mismas, al hilo de convocatorias de justas o certámenes poéticos, ya que a ellas se podía concurrir con distintas motivaciones o, incluso, optar a los galardones con distintas estrategias, entre las que las muestras de devoción o una retórica más netamente religiosa tendrían de seguro buena acogida entre los jueces. La materia de las composiciones —de las celebraciones que las motivaron— sí apunta una relación más directa con la opción estética de Espinosa. Si la escena bíblica podía prestarse con cierta facilidad a la contemplación meditativa, con el misterio de la humanización de un Dios y la humildad de su someterse al rito que venía a instituir como sacramento, no ocurría lo mismo con los episodios hagiográficos ni con las figuras de sus protagonistas, más apropiados para la celebración pública y socializada de unos valores contrarreformistas que para la emoción íntima de la experiencia espiritual, por lo que eran más aptas para la distancia favorecedora del proceso de estetización y la consiguiente elaboración estilística, de carácter culto. Aunque toda la materia es netamente cristiana, su tratamiento mantiene algo del aire veterotestamentario que el género de la canción, una vez superado el modelo estrictamente petrarquista, había ido adquiriendo desde finales del siglo XVI en una trayectoria que la acercaba, hasta el punto de una práctica neutralización, al género de la oda, remozado el modelo horaciano con la recuperación del tono pindárico, rasgos todos ellos presentes en las com-

26 Espinosa parece desplegar así el programa poético formulado en el endecasílabo final de su composición conocida como «boscarecha»: «no te admire el ornato de mis versos»; si en ella justifica el tratamiento culto de una materia pastoril, ahora podría sustentar el grado de autonomía artística desplegado a partir de la circunstancia religiosa. Véase P. Ruiz Pérez, «La *Boscarecha* de Pedro Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», 2005.

posiciones hagiográficas de Espinosa y definidores de su caracterización poética.²⁷

El «subido modo poético»

Los primeros años del siglo XVII, donde se enmarca la escritura de las canciones hagiográficas de Espinosa, muestran, de una parte, la culminación de la poética cultista²⁸ y, de otra, un apogeo del culto o latría a los santos, muy en la línea de la religiosidad contrarreformista. Si la segunda mitad del siglo anterior conoció el enorme éxito de los grandes repertorios hagiográficos, el reinado de Felipe III acoge la fragmentación y multiplicación de los impresos sobre vidas de santos, individuales o agrupadas por marcos geográficos, mientras se fija la doctrina acerca de esta práctica, con tratados como el de Sancho Dávila, *De la veneración que se deve a los cuerpos de los santos y a sus reliquias* (Madrid, 1616). En paralelo, la poesía acoge un similar desarrollo del género, con especial arraigo en el género de la canción, de la que ya se encuentran tempranas muestras a finales del siglo XVI, que actúan con un carácter modelizador, como en el caso de la canción gongorina «A San Hermenegildo», fechada en 1590 por el manuscrito Chacón e incluida en la antología de Espinosa de 1605. Las recopilaciones o *Flores* de principios del XVII, tanto la impresa de Espinosa como la manuscrita de Calderón, dan cuenta de esta tendencia, con especial arraigo en las justas y certámenes poéticos que se multiplican en estos años en torno a celebraciones religiosas.

Junto con su proliferación y concentración, las marcas formales apuntan la clara existencia de un verdadero género poético, en el que no faltan los rasgos de vínculos o interrelaciones más estrechas, propiciadas por la convencionalidad generalizada en los orígenes de las composiciones. Así, veámos cómo el verso inicial, junto con un notable número más de ellos

27 Para el origen, desarrollo y caracterización genérica de la oda, así como las fluctuaciones en sus relaciones con la canción en el espacio del sistema de géneros áureos, véanse los trabajos recogidos en el volumen del Grupo PASO, *La oda*, B. López Bueno (dir.), 1993.

28 Para el concepto y el desarrollo de esta son imprescindibles las páginas de B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, 2000.

y el esquema métrico de la canción de Espinosa a san Ignacio se repite en una composición de Luis Martín de la Plaza, dedicada ahora a un tema martiroológico no menos legendario y sobrecogedor en su carácter masivo, el de las once mil vírgenes.²⁹ En el único testimonio conocido de esta composición, el manuscrito recopilado hasta 1627 por Toledo y Godoy conocido comúnmente como «Cancionero antequerano»,³⁰ la composición, originada en la existencia en Antequera de reliquias de las vírgenes martirizadas, abre el tercero de los tomitos, dedicado al «género de poesía que llamamos canciones», según anota su recopilador. El lugar de relevancia no extraña a la luz de la destacada presencia del poeta antequerano en el conjunto de cuatro cartapacios, pero se hace más significativo aún si atendemos al designio manifestado por el joven Toledo y Godoy como criterio rector de su recopilación, empeñado en recoger de las canciones «las más llenas de autoridad y hinchazón que hasta hoy he podido juntar». En la línea de Espinosa, la canción de Martín de la Plaza bien puede representar esos rasgos de «autoridad y hinchazón», pero lo significativo es que los mismos se consideren característicos del género, por lo que no es extraño que el aficionado a la lírica califique las canciones del más «subido modo poético».

Tal consideración no era, y menos a la altura del año de la muerte de Góngora, un capricho ni una genialidad de Toledo y Godoy. Se inscribía, por el contrario, en la etapa de plena madurez de una tendencia apuntada ya medio siglo antes de manera teórica y ampliamente desarrollada con el cambio de centuria. Las raíces, no podía ser de otra forma, se localizan en Herrera y su relectura de la poesía garcilasiana y, sobre todo, de su legado y productividad de cara a la inmediata evolución de la escritura poética. En el discurso que coloca antes de comenzar la anotación de la canción I,

29 Puede ahora leerse el texto de este otro poeta antequerano en la edición de sus *Poesías completas* por J. M. Morata Pérez, 1995; véase el comentario de J. Lara Garrido, «Silva antequerana. III. De Pedro Espinosa a Luis Martín de la Plaza. Homenaje y ejercicio de imitación compuesta en un poema de certamen», 1995.

30 Se trata de un conjunto de cuatro tomitos manuscritos, en octavo, conservados hoy en el Archivo Municipal de Antequera, con la signatura M-6 (I-IV). Su denominación generalizada proviene de la primera y parcial edición de D. Alonso y R. Ferreres, *Cancionero Antequerano*, 1950. Más tarde J. Lara Garrido inició una edición completa con criterios actualizados, pero solo disponemos hasta ahora de la correspondiente al primer código: [*Cancionero Antequerano*]. I. *Variedad de Sonetos*, 1988.

como es habitual en el volumen al abordar cada uno de los géneros del toledano, Herrera es bien explícito desde el arranque de su consideración: «Después de la materia heroica dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas, y deleites y alegrías y convites». A tal propósito sigue una extensa *narratio*, dando cuenta del desarrollo (pre)histórico del género entre griegos y romanos, hasta concluir en «lo que toca a la canción vulgar», esto es, a la derivada de Petrarca, a la que dedica la detallada descripción final del discurso:

[...] la cual [canción vulgar] es la más noble parte de la poesía mélica y juntamente de toda la otra suerte de rimas y poemas italianos; y por la ecelen-
cia suya se apropia a sí sola el nombre común, y, como es el más hermoso y
venusto género de poema, así es el más difícil, porque se compone de voces
escogidísimas y se acomoda a varios números y a todos los argumentos. Su
testura es gravísima, y en ella no admite dureza ni desmayo y lasamiento de
versos, ni cosa que no sea culta, y toda hermosa y agraciada y, como dicen
los toscanos, toda llena de *leggiadria*. Córtase la canción en sus miembros,
que se llaman *estanças*, cuyo número y modo de versos y rimas, junto con las
voces que consueñan, puede colocar el poeta como le pareciere y componer
de ellos la primera *estança*, siguiéndola sin variar en las siguientes y mesclan-
do en ella como entendiere que convienen más los versos cortos a los ende-
casílabos de que consta. Tiene también tres partes principales: principio,
narración, salida o fin. El principio contiene comúnmente la invocación y
proposición; digo comúnmente porque no siempre se invoca en el principio
de las canciones, pero siempre se propone, y proponiendo suelen hacer aten-
to al que oye. El epílogo puesto en la postrera *estança* abraza algunas veces
muchos versos, otras pocos, y en él por la mayor parte es apóstrofe de la ora-
ción a la poesía que ha de salir a la luz y al juicio y presencia de todos los
hombres. Este fin y última *estança* se llama *conviato* en toscano, pero, aun-
que no se hable con la canción y aunque se deje de poner en memoria y se
olvide esta postrera parte de ella, no será error, pues consta bien y se sigue la
mutación griega y latina.³¹

La extensión de la cita, pese a lo conocido del pasaje, se justifica por la perfecta adecuación a la propuesta herreriana que muestran las composiciones de Espinosa, situadas claramente en esta línea conceptual que apunta hacia el género más elevado, apto, por consiguiente, para el despliegue estilístico más acorde con la estética cultista. La opción se apoya

31 Tomo el texto de la edición facsímil de las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, J. Montero (ed.), 1998; modernizo la grafía y puntuación. Véase también la edición de J. M.ª Reyes Cano e I. Pepe, 1999.

en una recuperación para la noción de *lirica* de su valor etimológico,³² en el sentido que conecta con las formas grecolatinas de la «oda», situada a medio camino entre el estilo heroico de la epopeya y las formas más relajadas de la poesía amorosa. Tanto en su teoría como en su práctica, Herrera ya había dado claras muestras de este criterio, neutralizando, de una parte, las diferencias entre las canciones garcilasianas y su «Ode ad florem Gnidi», convertida por obra y gracia de este criterio y contra toda lógica intrínseca del género en «canción V», mientras que, de otra, en su propia escritura poética introduce una trascendente alteración en la economía y estructura genérica del modelo de cancionero petrarquista imitado en su volumen de *Algunas obras* publicado solo dos años después de las *Anotaciones*.³³ Al incorporar la novedad de las elegías en tercetos y al convertirlas en el cauce del remansamiento discursivo de la efusión sentimental que el *Canzoniere* encomendaba a las canciones, este género queda liberado en el volumen de 1582 de la temática estrictamente amorosa y reservado para pretensiones y motivos más elevados, correspondientes a lo formulado en el discurso sobre el género. La primera y la última de las cinco incluidas en el volumen de Andrea Pescioni («Voz de dolor i canto de gemido» e «Inclinen a tu nombre, ¡ô luz d'España!», respectivamente³⁴) comparten el argumento bélico y una similar estructura métrica, con estancias de 13 versos con un solo heptasílabo. La segunda («Si alguna vez mi pena») y la cuarta («Esparze en estas flores») coinciden en la dedicatoria a destinatarios aristocráticos, y en una mayor ligereza rítmica,³⁵ acorde al contexto circunstancial y a las digresiones en la línea celebrativa, alternando entre

32 La complejidad del concepto y la de sus límites referenciales queda esclarecida a partir del análisis de B. López Bueno, «Poesía *lirica* y poesía *mélica*: sobre el género «canción», 1994.

33 Para las operaciones «poéticas» realizadas por el sevillano en su edición véase *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, B. López Bueno (dir.), 1997; más en concreto, para las interrelaciones entre este proyecto y el cancionero posterior, P. Ruiz Pérez, «De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas obras*», 1997.

34 Cito por la edición de *Poesía castellana original completa*, C. Cuevas (ed.), 1985; puede verse *Algunas obras*, B. López Bueno (dir.), 1998.

35 Métricamente queda reflejado en la elección de estrofas con mayor presencia de heptasílabos, convertidos ahora en predominantes: 5 en la estrofa de 8 versos de la canción II, y 9 en la de 13 versos de la canción IV. El esquema de la primera de estas no tiene equivalente en el *Canzoniere*; el de la canción IV copia el de la célebre e imitada canción petrarquesca «Chiare, fresche et dolci acque».

una moral de corte horaciano y la complacencia en una tendencia pictórica de carácter culto como la explotada más adelante por los poetas antequeranos. La canción III («Cuando con resonante»), central en el corpus de cinco, es la dedicada, en el cauce métrico de las liras, a la gigantomaquia, con el tratamiento estilístico elevado propio de la materia mitológica y épica. La existencia en el volumen póstumo de *Versos* (1619) de canciones amorosas entre otras muestras de las modalidades genéricas aparecidas en *Algunas obras*, no cuestiona la elección genérica, sino que, por el contrario, la confirma, ya que refuerza la voluntad selectiva del poeta al excluir la continuidad del modelo estrictamente petrarquista en la selección que tan cuidadosamente preparó para la imprenta.

Es en este contexto de superación del petrarquismo y de extensión de la poética cultista en el que hay que inscribir y explicar la opción genérica de Espinosa y su modelo estilístico. En ella la elección de la *res sacra* y, en concreto, de la predominante materia hagiográfica no es un inconveniente o un obstáculo que hay que superar, sino más bien una premisa para el desarrollo de un «subido estilo», como manifestación más evidente de la poética cultista, tal como se apuntaba en el pasaje preliminar al certamen dedicado a la musa Urania para acoger las canciones compuestas a la beatificación de Ignacio de Loyola, como ya se apuntó. En línea con los tiempos, pero también con la sugerencia ya latente en la vuelta herreriana al tono (si no al argumento) veterotestamentario, la materia sacra permite dar una respuesta efectiva, dentro del más estricto principio de *decorum*, a las reglas del género de la canción tal como queda formulado en su desarrollo pospetrarquista; con ello ofrece un campo amplio para el despliegue del nuevo estilo sin menoscabo de las orientaciones morales ni de las reglas de la preceptiva, ya que, al margen de «deleites y alegrías y convites», como propusiera Horacio en su epístola «Ad Pisones», las «cosas hechas» de los santos permitían, dentro de la más estricta ortodoxia ideológica y moral, la «nobleza lírica», y esta hacía posible, sin menoscabo de los preceptos poéticos, la máxima elevación del estilo, al margen del género épico. Con Góngora estas prevenciones quedarían completamente postergadas, y pocos años después de que Espinosa ensayara sus canciones religiosas la ruptura de las *Soledades* sancionaría la posibilidad de un camino distinto para llevar a su culminación la poética cultista. Frente a esta verdadera revolución, el modelo representado de modo emblemático por Espinosa mostraba con claridad sus limitaciones y los vínculos que lo

mantenían atado a una poética estrictamente clasicista. Si Góngora mostraba el agotamiento de este camino, no resultaría desdeñable situar en este plano esencialmente poético el abandono por parte de Espinosa, a partir de la difusión de los poemas mayores del cordobés, del cultivo de la fórmula de la canción hagiográfica y, en consecuencia, ver en ello la confirmación de la estrecha relación que en esta escritura y su formulación retórica existe entre la elección de esa materia, como *inventio* de una *res* cercana a lo sublime, y una *elocutio* en la que se persigue el más «subido modo poético».

Bibliografía

- CABRERA DE CÓRDOBA, L. (1948), *De historia, para entenderla y escribirla* [1611], S. Montero Díaz (ed.), Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- CANCIONERO ANTEQUERANO (1950), D. Alonso y R. Ferreres (eds.), Madrid, CSIC.
- [Cancionero Antequerano] (1988). *I. Variedad de Sonetos*, J. Lara Garrido (ed.), Diputación de Málaga.
- CAZAL, F., C. CHAUCHADIS y C. HERZIG (eds.) (2005), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Université de Toulouse-Le Mirail.
- ESPINOSA, P. (ed.) (1991), *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros* [Valladolid, por Luis Sánchez, 1605], ed. facsímil, Madrid, RAE/Unicaja.
- Flos sanctorum *de las Vidas de los santos* (1790), versión digitalizada disponible en LEMSO, Université de Toulouse, www.biu-toulouse.fr/num150.
- GODOY ALCÁNTARA, J. (1999), *Historia de los falsos cronicones*, O. Rey Castelao (ed. facs.), Granada, Universidad de Granada.
- GODOY, L. M. (2005), *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1998), *Los juegos del Sacromonte*, Granada, Comares [Madrid, Editora Nacional, 1979].
- HAGERTY, M. J. (ed.) (1975), *Los libros plúmbeos del Sacromonte*, Madrid, Editora Nacional.
- HERRÁN, L. M.^a (1988), *Mariología poética española*, Madrid, BAC.
- HERRERA, F. de (1985), *Poesía castellana original completa*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra.
- (1998), *Algunas obras*, B. López Bueno (ed.), Ayuntamiento de Sevilla.

- LARA GARRIDO, J. (1995), «Silva antequerana. III. De Pedro Espinosa a Luis Martín de la Plaza. Homenaje y ejercicio de imitación compuesta en un poema de certamen», *Revista de Estudios Antequeranos*, III, 1, pp. 129-150.
- «LE TEMPS DES SAINTS. Hagiographie du Siècle d'Or» (2003), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33, 2.
- LÓPEZ BUENO, B. (dir.) (1993), *La oda*, Universidades de Sevilla y Córdoba, Grupo PASO.
- (1994), «Poesía lírica y poesía mélica: sobre el género «canción» en Fernando de Herrera», en *Hommage à Robert Jammes*, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 721-738.
- (dir.) (1997), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla.
- (2000), *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1975), «La primera Soledad de Pedro Espinosa (un ensayo de interpretación poética)», en *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, I, Granada, Universidad de Granada, pp. 453-500.
- (ed.) (1975), [Pedro Espinosa] *Poesías completas*, Madrid, Espasa, Calpe.
- (ed.) (1991), [Pedro Espinosa] *Obra en prosa*, Málaga, Diputación de Málaga.
- (1995), «La fiesta literaria en la época de los Austrias: contexto y poética», en J. M.^a Díez Borque (ed.), *Culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 181-195.
- LUQUE FAJARDO, F. (1610), *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús*, Sevilla, Luis Estupiñán.
- MARAVALL, J. A. (1975), *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍN DE LA PLAZA, L. (1995), *Poesías completas*, J. M. Morata Pérez (ed.), Diputación de Málaga.
- MOLINA HUETE, B. (2004), *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MONTOTO, S. (ed.) (1955), *Justa literaria en honor del bienaventurado sant Juan bautista hecha en los palacios arzobispales de la muy noble y leal ciudad de Sevilla (...) a 6 de enero de 1632*, en *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1532-1542)*, Valencia, Castalia.
- NICOLÁS ANTONIO (1742), *Censura de historias fabulosas*, G. Mayans (ed.), Valencia.
- Obras de Garcilaso de la Vega con *Anotaciones de Fernando de Herrera* (1998), J. Montero (ed.), Universidades de Córdoba, Sevilla y Huelva.

- Obras de Garcilaso de la Vega *con Anotaciones de Fernando de Herrera* (1999), J. M.^a Reyes Cano e I. Pepe, Madrid, Cátedra.
- OROZCO, E. (1969), *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta.
- (1981), *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, pp. 106-112, 155-187.
- OSUNA, I. (2000), *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Sevilla - Córdoba, Universidades de Sevilla y Córdoba.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2005), «El duque de Béjar en dos textos poéticos del entorno barroco sevillano (Juan de Pineda y Francisco de Rioja)», en J. I. Díez (ed.), *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 178-183.
- RELACIÓN de la forma que se tuvo en el entierro de don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Duque de Medina Sidonia, Conde de Niebla, Marqués de Cazaça, Caballero del insigne Orden del Tusón de Oro, Capitán general de mar y tierra. Dirigida al Excelentísimo señor don Manuel Pérez de Guzmán el Bueno, Duque de Medina Sidonia &c. Caballero del Tusón de Oro*, Sevilla, A. Rodríguez de Gamarra 1615.
- RIBADENEYRA, P. de (2000), *Vidas de santos. Antología del «Flos sanctorum»*, Madrid, Lengua de Trapo.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.) (2004), *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, B. Molina Huete (ed. facs. e intro.), Málaga, Universidad de Málaga [Madrid 1907].
- RUIZ PÉREZ, P. (1994), «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de la renovación poética postgongorina», *Hommage à Robert Jammes*, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 1037-1049.
- (1997), «De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas obras*», en B. López Bueno, 1997, pp. 229-261.
- (2003a), «Renovación del orden genérico: las *Flores de Poetas Ilustres* (1605)», *Calíope*, 9,1, pp. 5-33.
- (2003b), «*Aposentos de esmeraldas finas*: el mundo sumergido de Pedro Espinosa», en I. Arellano (ed.), «*Loca ficta*», *Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglos de Oro*, Universidad de Navarra/ Madrid, Iberoamericana, pp. 349-363.
- (2005), «La *Boscarecha* de Pedro Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, ed. Salvador Montesa, Ayuntamiento, Diputación y Universidad de Málaga, t. I, pp. 231-262.
- (2007) «Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría de la Literatura en el Renacimiento y Siglo de Oro* (www.studiaaurea.com), 1.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J. (1995-1999), *Historia y crítica de la poesía lírica «a lo divino» en la España del siglo de oro*, Alicante, F. J. Sánchez Martínez.
- Segunda parte de *la Flores de Poetas Ilustres de España* (1896), por J. A. Calderón [1611], J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín (eds.), Sevilla, Enrique Rasco.
- VILLAR AMADOR, P. (1994), *Estudio de las «Flores de Poetas Ilustres» de Pedro Espinosa*, Granada, Universidad de Granada.
- VITSE, M. (ed.) (2005), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid/Fránkfort/Pamplona, Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Navarra, 2005.
- VORÁGINE, S. de la (1982), *La leyenda dorada*, fray J. M. Macías (trad.), Madrid, Alianza.

GÉNERO SEXUADO, GÉNERO LITERARIO Y ANSIEDAD AUTORIAL EN LA POESÍA SACRA DE SOR VIOLANTE DEL CIELO

Julían Olivares
University of Houston

Para Georgina Sabat de Rivers
In memoriam

La «falta» no radica en el desconocimiento de una lengua (el francés), sino en el no dominio de un lenguaje apropiado (en criollo o en francés). La intervención autoritaria y prestigiosa de la lengua francesa no hace más que fortalecer los procesos de la falta.

La reivindicación de ese lenguaje apropiado pasa por lo tanto por una revisión crítica de la lengua francesa [. . .].

Esa revisión podría participar de lo que llamaríamos un antihumanismo, en la medida en que la domesticación por la lengua francesa se ejerce a través de una mecánica del «humanismo».

Édouard Glissant¹

Desde hace ya tiempo se ha hecho noción general el considerar a sor Juana Inés de la Cruz como fenómeno insólito, una mujer escritora única en una época áurea de la literatura española y colonial dominada por los hombres de letras. Pero la verdad es que hubo —si no tan insignes como

1 *Le discours antillais*, cit. en J. Derrida, *El monolingüismo del otro* (1981), p. 34.

la musa mexicana— varias «sor Juanas» que la precedieron.² A manera de introducción a su persona, y, sobre todo, para llamar la atención crítica a su obra, quisiera, primero, esbozar algunas semejanzas entre la monja portuguesa sor Violante y la monja mexicana sor Juana. Sor Violante del Cielo (Violante do Céu) nació Volante Montesinos en Lisboa el 30 de mayo de 1601, aunque hay algunos que sostienen que nació en 1607.³ Algunos estudiosos de la obra de sor Violante —que son poquísimos⁴— mantienen que fue una niña prodigio, habiendo escrito a los 12 años un auto sacramental titulado *La transformación de Dios*, que se representó para Felipe III en honor de su visita a Lisboa en 1619.⁵ Como sor Juana, sor Violante fue activa en la corte y participó en las actividades literarias de Lisboa, recibiendo elogios de escritores tales como Manuel de Faria e Sousa, Francisco Manuel de Melo, António Henriques Gomes, Francisco de Sá de Meneses, Bernarda Ferreira de Lacerda, Miguel Botelho de Carvalho y Paulo Gonçalves de Andrade.

En cuanto al rechazo de sor Juana del matrimonio y el deseo de llevar, en cambio, una vida conventual, dice ella en su *Respuesta*: «Entréme

2 E. g., santa Teresa de Jesús, Luisa de Carvajal y Mendoza, Cecilia del Nacimiento, Marcela de san Félix, María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro Mallén de Soto, María de Jesús de Ágreda, María de la Antigua (alabadas estas dos por sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*: «no están canonizadas y corren sus escritos» *Obras completas* [1989], p. 843), y la portuguesa y objeto de este estudio: sor Violante del Cielo.

3 M. Vieira Mendes —(ed.), *Violante do Céu, Rimas várias* (1994), p. 12— afirma que nació en 1607. M. Serrano y Sanz —*Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (1903-1905), I, pp.264-265; *Antología de poetisas líricas* (1915), I, p. 109—; J. M. da Costa e Silva — *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses* (1854), 8, p. 58 — y el conde de Sabugosa —*Neves de Antanho* (1974), dan 1601. Mendes dos Remédios — *Escritoras doutros tempos* (1614), p. xii — da 1602.

4 J. Olivares y E. S. Boyce (eds.), «Introducción», *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro* (1993), pp. 37-44, 73-76, 82-84; ídem, «Sor Violante del Cielo (y de la Tierra): The Subversion of Amorous Lyrical Discourse» (1995), pp. 189-201; I. Morujão y R. M. Martelo, «Subsídios para uma reedição de *Rimas várias* de soror Violante do Céu» (1987), pp. 351-374; Vieira Mendes, «Apresentação», *Rimas várias*, pp. 7-38 (véase brevísima lista bibliográfica, p. 38); N. Barranda, «Por ser de mano feminil la rima»: De la mujer escritora a sus lectores» (1998), pp. 449-473.

5 Esta fecha nos hace dudar que sor Violante naciera en 1607, sino en 1601, de manera que sería mucho más factible que tuviera 18 años, en vez de 12, cuando escribió el auto, aunque todavía muy joven para tal logro. J. Lopes Ferreira (cit. en Vieira Mendes, p. 12) afirma que sor Violante escribió también otros dos autos, *El hijo esposo y hermano* y *La vitoria por la cruz*, que desafortunadamente se han perdido.

religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas [...] muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación» (*Obras completas*, 1989, p. 831). No motivada por vocación religiosa, sor Juana entró en el claustro para esquivar el matrimonio y dedicarse al estudio y a la escritura (su «salvación»). En cuanto a sor Violante, según información contemporánea, ella pudo haber entrado en el claustro debido a un fracaso amoroso. El mencionado Gonçalves de Andrade le pidió la mano, pero el abuelo de ella, Gonçalo Nunes de Ávila, quien había asumido las obligaciones paternales debido a la muerte de su padre a los tres años (Vieira Mendes, 1994, p. 11), rechazó su petición. Las circunstancias de su decisión de tomar los hábitos pudieron haberse enfatizado debido a los mismos desaires amorosos que se atribuyeron a sor Juana. Cualquiera que fuese el caso, sor Violante se metió en el convento dominico de Nossa Senhora da Rosa, en Lisboa, donde profesó religiosa el 29 de agosto de 1630, a los 29 años (j). Allí, como sor Juana haría más tarde en el convento novohispano de san Jerónimo, siguió disfrutando de una activa vida literaria y social *intra muros*.⁶

Es de notar que hay una marcada diferencia entre las mujeres que entran al convento antes de la adolescencia y las que ingresan más tarde. Las que entran más jóvenes se forman en una sociedad femenina enclaustrada antes de ser expuestas y condicionadas por la sociedad masculina; mientras que las que ingresan más adultas, interiorizan los esquemas de la sociedad patriarcal, y de acuerdo con los diversos sujetos femeninos también subjetivan una gama de subalternidades de acuerdo con los diversos estratos sociales, y, por consiguiente, quedan modeladas con autoestimas más frágiles y descalificantes.⁷ Este conflicto —como señalaré luego— se expresa a menudo en la poesía de sor Violante, tanto en su producción secular como en la sacra; y es en esta en la que ella expresa repetidamente

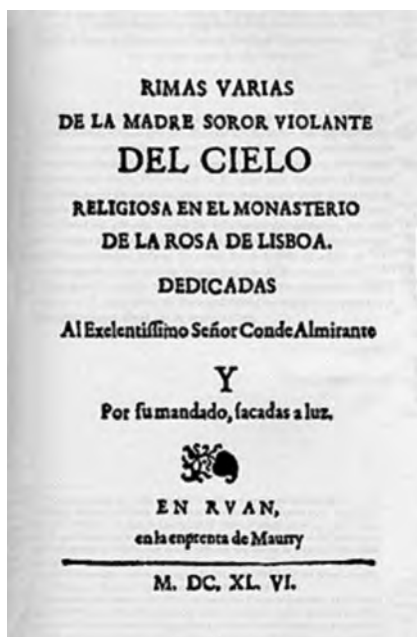
6 Sor Violante falleció a los 91 años (suponiendo que haya nacido en mayo de 1601) el 28 de enero de 1693; dos años más tarde, el 17 de abril de 1695, moriría sor Juana, a los 46 años.

7 C. W. Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (1984), p. 249; y *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (1987), pp. 26-27.

el deseo de dejar en la puerta del convento las atracciones mundanas y el deseo de darse totalmente a la vida religiosa.

Durante su vida, igualmente como le pasaría a sor Juana, sor Violante tuvo el privilegio, acontecimiento extraordinario para una mujer y religiosa, de publicar un libro de poesía en castellano y portugués, mas no en Portugal ni en España, sino en Francia: las *Rimas várias de la Madre Soror Violante del Cielo, religiosa en el monasterio de la Rosa de Lisboa* (1646), costeado por su patrocinador, el embajador Vasco Luis de Gama, quien ejercía este cargo en París.⁸

En aquellos tiempos, Ruán tenía una comunidad de conversos y judíos portugueses exiliados, algunos de ellos nobles ligados al círculo de restauradores de Joao IV (restauración que se efectuó en 1640), algunos de los cuales fueron los autores de los preliminares del poemario de sor Vio-



Pie de foto?

8 *Rimas várias de la Madre Soror Violante del Cielo, religiosa en el Monasterio de la Rossa de Lisboa...*, en Ruán, en la imprenta de Maurry, 1646.

lante. Esta red de interrelaciones personales y culturales en Francia explica la razón por la cual el impresor judío Maurry haya sido el responsable de la impresión de esta obra de la monja sin las licencias correspondientes que hubiesen permitido su venta y circulación en España y Portugal.⁹ Lo interesante de este caso es que haya sido un círculo de amigos (judíos, conversos, otros en cargos políticos y hombres relacionados con las letras) situados extraterritorialmente que hayan gestionado la publicación sin licencias permitidas de la obra de una religiosa.

Sor Violante era hasta ese momento el segundo caso de poetisa luso-ibérica galardonada con la publicación de su obra. La poetisa portuguesa Bernarda Ferreira de la Cerda es la primera mujer luso-ibérica que publica un libro de poesía, la épica *España libertada* (Lisboa, 1618) dedicado a Felipe III, seguido por los romances bucólicos de las *Soledades de Buçaco* (Lisboa, 1638). La sigue sor Violante, pero sus *Rimas várias*, como hemos señalado, destacan no solo por haberse publicado en Francia —y claro, sin las licencias que hubiesen permitido su venta y circulación en España y Portugal, a diferencia de los de Ferreira de la Cerda—, sino por ser un poemario mayormente de tema amoroso. De sus 97 poemas, 60 son amorosos. Ferreira de la Cerda escribió los dos libros en castellano, el primero porque su destinatario principal era Felipe III, pero también lo son los romances del segundo, dedicado a las religiosas carmelitas portuguesas del monasterio de san Alberto de Lisboa. No extraña, sin embargo, que doña Bernarda los escribiese en castellano, ya por estar Portugal bajo el reino español, ya por ser el castellano de más prestigio literario, pero sobre todo para ganar un lectorado más amplio. En el caso del poemario de sor Violante, 66 son en castellano. No obstante, no se puede decir en el caso suyo que el factor principal era atraer a un público mayor, por ser una publicación esencialmente privada. Privada porque su temática era amorosa —muy atrevido para una mujer—, pero también por ser su autora monja.

La falta de licencias eclesiásticas y civiles pareciera indicar, pues, una publicación privada con una tirada mínima para un lectorado de amistades y nobles, para una red, un circuito de lectores que iba desde Lisboa a Francia, círculos de tertulias, redes epistolares, entre los cuales hubiera tenido que circular clandestinamente. Aunque el preliminar «A quem ler» afirma

9 V. Mendes, 1994, p. 7; Barranda, 1998, p. 469.

que la poeta no tenía noticia de la publicación de su poemario, no podemos darle mucho crédito. Entonces sor Violante es *delincuente* —tema que tocaremos en nuestra discusión de la poesía sacra— dos veces: una, por publicar un libro no sancionado por las autoridades oficiales; y segundo, por llegar un libro de una monja católica a manos de un impresor judío.

En cuanto a la circulación de sus poemas en manuscrito (y sospechamos después de publicarse), Vieira Mendes afirma:

E como circulariam os seus versos? Não exclusivamente nas tertulias do Convento da Rosa ou de outros, frequentadas por senhoras nobres, ou no âmbito do pessoal eclesiástico e religioso que assistia espiritualmente nesses conventos, em ofícios litúrgicos, confissões, pregações, direcção espiritual, devoção, e também nos jogos florais. Sendo assaz mundana a vida dos conventos em meados do século XVII [...] o que aí era inventado saía com facilidade para fora da clausura comunitária. De outro modo, não teriam razão de ser os poemas de sor Violante endereçados a diversas personalidades de mérito. Sabemos também que a sua poesia participou de formas académicas e lúdicas de produção e de aplicação às festas, tanto as régias como as do culto eclesiástico (soliloquios de preparação espiritual para a comunhão [...]) (1994, p. 16).

Son precisamente con las «diversas personalidades de mérito», que constaban entre los círculos que sor Violante frecuentaba, y contando con el patrocinio de Vasco Luis da Gama, y de otros, que logró *autoridad*, haciendo posible así la publicación de las *Rimas varias*. Afirma Barranda que «la autoridad de la mujer, ya sea obtenida por medio del tema o del patronazgo, es elemento fundamental en su selección de lectores, pues podrá acceder a grupos de lectores más amplios y, sobre todo, de mayor exigencia lectora por pertenecer a los círculos de poder y por haber disfrutado de una educación superior» (1998, pp. 461-462). Son también las «personalidades de mérito» las que escriben los preliminares de este poemario. Estos preliminares llevan un mensaje implícito —que es casi un constante en los libros publicados por mujeres— que confirma la baja condición de otras mujeres solo para enaltecer los méritos de la autora. Como dice Barranda, «que a pesar de ser mujer, la que escribe está muy por encima de las restantes féminas y alcanza la categoría de portento» (1998, p. 459).¹⁰

10 Lo mismo sucede con la tercera mujer, y primer sujeto español, de publicar un libro de poesía, sor Juana Inés de la Cruz, pues se debe gracias a la condesa de Paredes la publicación de la *Inundación castálida*, 1689 (la poesía, principalmente religiosa, de otras mujeres se publican póstumamente en tales (auto)biografías como la *Vida y virtudes de la*

El capellán de Vasco da Gama, don Leonardo de São José, llamó a sor Violante la «décima Musa de Espanha (título que lhe dá o comum aplauso)», recordando semejante epíteto para sor Juana, «Décima musa de México». Mediante un convencional tópico de humildad, el anónimo preliminar «A quem ler» advierte que sus poemas se publican sin que su autora tenga noticia de ello (aunque sus poesías ya circulaban a través de varios medios): «Foraõ mais polidos e limados se sua Authora tivera delles noticia, mas pagase taõ pouco de suas obras, que inda nas açções do mayor aplauzo, por não ofender sua modestia, se recata comedida, e se nega retirada».¹¹

Aunque ambas sor Juana y sor Violante escribieron poesía amorosa, y poesía dedicada a mujeres utilizando la retórica amorosa, difieren en un importante aspecto. Aparte de unos villancicos religiosos, sor Juana —a pesar de una larga tradición de poesía sacra y con los eximios modelos de Lope y Quevedo— escribió poca poesía religiosa¹² y nada de poesía «peni-

*venerable virgen Doña Luisa de Carvajal y Mendoza... Van al fin algunas poesías espirituales suyas [...] Por el Licenciado Luis Muñoz, 1632; y Desengaño de Religiosos, y de almas que tratan de virtud escrito por la V. Madre sor Maria de la Antigua [...] Sacale a la luz del mundo [...] el P. Fr. Pedro de la Santa Recolección, 1668; y, por ejemplo, María de Zayas y Sotomayor publica poesía profana en sus novelas, y Mariana de Carvajal y Saavedra en las suyas. Mientras tanto la poesía profana de otras mujeres circula en manuscrito; véase Olivares y Boyce, *Tras el espejo*. En relación con la publicación francesa de las *Rimas várias*, tenemos además el caso de la novela escrita en castellano de Leonor de Meneses, condesa de Serem y Atouguia, *El desdeñado más firme*, publicado bajo el seudónimo de «Laura Mauricia», que no solo carece de licencias, sino también de fecha, lugar y nombre del impresor. Sospechamos que esta novela —que tiene lugar en Madrid— también se publicó en Francia, pues la dedicatoria a Luisa Maria de Meneses, condesa de Portalegre y marquesa de Govea está fechada «París, 30 de mayo de 1655». El «patronazgo» que disfrutó sor Violante, al que nos referimos, no sucede con su póstumo *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos versos* (Lisboa, 1733). Las licencias del Santo Oficio y del Ordinario se dan en 1727 y 1728, respectivamente, pero la licencia regia no se da hasta 1733, año en que se publican los dos tomos del *Parnaso*. A diferencia de las *Rimas* —pues ya no se necesitan preliminares de personas de autoridad o prestigio—, el *Parnaso* (con la excepción de la dedicatoria de Miguel Rodrigues —«Impresor do Senhor Patriarca»— que dedica la obra a una monja del mismo nombre: «A senhora soror Violante do Ceo»), carece por completo de preliminares. Los factores autorizantes ahora son *el tema*, poesías sacras en su mayor parte, y la Iglesia.*

11 *Rimas várias*, 1646, p. 9; Vieira Mendez, 1994, p. 44. Modernizó la ortografía y puntuación de los poemas citados de *Rimas* (1646), y que se encuentran también en la antología *Tras el espejo la musa escribe*; véase la n. 20.

12 «Los poemas “De tema religioso”, dejando aparte los villancicos, son pocos», Georgina Sabat de Rivers, [ed.], *Inundación castálida*, 1982, p. 41.

tencial».¹³ Sor Juana se excusa de este vacío en su *Respuesta* —aunque no de manera convincente en nuestra estimación: «que el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna» (1989, p. 829). Aunque hiciera penitencia en vida, como afirma Georgina Sabat de Rivers, solo hay tres breves «documentos penitenciales» en su obra, pero no hay un corpus de poesía sacra y palinodias que hubiesen expresado el abandono de sus actividades seculares y su dedicación a la vida religiosa.¹⁴ Por el contrario, sor Violante escribió un corpus de poesía religiosa publicado póstumamente en dos tomos, como *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos*, ahora con las licencias requeridas.¹⁵

En un esfuerzo para categorizar la gran cantidad y diversidad de la poesía religiosa de la época áurea, Bruce Wardropper distingue siete «subgéneros». Los primeros tres son: 1) catequizante; 2) ocasional [pararritual-festiva, utilidad colectiva]; 3) circunstancial [beatificaciones, canonizaciones, justas literarias]. La poesía religiosa de sor Juana parece corresponder a la categoría de la poesía religiosa ocasional. Siguen a estos tres subgéneros: 4) penitencial —«En ella se poetiza un acto de contrición, generalmente seguido de una expresión de la esperanza de que el poeta pecador sea perdonado por Dios»; 5) meditativa —«va dirigida primariamente al

13 Pormenorizaré más adelante la varias categorías de poesía religiosa.

14 «Sor Juana corta sus ataduras con el mundo exterior y se dedica a la soledad de la celda, ratificando sus votos de religiosa [...] vende su reputada biblioteca [...] y pide se dedique el producto de la venta a hacer limosna a los pobres. La misma suerte corren sus penitencias [...] Es el período ascético de su vida; una vez tomada la decisión de desprenderse del mundo, sor Juana se dedicó a hacer penitencia con la misma energía que antes utilizara en defenderse», Sabat de Rivers, 1982, p. 25. Los tres documentos son: *Docta explicación del misterio y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la madre Juana Inés de la Cruz; Protesta que, rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección; y Petición, que en forma caudicida presenta al Tribunal divino la madre Juana Inés de la Cruz, por impetrar perdón de sus culpas*, Sabat de Rivers, 1982, pp. 25-26; *Obras completas*, 1989, pp. 872-875.

15 *Pela Madre Soror Violante do Ceo, Religiosa Dominica no Convento da Rosa de Lisboa*, 1733. El primer tomo de 478 pp. contiene varias formas estróficas; el segundo consta solo de villancicos. Citaré de la fotocopia proporcionada por The Newberry Library, Chicago, modernizando la ortografía y la puntuación; y también de los poemas recogidos en la antología de Olivares y Boyce, 1993.



Pie de foto?

poeta mismo [...] la poesía meditativa tiene por objetivo el ordenamiento y la reforma de la vida espiritual [los *Ejercicios espirituales*, de san Ignacio de Loyola, influyen en la composición de esta poesía]; 6) devota —«se dirige al objeto de devoción escogido por el poeta [...]». Representa la devoción en su forma más pura, ya que el poeta ensalza las grandezas del santo o del ser divino, no como contribución a un certamen público, sino con el fin personalísimo [...] de conseguir la mediación, el amparo, el perdón, y, en fin de cuentas, la salvación. El lector observa; no participa sino indirectamente en el acto de devoción»; y, finalmente, 7) místico.¹⁶ La mayor parte de la poesía sacra de sor Violante corresponde a los subgéneros 4-6, con predominio de la poesía religiosa devota. Todos los sonetos sacros comentados en este trabajo son —a mi parecer— devotos.

Varios de los poemas sacros de sor Violante circularon en manuscrito, y algunos parecen haber llegado a manos de un monje carmelita español, «cautivo en Argel», puesto que la poeta hace referencia a unos «Soliloquios»¹⁷ (meditaciones poéticas antes y después de comulgar)

16 «La poesía religiosa del Siglo de Oro», 1985, pp. 196-200.

17 Hay que pensar en la posible influencia de los *Soliloquios amorosos*, de Lope.

que el monje tradujo al castellano, y, milagrosamente, se los envió. Sor Violante le dedica al monje un romance con el epígrafe de «A un Religioso Carmelita descalzo cautivo en Argel, por traduzir los soliloquios de la Autora de Portuguez en Castellano [...]» (*Parnaso*, 1. 309). Asombrada por la larga peregrinación de sus versos y alabando la calidad de la traducción, escribe —con ecos de Góngora: «No peregrinos llegaron / A tan estraño destrito, / Mas llegaron venturosos / Para quedar peregrinos» (1. 312).¹⁸

Es interesante observar este «juego literario», que hoy tal vez conceptualizaríamos de «travestismo poético», el juego que sin duda tiene que ver con la ansiedad autorial de sujetos no del todo legitimados en la cultura de las letras. Acudir posiblemente a una ficción autorial de una voz masculina —el monje carmelita—, que a manera de un espejo invertido de ella —ese otro negado de sor Violante— se proyecta él en ella, y luego el cautiverio de él como la metáfora del cautiverio de ella. Es decir, el juego de solicitar indirectamente («A un Religioso Carmelita descalzo cautivo en Argel, por traduzir los soliloquios de la Autora [...]») una autorización masculina. Se trata de los artificios problemáticos de la voz femenina que se encubre bajo las texturas de «otredades» poéticas (el religioso carmelita) en un paralelismo situacional. El tópico de la traducción (él traduce los poemas de ella) no solo reviste la traslación de sentidos de una lengua a otra (del portugués al castellano), sino quizás la imposibilidad de la traducción de los sentidos marcados por diferencias sexuadas. Una diferencia imposible de traducir.

18 Los soliloquios son nueve poemas, los romances IV-X, y dos «redondilhas» (pp. 247-283); el único en castellano es el romance IX con un epígrafe en portugués que celebra el día de su profesión: «Soliloquio que cantou a Authora no dia em que havia fazer sua profissão, ao levantar a Deus na Missa Solemne». Los vv. 9-28 se vinculan con nuestro comentario sobre género sexuado y género literario: «Si me hazeis esposa vuestra, / si al fin siendo vos quien sois, / estimais mi rendimiento, / admitis mi coraçon. // Si me dais tan alta dicha, / si me dais tan gran valor, / que quereis, que me intitule / Esposa del mismo Dios. // Por que no me dais, bien mio, / la mas rara descriçion / para tributaros gracias, / para explicaros mi amor? // Mas que importa, que me falte / la mejor explicacion, / si vos sois deidad suprema, / y conoceis lo interior? // Que puedo yo, Señor mio, / dizir en esta ocasion, / que vos en mi pecho amante / no tengais visto mejor?». No aparecen los soliloquios (en plural) que el «cautivo» tradujo al castellano, y nos parece sumamente intrigante si sor Violante menciona las traducciones del monje cautivo como manera de autorizar y legitimizar su poesía sacra.

El soneto LIX del *Parnaso* (p. 44) expresa la entrada de sor Violante a la vida conventual, no «escarmentada» tanto por su vida en el mundo, sino más bien «prevenida» de que pudiera caer en mayor peligro si se quedara en el siglo:

Al entrar la autora en el convento de Nuestra Señora del Rosario de la corte de Lisboa, que el vulgo llama Monasterio de la Rosa del Orden de Santo Domingo¹⁹

*Escarmentada no, mas prevenida
del peligro mayor al paso alejo,
bien que de inspiración, no de consejo,
a tan justo retiro persuadida;
¡oh no permitáis Vos que, arrepentida,
los ojos vuelva más a lo que dejo!
pues otro ya, Señor, femíneo sexo,
por volver a mirar quedó sin vida.*

Firme la vista, pues, los rayos siga
de vuestro claro Sol, si acaso puede,
águila vuelto amor, llegar a tanto.

Y cuando el alma el paso no prosiga,
*decretad Vos, Señor, que al punto quede,
si no mudada en sal, deshecha en llanto.*

(*Tras el espejo*, p. 309; cursivas mías)²⁰

En esta dramatización de sus dudas al entrar al convento, la hablante le pide a Dios que no le permita cambiar de parecer, que no se arrepienta y vuelva los ojos a Sodoma y Gomorra; y si lo hace, que sea castigada como aquel otro débil «femíneo sexo», la esposa de Lot, si no convertida en sal, sí «deshecha en llanto». Estando en el quicio de la puerta conventual con la vida y sol a sus espaldas, y enfrente la devoción y oscuridad del claustro, «Firme la vista», da el paso, siguiendo los rayos de mayor Sol.

En el soneto LXIII (*Parnaso*, p. 47) la hablante se regocija de cuán diferente es el amor divino al amor humano:

Firmezas del divino amor, inconstancias del amor humano
*¡Qué amor tan diferente del humano
es el que Tú me tienes, Rey divino!
pues no ganando nada en ser tan fino,
tan fino sólo es por lo que gana.*

19 Tengo todos los epígrafes, tanto de los poemas de *Rimas varias* como los del *Parnaso lusitano*, como pertenecientes a ella.

20 También recogido en la 2.^a ed. revisada, 2010.

Amor con circunstancias de tirano,
 no con ejecuciones de benino,
 es el que sólo debo al desatino,
 tan pesado, tal vez, como liviano.
*Quiéreme bien, pero mi bien no quiere
 quien de sólo quererte me desvía,
 quien, a lo que es mi bien, mi mal prefiere.*
 ¿Quién duda que este amor es tiranía?
 Tú solo por el bien que amando adquiere,
 obligas a tu amor el alma mía.

(*Tras el espejo*, p. 313; cursivas mías).

Dios es el amante ideal, «mi bien», quien la quiere con amor puro, en contraste con el amante humano, quien la quiere «bien», pero al desviarla de su «bien», Dios y su bien espiritual, la está caminando hacia su pérdida, su «mal».

Estos sonetos manifiestan una tensión entre la vida secular y la vida religiosa de sor Violante, entre el amor humano y el amor divino; y pareciera que este sale triunfando. No obstante, hay otra tensión que permea tanto su poesía secular como la sacra. En ambas se percibe una palmaria tensión entre el género sexuado y el género literario²¹ —mujer que escribe poesía—, y una conciencia de transgresión y apropiación de las letras masculinas.

Ofrezco tan solo dos ejemplos de su poesía secular que manifiestan esta tensión.

Epístola

La musa, que de vos favorecida
 laureles esperó, cantó victorias,
 si vencedora no, de vos vencida; [...]
*Venced aquesta vez la repugnancia,
 y aplicad un instante el pensamiento
 al estilo incapaz de mi ignorancia;
 que puesto que me falta entendimiento
 para decir el sentimiento mío,
 tal vez acierta errando el sentimiento. [...]*

21 El castellano al respecto es menos matizado y restringido, ofreciéndonos solo el término de *género* para ambas esferas, la sexuada y la literaria. En inglés, por el contrario, se establece la diferencia entre *gender* y *genre*, más clara y pertinente.

Levantóme el favor al firmamento,
arrojóme el rigor hasta el abismo,
paró mi presunción en escarmiento.

*De vos me quejo a vos, porque vos mismo
ponéis la confianza que me disteis
en el más peligroso parasismo.*

*Vos al mayor extremo me subisteis,
vos del mayor extremo me arrojasteis,
vos de extremo en extremo me pusisteis.*

*Si para me bajar me levantasteis,
beneficio no fue, fue tiranía
que, usurpando a vos mismo, ejecutasteis.*

¿Cuál sería, señor, la culpa mía
que tanto castigáis? ¿Quién entendiera
si nació de temor, si de osadía?

¿Mas culpa contra vos? ¿Si la primera
no está por cometer! Mil veces digo
que en vuestro disfavor mi vida muera. [...]

Acábase, señor, tan larga ausencia
y logre, en fin, la voluntad constante
el premio singular de tal presencia.

Y mientras es un siglo cada instante,
Dios os guarde, señor, como deseo,
vuestra olvidada ya soror Violante,
pero del Cielo no, mientras no os veo.

(*Rimas varias*, pp. 85-88; Vieira Mendez, pp. 125-127; *Tras el espejo*, pp. 276-277; cursivas mías).

Aquí la hablante le pide al destinatario, «oh gran señor» —probablemente su mecenas—, «Venced la repugnancia», es decir, en primer lugar, detener la repugnancia de un hombre de letras hacia el sujeto femenino escribiente; y, en segundo, vencer la prohibición de abordar aquellos géneros literarios vedados a una mujer y además monja. Apela mediante una doble automeiosis irónica: como representante de las letras masculinas, él ha de tener en cuenta (1) su «estilo incapaz», y (2) que ella es «ignorante». En otras palabras, por ser incompetente e ignorante, la república masculina letrada no debe preocuparse mucho por su transgresión. Segundo, con la estrofa «Que puesto que me falta entendimiento / para decir el sentimiento mío / tal vez acierta errando el sentimiento», la hablante femenina confiesa que se ha apropiado de un género literario masculino —la poesía, y más aún, la *terza rima* de la culta epístola—, pero que carece de la inteligencia y destreza suficientes para expresar sus sentimientos; por lo tanto, careciendo del discurso racional masculino, se valdrá del discurso femenino, es decir, la expresión afectiva femenina, que no irá directamen-

te al grano, sino que procederá «errando» vía la circunlocución femenina, y tal vez llegará a expresar sus sentimientos: «tal vez acierto errando el sentimiento».

He aquí una escritora consciente de *la diferencia* (en el sentido derridiano), una diferencia de género sexuado —«si vencedora no, de vos vencida»—, y una diferencia ocasionada en el traslado de un género literario masculino a un discurso femenino: «estilo incapaz de mi ignorancia [...]». No puede adecuadamente trasladar *el* género literario a causa de *su* género sexuado. Por lo tanto, tiene que hacer un desvío o inflexión, que ella llama «errando», pero que es igualmente una *errancia*, causada por la diferencia de su género sexuado. Su apropiación de un género retórico masculino es una transgresión. Y aunque logre cabalmente apropiárselo (trasladarlo) y manejar perfectamente el género y la retórica (aquí el inglés permite un juego semántico altamente productivo puesto que pluma sería «pen»), sin embargo, por carecer de esa pluma («pen»²²) masculina, ella contamina el espacio de las letras masculinas con ese desvío. De ahí que descubra no solo una *diferencia*, sino también una carencia: «me falta entendimiento». Aquí el gesto «delincuencial» que referíamos antes se extiende no solo a las circunstancias poco habituales de publicación de la obra (sin licencias), sino a un gesto transgresivo más vasto: el que se ubica en esa tensión no resuelta que entiende que no tiene licencia autorizada para entender, para ir más allá. El delinquir se refiere a su gesto de abordar formas del decir impropias para su condición.

Desde luego se percibe en la epístola una fingida humildad e ironía. Efectivamente, lo que se detecta aquí y en muchos otros poemas es el problema de la «doble atadura», el *double-bind* que Alison Weber comenta en su estudio de santa Teresa, *Teresa of Ávila and the Rhetoric of Femininity* (1990). Es decir, cómo ser —o parecer ser— humilde, borrarse; y a la vez, no ser humilde sino osada; cómo pedir perdón por ser incapaz, y al mismo tiempo demostrar dominio del oficio literario y una aguda creatividad?

22 El sustantivo inglés *pen* significa 'pluma', y el verbo *to pen*, 'escribir'; también se asocia «pen» con «pene» en virtud de una metonimia: el *pen* ('pluma') es el instrumento masculino. Las expresiones *pen in* o *pen up* significan 'encerrar', 'enjaular' e 'imprisonar': «pen» de *penitentiary* ('penitenciaria'). Véase S. M. Gilbert y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 1979, p. 14.

Sin embargo, más allá de una estrategia retórica o más bien como producto de ella, en el caso de sor Violante —y en la mayoría de las escritoras de la época, y aun hasta tiempos más recientes—, se perciben dos cosas: la primera es una herida psíquica causada por la desvalorización de la mujer; y la segunda la «ansiedad autorial». S. Gilbert y S. Gubar se refieren al *anxiety of authorship* (la ansiedad autorial) en contraste con el *anxiety of influence* (la ansiedad de una tradición literaria donde inscribirse), que Harold Bloom percibe en la lucha de los escritores con sus precursores (entiéndase *masculinos*), es decir, el problema de la idea de la paternidad literaria.²³ Gilbert y Gubar definen la ansiedad autorial como «an anxiety built from complex and often only barely conscious fears of that authority which seems to the female artist to be by definition inappropriate to her sex», y que da como resultado

[...] the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention—all these phenomena of «inferiorization» mark the woman writer's struggle for artistic self-definition and *differentiate* her efforts at self-creation from those of other male counterparts (1979, pp. 51-50, cursiva mía).

Como afirma Barranda: «la llamativa falta de reconocimiento explícito por parte de las autoras de una tradición femenina inmediata» (1989, p. 473).

La ansiedad autorial provoca en varias escritoras el deseo de construir una genealogía literaria *diferente* o *diferenciada*. Aunque en una situación muy distinta a la de sor Violante y de otras escritoras de la época, resulta oportuno recordar algunos pasajes de Jacques Derrida, en *El monolingüismo del otro*, ya que las situaciones de subalternidad donde se ejerce el poder colonial tienen analogías útiles para el caso:

La ruptura con la tradición, el desarraigo, la inaccesibilidad de las historias, la amnesia, la indescifrabilidad, etcétera, todo esto desencadena la pulsión genealógica, el deseo del idioma, el movimiento compulsivo hacia la anamnesis, el amor destructor de la interdicción. [...] La ausencia de un modelo de

23 H. Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, 1997.

identificación estable para un *ego* —en todas sus dimensiones: lingüísticas, culturales, etcétera— genera movimientos que, al encontrarse siempre *al borde* del hundimiento, oscilan entre tres posibilidades amenazantes:

1. Una amnesia sin remedio, con la forma de la desestructuración patológica, la desintegración creciente: una locura.
2. Estereotipos homogéneos y acordes con el modelo francés «medio» o dominante, otra amnesia en la forma integradora: otra especie de locura.
3. La locura de la hipermnesia, un complemento de fidelidad, un añadido, incluso una excrecencia de la memoria: embarcarse, en el límite de las otras dos posibilidades, en pos de unos trazados —de escritura, de lengua, de experiencia— que llevan la anamnesis más allá de la simple reconstrucción de una herencia dada, más allá de un pasado disponible. (1981, p. 100).

Este ensayo de Derrida sobre los sujetos colonizados, marginados del franco-maghrebí y del judío franco-argelino, puede aplicarse —salvando las distancias de tiempo, lugar y género— a las escritoras de la temprana edad moderna.

La tercera posibilidad que postula Derrida es la que viene al caso: la «pulsión genealógica» de salvar el desarraigo, la ruptura, la exclusión de la tradición literaria, la interdicción impuesta en el sujeto femenino de ejercer la pluma, provoca en ellas el deseo de trazar una genealogía *diferente*, de echar raíces en una tradición literaria femenina. La anamnesis, o la «hipermnesia», se percibe en la necesidad de varias escritoras de la época de establecer una tradición femenina de escritura, y para autorizarse y avalarse. María de Zayas, por ejemplo, hace una lista de mujeres famosas y escritoras clásicas en su «Al que leyere» de las *Novelas amorosas y ejemplares*.²⁴ Y sor Juana hace lo mismo en su *Respuesta*, pero en su lista, que incluye las consabidas Pola Argentaria, Cenobia, Arete, Aspasia Miliesia, Cornelia, etc., agrega escritoras de su época, santas (santa Teresa) y no santas: «y ahora vemos que la Iglesia permite escribir a las mujeres santas y no santas, pues la de [sor María de Jesús de] Ágreda y María de la Antigua no están canonizadas y corren sus escritos».²⁵

La *ansiedad autorial* matizada ahora por las observaciones de Derrida, se plantea enfáticamente en la poesía de sor Violante. Aunque ella no

24 Véase mi comentario al respecto en mi edición de las *Novelas*, 2000, p. 39.

25 Hay una extensa selección de la poesía de sor María de la Antigua en *Tres en espejo*, 1993 y 1994.

expone en su obra una genealogía de escritoras para autorizarse, sí se nota en la poeta —frente a la tradición literaria masculina— los sentimientos de desarraigo, interdicción y desautorización: todo manifestándose en un agudo sentido de transgresión de género sexuado y de género literario.

En la epístola la hablante procede lógica y agresivamente. Adelantándose a sor Juana, en sus «Hombres necios que acusáis», mediante un estructura paralela antitética,²⁶ la hablante se queja del «gran señor» que la jalonea entre dos polos emotivos:

De vos me quejo a vos, porque vos mismo
ponéis la confianza que me disteis
en el más peligroso parasismo.

Vos al mayor extremo me subisteis,
vos del mayor extremo me arrojasteis,
vos de extremo en extremo me pusisteis.

Si para me bajar me levantasteis,
beneficio no fue, fue tiranía
que, usurpando a vos mismo, ejecutasteis.

Es todavía aún más asertiva y contestataria en la décima, «A um doutor que chamou à autora em uns versos que lhe fez, viola flor e viola instrumento»:

Contradizer a um Doutor,
bem sei que é temeridade;
porém com huma verdade
quero pagar hum louvor.
Nem instrumento, nem flor
sou, porém se o posso ser,
ninguém trate de emprender
o que não há de alcançar:
pois nenhum me há de tocar,
pois nenhum me há de colher.

(*Rimas*, pp. 93-94; Vieira Mendez, p. 133; *Tras el espejo*, p. 283).

La ofendida desafía la palabra e inteligencia de un «Doutor». En este «manifiesto» que se adelanta a las modernas feministas, su *disidencia*²⁷ con

26 Cf. «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis: // si con ansia sin igual / solicitáis su desdén, / ¿por qué queréis que obren bien / si las incitáis al mal?», etc. 1989, p. 109.

27 En cuanto a la *disidencia* de María de Zayas con los patrones patriarcales, véase Olivares, (ed.), *María de Zayas, Novelas amorosas y ejemplares*, p. 36.

la representación y tratamiento masculinos de la mujer se expresa acerbamente. Se opone a ser «penned up» (*encerrada*) por la «pen» (*pluma*) masculina en una prisión literaria (Gilbert y Gubar, 1979, p. 13) como un objeto sexual pasivo e idealizado; un objeto activado por la mano masculina, tocándola como si fuera una guitarra,²⁸ o poniéndola como una flor en un florero o poema. Ella replica que tiene voz, subjetividad y razón. Ella *se autoagencia*: en ella razón y belleza son activas y fuera del alcance del hombre —«ninguém trate de emprender / o que não há de alcançar».

En algún momento de su vida, probablemente después de la publicación de las *Rimas várias*, sor Violante habría experimentado una crisis religiosa que le causara abandonar sus actividades profanas literarias.²⁹ Según un religioso contemporáneo, el fraile Lucas de santa Catarina, la monja se había apartado de la vida religiosa que escogiera, «levada pelas labaredas do entendimento e pelo fumo da vanglória, tendo regressado depois: foi singular sua reforma [...] como que se transformara de Sereia dos golfos da adulação humana em racional cisne das águas da penitência» (cit. en Vieira Mendez, 1994, p. 12). Atizar el entendimiento femenino es peligroso porque enciende llamas de vanagloria; es mucho más preferible que la mujer permanezca humilde, pasiva, penitente, ser como un cisne «racional» (entiéndase, que sepa su lugar) en aguas plácidas, y no hacer olas.

Al final de la epístola se despide la hablante como «Violante del Cielo», de manera que es una monja escribiendo poesía secular —y como tal publicó sus *Rimas várias*— de manera que no se puede afirmar que abandonó la poesía secular y siguió escribiendo solo versos sacros.

Amor de Dios en portugués sentido, y escrito en castellano.³⁰

Leyendo la poesía de sor Violante sin consideración cronológica, la tensión de género sexuado y género literario, y el sentido de transgresión que se notan en su poesía secular, también se presencian en su poesía sacra. En

28 En portugués la «viola» es una guitarra pequeña.

29 Los «humanos versos» en su *Parnaso lusitano* ya no son poemas amorosos, sino elegías, epístolas, panegíricos.

30 «Lope de Vega. Poesías preliminares de libros», *Cuadernos bibliográficos*, núm. 2, (1961). Véase el estudio de A. Carreño en este volumen.

ambos tipos destaca como constante la problemática de escribir, pedir permiso para apropiarse del verbo y, en el caso de la poesía sacra, dirigirse al Señor y usufructuar el Verbo. Sor Violante sigue expresando en los versos sacros un sentimiento de culpabilidad por haber profanado el lenguaje del padre, por haberse atrevido a transgredir una normatividad y un género literario exclusivo de hombres. Su *errancia* consiste en haber empuñado la pluma. Dios como Verbo creó el mundo; sor Violante usurpa este atributo divino para crear un universo de palabras. Este acto resulta aún más transgresivo porque el «verbo» que usurpa no es el lenguaje profano, es decir, no usurpa la palabra para crear novelas o comedias, que tal vez resultara siendo menos delincuencia; sino que usurpa el lenguaje poético, y este, a diferencia de los otros, está más cerca del verbo divino. La *poiesis* es un ejercicio y don sagrado. Sea tal vez ésta su mayor transgresión y atrevimiento.

El soneto I del *Parnaso* (p. 1) es la palinodia y deseo de cantar a lo divino:

Pide la autora a Dios Nuestro Señor su favor para escribir sus divinos versos, y suplícale el perdón de los yerros.

Altísimo Señor, monarca trino,
del más sabio querub glorioso espanto,
de Vos y de este imperio sacrosanto
canta mi ronca voz en verso indino.
Grande osadía es que a lo divino
elija por asunto humano canto,
pero mayor, Señor, que aspire a tanto
la humildad de un ingenio femenino.

Efectos son de amor que, como es fuego,
a esfera superior aspira altivo,
si bien en lo que busca más se abrasa.
Pero también será, si a tanto llego,
que, como en vuestra casa siempre vivo,
hablo con Vos, Señor, como de casa.

(*Tras el espejo*, p. 301; cursivas mías).

En el soneto II (*Parnaso*, p. 2), la penitente sigue expresando su atrevimiento de escribir a/y de Dios con «pluma indina»:

La autora suplica a Dios Nuestro Señor acepte su buena voluntad en alabarle con sus obras métricas

Bien conozco, Señor, que atrevimiento
es escribir de Vos con pluma indina;

*mas es vuestra grandeza tan benina
que quiere voluntad, no entendimiento.*
 Ésta para con Vos es el concento
 que más a vuestro agrado se encamina;
 pues no hay música no tan peregrina
 como emplear en vos el pensamiento.
 Sed Vos único asunto de la mía,
*y expóngase al rigor de la censura
el ingenio, la voz y la osadía;*
 que si la voluntad sencilla y pura
 agrada a la mayor soberanía,
 ¿qué más gloria, Señor, qué más ventura?

(*Tras el espejo*, p. 303; cursivas mías).

A primera vista los versos enfatizados de estos sonetos parecen expresar el típico tópico de la humildad, complicado algo por el hecho de que la hablante es mujer: «la humildad de un ingenio femenino». La tensión temática binaria se disuelve por el hecho de que, siendo que es esposa de Cristo y que vive en su casa, luego puede dirigirle la palabra. El «humano canto» deviene en conversación casera. En el segundo soneto, su «atrevisamiento» de escribir a y únicamente de Dios con «pluma indina» es atenuado al degradar su entendimiento, femenino, se entiende: Dios no quiere entendimiento sino voluntad. Si la voluntad de pensar solo en Él es el «concento» —el canto, la armonía— que más le agrada a Dios, y si sus versos nacen de su voluntad, ¿qué le importa a la hablante que las autoridades censuren su ingenio, voz y osadía?

Pero en estos sonetos —y en otros— también está ocurriendo otra cosa: el tópico retórico formal de lo religioso es la superficie de un ejercicio metacrítico subyacente: es decir, la poeta ejerce la crítica textual o literaria, límites y prohibiciones ligadas a su género, dentro del mismo texto; es, por ende, un texto dentro del texto. Crítica literaria —crítica feminista— dentro del texto mismo. Aquí hay, por lo tanto, dos discursos, el religioso y un segundo metatextual, que es la interrogante que ella se hace al mismo tiempo de escribir sobre lo religioso, se pregunta e interroga si debe hacerlo, si lo hace bien, si su subjetividad (en el sentido de su entidad como sujeto femenino) tiene la legitimidad y autoridad para poder escribir sobre lo que está escribiendo. Pareciera que en el fondo la tensión no está tanto en cantar el amor divino, sino más bien que la tensión surge de las preguntas que ella se hace, si puede atreverse a escribir con «pluma indina». Al tiempo que interroga, como pidiendo permiso, ella ya se lo ha

tomado. La respuesta está en el mismo gesto de apropiación del *pen-pene*. Su osadía, pero también su soberanía, ha sido precisamente el haberse atrevido. Su ingenio brilla en su canto divino, pero su más admirable ingenio, osadía, está en haber articulado su voz, y esa voz es la que tiene voluntad.

Evidentemente, el asunto formal es la poesía sagrada en la que sor Violante se inscribe retóricamente, disponiendo de los tópicos convencionales a guisa de antítesis como la grandeza del Señor-la bajeza del sujeto, la potestad de Dios-la humildad del humano, Dios soberano-humilde sierva, etc. Pero el destinatario masculino pone en juego otra lucha. La divinidad tiene que ver con el Señor, no Dios exactamente, sino con la cultura patriarcal de ejercer la palabra, que es un asunto de hombres, de padres, de padres santos. Ella, a través de la situación formal de la poesía sacra devota, pidiendo permiso al Señor para poder dirigirse a él, para poder tener la inspiración de versos «religiosos» en verdad, e igual que en la poesía profana, está solicitando el derecho legítimo de ejercitar la palabra escrita, de apropiarse del derecho de ejercer la pluma. Al pedirle perdón y permiso a Dios para su canto divino, en realidad se enfrenta a la academia y a la tradición literaria patriarcal para atreverse a usar su «entendimiento», su «ingenio femenino», para apoderarse de la pluma, lo cual una mujer —y especialmente una monja— no debería hacer, sea «humano canto o canto divino». Su poesía está marcada por un ineludible sentimiento de transgresión de género sexuado y género literario. El punto neurálgico de su poesía es hacer uso de las letras, porque las letras son asunto de gobierno masculino. Y al incursionar en este dominio patriarcal, se expone a la censura (o por lo menos así lo declara). Se puede leer la poesía sagrada de sor Violante suponiendo que se escribió después de su poesía profana, pero leyendo la sagrada diacrónicamente salta a la vista una constante e indeleble retórica de transgresión.

En el soneto III (*Parnaso*, p. 3) «Pide la autora arrepentida perdón a Dios nuestro Señor por haber alabado algunos sujetos humanos con sus versos, y no todos alabanzas divinas y loores de sus santos»,

*Si escribí, si canté de objeto humano,
y no sólo de Vos, divino objeto,
en la publicidad de tal defeto
bien castigado está mi error profano.*
Juzgado el propio afecto por liviano,
por haber explicado ageno afecto,

¿quién duda que es castigo del respeto
 que preferí tal vez al soberano!
Pues por no parecer inobediente
a leyes de primor, que en vano sigo,
 al objeto falté más santo y justo.
Mas si en todo, Señor, fui delincuente,
dos pérdidas me basten por castigo:
una de la opinión, otra del gusto.

(cursivas mías).

confiesa su «delincuencia»: delincuencia por no haber cantado de Dios, y delincuencia no solo por escribir: «Si escribí» —y nótese bien sin calificativo, escribir a secas— y haber alabado, cantado el «objeto humano», sino también por haberlo publicado, por haber transgredido el espacio público masculino. Pero hay otra tensión: escribió (y sigue aún pues dice: «en vano sigo») para dar a saber que una mujer puede manejar las «leyes de primor» de las letras profanas (*primor*: «destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa», *Dicc. Aut.*), pero faltando su palabra de obediencia para con su legítimo esposo. Por su delincuencia está dispuesta, como en el soneto previo, a recibir censura, a ser castigada por la opinión eclesiástica y, no por el (mal)gusto que produce su arte, sino por las irritaciones que provoca la transgresión del género sexuado.

El soneto XCVII (*Parnaso*, p. 72), cierra el corpus religioso.³¹ Si con el soneto I «Pide la autora Dios Nuestro Señor su favor para escribir sus divinos versos», en este último «Suplica la autora el perdón de sus defectos en sus obras pósticas...»:

Suplica la autora el perdón de sus defectos en sus obras poéticas, pues no tuvo maestro en la poesía, mas sólo la lección de los libros y su natural inclinación aun en la niñez

No discreción formó, no culta ciencia
está, ¡oh Sacra Deidad!, indigna suma;
 devoto afecto sí, *que tosca pluma*
 expuso, como pudo, a la evidencia.
Sin arte, sin caudal, sin elocuencia,
¿quién puede haber que en su favor presuma?
 Mas siendo objeto Vos, ¡oh Piedad suma!,
 también la devoción es suficiencia.

31 En este corpus de cien sonetos bajo el *Coro de Erato*, siguen al soneto 97 tres sonetos, uno moral, y dos panegíricos.

Por ésta alcanzaré, dichosa parte,
 la memoria inmortal que solicito
 de tan divino asunto en la grandeza.
*Perdonen todos, pues, perdone el arte
 si ofendo sus preceptos, que en lo escrito
 sólo afectos cifró naturaleza.*

(*Tras el espejo*, p. 72; cursivas mías).

El epígrafe recuerda el pasaje de la *Respuesta*, de sor Juana: «que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones —que he tenido muchas—, ni propias reflejas —que he hecho no pocas—, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí...».³²

Este soneto es una clave para apreciar la tensión genérica en sor Violante. La hablante lucha desde el espacio y la problemática del género femenino. En la estimación de la cultura letrada, la mujer no puede dominar las reglas del arte, de la retórica; no está imbuida de culta ciencia, no tiene elocuencia sino una «tosca pluma» que ni siquiera debería manejar. Y es precisamente aquí donde pide perdón, porque ella transgrede el ámbito de las letras. Ella es «delincuente». Delincuente no en relación con asuntos religiosos, divinos, Dios, etc., sino delincuente porque desbarata, desordena —como dice— las reglas del arte poético. Pero en realidad no desordena en sí los preceptos del arte poético, sino más bien los maneja con propiedad. Lo que desordena son los campos de la autoridad, la *autoritas poetica*, el lugar de autoridad institucional genérico (de género sexuado) que es dueño de la emisión, producción, control, licenciatura, publicación y circulación del lenguaje poético. Es decir, ese orden patriarcal de control del lenguaje y también la materialización de lo literario en forma de libro. Ella pacta fuera de esos lugares del orden institucional. Pacta con sujetos al margen, fuera de esa ley: con el monje encerrado en Argel, pacta con el judío en Francia para la publicación de las *Rimas varias*, y pacta en otra lengua, el castellano, se hace otra voz, distinta, para poder circular. Se

32 *Obras completas*, p. 830. Este es un ardid del que se valen muchas escritoras religiosas: de que escriben iluminadas por Dios. Como afirma Barranda: «El medio más frecuente y de mayor uso sobre todo en las religiosas es el que deja la responsabilidad en manos divina, pues solo por voluntad de Dios se puede explicar que una mujer sea capaz de escribir, lo que es manifestación inequívoca de que elige a los más débiles para expresarse» (1998, p. 450).

da un lugar *en* la diferencia lingüística, territorial, y circunstancias de producción. Esa es la inflexión que pulsiona sobre la apropiación y manejo indebido de los géneros retóricos.

Pero también pone sobre la mesa una contradicción: por un lado, dice que como no tiene formación, y su pluma es tosca, no tiene caudal de saberes. Debe callarse, callar la pluma. En el mismo instante que se auto-denuncia, escribe sonetos ajustándose absoluta y estrictamente al saber de la ciencia poética. Demuestra a la comunidad letrada masculina que sí sabe manejar la cultura de las letras. Así convierte este soneto en una burla de sus detractores; y, efectivamente, logra «la memoria inmortal que solicito», no por su devoción a Dios sino por su devoción y maestría del arte poético.³³ Es la misma estrategia de sor Juana en la *Respuesta*, por ejemplo: colocándose humilde, confesando que no sabe, termina demostrando que sabe más que los demás.

Volvamos ahora a la cita de Glissant con la que se inició este trabajo. Y donde dice «francés» y «criollo», pongamos el «castellano» y el «portugués»:

La «falta» no radica en el desconocimiento de una lengua [el castellano], sino en el no dominio de un lenguaje apropiado [en portugués o en castellano]. La intervención autoritaria y prestigiosa de la lengua castellana no hace más que fortalecer los procesos de la falta.

La reivindicación de ese lenguaje apropiado pasa, por lo tanto, por una revisión crítica de la lengua [castellana] [...]

Esa revisión podría participar de lo que llamaríamos un antihumanismo, en la medida en que la domesticación por la lengua [castellana] se ejerce a través de una mecánica del «humanismo».

El castellano se impone en sor Violante por ser la lengua hegemónica del Imperio; es el castellano del imperio político y cultural, es el idioma de

33 Comentando la dificultad que tiene la poeta de la época áurea de romper la barrera de la retórica amorosa italianizante, Rosa Navarro Durán afirma que sí puede lograrlo en el ámbito religioso: «La poeta tiene, en cambio, un espacio que le abrió una extraordinaria escritora, Teresa de Jesús: el de aventar su ignorancia, una *humilitas* con la fuerza de la verdad». Tocante a este soneto de sor Violante, sigue Navarro: «Suplica la autora el perdón de sus defectos en sus obras poéticas, pues no tuvo maestro en la poesía, mas solo la lección de los libros y su natural inclinación aun en la niñez»; y lo hace con estilo gongorino. Debajo de la retórica, late la verdad» («El arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro», *Studies of Women's Poetry of the Golden Age: Tras el espejo la musa escribe*, Julián Olivares (ed.), 2009, pp. xiii-xxiv.

prestigio; es el lenguaje literario colonizante en el que —con miras a la poesía sacra— la poeta portuguesa habla a Dios. Le falta a la poeta el lenguaje apropiado en portugués, es decir, le «falta» la retórica prestigiosa y avalada de la gran tradición de la lírica religiosa castellana. El monolingüismo para ella tiene una doble vertiente; en la primera, el monolingüismo es del Otro, el Verbo Divino —que no habla, que es Silencioso— pero a quien le hablan, le escriben en castellano (es como si Dios fuera castellano y masculino). Y por eso también le «falta» el lenguaje apropiado en castellano. El amor a Dios conlleva el amor de la interdicción, pero que es destructiva (citado *supra*). Tiene que apropiarse de la retórica literaria castellana, el monolingüismo del otro, para hablarle a Dios, pero al hacerlo se siente no autorizada, «delincuente». El hurto literario la precipita en una vórtice, en una esquizofrenia en que al mismo tiempo que le habla a Dios, profesando su amor, también le habla (y se habla metacríticamente), y pide que la «Perdonen todos»: Dios, castellanos, y especialmente los sujetos árbitros de «el arte», pidiendo clemencia por sus defectos poéticos y por entrar en espacio vedado —tanto divino como literario. De los cien sonetos de este corpus mayormente religioso, tan solo veintiuno están escritos en portugués, y solo siete son religiosos, y de estos cuatro son devotos;³⁴ pero en ninguno de estos devotos encontramos esta problemática de la tensión del género sexuado, género literario y ansiedad autorial.

Cuando sor Juana dijo «que el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna», tal vez presintió que, al hacerlo, hubiera tenido que enfrentar la misma lucha y ansiedad que sor Violante emprendió. Tal vez.

Bibliografía

- BARRANDA, Nieves (1998), «“Por ser de mano feminil la rima”: De la mujer escritora a sus lectores», *Bulletin Hispanique*, 100.2, pp. 449-473.
- BLOOM, Harold (1997), *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, [1973].

34 Los catorce restantes son fúnebres y panegíricos.

- BYNUM, Caroline Walker (1984), *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, California University Press.
- (1987), *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, California University Press.
- COSTA E SILVA, José Maria (1854), *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses*, Lisboa, Silviana, p. 58.
- DERRIDA, Jacques (1981), *El monolingüismo del otro, o la prótesis de origen*, Horacios Pons, (trad.), Buenos Aires, Manantial.
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- GLISSANT, ÉDOUARD (1997), *Le discours antillais*, p. 34; citado en Jaques Derrida.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor (1982), *Inundación castálida*, Georgina Sabat de Rivers, (ed.), Madrid, Castalia [1689]
- (1989), *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, en *Obras completas*, Francisco Monterde, (pról.), México, Porrúa, 7.ª ed.
- MORUJÃO, Isabel, y Rosa Maria MARTELO (1987), «Subsídios para uma reedição de *Rimas várias* de soror Violante do Céu», *Línguas e literaturas, Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II série, vol. 4, pp. 351-374.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2009), «El arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro», *Studies of Women's Poetry of the Golden Age: Tras el espejo la musa escribe*, Julián Olivares (ed.), Woodbridge, Inglaterra, Támesis, pp. xiii-xxiv.
- OLIVARES, Julián, y Elizabeth S. BOYCE, eds. (1993), *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, [2.ª ed. revisada, 2009].
- (1995), «Sor Violante del Cielo (y de la Tierra): The Subversion of Amorous Lyrical Discourse», *A Ricardo Gullón: sus discípulos*, Adelaida López de Martínez (ed.), Erie, PA, Aldeeu, pp. 189-201.
- REMÉDIOS, Mendes dos (1914), *Escritoras doutros tempos*, Coimbra, Franç Amada.
- SABUGOSA, Conde de (1974), *Neves de Antanho* 222, Lisboa, Sam Carlos, 4.ª ed [1918].
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903-1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, I, pp. 264-265.
- (1915), *Antología de poetisas líricas*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliografía y Museos, I, p. 109.
- VIOLANTE DEL CIELO (Céu), Sor (1646), *Rimas varias de la Madre Soror Violante del Cielo, religiosa en el Monasterio de la Rossa de Lisboa*, Ruan, Maurry.

- VIOLANTE DEL CIELO (Céu), Sor (1773), *Parnaso Lusitano de divinos e humanos versos compostos pela Madre Soror Violante do Ceo, Religiosa Dominica no Convento da Rosa de Lisboa*, 2 vols., Lisboa, Miguel Rodrigues.
- (1994), *Rimas várias*, Margarida Vieira Mendez (ed.), Lisboa, Presença.
- WARDROPPER, Bruce (1985), «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, pp. 195-210.
- WEBER, Alison (1990), *Teresa of Ávila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton, Princeton University Press.

LAS ORACIONES Y COPLAS DE CIEGO COMO MOTIVO BURLESCO CULTO EN LA POESÍA RELIGIOSA DEL SIGLO XVII

Inmaculada Osuna

Universidad Complutense de Madrid

Entre las figuras asociadas a la marginalidad social de los siglos XVI y XVII, el ciego asumía una parcela de «productividad» o provecho para la comunidad que le permitía desligarse de la simple mendicidad, así como de connotaciones intrínsecamente delictivas, desplegando al mismo tiempo potenciales factores de empatía a través del sentimiento religioso. Tal actividad partía de habilidades declamatorias que se especializaban en determinados tipos de textos, sobre todo oraciones, vidas y milagros de santos, de Cristo o de la Virgen y casos noticieros, ya estos con amplia cabida de temas profanos y a veces truculentos, aunque asimismo volcados hacia la *admiratio* y con consecuencias frecuentemente moralizantes. Sin embargo, la mercantilización del texto no se limitaba a su declamación pública callejera, sino que también podía extenderse a su complementaria transmisión escrita, lo cual acabó configurando otra de las actividades propias del ciego: la venta ambulante de los pliegos que contenían dichos textos y, junto con ellos, otras menudencias impresas más variadas.¹

1 Puede verse M. C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, 1973, y P. M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, 2002, especialmente las pp. 113-170. Sobre su organización como colectivo «profesional», A. Rumeu de Armas, *Historia de la Previsión Social en España*, 1981, pp. 269-272; con algunos datos sobre los siglos XVI- XVII, y más ampliamente para épocas posteriores, J.-

Ambas facetas de su quehacer, declamación de textos específicos y venta de impresos menores, acabaron formando parte de la caracterización del ciego como tipo social y literario. En este contexto, la cristalización para ciertos poemas de sintagmas como «oración de ciego», «coplas de ciego» o «quintillas de ciego» —todos con evocaciones pragmáticas alusivas a las peculiaridades de su difusión oral, pero con especificación vagamente temática en el primer caso, fundamentalmente métrica en los otros dos²— advierten de una conciencia colectiva de género (o géneros) más o menos identificable(s) y con rasgos diferenciados, al menos en teoría, más allá del denominador común de su transmisor, y a veces también autor. Rebasando su medio originario, la presencia de estas composiciones «de ciego» en contextos de difusión ajenos a los circuitos populares da cuenta de diferentes aproximaciones, con fenómenos de aceptación, asimilación o utilización burlesca, que evidencian las ambivalentes relaciones entre este tipo de poemas y la producción de autores cultos. A partir de calas con diversificación geográfica y temporal a lo largo del siglo XVII, algunos testimonios que remiten a celebraciones y fiestas religiosas especiales pueden resultar ilustrativos al respecto.

La variable cronológica no parece ser irrelevante, ya que las posibilidades paródicas del género y otras derivaciones temáticas burlescas no parecen haber sido realmente significativas hasta ya bien avanzado el siglo. Lo que sí se verifica en las primeras décadas, aunque solo haya aparecido de manera excepcional en el *corpus* utilizado, es la inclusión en relaciones de fiestas extensas de algún poema cantado por ciegos, sin ningún matiz burlesco, en el marco de las celebraciones que describen. De este modo, en la *Relación de la fiesta que en la beatificación del B. P. Ignacio fundador de la Compañía de Iesus hizo su Collegio de la Ciudad de Granada, en catorze de Febrero de 1610* (Sevilla, Luis Estupiñán, 1610), aparece un capítulo específico «De las coplas que cantaron los Ciegos en la

F. Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, 1993, pp. 19-98; y el memorial editado como apéndice en V. Infantes, «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)», en M. C. García de Enterría y otros (eds.), *Las «Relaciones de sucesos» en España (1500-1750)*, 1996, especialmente las pp. 212-216.

2 Con respecto a las quintillas y su consideración métrica, véase N. Baranda, «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», 1986, pp. 9-36.

fiesta» (f. 85v-89r),³ que en realidad recoge un único poema. No es esta la única manifestación poética que compila el volumen: al hilo de momentos o aspectos diversos de la fiesta, se transcriben los versos incluidos en arquitecturas efímeras o los destinados al canto, sobre todo para las celebraciones litúrgicas; además, buena parte del libro lo ocupan las composiciones premiadas en la justa poética. Sin embargo, mientras que la atención que estas composiciones reciben aquí es común a numerosos volúmenes similares a lo largo del siglo, la publicación de las «coplas» cantadas por los ciegos resulta más peculiar.

El encabezamiento del poema (*Al bienaventurado Padre Ignacio, Fundador de la sagrada Religión de la Compañía de Iesus. Vn su devoto vezino de Granada*), a todas luces prescindible en el contexto de la relación impresa, parece estar reflejando no una fuente oral, sino escrita. De hecho, las estrofas iniciales oscilan entre precisas alusiones a la escritura y algunos términos más neutros al respecto, bien por su indistinta aplicación al texto escrito o al oral («palabras»), bien por conformar una metonimia habitual en textos de difusión escrita («mi lengua»):

Porque el santo amor se aviue,
y en los torpes amadores
muera el ciego amor, que viue;
este modelo se escribe
a los que tratan de amores.
Y por ventura, al calor
de Ignacio, en casto feruor
essotro fuego arderá;
y este papel seruirá
de estímulo del amor.

Y será cada renglón
una saeta encendida,
cuya aljaua es la razón,
blanco suyo el corazón,
y amor de Dios la herida.
Enciende Ignacio estas flechas
aunque de palabras hechas;
y del fuego que te abrasa
pon en mi lengua una brasa,
y haz que viren derechas.

(f. 86r; cursiva mía).

3 Cito títulos y textos modernizando únicamente puntuación, acentuación y uso de mayúsculas.

La referencia del encabezamiento a la autoría, despojada de la identificación para centrarse en una caracterización general que aúna devoción e identidad ciudadana, parece no poder ser más apropiada para un texto de vocación popular; con todo, las conclusiones deben ser cautas al respecto, ya que la relación cela también los nombres de quienes escribieron las composiciones presentadas al certamen, contexto de producción poética que, salvo por los componentes de humildad devota anejos a la participación, resultaba especialmente propicio para la estima autorial. Se desconoce, pues, si el autor del poema pertenecía al ámbito popular o no. Lo significativo, en todo caso, es la integración de las coplas en el circuito de difusión no estrictamente popular que implica la relación de fiestas, con el grado de reconocimiento que supone dedicarle un capítulo aparte, explícito con respecto a sus originarios cauces de difusión y con una breve introducción que le adjudica una estimación literaria pareja a la de los productos del certamen:

Pues estamos en poesías y en el capítulo pasado avemos tratado de las que en virtud del cartel salieron y honrraron la fiesta callando, en éste diremos de los que hablando publicaron a voces las alabanças de N. Santo. Éstas fueron unas coplas que cantaron los ciegos, que por no sello en poesía su autor, sino de tan buena y aguda vista, como se verá en ellas, nos pareció ponellas aquí, como a no menos dignas deste lugar que las más.

(f. 85v).

El juego conceptual de «no sello en poesía su autor» induce a pensar que este pertenecía al colectivo de los ciegos, aunque en realidad no se llega a afirmar positivamente que lo fuera. Aún más dudas quedan sobre el grado de intervención de los gestores «institucionales» de la fiesta, especialmente la Compañía de Jesús y sus congregaciones de laicos, en los mecanismos concretos que fueron desde la composición del texto a su difusión oral y de esta a la relación de las fiestas. De hecho, las palabras citadas no aluden a otros poemas cantados, antes bien dan a entender que solo esas coplas fueron las difundidas por los ciegos, lo cual implicaría una coordinación cuya iniciativa no se aclara. La confrontación de estos puntos oscuros con el testimonio de Díez de Aux que se verá a continuación alienta estas dudas, pero, a falta de datos externos que confirmen o desmientan, la información que proporciona la relación de esta fiesta a san Ignacio, quizás deliberadamente ambigua, solo da pie para una interpretación convencional del proceso: autor ciego, difusión aparentemente espontánea por parte del respectivo colectivo y recuperación para el libro de un texto de circulación pública, tal vez ya impreso antes.

Pocos años más tarde, la beatificación de santa Teresa de Jesús vuelve a dejar un reguero de celebraciones en España, muchas con su posterior secuela en forma de relaciones impresas. Entre ellas se encuentra el *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la bienaventurada Virgen y Madre santa Teresa de Jesús... hizo, así eclesiásticas como militares y poéticas, la Imperial Ciudad de Zaragoza* (Zaragoza, Juan de la Naja [sic] y Quartanet, 1615), publicado por Luis Díez de Aux. En tal relación se recoge también un poema destinado a ser difundido por los ciegos (pp. 13-15), pero aquí el proceso que va desde la autoría a la declamación queda completamente al descubierto por parte del autor:

También yo en esta ocasión empecé a dar mi tributo a la Santa Madre, pues a petición de sus hijos Religiosos recopilé la historia de su vida, milagros y muerte, según que en graues autores la hallé escrita. Esto fue en estos versos, que los ciegos pudiessen recitar y el vulgo entender.

(p. 13).

A la luz de este testimonio, la declamación es la única fase del proceso que ha corrido a cargo de los ciegos. La difusión del poema, lejos de ser una iniciativa espontánea por parte de estos, más o menos atribuible, en el grado que se quiera entender, a la devoción o al oportunismo «comercial» que propicia una nueva figura objeto de veneración popular, aparece sin rebozos programada, como tantos otros detalles de las celebraciones, desde los propios promotores de la fiesta, los carmelitas descalzos, corporativamente interesados en la lucidez de las fiestas y, a través de estas, en la exaltación de la nueva beata y de su actividad fundacional. En este caso, tal dirigismo no atañe solo a la selección del medio de divulgación, la declamación pública por parte de quienes asumían habitualmente tal función, sino también a la autoría, con el encargo del poema a una persona letrada, ajena a esos circuitos. Quizás el trasfondo de tal elección —más aún cuando el autor del poema fue el responsable del «retrato» de las fiestas, y también secretario en el certamen— podría llevar al terreno de las hipótesis (contactos personales, devociones particulares, relevancia social o literaria...), pero, al margen de su identidad concreta, la precisión que se hace sobre la consulta de fuentes en esas breves líneas prefigura una motivación decisiva para esta interposición de un autor culto.

Las alusiones al proceso compositivo resultan valiosas, en primer lugar, desde el punto de vista de la *inventio*, pues evidencian la relación entre hagiografía culta en prosa, avalada por «graves autores», y las formas

hagiográficas más divulgativas, entre las que se encuentran las vidas de santos en verso difundidas en declamación pública o distribuidas en pliegos sueltos, destinadas a un público popular y con frecuencia desasidas de autoridades librescas (García de Enterría, 1991-1992, pp. 191-204). Claro es que en el caso de las coplas cantadas en Zaragoza la conexión directa entre fuentes cultas y formas populares se establece gracias a la elección de un autor concienciado y con competencia con respecto a ese proceso de documentación, pero la presumible semejanza del producto con otros en circulación por los mismos medios sugiere, como mínimo, que la compatibilidad no era imposible. De cara al lector de la relación de fiestas, la remisión a fuentes no solo fidedignas, sino incluso escritas —precisión significativa, pues la no muy lejana muerte de la santa facilitaba el acceso a testimonios de personas que la conocieron, no necesariamente fijados en la escritura— debió de suponer una garantía de veracidad y ortodoxia, valoración, sin duda, compartida con los organizadores de la fiesta. No es extraño, además, que bajo tal declaración metodológica subyacieran las suspicacias, aquí contrarrestadas por los avales del autor, hacia los ciegos como transmisores o incluso tracistas de prácticas supersticiosas y de relatos en los que, en detrimento de la verdad, se privilegiaba la magnificación de elementos maravillosos y aun fantásticos.⁴

Pese a la conciencia práctica que revela el uso de los cauces populares del momento, la perspectiva de «elitismo» cultural en la que el autor envuelve al lector del libro, implicándolo en el distanciamiento con que se alude al «vulgo», guía también los presupuestos que han presidido la composición del poema con vistas a un público popular. La mención de lo que parecen ser principalmente ajustes estilísticos —quizás también otros de naturaleza temática o argumental— desvela la premeditada adaptación a una escritura contemplada como distinta de la propia y, con ello, también el deseo de una oportuna autojustificación ante el receptor letrado de la

⁴ Aun con sus intereses personales de por medio, puede recordarse el memorial de Lope de Vega contra la venta de impresos por parte de los ciegos, publicado por M. C. García de Enterría, «Un memorial “casi” desconocido de Lope de Vega», 1971, pp. 139-160. Véase, concretamente: «Y otras veces fingen milagros, y que la Virgen nuestra Señora [*sic*] baxa del cielo, con versos tan desatinados, palabras tan indecentes, y mentiras tan descubiertas, que si se reparasse en esto, no es possible que la piedad Christiana, no saliesse a la defensa con las veras que a los grandes libros; pues si se prohiben y recogen por pocos errores en muchas hojas, mejor estos, porque en pocas hojas tienen muchos errores» (pp. 144-145).

relación. Las palabras de Díez de Aux no solo recuerdan, de este modo, la sencillez expresiva que caracteriza a las coplas de ciego en su estado genuino, sino también cómo el género —este, como tantos otros— prevalece sobre un presunto estilo personal.

Por otra parte, el poema a san Ignacio de la fiesta granadina y el dedicado a santa Teresa en los festejos zaragozanos muestran dos modos distintos de abordar la alabanza a los respectivos santos, evidenciando cómo, pese a algunos estereotipos burlescos posteriores, los patrones marcadamente narrativos no son exclusivos en el proceder de las «coplas de ciego». En efecto, si en su poema Díez de Aux sigue una progresión biográfica convencional desde el nacimiento y niñez de la santa hasta su muerte, y más allá de esta, hasta la constatación del poder milagroso de sus reliquias, las coplas a san Ignacio muestran un trazado menos nítido y una distribución del contenido menos equilibrada,⁵ con unas diferencias de ordenación argumental que, con todo, no desdibujan la básica afinidad de estilo, tono y contenido. Ambos poemas se integran, así, sin ningún matiz paródico, por asimilación —constatada en el caso de Díez de Aux, incierta en el poema de las fiestas granadinas— o cuando menos por aceptación de las «coplas de ciego», en un discurso de vocación no popular, como lo es el de la relación extensa de fiestas.⁶

No puede descartarse que ya por estos años las «coplas de ciego» pudieran tener un potencial burlesco que, sin embargo, no aflora de manera explícita en carteles de las justas literarias, uno de los principales indicadores de los derroteros de la poesía en fiestas religiosas. Entre los papeles procedentes de un certamen sevillano en defensa de la Inmaculada Concepción, de 1615, un poema alerta de ello, todavía con cierta vaci-

5 En las diez primeras estrofas (cada una de diez versos, según su presentación tipográfica), en vez de iniciarse el relato biográfico tras la proposición del tema y la invocación, se encomia la actividad evangelizadora entremezclando la acción personal del santo con la empresa colectiva de la Compañía de Jesús. Luego, a lo largo de doscientos versos se desganan varios episodios de la vida de san Ignacio, con sus logros y prodigios; las diez estrofas finales están dedicadas casi en exclusiva a un ejemplo muy concreto del poder del santo tras su muerte, el valor milagroso de su firma; no se rompe, pues, la lógica temporal, pero sorprende tal demora en un solo motivo.

6 Sobre los destinatarios de estos «libros de fiestas», véase S. López Poza, «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *La fiesta*, 1999, pp. 221-222.

lación.⁷ El cartel de la justa solicitaba un romance portugués, vizcaíno o sayagués, que versara sobre «los misterios de la Justa» y describiera «la solemnidad y aparato de ella, la dedicación y afectos de los hermanos de esta santa Cofradía» (p. 10); no se indicaba explícitamente que su tono fuera burlesco, pero la remisión a estos estereotipos lingüísticos, con frecuencia utilizados con tal intención, posiblemente hacía innecesaria la precisión; por otra parte, el tema propuesto, la descripción de la fiesta misma, fue uno de los motivos que reapareció en justas a lo largo del siglo como asunto destinado a un tratamiento desenfadado o plenamente burlesco,⁸ lo cual hace verosímil que ya en estas primeras décadas pudiera tener esa vaga connotación intrínseca. En todo caso, aunque el romance discurre por aparentemente serios tópicos laudatorios sobre el esplendor de la fiesta, las deturpaciones lingüísticas que se salpican logran cumplir con las exigencias del cartel. Lo peculiar aquí es que la figura del ciego parece añadir cierta comicidad situacional en los versos proemiales, a partir de la paradoja que entraña poner en boca de un ciego la descripción de la fiesta, buena parte de ella basada en elementos visuales:

Ya que la bista me falta,
non permitáis, Birjen, bos,
que sea parte el no ber
para perder la ocasión.

7 Se hallan recogidos en el ms. 9/3665 de la Real Academia de la Historia, sin foliación. Véase J. Pérez de Guzmán y Gallo, *El primer certamen poético que se celebró en España en honor de la Purísima Concepción de María*, 1904.

8 Otra justa inmaculista sevillana propone premiar a quien «con más leuantado estilo y festiuo Romance pintare toda la Fiesta y descriuiere el discurso della» (Francisco Luque Fajardo, *Relación de las fiestas que la Cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula celebró en su Parroquial Yglesia de Seuilla a la Purísima Concepción de la Virgen María*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1616, f. 13r); la ambigüedad en el enunciado permite elegir, en realidad, entre tratamiento serio o burlesco. Más explícitos son algunos asuntos a la «peor poesía» sobre los cohetes, fuegos artificiales y otros elementos lúdicos de la fiesta en varias justas: por ejemplo, en José de Miranda y la Cotera, *Certamen angélico en la grande celebridad de la dedicación del nvevo y magnifico Templo que... la esclarecida Orden de Predicadores consagró a Santo Tomás de Aquino... el Octubre de MDCLVI*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1657, f. 8v; Tomás de Oña, *Fénix de los ingenios, que renace de las plausibles cenizas del certamen que se dedicó a la venerabilísima imagen de N. S. de la Soledad, en la célebre translación a sv sumptuosa capilla*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1664 [certamen de 1660], f. 47v; Fr. Juan Alegre, *Angustias gloriosas de María, celebradas de la devoción, en el nvevo templo que dedicó a sus Dolores... Granada*, Granada, Imprenta Real de Nicolás Antonio Sánchez, [¿1673?] [certamen de 1671], f. 90r.

Sola a bos quiero por guía,
la santa cruz por bordón,
porque con tales defensas
saldrá mi industria mexor.

Una fiesta tan conprida,
¿cómo la pintaré yo?
Puesto que bista no tengo,
rresiba Dios la intensión;
y aunque la tubiera, creo,
para espricar lo menor,
eran menester mil lenguas,
si tantas me diera Dios.

Pero con los ojos mesmos
del alma que Dios me dio
contenpro la fiesta santa,
engastada en afición,
que, como la piedra ymán
alsa en qualquiera ocasión
açero en el ayre, pude
tal con mi contenprasión.⁹

Con todo, el remate del poema no insiste tanto en la figura del ciego como en el encuentro de campesinos que enmarca la descripción («Esto dixo un aldeano / en berso a su amigo Antón, / porque desta fiesta santa / dél tubo la rrelación»), produciendo con ello cierta impresión de vacilación, ya que la oscilación *ciego / aldeano*, aunque en términos reales no incompatible, sí se prestaba a estar bien diferenciada como tipo literario. En cuanto a la comicidad lingüística, el estereotipo del lenguaje rústico sostiene el carácter burlesco a lo largo del poema,¹⁰ pero no aparecen aún los recursos de carácter conceptista que, como se irá viendo, se generalizaron décadas

9 El poema fue publicado en J. Pérez de Guzmán y Gallo, 1904, pp. 238-240. Sus criterios de modernización del texto incluyeron la normalización de las deformaciones lingüísticas; dada su relevancia para el asunto aquí abordado, optó por citar el poema por el manuscrito, añadiendo puntuación y regularizando mayúsculas. Además, el rótulo de *Romance de ciego* que allí figura es adición del editor: en el manuscrito el poema carece de encabezamiento; tras el final, donde se indica el autor en otros papeles de la justa, aquí se señala: «de un hombre pribado de la bista natural».

10 Así: «corgadura», «prega a dios mueso Señor», «oro que orabia crió», «ygresia», «copras», «groria», «pobrique». El seseo es casi constante («grandesas», «sarsa», «esparsidos», «xasmín», «sielo», etc., pero también «traça», «edifiçio»...); no es descartable que aquí tenga similar consideración a las deformaciones ya vistas, pero en la época era frecuente que el seseo se deslizara en el traslado de textos sin ningún asomo jocoso ni popular, sin mayor trascendencia que su reflejo de usos lingüísticos regionales de autor o copista.

más tarde. En todo caso, aun con tales vacilaciones y diferencias, la asimilación de la figura del ciego a otros tipos habitualmente burlescos resulta de particular interés aquí para la trayectoria que va hacia la parodia de los géneros que formaban parte de su repertorio o de su mercancía.

En ese proceso entran en juego determinados elementos literarios que no siempre dan lugar a productos bien definidos como género. La métrica es uno de ellos, y de nuevo las justas poéticas pueden aportar un cuadro ilustrativo al respecto. Desde principios de siglo, si no antes, la convivencia en los carteles de justas de formas endecasilábicas y octosilábicas no resultó igualitaria en lo que a asuntos burlescos se refiere. Unas y otras compartieron los temas serios, aunque solo con la evolución estimativa del tradicional octosílabo a lo largo del siglo XVII este encontró un creciente protagonismo en tal ámbito. Por el contrario, como tendencia general y desde muy temprano, el octosílabo contó casi en exclusiva con el dominio de lo burlesco, en forma de romances, quintillas, seguidillas o sextillas de pie quebrado, aunque casi todos estos metros podían aparecer también en composiciones de tono serio. Por otra parte, la asociación entre los poemas recitados por ciegos y las «coplas» reales o las quintillas creó de hecho un espacio de intersección que resultó atractivo para la parodia y otras utilidades burlescas de la figura del ciego.

Tal confluencia se encuadra en un contexto de expansión de la poesía jocosa, tanto en el ámbito profano como en el religioso. En este último, los referentes sagrados situaban al poeta burlesco ante unos límites difíciles de precisar, posiblemente variables según la percepción o sensibilidad particular de cada persona, que separaban la burla «decente» de la palmaria irreverencia. No faltó una línea de desarrollo de lo burlesco aplicada de manera directa a Cristo, la Virgen o los diferentes santos, con las previsibles limitaciones expresivas que ello conllevaba; factores tan heterogéneos como la pareja humanización de las figuras —recurso por sí mismo de impecable tradición devota— y el origen frecuentemente lingüístico del efecto jocoso, con su componente ingenioso, pudieron coadyuvar a una aceptación o justificación del procedimiento; además, una vez desencadenado el proceso de aceptación, la propia identificación de convenciones burlescas ya asentadas socialmente (personajes tipo, tópicos, procedimientos lingüísticos, estilemas...) podía amortiguar el impacto. Con todo, tampoco faltaron estrategias que permitían sortear la confrontación direc-

ta con estos referentes dignos de veneración, desplazando la burla hacia figuras real o culturalmente asociadas a cada uno de estos, y que a la vez se consideraran merecedoras del desprecio o de la risibilidad social: así, por indicar solo algunos ejemplos, Adán y Eva o el Demonio, con respecto a la Inmaculada Concepción, distintos grupos marginales, a veces asociados a estereotipos lingüísticos (pastores rústicos, negros, gitanas), entre los temas navideños profusamente presentes en villancicos, o diversas circunstancias particulares sobre la imagen religiosa o el santo venerado (la venta de la imagen de Nuestra Señora de Cogullada por parte del escultor, las penalidades de un compañero de san Pedro de Alcántara tras una jornada de hambre, sed y miedo por el encuentro con un toro, etc.¹¹). En esta línea, proliferaron subgéneros característicos como el vejamen (al demonio, a los judíos o a herejes...) y la parodia de determinados tipos de discursos o géneros textuales. Los ciegos formaron parte, implícita o explícitamente, de ese particular universo burlesco, unas veces por sí mismos como protagonistas de situaciones cómicas, otras veces a través de la tipología textual parodiada (almanaques, pronósticos, gacetas y relaciones de sucesos, oraciones).

Aunque desligados de sus respectivos contextos festivos originales, las *Obras varias* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651), de Jerónimo de Cáncer y Velasco muestran ya algunos testimonios bastante significativos al respecto, y también algunos de los problemas que va a plantear la delimitación del fenómeno.¹² En el volumen, preparado por el autor, entre los rótulos de referencia métrica que anteceden a las composiciones alternan el de «Quintillas» y el más restrictivo de «Quintillas de ciego», como si cada uno tuviera cierta especificidad. Cuatro poemas se etiquetan como «Quintillas de ciego», y de ellos solo dos son susceptibles de datación. El más temprano es la *Relación del nacimiento y bautismo de la Serenísima Infanta doña Ana María Antonia de Austria*, de 1635 (Solera

11 Juan Francisco Andrés de Ustarroz, *Certamen poético de Nuestra Señora de Cogullada*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1644, p. 76; Fr. Antonio de Huerta, *Triunfos gloriosos, epitalamios sacros, pomposos y solemnes aparatos... que se celebraron año de MDCLXIX en... Madrid, y en el Real Conuento de San Gil, Descalços de la Seráfica Orden. A la canonización solemne del... Glorioso San Pedro de Alcántara*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1670, p. 53.

12 Cito por la edición de R. Solera López, 2005.

López, 2005 n°19, pp. 63-78). No se trata, pues, de un poema religioso en sentido estricto, aunque, por la naturaleza del evento abordado, el predominante componente cortesano confluye con el ritual cristiano, de modo que algunas alusiones mantienen la misma tensión entre referente sacro y tratamiento burlesco que se aprecia en composiciones específicamente religiosas. No hay ninguna caracterización del sujeto poético como invidente, por lo que el marbete de «Quintillas de ciego» activa una asociación solo implícita, que debe suponerse basada en características textuales, aunque, lógicamente, las interferencias con la perspectiva burlesca, a veces con asociaciones disparatadas, pueden estar distorsionando algunos rasgos. De hecho, a la identidad métrica se suman otros elementos de diversa naturaleza, como algunos clichés retóricos y, sobre todo, el referente textual que articula la parodia, la relación de sucesos, género noticioso habitual en el repertorio de los ciegos (García de Enterría, 1990, pp. 271-291).

La inicial invocación a la Virgen, práctica que subrayaba la imagen del ciego-devoto, se mezcla aquí, quizás con deformada intención jocosa, con la pagana apelación a las Musas. La armazón estructural del poema queda al descubierto con evidentes marcas de transición, que —por mucho que no sean exclusivas— debían de ser frecuentes en las composiciones recitadas por los ciegos, dada su utilidad para ir orientando al oyente en la progresión del discurso. Entre la inicial invocación y la información sobre el nacimiento de la infanta, un marcador temporal anuncia un principio de narratividad («Día del santo a quien dio / el tentador mil enojos, / y de todos se libró, / nuestra reina a luz parió...», vv. 21-24); sin embargo, estos versos pertenecen todavía a una sección básicamente introductoria, que, pese a algunas alusiones no muy demoradas al alumbramiento, vuelve a detenerse en una proposición del tema y una precisa fijación cronológica antes de entrar en materia. A continuación, pese a mantenerse cierta progresión narrativa en torno al ritual del bautismo, el poema se demora en el desfile de personajes cortesanos, entre el elogio debido, ocurrentes juegos de palabras y algunas alusiones disparatadas. Un final también muy marcado retóricamente concluye con una proyección de futuro, con ciertas resonancias de fórmula este-reotipada de oración («Y que les darán, colijo, / muy presto otro parabién / de alguna hija o de algún hijo / que gocen con regocijo / por siempre jamás, amén.», vv. 281-285).

Igualmente incardinadas en un marco circunstancial festivo, que el encabezamiento se preocupa de mencionar, aunque sin excesivas precisiones, las otras «Quintillas de ciego» de fecha conocida remiten a una celebración cofrade de 1644, aunque en este caso, quizás por parodiar un género no específicamente noticiero a diferencia de la anterior «relación», no hay interés por una datación en el texto y esta solo puede extraerse de fuentes externas (Solera López, 2005, nº 28, pp. 106-111).¹³ Aparte de la indicación métrica, el encabezamiento de las quintillas alude a otro género típico del repertorio ambulante, las «vidas y milagros» de santos, aquí en referencia al patrón de los plateros, san Eloy, objeto de la fiesta. Más breve y de trazado más simple que el anterior, el poema discurre por unas pautas retóricas fácilmente identificables: la introducción, brevemente resuelta en una copla, vuelve a estar ocupada por una invocación, en este caso al santo, en petición de ayuda poética; una sección básicamente narrativa aborda con aparente orden cronológico su entorno familiar y las peculiaridades de su nacimiento, su juventud marcada por ciertas virtudes (laboriosidad, templanza, actos de caridad ...), sus milagros, el nombramiento como obispo y su muerte. Las coordenadas paródicas se ratifican cuando lo estrictamente narrativo ocupa un lugar secundario con respecto a lo ingenioso; lo que predomina no es la transmisión de información, sino el juego entre un conocimiento hagiográfico previsiblemente previo en los receptores originarios del poema, los cofrades que organizan la fiesta en honor de su patrón, y los recursos lingüísticos de carácter conceptista sobre los que descansa la comicidad del texto: dilogías, modificación de frases hechas, tecnicismos del oficio de la platería utilizados con doble sentido... Valgan algunas quintillas a modo de ejemplo:

Daba de limosna entero
el caudal de sus labores,
y al repartir su dinero,
no hubo en el mundo platero
de tantos aparadores.

(vv. 36-40).

De este y del otro afligido
se dejaba importunar,

13 Para la datación, veáse la nota inicial y la información complementaria en las pp. 106 y 447-448.

y viéndose tan seguido,
se enojó con un tullido
y le invió a pasear.

(vv. 51-55).

La conclusión, por su parte, sin abandonar tales recursos lingüísticos, combina algunos guiños circunstanciales («sus hermanos / hoy le renuevan el altar», «escribanos», «cofradía», vv. 91-96) con el difundido motivo jocoso del beneficio material del poeta («que yo en tan alegre día / me mudo a la platería / y tomo cualquiera pieza», vv. 98-100), particularizando así, siquiera someramente, el relato de la vida del santo. No hay alusión alguna a la condición del sujeto poético, y, por tanto, de nuevo el concepto de «quintillas de ciego» se apoya exclusivamente sobre una precisa tipología textual, con unas marcas retóricas, si no exclusivas, bastante características.

Los otros dos poemas rotulados como quintillas de ciego están dedicados a san Francisco de Asís y carecen de datos textuales o paratextuales que permitan deducir las circunstancias para las que se compusieron (Solera López, 2005, n.º 37 y n.º 69, pp. 140-143, 263-266). Ambos están rubricados como «Vida y milagros de San Francisco», y efectivamente, siguiendo claros patrones de narratividad, van refiriendo, de manera un tanto peculiar por el carácter burlesco de los poemas, distintas vicisitudes de la vida del santo, en ordenada progresión desde su vida hasta su muerte. En el primer poema sí hay una auto-caracterización del sujeto poético como ciego y mendigo («Un ciego soy que he venido / a cantar en esta tropa / al varón más escogido. / Atención, señores, pido, / que hoy ha de haber brava sopa», vv. 1-5); en el segundo, la narración carece de apoyos retóricos de inicio o cierre, y ninguna referencia al sujeto poético se escapa a lo largo del poema. Quizá alguna fórmula metadiscursiva esté remitiendo de manera precisa, con dejes de ripio, a manidos recursos de cantares de ciego: «fundó cierta religión / que se dirá más abajo» (n.º 37, v. 40) —para mayor efecto burlesco, en vano se busca referencia alguna a la actividad fundadora del santo en lo que queda del poema—, «murió, por fin de la historia» (n.º 37, v. 66), «porque en fin le había parido, / como dijimos arriba» (n.º 69, v. 30). Por lo demás, en ambas composiciones la comicidad lingüística sostiene en toda su extensión el evidente tono burlesco.

Según se desprende de estos tres poemas de inmediato referente religioso, la explícita caracterización del sujeto poético como ciego no parece imprescindible, y de hecho solo de modo ocasional se acude a ella. El for-

mulismo retórico de inicio y cierre tampoco es constante, aunque sí muy frecuente. Y lógicamente los recursos de la comicidad lingüística, e incluso su peculiaridad de ocupar el cierre de cada quintilla, son comunes a otros tipos de composiciones burlescas en la época. Tal vez la marca paratextual de «Vida y milagros», solo presente en sus así denominadas «quintillas de ciego», era suficientemente indicativa. El parejo decurso narrativo —en realidad, desdibujado en su ritmo y, sobre todo, en su sentido, por la búsqueda del «concepto» o «equivoco» burlesco—, con su pauta de progresión nacimiento-vida-milagros-muerte, es la otra constante. En todo caso, si se considera definitorio ese patrón argumental y narrativo, habría que aceptar que algunas composiciones rotuladas solo como «Quintillas» —o incluso alguna de distinta combinación métrica— pudieron seguir un modelo semejante.

Dejando aparte los poemas que responden de manera constatada a la justa a la Virgen de la Aurora (1648),¹⁴ dos composiciones de Cáncer y Velasco pueden ilustrar esas zonas de indefinición con respecto a la parodia de las «oraciones de ciego» o sus «vidas y milagros»: unas quintillas *A Santo Domingo. Cantáronse en un día que profesaba una monja en Santo Domingo el Real* y unas «redondillas de pie quebrado», *A San Francisco* (Solera López, 2005, n.º 38 y n.º 62, pp. 144-147, 238-241). En la primera, quizás la exclusión como «quintillas de ciego» esté relacionada con las precisas alusiones a la profesión de la monja. En efecto, el poema presenta un argumento y un tratamiento narrativo similar al de las «Vidas y milagros» en «quintillas de ciego» del autor, con su pauta de recorrido, aludiendo al protagonista en tercera persona, por su nacimiento, crianza, vida virtuosa, milagros y actividad fundadora, todo ello aderezado con sistemáticos juegos de palabras. Sin embargo, el tópico hagiográfico de la fundación de comunidades religiosas se aprovecha aquí para derivar hacia la nota circunstancial ya anunciada en el encabezamiento, rompiendo así la homogeneidad narrativa al final del poema y desplazando el foco de atención desde la vida del santo a la nueva religiosa.

También las redondillas de pie quebrado a San Francisco coinciden parcialmente con estos patrones narrativos. El tratamiento biográfico no

14 Se trata de las quintillas que comienzan «En Escamilla vivía» y el romance «Señora, porque mi musa» (Solera López, 2005, n.º 29 y n.º 30, pp. 112-118).

es tan abarcador, pero no por ello deja de corresponderse con lo que puede verse más adelante, por ejemplo, en los poemas por la justa granadina a san Juan de Dios, explícitamente caracterizados como «oración» de ciego: la focalización en los prodigios y milagros de su vida, sin olvidar, en referencia abrupta, su muerte, pero prescindiendo de los momentos iniciales (nacimiento y juventud o crianza). No obstante, el metro utilizado, la redondilla de pie quebrado, parece acaparar el rendimiento burlesco de los juegos de palabras de la apertura y cierre del poema («Pues Francisco al más baldado / sana sin que afán le cueste, / cúreme ahora de aqueste / pie quebrado», vv. 1-4; «Murió y ninguno le ve, / y su cuerpo en nuestra edad / es una dificultad / que se está en pie», vv. 45-48), lo cual parece sugerir que, a pesar de las semejanzas argumentales y la proximidad métrica con las coplas y romances de ciego, la combinación resultó, al menos en este punto, y también en una valoración genérica, decisiva para una percepción distinta.

Con independencia de ese margen de ambigüedad, parece concretarse en las «quintillas de ciego» sobre santos de Cáncer y Velasco una idea de (sub)género en torno a la parodia con fines burlescos de las «vidas y milagros» cantadas por los ciegos. El planteamiento dista enormemente de la actitud con que Díez de Aux abordaba la trayectoria vital de Santa Teresa. Ni la intención informativa está ya en la base de la composición del poema ni, presumiblemente, el receptor inmediato sería el mismo: pese a la actitud elitista de Díez de Aux, sus quintillas pretendían la asimilación y una efectiva difusión popular; aquí, en cambio, las vidas y milagros cantadas por los ciegos subyacen solo como aparato risible. La característica tipología textual sirve, en primer lugar, para dotar de unidad compositiva a una serie de ingeniosidades burlescas; sin embargo, sus implicaciones son mucho más amplias, pues actúa como resorte de identificación de un sujeto poético distanciado, una figura marginal, el ciego, que, como tal, es potencial objeto de consideración jocosa por parte de autor y receptores, previsiblemente hermanados en un sentido de superioridad con respecto al mundo —social y literario— popular.¹⁵ El lector del volumen de Cán-

15 Lógicamente, algunos actos de la fiesta religiosa permitían un público bastante heterogéneo. Cuestión distinta es que muchos no quisieran sentirse identificados con los estratos sociales más bajos y, de manera especial, que para algunos colectivos fuera importante la adopción mimética de los patrones de comportamiento —y, por lo que aquí res-

cer y Velasco estaría prevenido por el marbete de «Quintillas de ciego», los originarios «oidores» de los poemas podrían reconocer casi de inmediato el código burlesco —si es que no había elementos contextuales que previamente anunciaran su naturaleza paródica¹⁶—, identificable al primer juego de palabras con el que se encontraban, ya en el cierre de la primera estrofa.

Si las *Obras varias* de Cáncer permiten ver en un autor dado distintos perfiles en la parodia de las coplas de ciego y posibles márgenes de ambigüedad, impresos de diverso tipo emanados de las propias celebraciones festivas, aun con sus inevitables lagunas documentales, hacen posible confirmar la extensión del fenómeno, al tiempo que ofrecen datos significativos sobre el contexto originario para el que se crearon los poemas y el funcionamiento de estos en medio del complejo organizativo de la fiesta pública.

Algunas relaciones y, muy especialmente, numerosos pliegos sueltos muestran el que tal vez fue el ámbito más fecundo en la utilización burlesca de la figura del ciego para poemas de tema religioso: los villancicos para ceremonias litúrgicas o paralitúrgicas. Como producto de consumo regular y bastante generalizado, estos requirieron un amplio abanico de posibilidades temáticas y tonales, entre las que no faltaron distintos subgéneros burlescos, como la jácara, el villancico de negros, el de gitanos... Es de suponer que, por su extensión geográfica y cronológica y por su constatación de aceptación social, llegaron a tener una fuerza indiscutible no solo en el reflejo, sino también en la conformación de modas poéticas, aunque hay que tener en cuenta, a efectos metodológicos, posibles tendencias conservadoras, entre otros motivos por la especial pervivencia y reutilización de los textos a lo largo de décadas (P. R. Laird, 1989, pp. 115-120; ídem, 1997). Es difícil determinar en qué medida la oralidad de la literatura

pecta, también de gusto literario— de grupos de mayor consideración social o cultural. Así, a propósito de la fiesta de los plateros, puede ser esclarecedora la información que aporta R. Solera sobre el gremio (pp. 447-448), con unos gestos de ostentación y unas reivindicaciones que aspiraban a dignificar su imagen social y alejarlos de la consideración negativa, y onerosa, de los oficios mecánicos.

16 Al menos por lo que respecta a la justas poéticas, según documentan algunas relaciones que registran la ceremonia de entrega de premios, no era extraño que, antes de leerse los poemas galardonados, se recordara el correspondiente asunto del cartel, revelando en su caso de antemano el tono burlesco de las composiciones siguientes.

difundida por los ciegos, su declamación posiblemente aderezada con alguna salmodia o con rudimentario acompañamiento musical, llegó a facilitar su transposición burlesca en villancicos. Además, haría falta un estudio más amplio y sistemático, en la medida en que las fuentes lo permitan, para detallar, con precisiones cronológicas, en qué sentido se dio originariamente el trasvase de los motivos burlescos aquí abordados a propósito de la figura del ciego: si desde los contextos de la difusión musical a los vinculados con la lectura, pública o privada, o viceversa. De hecho, las justas documentan una difusión no asociada a la música, pero en otros casos —por ejemplo, las «quintillas de ciego» incluidas en las *Obras varias* de Cáncer y Velasco— el silencio sobre el preciso contexto de los poemas no permite descartar ninguna de las opciones, ya que la creación para una realización musical no es, por supuesto, incompatible con otros cauces de difusión posteriores.¹⁷ En todo caso, como se irá viendo, a la altura de mediados de siglo parece que ambas formas ya convivían plenamente.

Los villancicos para las fiestas navideñas conforman un campo profusamente documentado, cuya amplitud es imposible de abordar ahora.¹⁸ Baste una muestra, de interesante cronología por su carácter temprano en relación con los tratamientos burlescos de la figura del ciego que se irán viendo: el pliego de *Villancicos que se cantaron en el grave y religioso convento de Nuestra Señora del Carmen de Sevilla, en los Maytines de la Natividad de Nuestro Redemptor Jesu Christo. Año de 1631* (Sevilla, Viuda de Juan de Cabrera, 1631). La última composición se inicia con el conocido reclamo de los ciegos rezadores: «Mándenme rezar, señores, / la oración de Navidad, / aquel Señor de piedad / que vino a sufrir rigores» (f. 4r). El resto de la introducción del villancico y las coplas desarrollan un imposible diálogo entre el ciego rezador, que propone sus servicios, y un sordo que a duras penas entiende las voces del ciego. Esta parte de la composición concentra, casi en exclusiva, los elementos risibles del texto, y lo hace básicamente gracias a la comicidad situacional que entre ciego y sordo, con sus respectivas

17 Puede recordarse, sin ir más lejos, las ya citadas quintillas a santo Domingo de este autor, cuyo encabezamiento resulta explícito: «cantáronse».

18 Una mínima idea de esa magnitud la ofrecen los catálogos de algunos fondos; pueden verse, por ejemplo, I. Ruiz de Elvira (coord.), *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, 1992, y A. Torrente y M. A. Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, 2000.

limitaciones perceptivas, se establece. Alguna nota de lenguaje coloquial («Dígole que también / so teniendo de un oýdo», f. 4v) podría ocasionalmente contribuir al efecto burlesco, pero en todo caso de manera más ocasional. Además, la parte final del villancico, precedida del marbete «Oración», carece aparentemente de marcas cómicas —salvo alguna deturpación lingüística aislada («devinal», «isenigual», «heys») que posiblemente responda a ese propósito, y no a errores de copia o imprenta—, dando así la impresión de un producto similar a los que en la realidad, y no en la deformación jocosa de los poetas no populares, constituían el género:

¡O Santo Dios devinal,
aunque oy nacido, enjandrado
por aquel padre Eternal
que oy nos entrega humanado
a su Hijo celestial!
Hijo divino de Dios,
de la gloria Sol Eterno,
de naturalezas dos,
espanto de el triste infierno,
pues tembló de vuestra voz;
santo Dios del alegría,
Sol de los cielos y tierra,
que de la noche acéis día:
en paz volvéys nuestra guerra,
luz que dio el Alva a María.
Sol vello resplandeciente,
Dios y ombre verdadero,
aunque Niño, omnipotente,
Iues temido y severo,
aunque en trage penitente;
Dios que los males de Adán,
para mayor salud nuestra,
frío de sición os dan¹⁹:
dadnos voz la calor vuestra,
pues todos sin ella están.
Dios Divino isenigual,
Niño de tanta grandeza
que a el naçer heys sido tal,
que necéys de la pureza
sin pecado Original:

19 Parece lectura deturpada, incluso teniendo en cuenta las deformaciones lingüísticas que salpican el poema; quizás haya que entender «desición», aunque en ese caso falla la concordancia con el adjetivo. También caben dudas entre atribuir a la deliberada deformación o a error de imprenta, más adelante «necéys».

pues es tanta y tan notoria
 la deydad que miro en voz
 en la patria transitoria,
 dadnos, pues que nacéys Dios,
 aquí gracia, y después gloria.

(4v)

Así pues, la pieza representa todavía un estado vacilante —al menos en su texto, pues no hay que descartar las connotaciones que la música y la realización pudieran aportar— con respecto a su carácter burlesco. Éste es inequívoco, pero basado en elementos situacionales y, como mucho, en algunas deformaciones lingüísticas aisladas; en este sentido, pues, sus mecanismos se asemejan a los del ya aludido poema para la justa sevillana de 1615 en honor de la Inmaculada Concepción. De nuevo aquí resulta fundamental la evocación del ciego como figura marginal y popular, pero, con significativo cuidado, lo burlesco deja intacto el contenido de la oración, que no muestra ningún componente paródico. Por lo demás —y quizás en estrecha conexión con ese desentendimiento de la parodia—, la composición todavía no refleja el gusto por el equívoco o «concepto» que textos ya relativamente próximos de Cáncer y Velasco mostraban plenamente asentada.

Quizás solo fuera cuestión de tiempo: tres impresos de los años cincuenta referentes a fiestas madrileñas documentan con profusión la composición de quintillas —por supuesto, también de otros poemas en metros distintos— para ser cantadas en las celebraciones, y aunque no todas, muchas de ellas abordan —o recuerdan para negarlo— el motivo del ciego y sus coplas. La *Relación panegírica del novenario célebre con que el Orden ilustríssimo, ínclita cavallería y Capitulo General de Alcántara solemnizó en San Bernardo de Madrid su quarto voto de professar y defender el puríssimo misterio de la Concepción de Nuestra Señora* (Madrid, Imprenta Real, 1653), realizada por Gabriel de Bocángel, recoge los textos que fueron cantados en los actos de los distintos días. El propio autor de la relación escribió algunos, y entre ellos unas quintillas que precisamente niegan su vinculación con ciego alguno: «Y aunque son en versos legos, / no son de ciego, Señora, / sino algo más palaciegos» (f. 89r).²⁰ En cambio, un texto

20 Hay edición de la relación —excluyéndose los poemas ajenos— en Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras completas*, T. J. Dadson (ed.), 2000, vol. II, pp. 1103-1235; el poema citado, en la p. 1226.

de Antonio de Solís recrea, una vez más, los reclamos del ciego en busca de clientes («Acudan al ciego con / su bendita caridad, / y oy, en su festiuidad, / manden rezar la Oración / de la más pura verdad», f. 80), así como uno de los clichés conclusivos más habituales, aquí con juego de palabras incluido («Esta limpia executoria / de vuestros santos blasones, / la Fe nos haga notoria, / y ponga en las opiniones / aquí paz, y después gloria», f. 81r).²¹ No obstante, y a pesar de su reconocimiento como «quintillas jocosas»,²² el poema acude a una comicidad lingüística que, quizás por su comedimiento, queda bastante más desdibujada que en otras composiciones, con unas dilogías y unos juegos de palabras que prácticamente evitan la concurrencia con expresiones marcadamente coloquiales.

Tres años más tarde sale a la luz la relación de Isidro Angulo y Velasco a propósito de los *Trinfnos festivos que al crvcificado redemptor del mundo erigió la Real Congregación del Santo Christo de San Ginés desta Coronada Villa de Madrid, en la colocación a su nueua Capilla de su Santa Imagen* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1656). Aunque, como norma general, aquí se excluyó de misas y oficios de completas el canto de villancicos, «en las fiestas se cantaron muchas y excelentes letras de diuersos ingenios, grandes todos, y todos los mayores» (p. 10), que se recogen en el volumen. Entre las composiciones burlescas, algunas siguen recordando la figura del ciego —y aquí de manera suficientemente significativa por su recurrencia en distintos autores—, unas veces para negar la caracterización del sujeto poético como tal, al igual que se veía en el texto de Bocángel (así en dos poemas de Pedro Cerrato: «Sin ser ciego, es oy mi intento» y «A Quintillas me he obligado, / sin ser ciego, oy muy osado», pp. 36 y 67), otras veces para confirmar el tópico, previsiblemente de forma ficticia: «Diuino Señor, el fuego / de vuestro amor ande listo, / y escuchad, Señor, a vn ciego» (Francisco de Cabrerros, p. 17), «Oy a vn ciego Embaxador, / escuche su Magesstad...» (Francisco de Avellaneda, p. 52; el poema es un romance), «Vn ciego soy, que reniego» (Bartolomé Morán, p. 114), «Den un año de atención / a aquestos ciegos cantores» (Francisco de Avellaneda, p. 184).

21 El poema se recoge luego en la edición póstuma *Varias poesías sagradas y profanas* (Madrid, 1692); hay edición de M. Sánchez Regueira, 1968, pp. 355-356.

22 Así en el encabezamiento en Solera López, 2005, n.º 38 y n.º 62, pp. 144-147, 238-241. En la relación del novenario se advierte «que aunque el estilo es yocoso, siempre son veras en su estudioso talento, aun los menores rasgos de la pluma» (f. 80r).

Similar situación se aprecia en el volumen de José Martínez de Grimaldo, *Fundación y fiestas de la Congregación de los indignos esclavos del SS. Sacramento, que está en el religioso convento de Santa María Magdalena, de la orden de S. Agustín de esta Corte. Celebradas en los primeros cincuenta años de sv edad felice* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1657). A pesar del carácter retrospectivo del libro, la pérdida de muchas de las composiciones escritas para fiestas de décadas anteriores intenta ser compensada con textos de los años más recientes y algunos escritos expresamente para el volumen, lo cual permite apreciar de manera insistente los gustos del momento. De nuevo se detecta el simple recuerdo de la asociación entre quintillas y ciegos, en Bocángel («Señor, en quintillas llevo / a vuestro Solio tranquilo, / donde estáis neuando el fuego, / porque en la Fe hasta el estilo / quiere preciarse de ciego», f. 200r²³), y también en Melchor de Fonseca («Quintillas de ciego haré / al Altar que a mirar llevo, / y que no es error se ve, / porque en misterio de Fe / es razón parecer ciego», ff. 202v-203r); pero junto con estas referencias que no definen al sujeto de la enunciación —la ambigüedad de «en la Fe [...] preciarse de ciego» o «parecer ciego» es bastante significativa al respecto—, otros poemas, y no todos en quintillas, vuelven a la tópica autocaracterización: «Aunque ciego, rezo siempre» (José de Miranda, f. 129r), «Oygan en Verso Español / a vn ciego con lindo tiento» (Sebastián de Olivares, f. 147v), «Vn ciego soy, Virgen rara, / que sin temer, en vn fuego» (Juan de Contreras y Mitarte, 159v; aquí tal presentación no aparece en el *incipit*), «Oigan con grande solaz / lo que refiere la obra, / y oigan a vn ciego sagaz» (Sebastián de Olivares Vadillo, f. 30).²⁴

Es evidente, pues, que en esta década de 1650 la figura del ciego había prendido con fuerza entre las composiciones burlescas destinadas al canto, hasta el punto de gustarse de su mera evocación, independientemente de que, en la mayoría de los casos madrileños citados, el poema no se ajustara ya, en sentido estricto, a la parodia textual. La moda, quizás en su mayor

23 También en Gabriel Bocángel y Unzueta, T. J. Dadson (ed.), vol. II, p. 1310.

24 No siempre se indica que las composiciones fueron efectivamente cantadas; en una, a propósito de las fiestas de 1615, se señala que «por lo que se cantó entonces, suplirá vnas Quintillas que aora ha escrito al intento Don Sebastián de Oliuares Vadillo» (f. 30r); en otras se precisa que fueron cantadas (ff. 202v, 129v); otras son presentadas de manera más ambigua al respecto (ff. 147v, 159v, 200r), aunque el contexto parece similar.

vigor en estos momentos, ni se restringió a la corte ni quedó olvidada a lo largo del siglo. Basta a recordarlo el gran número de villancicos que, evocando el familiar reclamo «manden rezar la oración», menudean no solo entre pliegos navideños, sino también entre los testimonios de distintas fiestas de carácter extraordinario, como, por ejemplo, las celebradas en Zaragoza por la canonización de santo Tomás de Villanueva, en Jaén por el nuevo templo catedralicio, o en Granada por la beatificación de san Pedro de Arbués y por la canonización de san Fernando.²⁵

Por su parte, las justas poéticas parecen confirmar esta trayectoria, aunque sea de manera intermitente y con realizaciones de diverso matiz, tampoco siempre orientadas hacia la parodia textual. En principio, por su conservadora tendencia a potenciar usos poéticos ya asentados, y gracias a los carteles o relaciones que documentan fechas, lugares y circunstancias precisas, podría pensarse en estas justas como testimonio privilegiado para delimitar, como punto de partida para estudios más sistemáticos, posibles núcleos geográficos y arcos temporales en que se gustó de este tipo de transposiciones burlescas a partir de la figura del ciego. No obstante, la realidad es que los certámenes solo parecen haberse hecho eco del fenómeno moderadamente y, las más de las veces, de manera difusa.

Pocos carteles solicitan explícitamente las quintillas como quintillas o coplas «de ciego». Puede destacarse, por ejemplo, el de la justa cordobesa dedicada en 1653 al Arcángel San Rafael,²⁶ que propone premiar, en su cuarto asunto, «a quien, sin faltar al respeto deuido al venerable Sacerdo-

25 Gabriel Manuel Abás y Nicolau, *Narraciones de las fiestas en Zaragoza el Setiembre de M.DC.LIX a la Canonización de Santo Tomás de Villanueva*, Zaragoza, Miguel de Luna, 1660, pp. 88-90; Juan Núñez de Sotomayor, *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y smptuoso Templo por el mes de Octubre de 1660*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, pp. 752-754; Agustín Martínez de Bustos, *Descripción de la solemne y smptuosa fiesta, aparato y ceremonias que el tribunal del Santo Oficio desta Ciudad de Granada hizo en la celebración de la Beatificación del Glorioso y invicto Mártir Pedro de Arbués*, Granada, Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1664, ff. 12v-13r; *Descripción de la aclamación smptuosa y célebre solemnidad que el Santo Tribunal de la Inquisición de Granada consagró a... D. Fernando el Tercero, rey de Castilla y León, en la fiesta de sv deseada apostólica veneración*, Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671, ff. 131r-133r.

26 Pedro Messía de la Cerda, *Relación de las fiestas eclesiásticas y seculares que... Córdoba ha hecho a su Ángel Custodio S. Rafael este año de MDCLI*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1653.

te, pintare los temores y miedos que le ocuparon en el Assumpto antecedente (como él lo confiesa en sus reuelaciones), en veinte y quatro Quintillas o coplas de ciego de burlas» (f. 63r). El enunciado hace referencia a una aparición del Arcángel al sacerdote Andrés de las Roelas, en la que San Rafael le encomienda hablar con el obispo para que las reliquias halladas en la iglesia de san Pedro reciban veneración en procesión pública, ya que estas librarán a la ciudad de las enfermedades que se avecinan. Abordado como tema serio en el asunto precedente, aquí los temores del sacerdote ante la aparición —y cuando este ya había desatendido el mismo encargo tras una experiencia sobrenatural anterior, apartándose con ello de designios divinos— lo convierten en alguna medida —«sin faltar al respeto devido»— en sujeto merecedor de burla. En las siete composiciones en quintillas reproducidas en el impreso, las diversas estrategias con que se pretende reflejar la retórica de las coplas de ciego pueden ser el rasgo más destacable para lo que ahora nos ocupa. La invocación, inicial o final, se reparte entre la «Musa de ciegos» (Pedro Messía de la Cerda, f. 63r), el Arcángel (Juan Fernández de Perea, hacia el final del poema, f. 65v; Pedro Morillo de Velasco y autor desconocido, al inicio, ff. 65v y 68v) e incluso la Virgen, sin relación directa con el tema y, posiblemente, por simple inercia en la invocación religiosa (en poema anónimo, f. 66v). La proposición del tema, con fórmulas claramente relacionadas con las estrategias «publicitarias» de los ciegos, también está presente en dos poemas:

Escuchen que contar quiero
vn successo singular,
mas han de callar primero,
que si no piensan callar,
dexarélo en el tintero.

(Poema anónimo, f. 64r).

De un sacerdote trauiesso,
que hizo al malo mil engaños,
quiero contar vn successo
que passó avrá setenta años,
aora nueuamente impresso.

(Juan Fernández de Perea, f. 65r).

Lo mismo ocurre ocasionalmente con el formulismo de cierre, con algunas variantes jocosas del manido «aquí paz y después gloria», junto con otras expresiones («porque a todos sea notoria», «verdadera historia») sospechosamente tópicas:

Esta es, señores, la historia
que al principio prometí,
porque a todos sea notoria:
denos Dios allá su gloria,
y salud y gracia aquí.

(Poema anónimo, f. 64v).

Desta vez hizo notoria
al Obispo la embajada
desta verdadera historia,
que nos dará, si os agrada,
aquí espada, y después gloria.

(Poema anónimo, f. 67v).

Otra justa poética documenta la amplitud cronológica del procedimiento, situándonos ya en las postrimerías del siglo: la celebrada en Granada por la canonización de san Juan de Dios (1691),²⁷ donde se solicita «vna Oración de ciego, que en diez y ocho quintillas burlescas escriba los milagros más prodigiosos de su rara vida» (p. 176). Las convenciones del género parecen aún más estables en los tres poemas premiados recogidos en el libro: el sujeto poético no alude de manera explícita a su ceguera, pero el formulismo inicial, con el pregón que anuncia sus servicios, identifica claramente el contexto y la voz poética («De Juan de Dios los que son / sus devotos con desvelos, / manden rezar la Oración», Pedro de Guzmán Maldonado, p. 236; «Oy a rezar me adelanto / de un Santo, sin interés, / milagros que dan espanto», Fernando de la Peña, p. 240; «De Juan de Dios la oración, / mándeme, hermano, rezar, / y óyganme con devoción / sus milagros», José de Reina, p. 244); también la quintilla final acude en dos de los casos, de modo ostensible y sin apenas derivaciones por otros derroteros, a la mención abrupta de la muerte del santo, que parece haber sido fórmula estereotipada («Murió al cabo de su vida, / por siempre jamás, Amén», Fernando de la Peña, p. 243; «Murió, en fin, y aunque no acierte / yo su historia esclarecida...», José de Reina, p. 247). Entre medias, el asunto de los poemas, la relación de milagros del santo, propicia un decurso narrativo segmentado en varios episodios, que se evocan con brevedad y siempre guiados por el juego de palabras burlesco. Así,

27 Sebastián Antonio de Gadea y Oviedo, *Trivnfales Fiestas que a la canonización de San Juan de Dios... consagró... Granada*, Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1692.

a propósito del prodigio protagonizado por el santo a su paso por Fuente Obejuna, cuando conservó intacta una fogata en medio de una copiosa lluvia:

En lo raso al fuego estava,
y aunque más agua cayera,
limpio en su sitio se hallava,
porque Juan nunca llevaba
sobre que Dios le lloviera.

Este prodigio assombró
al pueblo sin duda alguna
(pues en la Plaça passó),
mas si inquieren quién lo vio,
dirán que Fuente Obejuna.

(Pedro de Guzmán Maldonado, p. 237).

O a propósito del incendio del Hospital Real, en que el santo rescató de entre las llamas a los enfermos:

Del fuego en la llama pura
desnudo una vez se halló,
y aunque el fuego se apresura,
al Santo no le causó
ni frío ni calentura.

(Fernando de la Peña, p. 243).

En el Hospital Real
de fuego apagó montañas,
y como su ardor fue tal,
por cuidar de un Hospital
se quemava las pestañas.

(José de Reina, p. 245).

Como puede apreciarse, concentrada en un solo episodio en la justa cordobesa, de manera más abarcadora en la granadina, la parodia textual quedaba en el centro de atención de la solicitud de los respectivos carteles, con mención conjunta del ciego —aunque sea en sintagma prácticamente lexicalizado— y del carácter jocoso del poema. Al igual que sucedía en las obras de Cáncer, el problema metodológico reside en los criterios de delimitación cuando las quintillas en cuestión no acuden de modo explícito a la figura del ciego, o cuando poemas con semejanzas argumentales, narrativas, estilísticas y tonales no introducen estas precisiones y, además, acuden a formas octosilábicas distintas. En el certamen por la nueva capilla de la madrileña Virgen de la Soledad (1660) se mantiene la conjunción

de tema milagrero y quintillas —ahora sin la denominación de «quintillas de ciego» en el cartel—, cuando su sexto asunto refiere cómo «en el discurso de la fábrica desta admirable capilla, trabajando vn obrero en la cúpula de ella, falseó el andamio, y cayó el oficial, invocando a N. Señora de la Soledad en su amparo, y quedó sin lesión alguna del golpe» y propone premiar «al que en doze quintillas yocosas y decentes celebrare con más gracejo este milagro»,²⁸ se pensara o no en «oraciones» de ciego, lo cierto es que, al menos entre los poemas publicados en la relación, ninguno caracteriza al sujeto poético como invidente ni introduce sus característicos pregones. Semejante indefinición plantean otras justas cuando, sin mencionar a los ciegos, requieren quintillas en composiciones burlescas para referir un episodio en la vida de un santo o en las peripecias de una imagen, como ocurre en el certamen madrileño en honor de la Virgen de la Aurora (1648).²⁹

Lógicamente, las dudas cobran mayor fuerza cuando se solicitan otras formas octosilábicas que, si bien no debieron de estar ausentes del repertorio de los ciegos, estuvieron menos tipificadas que las quintillas en su asociación con estos. Así, el cartel de la justa celebrada en Sevilla por la canonización de santo Tomás de Villanueva (1659) —en este caso, conservado exento,³⁰ y, por lo tanto, sin la confrontación con las composiciones derivadas de él que las relaciones de fiestas sí suelen permitir— se centra también en un milagro del santo para un poema que quizás se pretendiera burlesco, a juzgar por su metro (redondillas de pie quebrado) y por la expectativa de «novedad de conceptos» como criterio para la concesión del premio.

Posiblemente, sería abusivo atribuir sin más en todos estos requerimientos un sustrato de «quintillas de ciego», pero no debe desdeñarse el difuso radio de influencia que el cultivo burlesco de aquellas pudo generar, ni tampoco que, ante enunciados que nada predeterminaban, algunos

28 Tomás de Oña, *Fénix de los ingenios* (véase la n. 8), f. 46r.

29 El cartel pedía «diez quintillas de chança» sobre cómo un toscos pero devoto fraile sacó la imagen de la Virgen del estanque donde había sido abandonada e hizo que fuera debidamente custodiada en Madrid (Ms. 9572 BNM).

30 *Justa literaria de delgadas Plumas, que... publica el Real Convento de San Agustín de Sevilla en las fiestas de la Canonización de Sto. Tomás de Villanueva. Viernes 24 de Octubre de 1659* [s. l., s. i., s. a.]

participantes, entre los múltiples recursos que la tradición burlesca había desarrollado en la época, acudieran espontáneamente a marcas explícitas relacionadas con las oraciones de ciego, habida cuenta de las pautas comunes de narratividad y juegos lingüísticos existentes.

Por lo demás, al margen de la parodia literaria estricta, la figura del ciego también sirvió en ocasiones como motivo temático en la poesía burlesca de certámenes. Posiblemente, una de las declaraciones más significativas la ofrece el cartel de un certamen granadino en honor de la Inmaculada Concepción (1662):³¹

Siempre la chança tiene propiedad en las quintillas, y en ellas possession los ciegos, y quando ellos han tenido tanta parte de conveniencia vendiendo la Bula, será bien que saquemos de su aplicación el assunto, y sea referir los documentos que daua vn ciego a otro en orden a vender la Bula para assegurar la ganancia, en diez y ocho quintillas.

(19v).

De nuevo en Granada, un certamen de 1671 vuelve a recordar al ciego y sus cantares,³² dentro de otra escena supuestamente costumbrista que, en realidad, no hace sino concretar otro de los motivos que, con variadas concreciones de tipos, tuvo aceptación en la poesía burlesca religiosa del momento: la disputa entre personajes. En este caso, el cartel considera que «entre la seria grauedad de las veras, es sazón repetir lo festiuo de las chanças, y assí se escriuirá en catorçe Quintillas burlescas: Vn parabién a los Pintores, porque ya con la capacidad del nueuo Templo tendrán qué hazer sus pinceles con los Milagros desta Santa Imagen, y pésame a los ciegos, porque quien los viere pintados no los querrá atender referidos en sus oraciones» (ff. 89v-90r). Como puede apreciarse, al igual que en el caso anterior, el distanciamiento burlesco se activa con la contraposición entre beneficio material y realidad espiritual, con la imagen de trasfondo del ciego mendicante y la mercantilización de sus oraciones; además, la aplicación a risible contexto del tópico de *ut pictura poesis* proporciona una nueva muestra de la perspectiva culta, capaz de deleitarse en el reconoci-

31 *Certamen poético que celebró la Hermandad de los Escrivanos Reales de la Ciudad de Granada a la Pvrissima Concepción de N. Señora en el convento de S. Antonio Abad de Religiosos del Tercero Orden de N. P. San Francisco*, Granada, Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1663.

32 Fr. Juan Alegre, *Angustias gloriosas de María* (véase la n. 8).

miento del motivo, desde la que estas composiciones, aparentemente aplebeyadas,³³ estaban concebidas.

Como en las otras transposiciones burlescas, es difícil precisar en qué medida la imagen marginal del ciego, en esos ejemplos utilizada como tipo social y no en función de una parodia textual, pesó lo suficiente como para desplazarse y llegar a asociar a las quintillas otros colectivos «mendicantes». Quizás no sea casual que, por el tiempo en que menudean las composiciones burlescas referidas a ciegos, en dos justas por la canonización de santo Tomás de Villanueva,³⁴ apelando a su condición de socorredor de pobres, se hagan concurrir las típicas quintillas y el viejo tópico del poeta pobre y desastrado, pedidor de gratificaciones y mercedes, de por sí con bastante rendimiento en la poesía burlesca de diversas épocas, y por otra parte muy adecuado a los mecanismos de las justas por su competencia dirigida al premio. Con todo, si subyació alguna asociación de ideas, esta debió de ser más bien vaga, y ninguna referencia al ciego ni a sus tópicos llegaron a tomar forma aquí.

Con testimonios evidentes a veces, otras con más difusas evocaciones y ramificaciones temáticas, villancicos y poemas de justas confirman, pues, en amplio arco cronológico, lo que de algún modo la obra de Jerónimo de Cáncer y Velasco ya apuntaba. A propósito de la figura del ciego y sus oraciones, y quizás con antecedentes que solo explotaban algunos elementos de comicidad situacional, se llegó a conformar un amplio muestrario de composiciones burlescas, la mayoría de ellas sustentadas, sobre todo, en sistemáticas series de equívocos y juegos de palabras, procedimientos notablemente extendidos por diversos subgéneros jocosos del momento. Las realizaciones se mostraban relativamente variadas, desde las que únicamente incluían, sin mayor rendimiento, la pincelada autocaracterizadora del sujeto poético como invidente, en unos poemas que prácticamente reducían sus recursos de

33 Recuérdense las consideraciones de E. M. Wilson a propósito del «aplebeyamiento» de la poesía de la segunda mitad del siglo XVII, con especial atención a las quintillas («La estética de don García de Salcedo Coronel», 1961, especialmente las pp. 13-27).

34 Se trata de la ya citada justa sevillana (véase la nota n.º 34), y de otra cordobesa (*Poética palestra y literal certamen... teniendo por blanco... a... Sancto Thomás de Villanueva... que el Real Conuento de San Agustín... de Córdoba consagra a su Canonización gloriosa* [s. l., s. i., s. a.]).

comicidad a los juegos lingüísticos, y aquellas otras que evocaban la figura del ciego en su entorno cotidiano, con sus potencialmente cómicas disputas y motivaciones comerciales de por medio, hasta las que, con idéntica aceptación de los procedimientos retóricos burlescos, añadían el efecto de la parodia textual, con referentes varios, entre los que se hallaban las vidas de santos y las oraciones. Por mucho que el género de los villancicos se prestara, por su amplia recepción, su aparente base folclórica y su pretendida sencillez, a interpretaciones populistas, lo cierto es que, al igual que en poemas no destinados al canto y escritos por autores «integrados» en los medios sociales y literarios del momento —en muchos casos, documentadamente los mismos que componían los villancicos para las instituciones religiosas—, la perspectiva seguía siendo la misma: aquella que contemplaba la figura del ciego desde los prejuicios sociales comunes que hacían de ella un tipo risible, por una condición social desfavorecida que sus progresivos avances en organización gremial no lograron borrar y por una actividad en los márgenes de la literatura que, entre reclamos publicitarios para la compra o la declamación pública y unos textos con marcas retóricas y contenidos muy definidos, propiciaron la parodia.³⁵

Bibliografía

- BARANDA, N. (1986), «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», *Castilla*, 11, pp. 9-36.
- BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel (2000), *Obras completas*, 2 vols., T. J. Dadson (ed.), Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- BOTREL, J.-F. (1993), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 19-98.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de (2005), *Obras varias* [1651], R. Solera López (ed.), Zaragoza, PUZ / IEA / Dpto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- CÁTEDRA, P. M. (2002), *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Junta de Extremadura.

35 Este trabajo responde a las líneas de investigación sobre Poesía del Siglo de Oro desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal, cofinanciado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. (1971), «Un memorial “casi” desconocido de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, LI, pp. 139-160
- (1973), *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.
- (1990), «Retórica menor», *Studi Ispanici*, 1987-1988, Pisa, Giardini, pp. 271-291.
- 1991-1992, «La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico», *Draco*, 3-4, pp. 191-204.
- INFANTES, V. (1996), «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)», en M. C. García de Enterría *et al* (eds.), *Las «Relaciones de sucesos» en España (1500-1750)*, Madrid, Publications de la Sorbonne / Universidad de Alcalá.
- LAIRD, P. R. (1989), «The villancicos of Matías Juan de Veana as a model for the study of the dissemination of the Baroque villancico», *Anuario Musical*, 44, pp. 115-120.
- (1997), *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press.
- LÓPEZ POZA, S. (1999), «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *La fiesta*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 221-222.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. (1904), *El primer certamen poético que se celebró en España en honor de la Purísima Concepción de María*, Madrid, Fortanet.
- RUIZ DE ELVIRA, I. (coord.) (1992), *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- RUMEU DE ARMAS, A. (1981), *Historia de la Previsión Social en España* [1944], Barcelona, El Albir, pp. 269-272.
- TORRENTE, A. y M. A. MARÍN (2000), *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger.
- Varias poesías sagradas y profanas* (1968), [1692]; M. Sánchez Regueira (ed.), Madrid, CSIC, pp. 355-356.
- WILSON, E. M. (1961), «La estética de don García de Salcedo Coronel», *Revista de Filología Española*, XLIV.

VOCES Y PLUMAS QUE EL AIRE TRIBUTA. UNA MUESTRA DE POESÍA MARIANA EN HARCAS

Andrés Eichmann

Universidad Nuestra Señora de La Paz

Poesía cantada

Procedentes de la sala capitular de la Catedral de La Plata, hoy Sucre¹ (Bolivia), y de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri de la misma ciudad (Colección Julia Elena Fortún), dos conjuntos de manuscritos fueron reunidos en la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB en lo sucesivo). Esta colección es uno de los más valiosos repositorios musicales en número y en calidad de todo el continente.²

1 La ciudad mantiene los nombres de sus diversas etapas históricas: Chuquisaca, el del antiguo asentamiento precolombino; La Plata, como se la conocía cuando era sede de la Real Audiencia de Charcas, y Sucre, nombre del periodo republicano. El actual territorio de Bolivia corresponde (con algunas simplificaciones necesarias, junto con otros recortes en extensión) a lo que podemos entender por Charcas en el periodo colonial: una zona geográfica articulada por las ciudades de Potosí, La Paz, Cochabamba, Oruro y Santa Cruz de la Sierra, además de la mencionada sede de la Audiencia. Este artículo tiene como punto de partida el capítulo tercero de mi tesis doctoral (éase Eichmann, 2009).

2 Acerca del primer conjunto de manuscritos mencionados, Claro Valdés, 1974, afirma que «es, sin duda, el más importante de América del Sur por la diversidad de su repertorio, el número de obras que contiene y, particularmente, por la calidad uniformemente alta de ellas» (pp. xix-xx).

Preserva alrededor de 1.300 carpetas o ítems³ que contienen obras polifónicas, la mayoría de las cuales están en castellano. Hay unos pocos centenares en latín, y también una pequeña cantidad en italiano y apenas alguna en portugués. Aquí solo me ocuparé de algunas cuyos textos están en castellano.

Por las fechas que llevan, los manuscritos son testimonio de un arco temporal que va desde la década de 1680 hasta la de 1820; los que corresponden a los primeros años del siglo XIX constituyen una cantidad poco significativa.⁴ Para dar una idea general temática del conjunto de la colección, señalemos, en primer lugar, que la mayoría de las piezas son «divinas», es decir, religiosas, como es esperable por los ámbitos en los que fueron conservadas.⁵ Entre ellas hay más de 330 dedicadas a distintos misterios de la vida de Jesús; unas 230 a misterios y advocaciones de Santa María y otras 200, aproximadamente, celebran a santos varios. Estos números son aproximativos; además, no tomo en cuenta las piezas de las que solamente se conservan pequeños fragmentos.

La ocasión en la que tenía lugar la interpretación de estas piezas, en alternancia con el canto llano, eran principalmente las *horas canónicas* mayores llamadas *maitines* y *vísperas*. Fuera de las horas canónicas, en algún caso se utilizaban en la misa. En maitines tenía lugar la interpretación de mayor cantidad de piezas. Es a partir de principios del siglo XVI que se introdujo la novedad de reemplazar el *responsorio* correspondiente a cada «lectio» de sus *nocturnos* por el canto de una obra musical en castellano.⁶ Maitines constaba de tres *nocturnos*, y cada uno contenía el canto

3 No siempre un ítem lleva una sola obra: los hay que contienen varios juegos de manuscritos, y una misma pieza puede tener más de un texto bajo los mismos pentagramas.

4 Aclaro que esta observación general (hecha a partir de los datos del catálogo) es susceptible de muchas precisiones. Los manuscritos que llevan fecha, junto con aquellos en que resulta fácil establecerla con aproximación, por corresponder a un compositor conocido, suman alrededor de 570, es decir, no más de un 44%. La lectura de los textos poéticos y de otras referencias permite muchas veces fijar la fecha de más obras. Por ejemplo, es relativamente sencillo hacerlo con algunos textos de circunstancias; queda pendiente un estudio detallado de todas las piezas para establecer fechas límite, periodos de mayor producción, etc.

5 La presencia de obras «humanas», que constituyen una pequeña proporción, puede deberse a variados motivos. Me ocupo de ello en Eichmann, 2005, donde dedico una sección a piezas de amor y otra a poemas de circunstancias.

6 Véase Tello, 1996, pp. 7-24.

de tres salmos (con una antifona antes y después de cada salmo); después de los tres salmos de cada *nocturno*, en las fiestas más importantes, se leían tres «lectiones» y cada una era seguida de un responsorio. Es decir, nueve responsorios en total. En fiestas de menor categoría había en *maitines* solamente tres «lectiones» con sus correspondientes responsorios. Baste lo dicho para conocer la ocasión en que se interpretaban las piezas de este repertorio.

El trabajo que impone el material del ABNB es lo que llamo *retroescritura*, ya que es evidente que los poemas no nacieron bajo notas musicales escritas en pentagramas. Lo que hay que preguntarse es: ¿cuál sería el aspecto y la presentación del texto antes de que fuera musicalizado?⁷ Hay que llegar, a partir del material estudiado, al estado anterior al actual, del modo más plausible que se pueda. Esto implica, entre otras cosas, establecer siempre que sea necesario las diversas formas de interlocución que estén presentes en el poema. En algún caso (muy pocos en el conjunto de la colección), este trabajo viene facilitado gracias a que el compositor platenense ha utilizado un pliego impreso, localizable en alguna colección (catálogos de la Biblioteca Nacional de Madrid, obras de Montoro, de sor Juana, etc.).⁸ Por otra parte, en varias ocasiones la reconstrucción del texto ha sido posible gracias al barrido completo de la colección, el cual me ha permitido unir fragmentos de piezas que se encontraban dispersas en más de una carpeta.

Tener a la vista toda la poesía mariana de la colección del ABNB es como contemplar una cordillera. Demasiadas cosas reclaman la atención a la vez. Por eso, en estas páginas me limitaré a algunas de las piezas que considero especialmente interesantes desde el punto de vista de la interlocución. De paso, se podrá apreciar el tipo de exploración en símbolos marianos, típicamente barroca, que encontramos a cada paso. Los poemas que

7 No hay partituras, salvo alguna excepción, en la colección del ABNB. Lo que se encuentra, por lo general, son frasecitas inconexas en partícelas escritas para cada intérprete, y las intervenciones de estos vienen a menudo en complicado contrapunto, distribuidos en varios coros (hasta cinco). Reconstruir la secuencia textual es trabajo bastante moroso, a veces se parece al de unir las piezas de un *puzzle*. Esto se complica más si hay inconsecuencias en los manuscritos, lo que a veces sucede.

8 De los poemas cuya edición presento aquí, el del ítem 787 coincide en parte con dos pliegos impresos, lo cual se aclara en las notas.

edito en el anexo vienen con una propuesta de anotación filológica en la que, además de señalar los símbolos, intento ponerlos en diálogo con otras obras producidas en Charcas, en particular la de Ramos Gavilán⁹ y la del monje extremeño Diego de Ocaña, que a comienzos del siglo XVII difundió la devoción a la advocación de Guadalupe.¹⁰

Voy a denominar indistintamente «poema» y «villancico» a todas las composiciones. Que son poemas no se pone en duda, y funcionalmente, si bien desde el punto de vista genérico cabría hacer distinciones más precisas, pueden denominarse villancicos.

Aproximación al polimorfismo del villancico

Si los estudios que se ocupan del villancico de finales del siglo XVII son escasos, como señala Alain Bègue en un trabajo reciente (2007), es aún menor el número de los dedicados a la centuria siguiente. Los avances de Bègue sobre la poesía villanciqueril, a pesar de que se centra en la obra de un solo autor, José Pérez de Montoro (†1694), han supuesto la creación de algunas herramientas que me han resultado de utilidad para los poemas de la colección, que, como ya se dijo, en su mayoría pertenecen al siglo XVIII. Vale la pena recordar que en Charcas (y en toda Hispanoamérica), aun con la acogida de formas musicales nuevas, los gustos literarios del siglo XVIII continúan en la línea del Siglo de Oro.

Uno de los aspectos que saltan a la vista en el villancico, conforme avanza el siglo XVII, es el progresivo polimorfismo, que se verifica tanto en la métrica como en la estructura general de las piezas. En nuestra colección, esto se acentúa por el hecho de que se trata no de material escrito «para la música», sino estrictamente de piezas musicales en las que el texto

9 Ramos Gavilán, 1976 [1621]. En las citas añadiré, al número de página de la edición que utilizo, los números de libro y de subdivisión (de capítulo en los dos primeros libros, y de «día» en el tercero).

10 El manuscrito de su autoría, sin título, se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (signatura M-204); contiene la relación de su increíble viaje por toda América. En la parte que dedica a la ciudad de Potosí incluye, además de la conocida *Comedia de nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, una letanía (en los ff. 160r.-161v.) que llamo *Letanía Potosina*; ambas las escribió hacia el año 1600.

ya fue objeto de modificaciones más o menos relevantes; el Maestro de Capilla, una vez recibido el material textual, lo ha adaptado a la composición musical de acuerdo con sus propias preferencias o necesidades. A su vez, está el caso de las copias elaboradas a veces a más de medio siglo de distancia de la versión inicial, acomodadas en ocasiones para un elenco de distinto número de cantores, o también para una temática y unas circunstancias diversas.¹¹ Esto hace que, entre otras cosas, una parte de las piezas presente una métrica difícil de reconocer, cuando no imposible de fijar.

Fuera de la métrica, pueden distinguirse varios tipos de estructuras en los villancicos: los más comunes son los bipartitos (compuestos de introducción y coplas) y tripartitos (con introducción, estribillo y coplas). Pero los hay también multipartitos, y otros que solamente consisten en una sucesión de coplas o incluso en una sucesión de versos sin división alguna. Esto último es frecuente entre las «Salves» (paráfrasis de la antífona *Salve, Regina*), bastante numerosas en la colección, dedicadas a la fiesta de la Natividad de María.

En los bipartitos y tripartitos, la extensión de las introducciones (o *cabezas*) es enormemente variable, y en nuestra colección no presentan siempre las características que Bègue observa en los poemas de Montoro. Por ejemplo, en los villancicos dialogados de Montoro, las primeras répli-

11 Capdepón, que ha estudiado los fondos documentales de la catedral de Palencia, recuerda que entre otras obligaciones del maestro está de «componer obras nuevas para determinadas festividades [...] mientras que para otras fiestas se podía recurrir a las obras de archivo (*papelera*)» (1993, p. 38). Esto, junto con otros aspectos de la actividad musical que considera paradigmáticas de lo que ocurre en otras catedrales, lo vemos con mucha frecuencia en los papeles del ABNB. Con los textos poéticos pasa igual; se ha señalado (Tello, 1997) que sor Juana también solía recurrir a cosechas ajenas cuando no podía cumplir con los compromisos asumidos. Por el mismo motivo, una pieza de nuestra colección puede mostrar varias fechas, incluso con muchos años de distancia: los casos más llamativos en el corpus de piezas marianas son: *Armonía canora* (ítem 813): lleva el nombre de Araujo (†1712) y el año 1793 (!); *Ninfas, aves, selvas, flores* (ítems 864-1271): dice también Araujo y la fecha de 1776; *Toquen al arma, toquen* (ítem 1078): fechado los años 1719 y 1773, y *En este festivo día* (ítem 1010), que fue utilizada en 1739 y también en 1773. Consta que entre 1773 y 1776 hubo para la capilla momentos bastante difíciles, como señala Bruneau, 2006. En cambio, hay piezas geniales cuya reutilización estaba más que justificada, como parece deducirse en el caso de *Parabienes zagalejos*, que se encuentra en los ítems 74 y 872: en el segundo (872) la portada dice: «Concepción. Se sacará. Qué bueno. Se sacó para Guadalupe el año de [1]730». Era tan bueno que la portada del ítem 74 lleva las fechas de 1730, 1734, 1738 y 1749.

cas de más de dos versos suelen tener la función de crear un espacio dramático o de presentar a los personajes que intervendrán en la pieza, lo cual no siempre se verifica entre nuestros poemas.¹² Sin embargo, varios aspectos del acercamiento tipológico que establece Bègue para la producción de Montoro me parecen aplicables a una buena parte de las piezas de la colección.¹³

Veremos a continuación ejemplos de diversos tipos de villancicos bipartitos, todos ellos de locución múltiple. En mayor o menor grado, pero pienso que en todos los casos, se trata de piezas que admiten algún tipo de escenificación, o que pueden considerarse microformas dramáticas. Al final de este trabajo incluyo algunos de los textos poéticos de los que aquí doy noticia,¹⁴ con las anotaciones que considero indispensables para un lector no familiarizado con algunas de sus expresiones. Pueden distinguirse los que presentan locución múltiple tanto en la introducción como en las coplas, de los que la tienen solamente en uno de los dos sectores (la mayoría, en la introducción).

1. Villancicos de locución múltiple en ambos cuerpos

Los más interesantes desde el punto de vista de la locución son los de este grupo. No parece casual que la mayoría de estos poemas correspondan a la sección dedicada a la Natividad. Esta festividad corresponde en La Plata a la advocación de Guadalupe (no la mexicana sino la extremeña, tra-

12 Véase Bègue, 2001, pp. 133-146. Tampoco los de temática inmaculista son siempre bipartitos, como observa en la obra del poeta setabense. Del mismo modo, si durante el siglo XVII la intencionalidad de los villancicos de algunas áreas temáticas como la concepcionista era marcadamente catequética, expositiva, con recurso al esquema de interrogación y respuestas, durante el siglo XVIII podemos observar que no son pocos los que se apartan del carácter expositivo para darse a una celebración en la que priman los aspectos lúdicos.

13 Remito a los trabajos de Bègue ya indicados; el material de la colección charqueña difiere en varios aspectos, como ya se dijo, de la poesía de Montoro y, por lo tanto, impone para dichos aspectos un tratamiento distinto. Por ello, dejando constancia de mi gratitud al profesor Bègue por facilitarme los resultados de sus investigaciones, de los que aplico varios criterios principalmente para la caracterización tipológica de los villancicos dialogados, me tomo la libertad de desarrollar mi análisis sin manifestar otras coincidencias y diferencias que las ya señaladas.

14 Resalto con cursiva el número de ítem que corresponde a los textos que ofrezco en el anexo.

ída por Diego de Ocaña), que es de lejos la que contiene mayor riqueza y variedad de piezas.

A. Primer grupo: poemas de adivinanza

Hay dos poemas que están contruidos en torno al paradigma compositivo de la adivinanza. En el primero de ellos (ítem 993) un locutor indefinido plantea el enigma:

— Una luz que en mil formas se ve
y en un solo sujeto se da,
¿quién será?, ¿quién será?

Le responde otro locutor: «Yo, yo lo diré; pero no: / que ella misma lo dirá». Esta intervención, con la que acaba la introducción, a primera vista descarta ulteriores desarrollos de la adivinanza, pero no ocurre así. En cada una de las cuatro coplas intervienen otros tantos locutores que describen, cada uno con figuras de complicado simbolismo y juegos de ingenio, esa «luz» y, casi siempre, su acción. Puede pensarse que los cuatro locutores comunican al público, verdadero destinatario de la invitación a adivinar, lo que ven. Y lo visto se identifica con lo «dicho» por esa luz, cuya expresión consiste en su manera de mostrarse. En el Siglo de Oro es común que unos seres, por ejemplo los astros, se expresen con lenguaje de luz,¹⁵ otros (las flores) en idioma de fragancia, etc. Cada uno de los locutores de este poema comunica algo distinto, dado que esa luz se ve de muchas (mil) formas: es «un sol de gracia» que nos da al *Sol de Justicia*, es decir, a Jesús (primera copla); es estrella del mar que guía al que navega errante (segunda); es una aurora tomada por Dios Padre como porción de «un sol» ubicado en el *Monte del Testamento* (tercera); y en la cuarta el locutor dice que la considera celaje y también «nieve entre hermosa escarlata», además de imán del Sol de Justicia. Cada copla acaba con la pregunta «¿quién será?, ¿quién será?». Es de suponer que el público estaba muy familiarizado con gran parte de los símbolos mencionados. Pero para alguno que no estuviera en antecedentes, cada descripción habría constituido un nuevo enigma.

15 José de Aguilar, 1701, p. 215, dice: «Y las estrellas, aunque con voces de luz, ¿no pueden engañar? Bien puede ser en otras, mas en ésta [la de Belén] no es posible [...]» (se trata del quinto Sermón, predicado en la catedral de La Plata en 1691). El resaltado es mío.

En el otro poema (ítem 799¹⁶) se identifican los locutores con integrantes del elenco. La introducción, que es la parte más extensa del poema, comienza con una invitación a descifrar el «enigma» o «emblema» que se tiene a la vista. El tiple primero advierte que se ha de disponer de un «poder celestial» para empeñarse en «emblemas gloriosos». El alto, después de preguntar de qué se trata, lee el texto que correspondería al epigrama del emblema:¹⁷

«Que la que tuvo en su albergue sagrado
al que llena del cielo
la capacidad
en la tierra no tenga
seguro lugar»; [hasta aquí la leyenda del emblema]
¿quién será?

La «ilustración» no es un grabado, sino la imagen chuquisaqueña de Guadalupe,¹⁸ como se desprende del texto de la tercera copla. Los cantantes-actores representan delante de una obra a la vez plástica y textual: sin duda, un caso de emblemática aplicada. Entre uno y otro parlamento a cargo de solistas, se intercalan las invitaciones «para adivinar», seguramente atribuibles al mismo primer locutor indefinido, cuyo grado de información es superior al de los demás.¹⁹ El tenor sospecha que se trata de la reina «del Populo [sic]» (el uso de esta forma sí que constituye un enigma para nosotros; aunque el mismo texto haga referencia a la *popularidad* de la devoción); el tiple primero está de acuerdo, porque observa que «a todos da, y ninguno / se lo quiere pagar»; el alto manifiesta que todo está dicho

16 El ítem en cursiva remite a la carpeta en la que se encuentra el poema citado en nuestra breve antología. Véase la n. 25.

17 En realidad esto lo infiero, tras haber intentado otras interpretaciones. Este es un buen ejemplo de «retroescritura» que exige, como ya dije, que la fijación textual lleve consigo también, necesariamente, una propuesta interpretativa.

18 Es una imagen que no tiene relación con la de México. La devoción mexicana no se extendió por América sino desde la segunda mitad del siglo XVIII; la chuquisaqueña fue pintada por el monje extremeño ya mencionado, Diego de Ocaña, en el año 1600 (véase Eichmann, 2004, pp. 71-88).

19 En general, lo que expresa el locutor indefinido es cantado por todo el elenco, lo cual solo quitaría, a mi entender, algo de claridad escénica. Tal vez preferiríamos que sus intervenciones estuvieran a cargo de otro cantor o, por ejemplo, del segundo coro. Pero es muy probable que el texto, antes de integrar la pieza musical, mantuviera una distinción más nítida entre unos y otros locutores.

«en la capilla hermosa / que vemos estrenar», lo que permite saber algo más acerca de la ocasión para la que se compuso la obra.

Seguidamente, vienen tres intervenciones en las que alternan el tenor y el alto (siempre con las preguntas intercaladas del locutor indefinido). En este último sector de la introducción, cambia el objeto de la adivinanza: se trata de saber a quién se debe la maravilla que contemplan. El tenor se pregunta quién habrá realizado «obra tan singular / sino la providencia / de un ánimo real», lo cual viene en sentido dilógico: María es «obra» de Dios, mientras que la capilla es obra del mecenas que la construyó o que pagó su refacción u ornato. A su vez, María, como la capilla, es «templo» de Dios como puede verse en numerosos poemas: por estar en gracia, y por ser su «receptáculo», ya que es madre suya. Continúa el alto repitiendo un concepto ya dicho arriba: que adivinar es tener «visos de deidad», y el tenor recoge también otra de las ideas del comienzo, pero introduce un nuevo juego de ingenio: con solo cambiar unas palabras de la segunda estrofa, señala que quien se empeña en obras gloriosas «en sus manos ostenta / poder celestial», lo cual nuevamente es alusión dilógica a Dios y al mecenas.

Cada copla se divide en dos sectores: primero una tirana, en la que interviene a solo uno de los anteriores locutores, y después un romancillo, en el que todos completan el concepto expresado en el primer sector. Puede suponerse que, resuelto el enigma en la introducción, todos están en condiciones de explicar los variados aspectos de la imagen que contemplan.

B. Segundo grupo: *poemas de debate*

Hay tres piezas que presentan el paradigma compositivo del debate. En la primera de ellas, cuyo tema es la Inmaculada Concepción (ítem 869), hay cuatro locutores que se identifican, como en el recién visto, con integrantes del elenco. La parte más extensa del poema es la introducción. En el debate no se discute la Concepción Inmaculada, sino la validez de los argumentos en torno a esta doctrina o a la postura que conviene adoptar ante el silencio de la Iglesia sobre este punto.

El alto del segundo coro comienza con la afirmación de que no yerra al celebrar «aquel primitivo, purísimo instante», expresión con la que alude al momento en que María fue concebida. Al adjetivarlo de «purísimo» se cons-

tituye en defensor de la doctrina concepcionista. Todos intervienen diciendo «Dice bien», a lo que el mismo locutor replica «Yo ya me lo sé», y añade el argumento sobre el que sostiene su afirmación. El esquema se repite con la intervención del tenor del primer coro, a quien contestan del mismo modo, respuesta que suscita otra réplica que comienza igual que la del locutor anterior («Yo ya me lo sé»). Todo hace pensar que las intervenciones continuarán sucediéndose según el mismo esquema, pero no es así: el tenor del segundo coro, después de que todos han comentado «Dice bien», se opone al argumento esgrimido, comenzando con las palabras «No dice tal», a lo que sigue su razonamiento. Todos se muestran ahora de acuerdo con él («Dice bien», pero nuevamente hay uno, ahora el alto del primer coro, que se muestra en desacuerdo («No dice tal»), y añade también sus razones. Entonces los demás optan por exigir pruebas: «Dice bien, pero pruébenlo». Añade el tiple del primer coro: «Sea el juez el aplauso de sus afectos. / ¡Atención, silencio!». A continuación vienen las coplas, que son cinco. Salvo una, todas van en primera persona. En ellas continúan exponiendo sus puntos de vista, en los que pueden apreciarse matices propios del pensamiento barroco, enunciados con la concisión que exige la expresión poética.

Hay otro poema (del ítem 556) en que vuelve a aparecer el esquema de afirmaciones y negaciones. El diálogo se entabla entre un locutor anónimo y los «pajarillos» (imagen frecuente de las almas devotas) a los que aquel convoca para celebrar a María, a lo que añade el desarrollo de una figura mariana. Los pajarillos se muestran en desacuerdo, no con la figura propuesta, sino con el tratamiento literario dado por el primer locutor, y esgrimen su argumento, con lo que acaba la introducción. Las coplas mantienen el esquema binario de dos locuciones: en la primera parte se enuncian conocidos símbolos marianos (la aurora, la estrella del mar y otros dos que se han perdido por estar trunco el texto de dos coplas), y en la segunda se declara el acierto o desacierto (mediante las fórmulas «No hay tal [...]» y «Sí hay tal [...]») del tratamiento de tales símbolos. Cuando el primer locutor es indefinido e interviene, como en este poema, en modalidad de enunciación yusiva, lo habitual²⁰ es que tenga mayor información que los definidos a los que convoca, y por ello una posición de superioridad.

20 Bègue, 2001. Obviamente, el autor limita lo afirmado al corpus de Montoro. Habría que establecer si esto se verifica en otros autores; entre nuestros poemas no hay suficientes ejemplos para establecer una regla.

El juego en este caso consistiría en romper tal convención, invirtiendo jocosamente los roles.

En el último (del ítem 504) intervienen dos voces. Tiene un cierto aspecto de debate, aunque más parece una pugna en versos amebeos con los que los dos locutores se interrumpen mutuamente con gran agilidad (esto solo puede apreciarse debidamente en una interpretación musical): ante la primera afirmación, enunciada por uno de ellos («Morenita con gracia es María, / ¡sí, sí, sí, que yo me lo sé!»), el otro interviene con una exclamación admirativa negando la posibilidad de lo afirmado («¡Que no, no, que no puede ser, [...]!»). El juego consiste en que cambian de rol, a veces negando ambos lo afirmado por uno, otras negando uno lo afirmado por él mismo, o afirmando lo negado por el otro, en una alternancia que no se detiene hasta la última copla. Las afirmaciones y negaciones se articulan, también, en torno a símbolos marianos.

C. Un poema de competencia

Es el primero (ítem 5) de temática mariana en la colección del ABNB. La primera réplica es de dos versos, a cargo de un locutor indefinido que interpela con una interrogación a los personajes alegóricos (dos de ellos designados por metonimias) que entrarán en juego: «—¿Quién mejor puede a María copiar? / ¿El fuego, la tierra, el viento o el mar?». Con esto ya está planteado el espacio, el paradigma de competencia y el motivo sobre el que esta tendrá lugar: la mayor semejanza con María. Y, obviamente, también quedan presentados los personajes. Estos dan sus respuestas en tercera persona, lo cual podría dar pie a la duda de si quienes contestan son los contendientes mismos o adeptos suyos. La voz del locutor indefinido alienta (desde una posición de superioridad) a que «aleguen, disputen, ufanos contentos / los cuatro elementos [...]», intervención con la que finaliza la introducción y que se repetirá al final de cada copla. En estas, cada elemento (o un adepto, como se dijo) expone los motivos por los que considera que triunfa sobre los demás. Lamentablemente, se perdió la copla en la que se defiende la posición del Agua.

2. Poemas de locución múltiple solo en la introducción

Podemos distinguir aquí tres tipos: de un lado, poemas en los que dos grupos contendientes se sitúan, en un primer momento, en un plano de

igualdad, para quedar después uno de ellos derrotado. En cambio, en los otros dos tipos, uno de los personajes se encuentra en un estado de superioridad (posee mayor información), que mantiene a lo largo de todo el poema.

A. *Primer tipo: poemas de escenario guerrero*

Hay cuatro poemas que plantean el esquema de personajes (o bandos) antagónicos que, para simplificar, representan la Luz y las Tinieblas. El paradigma compositivo es el de la guerra y puede decirse que en todos los casos se pasa de un espacio disfórico inicial a uno eufórico, de alegría y bonanza.

El del ítem 779, dedicado al tema de la Inmaculada Concepción de María, en los primeros dos parlamentos abre un escenario cósmico. Como es frecuente, la posición física de un individuo (o de su *coetus*) en el universo corresponde a su cualidad moral. Esto se manifiesta en los primeros parlamentos:

Posición física en el universo:

- ¡Ah de la obscura, funesta prisión!
- ¡Ah del glorioso, luciente zafir!

Cualidad moral:

- ¿Quién incita al dominio crüel?
- ¿Quién alienta el imperio feliz?

A continuación, el bando de María, a lo largo de diez versos, anuncia que «hoy amanece la luz / libre de sombra infeliz», e invita (seguramente a los hombres, aunque esto no se explicita) a aplaudir a la Flor invencible que es María. La respuesta no se deja esperar: el bando tenebroso comienza parodiando la invitación anterior, y llama a sus huestes a entablar una «guerra mortal», en una intervención de quince versos con gran recurso a la aliteración de las vibrantes:

- Tristezas aumente
el centro de horror,
publique la guerra
al cielo y la tierra,
inciten las Furias
voraces injurias [...]

Pero todo este alarde queda sin transición en la nada, ya que el parlamento siguiente, del bando de la Luz, llama a festejar con «divinas canciones» la «victoria sin lid» que se ha logrado. Ante la luz que amanece, la sombra retrocede y no le queda más refugio que los rincones subterráneos y las profundidades del Averno. Las coplas vienen a ser el resultado del llamado a celebrar con canciones el «amanecer», es decir, la Concepción de María, que es designada mediante símbolos conocidos: es Rosa en la copla primera; en la segunda y en la tercera está figurada por Abigail y Judit, heroínas del Antiguo Testamento cuyas acciones se aplican (por alegoría *in factis*) a María, y en la cuarta María es el Ave del Paraíso.

En el del ítem 850 la interlocución es mínima: el bando de las sombras solamente llega a hacer dos preguntas muy breves ante sendas interpelaciones del de la Luz:

- ¡Hola hao, ah de las sombras!
- ¿Quién llama?
- La Aurora clara.
- ¿Y qué quiere?

A esta segunda pregunta de las sombras, el bando de la Luz responde con un extenso parlamento de dos tiranas a las que sigue en cada caso un tetrasílabo suelto («¡Plaza, plaza!»); continúa con ocho versos de distintos metros y acaba con una seguidilla. La segunda copla explica, de algún modo, la falta de nuevas intervenciones de las tinieblas: «Ya que no luchan las sombras [...]»; el resultado es evidente.

En el poema que se encuentra en el ítem 920 se presenta primero la Noche en una silva de cuatro versos:

Yo soy la noche obscura
 que al día se la jura
 y así, de la mañana
 combatiré la fuerza más temprana.

Cuando se hubo presentado la Luz, con otra silva de igual estructura, todos llaman a tocar al arma y, en cuatro intervenciones alternadas de dos versos, los bandos de la Luz (primer coro) y de la Noche (segundo coro) dan órdenes de apresto para el combate. Después de un parlamento en el que nuevamente todos intervienen, repitiendo las últimas órdenes («¡Aquélla en puros rayos, / aquésta en sus horrores!»), el bando de la Luz observa que las sombras de la Noche huyen «en confuso desorden». El siguiente

parlamento, a cargo del bando tenebroso, da efectivamente la voz de retirada («¡Huid, huid veloces! [...]») y, mientras se da a la fuga, reconoce el reinado del Alba. El final de la introducción es un canto triunfal en el que alternan las voces de ambos coros, aunque a los efectos del planteo dramático la intervención solamente corresponde al bando de la Luz. En las cinco coplas se pondera con conceptos ingeniosos la valentía, las armas, la destreza, la fortaleza y la benignidad de la Virgen recién nacida. En los versos quinto y octavo de cada copla se repite «¡Huya la Noche!».

El poema que se halla en el ítem 332, cuyo tema celebrativo es la Coronación de María Reina, presenta a los dos bandos ya enfrentados, *in medias res*, sin preámbulos ni presentaciones. Además de la oposición tinieblas / luz, se manifiesta la del estado de la tierra posterior al primer pecado, frente al *locus amoenus*, figura del Paraíso de delicias en que fue colocado Adán al principio del libro del Génesis.

— ¡Guerra, victoria!
 — No, sino lid y batalla perpetua;
 ¡que llora, que gime la naturaleza!
 — No, sino triunfo que canta la gracia
 por lauro, por palma de entrambas esferas.

El carácter asertivo de lo afirmado en el tercer verso, con modo indicativo en los verbos, parece suponer que las tinieblas tuvieran asentado el dominio de la situación desde mucho tiempo atrás, lo cual se verifica en la Historia de la Salvación ya que, desde Adán hasta la Redención,²¹ el hombre estuvo sometido al poder del demonio y del mal. Por ello, el primer grito del bando de la Luz aparece como un desafío inesperado, destinado a ser aplastado por el fatal dominador del mundo. Después del segundo parlamento del bando de la Luz, las huestes malignas ya tienen certeza de que pelagra su soberanía. Se organizan y prevén sus tácticas: tienen, como aliadas, las espinas que produjo la tierra (consecuencia del pecado de Adán), que son «[...] arqueros / opuestos a la floresta», y deciden que la Malicia forme un «campo de tinieblas». El bando de la Luz, por su parte, tiene «por soldados / el sol y las estrellas», que asistirán a la coronación de la Flor-María. La seguridad que le asiste se expresa con la repe-

21 Puede pensarse que el poeta se tomaría la licencia de considerar la coronación de María como el último capítulo de la Historia de la Salvación.

tición, al comienzo y al fin de su parlamento, del verso «¡Guerra, victoria!». El final de la introducción es la repetición, por parte de ambos bandos, de sus respectivos primeros parlamentos. Las cuatro coplas ponderan la Flor que es coronada, a la que designan lirio, clavel, jazmín y flor mística, figuras que desarrollan sucesivamente.

B. *Villancicos dialogados cuyo primer locutor posee mayor información*

Solo me referiré a los dos que, a mi entender, presentan mayor riqueza desde el punto de vista de la interlocución. En la primera réplica del villanico del ítem 31 los cuatro elementos llaman a los *caelicolae* (que pueden ser los astros, pero en cualquier caso son metáfora de los ángeles y santos, así como los cuatro elementos son los *terricolae*) con un tono elevado y festivo:

— ¡Ah del lucido esférico brillante,
que, alentando resplandor
de vuestros puros diamantes,
el azul manto brilla superior!

Los seres celestes preguntan quién los llama «con tan dulce voz». Se suceden respuestas y preguntas que permiten conocer quiénes habían enunciado su llamado:

— El aire,
— ¿quién?
— el agua,
— ¿quién?
— la tierra,
— ¿quién?
— y el fuego

Acabada la presentación, explican el motivo del llamado: convocarlos al aplauso de la que dará al mundo nada menos que al Autor de la Luz. Los habitantes del cielo preguntan quién mereció tal cosa,²² y le responden que «La hermosa niña [...]» recién nacida que venció a la sombra original. Los *caelicolae* expresan entonces su *placet* a lo largo de dieciocho versos, que comienzan

22 Nótese que aquí se introduce una ruptura con el esquema habitual, ya que sería esperable que los *caelicolae* fueran los más informados.

— Pues den la bienvenida, sin oposición
la tierra, el cielo, el agua, la luna, el aire
el lucero y el sol.

En las cuatro primeras coplas, una voz narradora relata los dones que le ofrece a María cada elemento, y en la quinta, conclusiva, indica que los elementos «tienen por noble blasón / aplaudir la tierna niña / que entre glorias se meció». Cada copla acaba con una vuelta en la que se manifiesta que todos los seres mencionados en la segunda cita le dan la bienvenida a María.

El ítem 787 contiene un poema que sigue un esquema parecido, aunque con más intercambio dialógico: en esta ocasión es la Fama quien convoca, y lo hace a seres tan dispares como el tiempo, el siglo, las horas, el instante, el Sol, la Luna, el mar y los aires. Es decir, para agruparlos de algún modo, cuatro incorpóreos y cuatro corpóreos. Los interpelados preguntan quién llama; la Fama les da a conocer su identidad, y añade su función, que en este caso es comunicarles la llegada de un «Día brillante, de un Alba que dora / las selvas, los valles [...]», en quien nunca se vio tiempo (ni alguna de sus fracciones arriba convocadas) de sombra. Preguntan los interpelados si tiene más señas ese día y aurora anunciados. La Fama, en su respuesta de dieciséis versos, dice que «Tiene más señas, / muchas y grandes», a lo que siguen algunos símbolos marianos declarados «señas» y muestra su relación con los seres corpóreos mencionados arriba. Las coplas son bimembres: constan de una tirana en la que aparece sucesivamente el tiempo y sus fracciones, a lo que sigue una seguidilla cuyo sujeto es uno de los seres corpóreos convocados al principio. Para otros comentarios remito a las respectivas notas.

C. *Poemas de primer locutor menos informado*

Así como en la primera réplica de los anteriores la modalidad de enunciación es yusiva y exclamativa, y la posición de superioridad de quienes la enuncian provoca una reacción interrogativa, en este grupo la menor información del primer locutor lleva a que la modalidad de su primer parlamento sea frecuentemente interrogativa.²³ En estos poemas, el primer locutor pregunta cómo se interpreta aquello que observa admira-

²³ Esta no es una «regla», pero es una de las tendencias observadas por Bègue, 2001.

do, de lo cual ofrece ya algunos detalles. Por ejemplo (ítem 887): «¿Quién llena de armonía las esferas?, / ¿qué alegres confusiones se atropellan?, / quién mueve aqueste alboroto?» y (del ítem 882): «¿Qué es esto que se mira, / qué es esto que se abraza [...]?».

A diferencia de los citados, el villancico del ítem 614, cuyo tema es la Asunción de María a los cielos, presenta un primer locutor que, al ver que «María se eleva» manifiesta su desconsuelo, expresando que la mísera tierra queda despojada de todo menos de llanto. Su lamentación se prolonga, a la vez que se interrumpe con exclamaciones («¡qué males!», «¡qué sustos!», «¡qué horrores!», «¡qué penas!») que le confieren un bien logrado dramatismo. Interviene otra voz poética que la conforta con admoniciones («Descansa», «alienta»; «confía»; «y espera»), siendo interrumpida por las mismas exclamaciones citadas de queja; exclamaciones y admoniciones que constituyen una diseminación de sustantivos y verbos que serán objeto de recolección en una ulterior intervención del segundo locutor.

3. Poemas de locutor múltiple solo en las coplas

Hay varios poemas en los que la cabeza, a cargo de un locutor indefinido, anuncia la participación en el festejo de María de otros personajes, indicando el número de una misma clase de seres. Las coplas están a cargo de tales seres, cada uno de los cuales expresa un «concepto» referido al tema de la celebración. Así, en el ítem 214 se trata de cuatro «dulces sirenas», en el 215 cuatro «sonoros cisnes», en el 726 se trata de un «jilguero enamorado», en el 771 «diestras dos aves», en el 265 «dos ruiseñores amantes». En todos los casos el texto mismo de la introducción tiene una marcada función musical, ya que anuncia no solamente el número de integrantes del elenco real que canta las piezas o las coplas (a solo, a dúo, a cuatro), sino que suele incluir expresiones propias del quehacer musical: armonía, instrumentos (designados en general o en particular: cajas, trompetas, clarines), contrapunto, voces, trinado, imitación, métrica, dúo, canción...

El esquema es semejante en otros poemas que se distinguen del grupo anterior por cuanto no se indica el número de participantes ni hay necesariamente referencias a la actividad musical. El primer locutor, a cargo de la introducción, convoca a un grupo de seres a la celebración de María: en el ítem 9 los convocados son los «jardineros del sacro pensil», en el 374 son

los «jilguerillos canoros», en el 702 son las sonoras filomenas y los bulliosos jilgueros, en el 703 es el «clarín del viento» (probablemente jilguero, también él), etc.

En esta categoría hay también otros esquemas. En la introducción del ítem 802, que consta de veintiséis versos, hay un locutor único que convoca a pastores y zagalas a disfrutar del «licor dulcísimo», es decir, las aguas que son figura de la gracia que brota de María. En cambio, la locución múltiple viene en las coplas segunda, tercera y cuarta, en las que intervienen dos locutores que son, seguramente, alguno de los personajes convocados (pastor o zagala), que preguntan si se trata de alguna de las cisternas conocidas en las Sagradas Escrituras (en la copla segunda «el pozo de Samaria»; en la tercera la «piscina / que tuvo Jerusalén», cuya agua sanaba a los enfermos; y en la cuarta el «estanque de Siloé»), a lo que el otro locutor, el mismo de la introducción, da una respuesta afirmativa en la que se exhibe sobre la validez de cada propuesta como símbolo mariano.

En la introducción del ítem 713 prima la función musical: «Tocad a despertar, alegres campanitas, / que el Alba viene ya».²⁴ Incluso recurre a onomatopeyas para remedar distintos sonidos de campanas. En cambio, las coplas van a cargo de zagales. Dos de ellos relatan lo que les ocurrió mientras dormían: tuvieron por sueños noticia de algo prodigioso y fueron a Nazaret a ver a la recién nacida María.

El locutor de la introducción del ítem 626, poema cuyo tema es la Presentación de María en el Templo de Jerusalén, hace una serie de preguntas admirativas, buscando averiguar quién es la «que, niña toda gracias / entra en el Templo». En las cuatro coplas se pone en boca de María las respuestas, que invariablemente comienzan con la afirmación «Yo soy [...]» a lo que sigue un predicado que contiene algún símbolo de María.

Conclusión

Es difícil hacerse cargo de lo que ocurre en textos que no se tienen a la vista. Sin embargo, la falta de espacio me obliga a dar apenas un ejem-

24 El texto poético presenta algunas coincidencias con dos impresos de la Biblioteca Nacional de España (BNE, en adelante): VE 91-60 y VE 1302-6.

plo de cada tipo de poema aquí abordado (a excepción de la categoría 2.b, de la que ofrezco dos, y de la del acápite tercero, del que no doy ninguno). Creo haber conseguido el objeto básico de estas páginas, que era dar noticia de una inmensa colección de poemas que se encuentra en la colección musical del Archivo Nacional de Bolivia. He escogido, del conjunto de piezas dedicadas a María, aquellas que me han parecido más significativas como microformas dramáticas. Tanto estas como las que corresponden a otros tipos no contemplados en este trabajo, permiten tener una idea de la riqueza simbólica y del ingenio con que se presentan conceptos teológicos a través de un medio expresivo que no tiene como objeto la evangelización o catequesis, a mi entender, sino la celebración de algo compartido pacíficamente, el festejo de distintos misterios referidos a la Madre de Dios. Los poemas que vienen a continuación,²⁵ espero, constituyen una muestra de lo dicho.

25 El número que precede a cada poema es el del ítem o carpeta en el que se encuentra.

Anexo: algunos ejemplos

1. Locución múltiple en ambos cuerpos

A. *Adivinanza*

799

*Al enigma divino*²⁶

— Al enigma divino,²⁷
al emblema glorioso²⁸
corred y volad.

Tiple 1.º — Que en divinos enigmas
el adivinar
es acierto que logra
visos de deidad.²⁹

Alto 1.º — Que en emblemas gloriosos
quererse empeñar
es tener en las manos
poder celestial.

— Corred y volad
para adivinar.

26 Es una pieza en contrapunto: se superponen las palabras de las distintas voces muy a menudo. Al parecer fue escrita en relación con una imagen de la Virgen de Guadalupe que peregrinaba de sitio en sitio, y a una circunstancia concreta: la consagración de un templo y dedicación de un altar. Agradezco a Rolando Beltrán la gentileza de permitirme consultar su transcripción en partitura.

27 *Enigma*: «sentencia oscura, o propuesta y pregunta intrincada, difícil y artificiosa, inventada al arbitrio del que la discurre y propone» (*Autoridades*; en adelante abrevio *Aut*).

28 «En castellano por emblema se entiende un cierto género de jeroglífico, símbolo o empresa, en que se representa alguna figura o cuerpo de cualquier género o especie que sea, al pie de la cual se escriben unos versos en que se declara el concepto o intento que se encierra en ella; y casi siempre es de cosas morales y graves» (*Aut*). Fue un género muy cultivado en el Renacimiento (desde su modelo, *Emblematum liber*, de Alciato, del año 1531) y durante todo el Siglo de Oro, no solamente en España. De hecho, se publicaron en Europa unas seis mil obras de este género (J. Cull, 2000, p. 128).

29 *Viso*: «metafóricamente se toma por la semejanza que una cosa tiene con otra al parecer» (*Aut*). Deidad: alude a que la gracia hace al hombre partícipe de la naturaleza divina; un aspecto de tal participación es el conocimiento de los misterios de Dios (la fe). Por eso «adivinar», es decir, acertar a responder al enigma propuesto, requiere «visos de deidad». Esta idea continúa exponiéndose en los versos que siguen.

- Tiple 2.º* — ¿Qué cosa y cosa, maravillosa?
 «Que la que tuvo en su albergue sagrado
 al que llena del cielo
 la³⁰ capacidad
 en la tierra no tenga
 seguro lugar». ³¹
 ¿Quién será?
- ¿Quién será? Corred, volad,
 volad para adivinar.
- Tenor* — *Del Populo* la reina
 me inclina a sospechar,
 que de su bella imagen
 es de quien se ha de hablar.
- ¿Qué cosa y cosa,
 maravillosa?³²
 ¿Quién será? ¡Adivinar!
- Tiple 1.º* — María es, que como
 patrona popular,
 a todos da, y ninguno
 se lo quiere pagar.
- ¿Qué cosa y cosa,
 maravillosa?
 ¿Quién será? ¡Adivinar!
- Alto* — La cosa ya está dicha,
 la maravilla está
 en la capilla hermosa
 que vemos estrenar. ³³

30 Enmiendo «lo».

31 Al parecer, este tiple lee la inscripción que se halla junto a la imagen con la que aquella forma el emblema. El albergue sagrado de Dios es el seno de María; el no tener en la tierra un lugar seguro, si bien podría aludir a la huida de la Sagrada Familia a Egipto y posterior traslado a Nazaret (*Mt* 2, 13-23), es referencia al episodio en que unos monjes esconden la imagen que más tarde sería conocida como de Guadalupe (Extremadura) para sustraerla de los musulmanes invasores, en el siglo VIII.

32 Simplifico el contrapunto en el locutor indefinido, como en otras ocasiones: el primer verso y el tercero son cantados por el tiple primero y el alto del primer coro, mientras que «maravillosa» lo cantan el tiple segundo y el tenor del mismo coro. Lo mismo ocurre adelante, cada vez que se repiten estos versos, aunque con distinta distribución.

33 No parece que se trate de la capilla de Guadalupe que se encuentra al lado de la catedral de La Plata, sino seguramente de alguna capilla con la misma advocación, dentro del territorio del Arzobispado.

- ¿Qué cosa y cosa,
maravillosa?
¿Quién será? ¡Adivinar!
- Tenor* — ¿Quién ha de ser, quién
hace obra tan singular,
sino la providencia
de un ánimo real?
- ¿Qué cosa y cosa,
maravillosa?
¿Quién será? ¡Adivinar!
- Alto* — Porque quien enigmas divinos
sabe adivinar
logra con aciertos
visos de deidad.
- Tenor* — Porque quien en obras gloriosas³⁴
se quiere empeñar,
en sus manos ostenta
poder celestial.³⁵
- Corred y volad,
para adivinar.

Coplas

Primera

- Alto* —³⁶
- Porque los afectos
y aura popular
más seguro tengan
este pie de altar.³⁷

34 El manuscrito dice «por quien»; enmiendo.

35 Seguramente es elogio a quien hizo el gasto de la construcción de la capilla; vuelve a ello la sexta copla.

36 La parte del alto está trunca, le falta la mitad del papel, aquella en que llevaba los primeros versos de la copla primera, de la que solo nos enteramos que empezaba con «Sepan todos» gracias al reclamo que se lee en la partícula del acompañamiento instrumental llamado «bajo continuo».

37 Pie de altar «se llaman los emolumentos que se dan a los curas y otros ministros eclesiásticos por las funciones que ejercitan, además de la congrua o renta que tienen por sus prebendas o beneficios» (*Aut*). Construir una capilla exigía prever el modo en que se cubrirían los gastos que hicieran posible la atención pastoral. Esta copla parece aludir al sustento del culto por parte de los devotos.

Segunda

Tiple 1.º — Ella sabe con favores
los afectos granjear,
tanto que aun en el sagrario
le ha sabido hacer lugar.³⁸

— Que es cuanto los pobres³⁹
puedan desear
para que en el pueblo
nunca falte pan.

Tercera

Tenor — En Guadalupe vivía
su sagrado original
y porque todos la gocen
hoy se deja trasladar.⁴⁰

— Si es la peregrina
madre, claro está
que ha de, a otra parte,⁴¹
hoy peregrinar.

Cuarta

Tiple 2.º — Dichoso aquél que a María
tan bella casa le da
porque le han de ver muy presto
en ella pontificar.⁴²

— Que, pues a María
le dedica altar,
no hay duda que en él
se ha de consagrar.⁴³

38 Sagrario: «metafóricamente significa la parte interior, en que deposita el hombre los afectos, o pensamientos buenos, o alguna cosa santa: como el pecho, el corazón o alma» (*Aut*). Pienso que el poeta le da este sentido, aunque cabe una posible dilogía con otras acepciones de «sagrario».

39 El tiple primero dice «pues cuanto»; sigo los otros manuscritos.

40 Aquí hay una referencia al ya conocido origen extremeño de la inspiración de la pintura de Ocaña, o bien al origen de una nueva imagen que fuera copia de esta última. Además, se alude al carácter de «peregrina» (trasladable para la devoción) de la imagen.

41 Los hipérbatos pueden confundir al lector: «está claro que hoy ha de peregrinar a otra parte».

42 Parece dar a entender que quien hizo el gasto de la capilla es un eclesiástico y tal vez un personaje del que se prevé llegará a obispo, ya que se espera que «pontifique» en la capilla. Continúa el elogio en los versos que siguen.

43 Parece que el personaje al que se hace referencia se habría de consagrar (;como presbítero; como obispo?) en ese mismo altar.

B. Debate

556

*Pajarillos que al alba cantáis*⁴⁴

— Pajarillos que al alba cantáis,
¡parad!
Pajarillos que al alba reís,
¡venid!,
notad, advertid
que el Aurora que hoy nace
en tanto arrebol,
en sus luces, con gracia
nos encubre el Sol.⁴⁵

— No hay tal,
porque el sol de justicia
en su vientre se esconde,
y apagan sus luces
al sol material.⁴⁶

Coplas

1. — Nace hoy la aurora María
y hase de notar
que en su ser no hay
crepúsculo alguno,
toda resplandores
que no admite par.

44 Son dos papeles que dicen «Tiple primero a dúo» y llevan la misma música; en la espalda de uno de ellos se lee «Pregoneros»; sigo a este último porque es el más completo y mejor escrito. Los dos tiples tienen diferencias en las coplas: ambos llevan una copla primera distinta; y el texto de lo que para uno es la primera es la tercera para el otro, a excepción de una sección que indico en su lugar; el mismo anuncia una segunda, de la que queda la primera parte de la vuelta, la cual coincide con su primera copla (para nosotros la segunda).

45 María, al llevar en su seno a Jesús lo «encubre», lo lleva como bajo un velo. Comp.: «María quiere decir alumbradora y alumbrada de aquella luz que nunca se puede apagar ni oscurecer. Allá la vio San Juan en su *Apocalipsis* [...] toda ella rodeada de luz y claridad de aquel verdadero Sol de Justicia, Christo, al cual ella en vida cercó y ciñó *encubriéndola con la nube de su preciosa carne*» (Ramos Gavilán, 1976 [1621], p. 234; 3, 2). La cursiva es mía.

46 La réplica atribuye el «ocultamiento» al mismo Sol-Jesús; pero su luz se comunica sin obstáculo al universo (María es fanal sin mancha alguna, como es frecuente encontrarla en otros poemas de la colección; y como se dirá en el fragmento que queda de la segunda copla), al punto de ocultar el Sol físico; al igual que este, cuando sale, oculta las estrellas.

- No hay tal, porque el sol
se incorpora en ella
y todas sus luces
en su ser le da.⁴⁷
2. —⁴⁸
— Sí hay tal, porque el sol
que se une con ella
no admite interpuestos
a su claridad.
3. — Estrella del mar la llaman,⁴⁹
y hase de notar
que no hay nombre
a su ser ajustado
que pueda venirle
con más propiedad.
— No hay tal, porque el Sol
en ella se acogía,⁵⁰
y al puerto de gloria
nos guía con paz.⁵¹
4. —⁵²
— Sí hay tal, porque el sol
le previno en sus rayos
ese privilegio,⁵³
cosa singular.

47 Esta réplica tampoco niega lo afirmado antes, sino que lo matiza, aclarando que María no brilla con luz propia sino por llevar en ella a Jesús-Sol.

48 Lo que sigue es lo que queda, la segunda parte de la copla.

49 La estrella del mar es también llamada Norte: «La última estrella de la cola de la Osa menor, que es la que está inmediata a él, llaman estrella del norte, o norte absolutamente. Metafóricamente vale guía, tomada de la alusión a la estrella del norte, por la que se guían los navegantes, con la dirección de la aguja náutica» (*Aut*). La liturgia designa a María «estrella del mar», en el himno *Ave, maris stella*. La *Letanía Potosina* (compuesta por Diego de Ocaña en 1601) la invoca como «Clara stella maris». Comp.: «Estrella del mar que sirve de norte y guía a los descaminados» (Ramos Gavilán, 1976 [1621], p. 242; 3, 4).

50 En el manuscrito leo «cogía», que deja sin sentido la oración.

51 Nuevamente la réplica es ambigua: lo que afirma al final («nos guía con paz») es atribuible a la estrella polar, aunque también al Sol mismo. Como en los anteriores casos, no hay un argumento que rebata lo afirmado por el primer parlamento.

52 Al igual que en la segunda copla, el primer sector está perdido.

53 Por el contexto, se trata del privilegio de la Concepción Inmaculada.

C. Competencia

5

¿Quién mejor puede a María copiar?

— ¿Quién mejor puede a María copiar?
 ¿El fuego, la tierra, el viento o el mar?

Tiple 2.º — Yo digo que el fuego...

Alto — La tierra podrá...

Tenor — El agua lo acierta...

Tiple 1.º — El viento lo hará.

— Aleguen, disputen, ufanos, contentos
 los cuatro elementos,
 cediendo la porfía
 en alabanza y gloria de María.⁵⁴

Coplas⁵⁵

1. — Si su pecho es hoguera
 de amor divino, de sagrado incendio,
 ¿quién hará mejor copia
 de este océano de luz si no es el Fuego?
 — Aleguen, disputen, ufanos, contentos
 los cuatro elementos,
 cediendo la porfía
 en alabanza y gloria de María.
2. — Si es Paloma, si es Oliva
 figurada,⁵⁶ en alcázar bello huerto,⁵⁷
 sola la Tierra puede
 en su copia tener debido acierto.
 — Aleguen, disputen, ufanos, contentos
 los cuatro elementos,
 cediendo la porfía
 en alabanza y gloria de María.

54 La contienda, competencia o certamen, en que se intenta prevalecer en destreza para manifestar el afecto, o por el que se defiende la propia preeminencia en el festejo de María es motivo al que se recurre con mucha frecuencia. Aparece repetidamente en esta colección, y es el punto de partida de varias piezas teatrales de la colección del convento de Santa Teresa de Potosí (Arellano y Eichmann, 2005).

55 Las coplas debían ser cuatro, una para cada elemento. De la tercera, que debía cantar el alto, el amanuense solamente llegó a escribir «Si es un mar de piedades», sin completar el texto.

3. — Si María en su retrato
como águila mira en el desierto,⁵⁸
¿Quién tan divina imagen
copiar podrá si no es el Viento?
- Aleguen, disputen, ufanos, contentos
los cuatro elementos,
cediendo la porfía
en alabanza y gloria de María.⁵⁹

2. Locución múltiple en la introducción

A. Escenario guerrero

920

*Yo soy la Noche obscura*⁶⁰

- Alto 2.^{oC}* — Yo soy la Noche obscura
que al día se la jura⁶¹
y así, de la mañana
combatiré la fuerza más temprana,⁶²

56 La paloma y la oliva son figuras de María. Aquí la relación entre ambas y la Virgen parece estar en que constituyen para los hombres la señal de su salvación y de la paz con Dios: la segunda vez que Noé libera a la paloma, para ver si las aguas del diluvio universal ya no cubrían la tierra, vuelve esta con una rama verde de olivo en su pico (*Gn* 8, 11). En este sentido La Voragine, en su *Legenda aurea* dice que María es «Paloma inocentísima que llevó al arca un ramo de verde oliva en su pico, por el cual indicaba que el hombre había sido reconciliado con Dios» (cit. en L. Navás, 1904, p. 234); el autor muestra también textos en los que María como Paloma y como Olivo se relaciona con otros pasajes de las Sagradas Escrituras).

57 Otra de las imágenes de la Virgen es la del huerto cerrado, *hortus conclusus*, que procede del Cantar de los cantares, 4, 12: «Hortus conclusus, soror mea, hortus conclusus».

58 En estos dos versos leo, bajo las notas musicales, las siguientes sílabas: Si ma nen su re tra to co mo a qui la mi ra [...]. Enmiendo a modo de propuesta.

59 Esta copla lleva el número 4. Ya se dijo que falta la tercera, que debía cantar el alto.

60 Esta es una pieza a diez voces, de las que falta una del segundo coro y dos del tercero; el texto parece completo, salvo que le falta la cuarta copla. En la numeración de las coplas hago caso omiso de esa ausencia.

61 Poner en boca del demonio (la «Noche») esta expresión es ya una chanza del poeta. Jurársela a alguno: «frase que vale amenazarle, formando con el dedo entre las cejas un modo de cruz, como para hacer juramento» (*Aut*).

62 La fuerza más temprana de la mañana es la infancia de María.

- Tiple 1.º* — Yo soy la Luz triunfante,
cuanto hermosa, brillante,
y con sólo un amago
transformaré la noche en vil estrago.⁶³
- Todos* — ¡Pues toquen al arma,
pues al arma toquen!
- 1.º Coro* — ¡Las luces del⁶⁴ Aurora,
toquen al arma!
- 2.º Coro* — ¡Las sombras de la Noche,
al arma toquen!
- 1.º Coro* — ¡Aquella en puros rayos,
al arma toquen!
- 2.º Coro* — ¡aquésta en sus horrores,
al arma toquen!
- Todos* — ¡Aquella en puros rayos,
aquésta en sus horrores!
- 1.º Coro* — Mas ¡ay!, que ya las sombras
en confuso desorden
al centro del abismo
fugitivas se acogen.⁶⁵
¡Huid, huid, cobardes,
huid veloces!

63 Estamos ante el conocido escenario en el que se alistan al combate la luz y las tinieblas. En este poema encontramos un intento de ataque por parte de las tinieblas (del mal), pero pronto es desbaratado.

64 En papeles del alto y del tenor del primer coro se dice «de la».

65 Es muy frecuente en la literatura occidental encontrar la batalla del mal contra el bien, del pecado contra la gracia, figurada por la oposición tinieblas-luz. Los ejércitos de tinieblas, en este poema, no pueden de ningún modo subsistir cuando llega la luz de la mañana y han de refugiarse en las cavernas y otros escondrijos. Esta tradición arranca en la Biblia; serían innumerables las citas del Antiguo y del Nuevo Testamento referidas a la cosmogonía, a la relación entre Dios y la luz, y sus consecuencias para la antropología, la soteriología y la escatología. «Cuando arranca a los hombres del imperio de las tinieblas (Efesios, 4, 18; 5, 8), Cristo, al anunciar la luz (Apocalipsis, 26, 33) de la revelación querida por Dios (I Pedro, 2, 9) y al iluminar a los hombres (Hebreos, 6, 4), llama a optar libremente por la conversión, la cual no es sino un paso de la oscuridad a la luz (Efesios, 5, 8). Los cristianos han elegido “vivir como hijos de la luz” (I Tesalonicenses, 5, 5; Lucas, 16, 8; Juan, 12, 36) y estar en comunión con el Dios de la luz (I Juan, 1, 5 y s.), tienen parte de la herencia de los santos en la luz (Colosenses, 1, 12) y están salvados» (Diccionario Enciclopédico de la Biblia, *s. v. luz*). La liturgia de la Vigilia de Navidad lo expresa del siguiente modo: «Orietur sicut sol Salvator mundi» (antífona de *laudes*, en *Breviarium Romanum*, Pars hiemalis) y «Crastina die delebitur iniquitas terrae» (responsorio breve de *sexta* y de *nona*).

- 2.º Coro — ¡Huid, huid veloces!,
que ya el triunfo aclama
el Alba más noble
que reina en las vidas
y en los corazones.
- Todos⁶⁶ Sus lágrimas el mundo⁶⁷
en júbilos transforme.
¡Cántenle glorias,
ríndanle aplausos,
díganle amores!
Lauros ciña, logre triunfos,
dichas goce
la que ha de hacer Dios al hombre.⁶⁸
- Coplas
1. ¡Oh, qué valiente aquella luz
que, aurora feliz, madruga!
Tanto apunta al vencimiento
cuanto su candor despunta.⁶⁹
¡Huya la Noche!,
que aun deslumbran⁷⁰ las luces
los resplandores.
¡Huya la Noche!
 2. Como hija de aquel Padre
de luces que la articula,⁷¹
arma tiene de dos filos
que sabe vencer aguda.⁷²

66 Nótese los juegos de esdrújulos en este parlamento general. Alternan ahora las voces de ambos coros (por ejemplo, «Lauros ciña» solamente se lee en las partículas del alto y del tenor del segundo coro).

67 Lágrimas de la niña recién nacida, y a la vez, el rocío (Jesús) que trae la aurora (María).

68 El hacer hombre (Jesús) a Dios (al Hijo, segunda Persona de la Santísima Trinidad), es el paso previo para que el hombre pueda hacerse Dios, es decir, ser divinizado por la acción de la gracia.

69 Nótese la alteración del grupo /nt/, que culmina con el juego paronomásico de la última palabra con «apunta».

70 Enmiendo «deslumbra».

71 Dios, que es el Padre de las luces (véase Santiago, 1, 17), como a todo el universo, forma a María con su palabra creadora. Articular es «formar voces claras e inteligibles, y hablar de modo que se perciba bien [...]» (*Aut*).

72 El poeta juega con la alusión a la palabra divina comentada en la nota precedente, ya que, según las Escrituras, la palabra de Dios es «aguda como espada de dos filos» (véase Isaias, 49, 2; Oseas, 6, 5; Efesios, 6, 17, 2 Tesalonicenses, 2, 8; Hebreos, 4, 12, y Apocalipsis, 1, 16 y 19, 15). Esto le permite al poeta jugar con tropos inspirados en la esgrima, como continuará en la siguiente copla.

¡Huya la Noche!
 que si hiere la espada
 es con dos cortes.
 ¡Huya la Noche!

3. Tan diestra viene en lo recto
 para triunfar en la lucha
 que, como rinde al pecado,
 los reveses no la asustan.⁷³
 ¡Huya la Noche!,
 porque triunfa
 de horrores como de errores.⁷⁴
 ¡Huya la Noche!
4. A esmero de los prodigios
 fuerte la niñez triunfa,
 pues con luces tan infantiles
 logra virtudes adultas.⁷⁵
 ¡Huya la Noche!,
 que es muy diestro⁷⁶ el milagro
 en sus primores.
 ¡Huya la Noche!
5. Triunfa y venza, pues, María,
 alba fecunda; ya anuncia
 un sol que en benignidades
 las justicias nos conmuta.⁷⁷

73 Nótese el juego de opuestos «diestra / lo recto» – «revés» el segundo de cuyos términos está en dilogía, porque revés «en la esgrima se llama el golpe que se da con la espada diagonalmente, hiriendo en la parte derecha» (*Aut*).

74 El juego de parónimos «horrores / errores» es muy frecuente.

75 Se hace juego de contrastes entre la pequeñez de la niña y sus grandezas.

76 Diestro aquí equivale a «aventuroso» (véase *Aut*).

77 Alusión al Sol de Justicia (Jesucristo), pero aquí visto bajo la óptica de Redentor que, en lugar de aplicar la justicia, ejerce su benignidad; y también que, al no poder encontrar justicia (equivalente a santidad, en las Sagradas Escrituras) en los hombres, acoge al hombre en su misericordia. Ambos asuntos están tratados con extensión en las cartas paulinas: «Uno debe, dicen muchos judíos [de tiempos de san Pablo], poner su confianza en la ley de Dios, dada a los padres por Moisés; el fiel piadoso tiene la posibilidad de alcanzar esa justicia de la Ley: “El que cumpla los preceptos de la Ley vivirá por ellos”, está escrito en Levítico, 18, 5 [...]. Sin embargo, al Apóstol se le hacen presentes al espíritu tres hechos: 1. No es posible observar correctamente todas las prescripciones de la Ley; de ello tiene él mismo experiencia; los mejores de entre los judíos, escribe en Romanos, 2, 17-25, muestran que son incapaces. 2. Ha intervenido el advenimiento del Hijo de Dios entre los hombres; éste ha obrado una redención por su muerte y resurrección; como redentor, obtiene para los hombres la justificación [...]. 3. La redención obrada por Cristo implica necesariamente una adhesión por parte del hombre [...]» *Diccionario Enciclopédico de la Biblia, s. v. Justificación*.

¡Huya la Noche!,
pues el día le niega
jurisdicciones.
¡Huya la Noche!

B. Primer locutor con mayor información

31

*¡Ah del lucido esférico brillante...!*⁷⁸

— ¡Ah del lucido esférico brillante,
que, alentado resplandor
de vuestros puros diamantes,
el azul manto brilla superior!⁷⁹

— ¿Quién nos llama con tan dulce voz, quién?

— El aire,

— ¿quién?

— el agua,

— ¿quién?

— la tierra,

— ¿quién?

— y el fuego;
que os incita, os avisa, os anuncia
os convoca a la dicha, al aplauso
mayor, y que⁸⁰ rindáis vuestras luces
a la que de la Luz dará el Autor.

— ¿Quién es?, ¿quién tal mereció?

— La hermosa niña que, prevenida
en gracia, hoy felice nació,
de quien la triste sombra original⁸¹
sus lucidos candores destruyó.

78 Es imposible representar aquí el juego contrapuntístico de la pieza.

79 El escenario es la superficie del *Stellarum*, designado como «azul manto» donde lucen las estrellas, figuradas como «puros diamantes».

80 «y que»: solamente se leen estas palabras en el alto del tercer coro.

81 En el manuscrito se lee «a quien»; lo considero errata y enmiendo. El antecedente de la construcción de relativo es la gracia. La sombra original destruyó sus candores en el hombre, a excepción de María, quien fue «prevenida en gracia». Por eso se puede afirmar que «felice nació».

— Pues den la bienvenida, sin oposición,
 la tierra, el cielo, el agua, la luna, el aire
 el lucero, el fuego y el sol,⁸²
 con palmas, con astros,
 con perlas, con plata,
 con voces, con luces,
 con llamas y con resplandor.⁸³
 Den⁸⁴ la bienvenida
 con estruendo de voces y rumor
 a la tierna niña que de la culpa triunfó,
 que siendo recién nacida
 es de la deidad el tesoro mayor.
 Y así, en acorde canción,
 den la bienvenida, y con dulce suspensión,
 la tierra, el cielo, el agua,⁸⁵ la luna, el aire,
 el lucero, el fuego y el sol.

Coplas⁸⁶

1. Rendido, el fuego le ofrece
 su más lucido esplendor
 a la que nace sin sombras,⁸⁷
 prestando luces al sol.⁸⁸

82 Añado «el fuego», que aparece en las siguientes enumeraciones.

83 La enumeración de complementos instrumentales corresponde al orden de los sujetos enumerados anteriormente: la tierra con palmas, el cielo con astros, el agua con perlas, etc. La acción de «platear» de la luna es común, como lo es dorar para el sol.

84 En algunas particelas se lee «Le dan la bienvenida».

85 En esta enumeración falta el agua, que se encuentra en la anterior; la repongo.

86 No hay indicación alguna para la sucesión de las coplas. El orden en que aparecen los elementos en la introducción difiere del de la última copla; no se ven motivos suficientes para optar por uno u otro. Lo importante es que en las cuatro primeras cada elemento personificado obsequia y aplaude a María con dones apropiados a su condición. La quinta copla, conclusiva, muestra de manera sintética este espectáculo, que viene a ser la antítesis de lo ocurrido con el pecado original, en que los elementos (si recordamos *El gran teatro del mundo*, de Calderón) a su pesar deben abandonar la obediencia al hombre, que se ha envilecido por la culpa; en otros sitios el mismo dramaturgo recurre a la «imagen de la rebelión de la Naturaleza tras el pecado original; toda la naturaleza se resiente después del pecado cometido por nuestros primeros padres. Gn, 3, 17: “Porque escuchaste la voz de tu esposa y comiste del árbol, habiéndotelo yo prohibido, será maldita la tierra por tu causa. Con pena comerás de ella todos los días de tu vida. Producirá para ti espinas y abrojos”. Los teólogos se fundan en estos versos y en el siguiente de San Pablo, para afirmar que, una vez perdidos por el primer hombre los dones de gracia, el orden cósmico decayó de su condición original y sujeto a la vanidad gime por dolores de parto esperando la reparación y glorificación de todas las cosas» (Arellano, 2000). Véase Romanos, 8, 19-23.

87 Sin el pecado original.

88 En una obra escénica de Potosí se lee: «Venid, cielos, a pedir / prestadas luces aquí, / que María, hoy, al salir, / luces viene a repartir» (Arellano-Eichmann [eds.], 2005,

- Y con dulce suspensión
le dan la bienvenida
la tierra, el cielo, el agua,
la luna, el aire, el lucero,
el fuego y el sol.
2. De sus espumas, el agua
hace cristalino don,
espejo en que verse pueda
nace limpia, sin borrón.⁸⁹
Y con dulce suspensión
le dan la bienvenida
la tierra, el cielo, el agua,
la luna, el aire, el lucero,
el fuego y el sol.
3. Oro, diamantes y flores
culto de la tierra son
con que celebra a María
que es su tesoro mejor.
Y con dulce suspensión
le dan la bienvenida
la tierra, el cielo, el agua,
la luna, el aire, el lucero,
el fuego y el sol.
4. Voces y plumas que el aire
abrigaba en su región
obsequioso le tributa
a la que en gracia orientó.⁹⁰
Y con dulce suspensión
le dan la bienvenida
la tierra, el cielo, el agua,
la luna, el aire, el lucero,
el fuego y el sol.
5. Aire, fuego, tierra y agua
tienen por noble blasón
aplaudir la tierna niña
que entre glorias se meció.
Y con dulce suspensión
le dan la bienvenida
la tierra, el cielo, el agua
la luna, el aire, el lucero,
el fuego y el sol.

p. 273; se trata de una pieza titulada *Coloquio a la purificación de nuestra Señora en que hablan los once cielos*, vv. 5-8).

89 Se sobreentiende «que» o «quien»; «nace limpia, sin borrón»: referencia a la Inmaculada Concepción.

90 Verbalización del sustantivo «oriente», es decir, «nacimiento».

787
¡Ah del tiempo!⁹¹

— ¡Ah del tiempo!,⁹²
 ¡Ah del siglo!⁹³
 ¡ah de las horas!,
 ¡ah del instante!,
 ¡ah del sol!,
 ¡ah de la luna!,
 ¡ah del mar!,
 ¡ah de los aires!
 — ¿Quién llama?
 — La Fama,
 que la noticia previene sonora
 de un Día brillante, de un Alba que dora⁹⁴
 las selvas, los valles
 en quien nunca de sombras⁹⁵ se vieron⁹⁶
 ni tiempo, ni siglo, ni hora, ni instante.⁹⁷
 — ¿Tiene más señas ese día y aurora bella?
 — Tiene más señas,⁹⁸
 muchas y grandes:
 que es Torre, que es Cielo,⁹⁹
 que es Rosa, que es Nave¹⁰⁰
 a quien ofrece rayos,

91 El contrapunto de esta pieza es muy notable. La introducción coincide en buena medida con el de dos poemas de BNE (VE 1309-26 y R 34199-16, a los que designo, respectivamente, como VE y R).

92 En los textos impresos: «Ah del siglo / ah del instante / ah del sol / ah de la luna / ah del mar / ah de los aires».

93 Este verso no aparece en el manuscrito, pero es necesario reponerlo: más adelante aparece el siglo en enumeración.

94 El día y el alba son figuras frecuentes de la Virgen en la colección, y en muchos otros textos del Siglo de Oro.

95 En el tiple y alto del segundo coro, «sombra», en singular.

96 Sigo los pliegos impresos; el manuscrito dice «sirvieron».

97 Referencia a la Inmaculada Concepción. Con la enumeración (a la vez, recolección) de este verso, justifica la llamada inicial al tiempo y a sus unidades de medida. En la siguiente respuesta hará lo mismo con los demás seres convocados.

98 Este verso falta en las versiones impresas.

99 VE coincide en el orden de esta enumeración. Para el contrapunto de esta parte agradezco a Rolando Beltrán haberme mostrado su transcripción en partitura.

100 Vale la pena decir algo sobre los símbolos acumulados en estos versos: María es torre: en la *Letanía Lauretana* se llama a María «Turrís dauidica». Comp.: «para significar el divino Esposo de cuánto momento y eficacia sea la intercesión de su Esposa, para alcanzar cualquiera cosa que se pretenda, pinta primero una torre fortísima cual era la de David, no solamente de parte del edificio, cavas, fosos, baluartes y pertrechos, sino de parte de las

a quien su luz abate,
 a quien siempre obedecen¹⁰¹
 a quien nunca hizo ultraje
 el sol, la luna, el mar
 y todo el aire.
 Pues digan las voces
 haciéndole salva
 en tanta alegría
 que el Día y el Alba
 es la hermosa María
 llena de gracia.¹⁰²

Coplas¹⁰³

1. Hoy, cuando nace María,
 llegó el tiempo al mejor auge,
 pues ve trocado en placeres
 lo que lloraba en pesares.
 Y así el sol a su Cielo¹⁰⁴
 rinde homenaje,
 pues mejora de esfera
 su luz flamante.¹⁰⁵
2. Ya los sollozos en risa
 se han mudado en un instante,
 pues Dios, que fue de rigores,

armas que tan inexpugnable la hacían, que no hay linaje de armas que no se halle en sus atarazanas. "Mille clipei pendent ex eo" (Cant. 4). Y todo esto para significar que la abogacía de la soberana Virgen María es más seguro fuerte que el de una torre inexpugnable. Porque no habrá torreón, ni fortaleza, por bien pertrechada que esté, que al cabo no tenga alguna flaqueza por donde no venga a ser tan inexpugnable. Mas en la Virgen todo sobra, porque estando tan cerca de Dios, de nada podrá sentir falta [...]» (Ramos Gavilán, 1976 [1621], p. 138; 2, 12). María también es cielo: «San Damasceno dice de la Virgen que es un cielo más capaz que el mismo cielo, de más beldad y de mayor hermosura» (Ramos Gavilán, 1976 [1621], p. 232; 3, 2). Además, María es rosa, como se la designa también en la *Letanía Lauretana* y en innumerables textos. Y, por último, es nave: solo en la *Lyra poética*, de V. Sánchez, la encontramos en cinco ocasiones (pp. 245-246, 253-254, 256, 262-263 y 268); sin contar con el famoso auto calderoniano que lleva por título, precisamente, *La nave del mercader*. El origen está en el pasaje bíblico de Proverbios, 31, 14, en el que el autor sagrado compara a la «mujer fuerte» con la «nave del mercader que trae el pan de lejos», expresión que se interpreta en clave eucarística.

101 En singular el verbo en VE.

102 R añade otro verso: «Hagan la salva».

103 Hay algunas coincidencias, que señalo, en las coplas de R.

104 A partir de este verso, la copla es igual a la de R. Ya vimos el cielo como figura de María pocas notas más arriba.

105 El Sol, al nacer María, cambia de «cielo» o de esfera, porque pasa a la órbita de la «mujer vestida de sol» (imagen tomada de Apocalipsis, 12, 1), lo que aumenta su brillo.

por María es de piedades;¹⁰⁶
 y así el mar, para prueba,¹⁰⁷
 muestra su margen
 no de llanto salobre,
 sí en dulce cauce.

3. Nunca gozarán los siglos
 mayores felicidades
 que el día que sale al mundo
 del Sol eterno la madre;
 y así, sabia, la Luna,
 por mejorarse
 a sus plantas dedica
 su luz radiante.¹⁰⁸
4. En su dichoso natal
 llegó el placer a extremarse
 porque en hora tan felice
 quedó la dicha inmutable;
 y así, pueblan la esfera
 vaga del aire¹⁰⁹
 celebrando tal gloria
 canoras aves.

106 Contraste entre los rigores y las piedades, entre la condición del hombre con o sin Redención. Sin Cristo el hombre se hallaba bajo la Antigua Ley, como siervo, a causa del pecado. La Encarnación del Verbo hizo posible la adopción del hombre como hijo de Dios. La primera señal de esta reconciliación es María, el primer descendiente de Adán en quien Dios habita desde el primer instante de su concepción. Comp.: «Antes que Dios se hiciera hombre era nombrado con terribles y espantosos nombres, porque unas veces le llaman el Terrible, [...] en otra parte (Salmo 75) le llama Dios de los ejércitos, Dios de las venganzas, que apenas le había el hombre acabado de ofender, cuando luego al punto sentía sobre sí la vara fuerte del castigo, y así le llamaban León. [...] Cuando bajó a dar la ley a los hijos de Israel al monte Sinaí, bajó echando fuego, truenos y relámpagos, de tal manera que el monte parecía todo un horno encendido [...]. Pues [considérese] cómo aqueste Señor, para remediar al hombre, para atraerle a sí, gusta y quiso nacer entre animales, ponerse sobre paja, para que viéndole el hombre haga este discurso: ¿Dios sobre paja? Ya no es fuego, que si lo fuera abrasara la paja y la consumiera [...]. Ni tampoco es león, porque si lo fuera hiciera pedazos los animales que le rodean [...]. No tema el pecador, llegue sin miedo que ya se ha hecho manso, amoroso y apacible, que el amor que tiene al hombre viene dando mil trazas para que no deje de acercarse a él» (Ramos Gavilán, 1976 [1621], p. 248; 3, 7).

107 Este verso, y unas pocas palabras sueltas del resto de la copla, coinciden con R.

108 Recuérdese que la mujer vestida de sol, arriba mencionada, tiene la luna a sus pies.

109 Vago es epíteto habitual del aire. La esfera del aire es la más inestable, es la que cubre la tierra y el agua, y que está debajo de la del fuego.

C. Primer locutor con menor información

614

¡Que en rápido vuelo...!¹¹⁰

— ¡Que en rápido vuelo
 María se eleva!
 ¡Que se huye y esconde
 la luz más serena!¹¹¹
 ¡Oh, bárbaro mundo,
 oh, mísera tierra!,
 que sólo de llanto
 no quedas desierta;
 te ves infecunda
 sin la Primavera¹¹²
 (¡qué males!),
 sin Norte a los riesgos¹¹³
 te miras expuesta
 (¡qué sustos!),
 sin Iris luciente¹¹⁴
 en bronca tiniebla
 (¡qué horrores!),
 sin sacra Columna¹¹⁵
 en noche funesta
 (¡qué penas!).
 — Descansa...
 — ¡Qué males!,
 — alienta,
 — ¡qué sustos!,
 — confía...
 — ¡qué horrores!,
 — y espera;

110 Es pieza de contrapunto notable.

111 Al ascender María a los cielos, se aleja de la Tierra la luz más clara. La *Letanía Potosina* invoca a María como «Gloria telluris». Los versos que siguen lamentan la ausencia de María en la Tierra, a la que solo le queda el llanto.

112 Se llama Primavera a María también en el ítem 841 de la colección.

113 Imagen náutica ya vista en el poema de la categoría C, de competencia.

114 Tanto en la cultura griega como en la hebrea, Iris tiene un papel semejante: su función es llevar o manifestar la paz y la unión entre el cielo y la tierra; con la diferencia de que en la versión griega es una divinidad personal, mientras que en el libro del *Gn* 9, 13 es el arco que Dios coloca en señal de paz con el mundo después del Diluvio Universal.

115 *Columna*: «significa apoyo, firmeza, sustento, estabilidad, inmutabilidad. Destas acepciones se sacan muchos símbolos y jeroglíficos» (Covarrubias, 2006). Aunque parece más bien referirse a la columna de fuego que acompañaba al pueblo de Israel durante la noche, en el desierto (véase *Éx* 13, 22).

— ¡qué penas!
 — y pues que María
 amante se muestra
 en males, en sustos,
 horrores y penas,
 alienta, descansa,
 confía y espera.¹¹⁶

Coplas¹¹⁷

1. Si sois copia prodigiosa
 de la divina piedad,¹¹⁸
 emperatriz soberana,
 todo el mundo aclama ya:
 ¡Venid, venid, llegad,
 veréis a la Aurora
 gracias desplegar!
2. Si sois el mar de delicias¹¹⁹
 de mayor amenidad,
 desterrados hijos de Eva¹²⁰
 queremos por él pasar.
 ¡Venid, venid, llegad,
 veréis a la Aurora
 gracias desplegar!
3. Si reina del cielo y tierra,¹²¹
 nunca a vos puede faltar
 premio para los soldados
 que militamos acá,¹²²

116 María, al ascender al cielo, no se desentiende de sus hijos que quedan en la Tierra. Viene a cuento aquí un pasaje del cronista de Copacabana: «No hay menesteroso que se halle lejos de tus favores, porque andan a una, en todas partes, nuestras fatigas y tus consuelos» (Ramos Gavilán, 1976 [1621], p. 171; 2, 23).

117 Las coplas impares son cantadas por el tiple del primer coro; las pares por el tiple del segundo coro. A excepción de los últimos tres versos, que son cantados en *tutti*.

118 María es el autorretrato de Dios, su copia. El motivo de *Deus pictor* es de origen tardoantiguo. Orígenes, en su comentario a la Creación, tras observar que el hombre fue hecho a imagen de Dios, asocia la actividad de Dios con la pintura (véase Orígenes, *In Genesim homiliae*, y san Ambrosio de Milán, *Exameron*, días 6, cap. 8, par. 47).

119 Se encuentra a menudo en la colección la designación de María como «mar» (de gracias, por ejemplo).

120 Esta expresión está tomada de la antifona *Salve, Regina*: «exsules filii Evae».

121 Tácito «sois», explícito en la copla precedente.

122 Se refiere a la «Iglesia militante» (la de la Tierra), llamada así por oposición a la «triumfante» (compuesta por los santos del cielo). «San Gregorio Magno habla de la Iglesia militante en triple sentido: compuesta de santos antes de la ley, bajo la ley y bajo la gracia: “Sancti ante legem, sancti sub lege, sancti sub gratia”, PL, 77, col. 74. Santo Tomás llama

¡venid, venid, llegad,
veréis a la Aurora
gracias desplegar!

4. Si, madre de pecadores,
es innata la piedad
en quien siempre favorece
con propensión natural,
¡venid, venid, llegad,
veréis a la Aurora
gracias desplegar!

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB): colección musical.

OCAÑA, Diego de, relación sin título conservada en la Universidad de Oviedo (signatura M-204).

Publicaciones

AGUILAR, José de (1701), *Sermones del Dulcísimo nombre de María, predicados por [...] de la Compañía de Jesús, Catedrático de prima de Sagrada Teología, en la Universidad de La Plata, y hoy de Vísperas, en el Máximo Colegio de San Pablo de Lima, Examinador Sinodal del Arzobispado de La Plata, Calificador del S. Oficio de la Inquisición. Tomo segundo que dedica al Sr. D. Diego Fernández Gallardo, Deán de la S. Iglesia Metropolitana de La Plata*, Sevilla, Juan Francisco de Blas.

ARELLANO, Ignacio (2000), *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.

— y Andrés EICHMANN (2005), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (Convento de Santa Teresa)*, Madrid-Fráncfort, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.

BÈGUE, Alain (2007), «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», *Devotional music in the Iberian World, 1450-*

militante a la Iglesia “en estado de camino”, y triunfante a la Iglesia según el “estado de la patria”, compuesta por la “congregación de comprensos” o bienaventurados (*Summa*, III, q. 8, a. 4 ad 2), y hace derivar la militante de la triunfante: “Ecclesia militans ex triumphanti Ecclesia per similitudinem derivatur; unde et Joannes in Apocalipsi vidit Jerusalem descendentem de coelo” (ibidem)» (Arellano, 2000).

- 1800: *the villancico and related genres*, Tess W. Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate Variorum.
- BÈGUE, Alain (2001), «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», *Criticón*, 83, pp. 133-146.
- Biblia, *Vulgata*.
- BRUNEAU, Gaëlle (2006), *Musique et musiciens dans la vice-royauté du Pérou au XVIII^e siècle: la cathédrale de La Plata*, Universidad de Versailles (tesis doctoral).
- Breviarium romanum ex decreto sacro-sanctum Concilii Tridentini restitutum. Pii v. Pont. Max iussu editum et Clementis VIII primum, nunc denuo Urbani VIII auctoritate recognitum*, París, Impensis Societatis Typographicae Librorum Officii Ecclesiastici, iussu Regis constitutae, 1666.
- CAPDEPÓN, Paulino (1993), *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Madrid, Ediciones Escorialenses.
- CLARO VALDÉS, Samuel (1974), *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], I. Arellano (ed.), Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- CULL, John (2000), «El teatro emblemático de Mira de Amescua», *Emblemata aurea; la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, R. Zafra y J. J. Azanza (eds.), Madrid, Akal, pp. 127-142.
- EICHMANN, Andrés (2004), «La Virgen extremeña de Guadalupe en Charcas», *Temas del barroco hispánico*, I. Arellano y E. Godoy (eds.), Madrid-Fránkfort, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 71-88.
- (2005), *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata*, Madrid-Fránkfort, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- (2009), *Cancionero mariano de Charcas; estudio y edición crítica y anotada*, Madrid-Fránkfort, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- NAVÁS, L. (1904), «Una corona a la Inmaculada», *Razón y fe*, número extraordinario, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 219-245.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso (1976), *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco* [1621], La Paz. Academia Boliviana de la Historia.
- SÁNCHEZ, Vicente (1688), *Lyra poética de Vicente Sánchez, natural de la Imperial ciudad de Zaragoza. Obras posthumas que saca a luz un aficionado al autor*, Zaragoza, Manuel Román.
- TELLO, A. (1996), «Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos

fueron puestos en música armonía», C. Seoane y A. Eichmann (eds.), *DATA*, n.º 7, Sucre, Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos, pp. 7-24.

VV. AA. (1993), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herder.

TEATRALIZACIÓN Y RACIONALIDAD EN LA POESÍA RELIGIOSA DE JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES

Eduardo Hopkins Rodríguez
Pontificia Universidad Católica del Perú

En los poemas religiosos de Juan del Valle y Caviedes (1645-c.1697-1699) encontramos una vertiente que busca impactar emotivamente en el lector acudiendo a elementos típicos del espectáculo teatral en torno a fenómenos naturales como los terremotos. Paralelamente, el autor construye poemas sobre temas semejantes en los que se propone establecer explicaciones de corte racionalista sobre el particular.

El romance titulado «Al terremoto acaecido en Lima el 20 de octubre de 1687»,¹ se articula en una primera instancia de carácter descriptivo y en

1 Enrique Silgado expone algunas características de este terremoto: «1687. 20 de octubre. Ocurrieron dos terremotos en Lima, uno a las 4.30 y el otro a las 6.30. El primer movimiento sacudió y desarticuló los edificios y torres de la ciudad y el segundo más prolongado en duración la acabó de arruinar, ocasionando 100 muertos [...] “las campanas tocaban solas y el ruido era grande,” decía el P. Álvarez de Toledo. Las antiguas construcciones a base de adobe, con gruesos paredones no soportaron las conmociones del suelo. Los estragos fueron grandes en el puerto del Callao y alrededores donde murieron 500 personas. Se extendieron las ruinas hasta unos 700 km al S. de Lima, especialmente en las haciendas de los valles de Ica, Palca, Nazca y Camaná. El segundo movimiento causó serios daños en los templos y casas. Como efectos secundarios de estos sismos se formaron entre Ica y Cañete grandes grietas de muchos kilómetros de extensión. El mar inundó parte del litoral comprendido entre Chancay y Arequipa, quedando destruido el puerto de Pisco. Los terremotos se sintieron en casi toda la extensión del Virreinato» (*Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú [1515-1960]*, 1968, p. 199).

una posterior sección dedicada a una advertencia moral. La sección descriptiva ha sido concebida como un espectáculo. Su intención pictórica escenográfica es declarada en los versos que abren el poema:

horrores copia la noche,
terrores pinta la pluma,
lástimas dibuja el genio
a las edades futuras

(p. 79).²

El elemento central de construcción expresiva es el caos que, trastornando el orden del mundo, transmuta los elementos de la naturaleza (agua, tierra, fuego, aire) provocando pavor y horror entre las personas. Como actores de este desorden encontramos a la totalidad del orbe; los montes que «se descoyuntan, / abriendo bocas que horribles / braman por las espe-luncas»; la ciudad de Lima errante, que parecía «terrestre armada, en que surcan / si de los templos las naves, / de las casas, las chalupas»; el agua y la tierra que «cambian / la naturaleza suya, / si la tierra andaba en ondas / y el mar en montes de lluvias»; el mar que «sitió el puerto del Callao, / y sus escuadras cerúleas, / echando escalas de vidrio, / trepan del muro a la altura»; animales que actúan como heraldos («los ladridos de los perros / que en el bullicio se aunan, / y en trágica voz de lobos / lo que está pasando anuncian»); sacerdotes, «ministros de Dios, con cuyas / horrendas voces de espanto / los cabellos se espeluzan»; una especie de coro, a la manera de la tragedia antigua («estruendos, ruidos, clamores, / formaban en quien escucha / fúnebre coro en tragedias, / capilla infausta de angustias»); etc.

Todas estas entidades que entran en relación antagónica con los hombres definidos por su condición de pecadores, minimizados al estado ínfimo de meras «criaturas», son el vestuario o disfraz que, bajo el nombre de «temblores», ocultan a una figura que adquiere la dimensión de un gran personaje, las «culpas». Estas forman parte de los componentes alegóricos de los autos sacramentales y han sido trasladadas al poema:

Mas responderás que todo
lo han derribado las culpas,
que en temblores disfrazadas
contra el hombre se conjuran.

(p. 82)

2 Citamos por Juan del Valle y Caviedes, *Obras*, R. V. Ugarte, S. J. (ed.), 1947.

Pero las «culpas» no son aquí más que instrumentos de la venganza numinosa de quien sostiene a ese «teatro del mundo».

Desde otra perspectiva, nos encontramos con una conciencia que insiste en configurar los hechos desde el ángulo de la tragedia clásica. En el plano del léxico se indican estas correlaciones con la tragedia:

más tragedias que las tuyas (p. 79).

los valles en rancos ecos
trágicamente retumban (p. 80).

y en trágica voz de lobos (p. 81).

trágicamente se enluta (p. 81).

El modelo utilizado es también mencionado a través de uno de los componentes del género como es el coro: «fúnebre coro en tragedias» (p. 82). Cabe agregar que las «culpas» aludidas en el poema son un reflejo de las Erinies griegas, divinidades de la venganza que actúan en la tragedia antigua.

Un segundo modelo literario que participa en el texto es el del auto sacramental, del cual se adopta, desde una perspectiva teológica cristiana, el empleo de los terremotos como mecanismo de punición y la configuración monstruosa del ambiente. La injerencia de diversos patrones de la cultura dramática determina la fisonomía teatral del suceso presentado en el poema.

Otros ingredientes que contribuyen al perfil barroco del texto son la coexistencia de alusiones míticas paganas con representaciones y conceptos cristianos; la asimilación de ideas de la cosmogonía grecolatina —como la relación de los cuatro elementos, por ejemplo— al cristianismo; la intromisión de esquemas propios de la ciencia geofísica anacrónica —aunque muy funcional desde un punto de vista poético e ideológico— de Calderón de la Barca.³

3 Karl Vossler, hablando del contenido anacrónico de la naturaleza en la obra de Calderón, especifica: «la Naturaleza, tal como él la entendía, había ya perdido su magia y encanto por mor de las investigaciones llevadas a cabo por Copérnico, Kepler, Descartes y Galileo» (*Escritores y poetas de España*, 1947, p. 162). Sin embargo, Calderón aprovecha el valor poético de tales esquemas ya superados por la ciencia de su época.

La segunda parte y final del poema, de menor extensión que la primera, se impone conceptualmente como advertencia y aleccionamiento religiosos, decidiendo la orientación del conjunto:

Si no enmendamos la vida
 es nuestra dureza mucha,
 pues cuando los montes se abren
 están las entrañas duras.
 Asústennos los pecados,
 no la tierra que fluctúa
 en monumentos, si aquestos
 de los pecados redundan.
 Tanto como un edificio
 ofende una calentura,
 pues todo mata y no hay muerte
 para conciencia segura.
 No está en morir el fracaso
 que tendrá la criatura,
 porque solo en morir mal
 están nuestras desventuras.
 Dios, por quien es, nos perdone;
 nos dé su amparo y su ayuda;
 y su temor y amor santo
 en nuestras almas infunda.

(pp. 82-83).

Los índices de documentalidad del texto, que buscan afincarse históricamente el sismo, se desplazan en el plano de la cronología —especificando fechas y horas— en el de la toponimia (Lima, Callao) y en la voluntad de comunicación hacia el futuro a través de su intención cronística:

Lástimas dibuja el genio
 a las edades futuras.
 Atención le pido a cuantos
 de Dios en la mente augusta,
 provisto para otros siglos
 el humano ser vinculan.
 En el año de seiscientos
 y ochenta y siete, [...]
 un lunes, veinte de Octubre

(p. 79).

No es gratuita esta necesidad de registrar el hecho como realmente ocurrido, pues ello aporta mayor capacidad de convencimiento a las intenciones del poema. Por medio de este recurso el suceso documenta-

do va siendo ideologizado hasta metamorfosearlo en una totalidad persuasiva.

El uso religioso del fenómeno geológico, su adecuación propagandística, que recurre a la persuasión mediante el horror —procedimiento barroco de raíces medievales y tonalidad senequista— señala las motivaciones didácticas y edificantes del texto, al mismo tiempo que indica una forma particular de apreciar la realidad y de recomponerla partiendo de esquemas culturales consagrados. Dichas fórmulas alientan incluso en el léxico y en la organización sintáctica, de acuerdo con la tradición cultista gongorina.

El siguiente pasaje del poema ilustra con precisión lo que puede denominarse horror barroco persuasivo:

Predicaban por las plazas
ministros de Dios, con cuyas
horrendas voces de espanto
los cabellos se espeluzan.

(pp. 81-82)

En resumen, el proceso de barroquización del suceso en el poema se concentra en la teatralización de los hechos y del paisaje, en la ideologización del asunto y en el empleo persuasivo de lo pavoroso.

El sentido de lo real que se percibe en la tradición barroca se basaba en la noción de que la realidad estaba compuesta por una superposición de apariencias. Estas son parte de un mecanismo de sustitución de «realidades» que transfigura lo que se postulaba como realidad verdadera, es decir, el imperativo escatológico del mundo y de la vida como tránsito ultraterreno. Todo tiene siempre otro rostro, que es el de lo trascendente, cuya percepción se alcanza mediante el desengaño que esfuma lo aparente. Esto explica desde otro ángulo las razones del proceso de desrealización del acontecimiento en el poema. Se trata de indagar acerca de una causa última en el universo que oriente el impulso humano hacia la autenticidad, hacia lo divino.

Para ilustrar otras versiones patéticas del caos, citaremos dos poemas de Caviedes en los que la imagen apocalíptica de la naturaleza es invocada por la voz poética para manifestar su consonancia con el suceso de la muerte de Cristo. También aquí se acude al método del desquiciamiento

de la arquitectura natural en sus cuatro sustratos elementales. Del «Romance a Jesucristo» citamos:

¿elementos, para cuándo
guardábais los torbellinos
de violencias, que después
no te ha admirado, Dionisio?
¿No fuera mejor que antes
rugiérais embravecidos
en truenos, en terremotos,
volcanes y remolinos?

(p. 2).

Del soneto «Al conmoverse la naturaleza en la muerte de Christo»:

Muere el Author, sus obras se lamentan,
suspira el viento en recios ventarrones,
gime la tierra, tiembla exhalaciones,
llora el agua, por fuentes que revientan.
Lutos de humo el fuego macilentan,
borrascas brama el mar con los tritones,
perece el cielo haciendo admiraciones,
cruje el eje, los polos se violentan.

(p. 26).

La inclinación artística por la catástrofe patética tuvo en la Contrarreforma el impulso programático necesario para la defensa y difusión masiva del catolicismo frente a la crisis generada por la Reforma. Era necesario apelar a los fieles «mediante una fuerte dosificación de los efectos y la excitación de su sensibilidad» (W. Weisbach, 1942, p. 87), para hacerlos participar por vía emocional, intuitiva, sin el obstáculo de las limitaciones culturales que hallaría la propagación de la fe si se hiciera por medios intelectuales de dificultosa comprensión para la masa creyente:

En las terribles representaciones de las escenas de la pasión o de los mártires se vierte el terror religioso que emana de lo santo, y en las glorias se simboliza su aspecto de bienaventuranza. Al tratar de producir el arte en la categoría estética, por medio de factores plásticos, efectos psicológicos equivalentes a los que lo santo produce en la categoría religiosa, la obra de arte participa de una doble función: representa lo santo como realidad objetiva dada y determina el efecto espiritual que debe producir en el sujeto que la contempla (W. Weisbach, 1942, pp. 320-323).

Frente a las actitudes que suelen manifestarse alrededor de los movimientos telúricos asumidos como medios de punición por el pecado de los

hombres y que en los citados poemas de Caviedes reciben una particular configuración retórica, el escritor presenta una versión racionalista acerca de los sismos. En el soneto «Al terremoto que asoló esta ciudad», Caviedes expone este nuevo aspecto en medio de una serie de alusiones cultistas:

Cuando el alba, que es prólogo del día,
 el blandor de las orbes avivaba
 en doradas cenizas, que alentaba
 del fénix de la luz que renacía,
 segoviana ostentaba argentería
 la luna que de plata se llenaba
 a cuyo cetro el aire se alteraba
 que la tierra en cavernas suprimía.
 Exhalación rompió con tal aliento
 los duros calabozos de los riscos,
 que a pesar de montañas y collados
 ligeras alas dio a la tierra el viento,
 pues volaron los montes y obeliscos,
 Ícaros a la mar precipitados.

(p. 95).

Puede observarse, de acuerdo con Vittorio Bodini en sus estudios sobre Calderón de la Barca (1971, pp. 41-67), cómo en la organización del «mundo» se oponen una serie de elementos luminosos, elevados o con tendencia a elevarse (alba, doradas cenizas, fénix de la luz, ostentaba argentería, luna, etc.) a otra relación de lo ínfimo, oprimido, encerrado, que rompe su prisión y se eleva infructuosamente. Lo inferior, aire y tierra, forma una primera conjunción en la que una es calabozo del otro. Por aquel «cetro» o dominio de la luna que «altera» el aire, este fuga e impulsa a la tierra. Ícaro es el prototipo de imprudencia, de pretensión exorbitada; como él, «los montes y obeliscos» retornan a otra sustancia, el mar, cerrando la segunda conjunción de lo inferior.

Para su explicación, el sismo ha sido transportado a un esquema dramático segismundiano, visible sobre todo en la irrupción de fuerzas subterráneas, en la elevación de lo terrestre y en el rechazo ulterior que lo vuelve a sumergir. Tal trayectoria corresponde a los inicios del desarrollo del personaje de Segismundo en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca.

Entre la realidad externa y el soneto solo existe una pequeña vinculación explícita a través del título. De no haberlo, tendríamos un terremoto configurado retóricamente carente de localización histórica. Sin embargo, además de la conformación del poema según referencias mitológicas

(Fénix, Ícaro) y teatrales, la descripción del fenómeno contiene factores pertenecientes al campo de lo científico. Es lo que se aprecia en las indicaciones acerca de la mecánica de las influencias que ejerce la Luna sobre el aire y la Tierra, así como en lo tocante al juego de tensiones y rupturas que se establece entre los elementos materiales de la Tierra.

En lo relativo a esta mecánica encontramos una versión racional y científica más específica en el soneto «Que los temblores no son castigo de Dios»:

Del poder la materia efecto ha sido
de toda creación, si esta es su esencia,
después de la materia, entra la ciencia,
dándose forma a todo en su sentido;
todo el elemento junto, antes unido,
aunque lugar separe en su asistencia
y si otro con él pugna, hay resistencia
del que en su centro está favorecido;
y si el mundo con ciencia está criado,
por lo cual los temblores le convienen,
naturales los miro, en tanto grado,
que nada de castigo en sí contienen,
pues si fueran los hombres sin pecado,
terremotos tuvieran como hoy tienen.

(p. 105).

La explicación del fenómeno de los movimientos sísmicos en el texto se basa en cuatro postulados. El primero, consigna un poder creador, esencial, del que emana la materia, la cual es puesta en sentido, criada y conformada desde la ciencia. En segundo lugar, la explicación de los sismos a partir de la idea de que los elementos de la totalidad entran en pugna y se resisten entre sí. El tercer postulado concierne a la naturalidad de los accidentes geológicos, lo que implica que los temblores no son signos de error en el poder que ha creado el mundo, sino parte conveniente de su mecanismo. Finalmente, la afirmación de que dichos fenómenos son independientes respecto a la conducta humana.

Se puede apreciar en estas ideas los conceptos de una totalidad universal sistemática y del imperio de la ley natural, siempre bajo la presencia del espíritu divino como fundamento del sistema.⁴

4 Para una ilustración de la conjunción de ciencia y religión en la poesía colonial hispanoamericana podemos citar a sor Juana Inés de La Cruz en el *Divino Narciso*. Hay aquí

Arnold Hauser, analizando el sentido del universo que se desarrolla en el Barroco, expone que:

La nueva visión del mundo basada en la ciencia natural partió del descubrimiento de Copérnico. [...] la doctrina copernicana no significaba sólo que el mundo cesara de girar alrededor de la Tierra y de los hombres, sino que aquél ya no tenía ningún centro, y estaba constituido por otras tantas partes iguales y de igual valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la Naturaleza. El universo era, según esta doctrina, infinito, y, sin embargo, unitario; un sistema de mutuas influencias; algo continuo; organizado según un principio propio, para una conexión vital orgánica; un mecanismo ordenado y en buen funcionamiento: una máquina de reloj ideal, para hablar con la época (1968, 2, pp. 106-107).

Hauser plantea que esta visión sistemática del universo exige superar la noción medieval de un Dios personal existente fuera del universo como sistema: «en cambio, una visión inmanentista del mundo, que había disuelto el trascendentalismo medieval, reconocía sólo una fuerza divina que actuaba desde dentro» (Hauser, 1968, 2, p. 107).

Es clara la forma como el poema de Caviedes se inserta en esta nueva concepción del orden universal. Lo notable es, por otra parte, la similitud con ciertas ideas personales de Copérnico en torno al principio de causalidad aplicado a la teología y a la dinámica natural del mundo.⁵

un pasaje de contenido científico relativo a la explicación de un eclipse en medio de una discusión teológica ante el desequilibrio de la naturaleza por la muerte de Cristo-Narciso: «[. . .] Y lo más / portentoso que descubro, / es que no causa este eclipse / aquel natural concurso / del Sol y la Luna, cuando / —los dos luminare juntos / en perpendicular línea— / la interposición del uno / no nos deja ver al otro, / y así el Sol parece obscuro, / no porque él lo esté, sino / porque no se ven sus puros / resplandores. Pero ahora, / siguiendo apartados rumbos, / distantes están, y así / ningún Astro se interpuso / a ser de su luz cortina, / sino que él, funesto y mustio, / sus resplandores apaga, / como si fueran caducos» (1995, vol. III, p. 80).

5 Con relación a estas ideas de Copérnico, Hauser anota: «Especialmente significativo para la composición antitética de su mundo mental, es la participación del elemento teológico en su pensamiento, dominado en lo demás por el principio de causalidad. Un ejemplo característico de ello es la respuesta que da a sus adversarios, cuando éstos le objetan que, si la Tierra girara —como Copérnico enseñaba—, ésta tendría necesariamente que deshacerse, y sus partes, impulsadas por la fuerza centrífuga, serían lanzadas al espacio. Copérnico responde a la objeción diciendo que, si la rotación es un movimiento natural de la Tierra, éste no puede producir como consecuencia la destrucción del objeto al que se halla unido» (Hauser, 1968, pp. 74-75).

La orientación aristotélica de Copérnico explica su concepto de *movimiento natural* y apoya el concepto de Caviedes sobre la naturalidad de los accidentes geológicos. Arthur Koestler recuerda que para Aristóteles:

los cuerpos celestes se movían en círculos perfectos porque su naturaleza era perfecta; el movimiento natural de la Tierra se realizaba según líneas rectas: la tierra y el fuego, según una línea vertical; el agua y el aire según una línea horizontal. El movimiento violento era algo que se apartaba del movimiento natural: los dos tipos de movimiento necesitaban motores, espirituales o materiales (1963, p. 111).

En esta dirección, Copérnico, pensando que el movimiento natural es incompatible con resultados violentos, propone que:

Las cosas que ocurren de acuerdo con la naturaleza producen efectos opuestos a aquellos que obedecen a la fuerza. Las cosas sometidas a la violencia o a la fuerza se desintegrarán y no podrán subsistir por mucho tiempo; pero aquello que ocurre por naturaleza está bien hecho y conserva las cosas en sus mejores condiciones

(Koestler, 1963, p. 195).

La concepción de Copérnico de que la naturaleza se halla estructurada providencialmente y que las leyes que la gobiernan poseen un trasfondo religioso (Hauser, 1968, p. 75), consta en el soneto de Caviedes.

Fuera del marco de la poesía religiosa, Caviedes da cuenta de una amplia simpatía por el saber racional. Tal es el caso de poemas como «Carta a la monja de México», dedicado a sor Juana Inés de la Cruz, «Definición de lo que es ciencia», «Que no hay más felicidad en esta vida que el entendimiento», «A la muerte del Maestro Baes». Es particularmente significativa su inclinación racionalista y científica en sus ataques a los malos médicos de Lima. Para Giuseppe Bellini la actitud favorable hacia lo racional en Caviedes correspondería «a una fe atrevida en las verdades de la ciencia» (1966, p. 158). Lo cual, dice el mismo crítico en otro contexto, es una afirmación de su modernidad, pues el poeta ve en la ciencia «el único remedio contra los males de la sociedad» (1997, p. 23). Por su parte, Daniel Reedy evalúa este asunto como una declaración de «la independencia intelectual del poeta y la clara visión con que se atrevía a distinguir entre la superstición y la verdad razonada» (Reedy, 1984, p. xxx).

En conclusión, respecto al motivo de los terremotos en Caviedes podemos observar la intervención de las dos visiones de la divinidad mencionadas por Hauser como típicas del período: por una parte, la visión medieval de una divinidad arbitraria, de una necesidad teológica; por otra, la idea moderna de la divinidad en conjunción con la necesidad natural.

Cotejando los casos aquí tratados extraemos tres explicaciones acerca del mismo fenómeno. Una, en sentido religioso, como castigo divino; la segunda, de acuerdo con el modelo de las pretensiones desmedidas e injustificadas que las fuerzas subterráneas emulan de la figura del encierro de Segismundo; la tercera, sin dejar de tener implicancias religiosas, procura basarse en lo racional y, al parecer, en la tradición de la ciencia copernicana.

Esta alternancia y simultaneidad de concepciones trasunta la exigencia de persuasión vigente en la cultura del Barroco. Algunas veces, este propósito se lleva a cabo por medio de procesos de enmascaramiento, consecuentes con la ideología contrarreformista y que participan del consenso de la época. La confluencia de fe y razón no supone una contradicción en la literatura hispana del siglo XVII. Pese a haber sido normal esta coexistencia, en Caviedes se mantiene la expresión de un conflicto entre un sentido barroco medieval de la fe —y sus correspondientes medios para su propagación— con la moderna concepción racionalista del mundo.

Bibliografía

- BELLINI, Giuseppe (1966), «Actualidad de Juan del Valle y Caviedes», *Caravelle*, 7, pp. 153-164.
- (ed.), (1997), Juan del Valle y Caviedes. *Diente del Parnaso y otros poemas*, Roma, Bulzoni Editore.
- BODINI, Vittorio (1971), *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca.
- HAUSER, Arnold (1968), *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Madrid, Guadarrama.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, (1995), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, III. *Autos y Loas*, Alfonso Méndez Plancarte (ed.), México, FCE.

- KOESTLER, Arthur (1963), *Los sonámbulos. Historia de la cambiante cosmovisión del hombre*, Buenos Aires, Eudeba.
- SILGADO, Enrique (1968), *Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú (1515-1960)*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del (1947), *Obras*, Rubén Vargas Ugarte, S. J. (ed.), Lima, Tipografía Peruana.
- (1984), *Obra completa*, Daniel R. Reedy (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1997), *Diente del Parnaso y otros poemas*, Giuseppe Bellini (ed.), Roma, Bulzoni.
- VOSSLER, Karl (1947), *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- WEISBACH, Werner (1942), *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe.

POSICIONAMIENTO DISCURSIVO DEL NARRADOR ÉPICO COLONIAL DE LA CHRISTIADA, DE DIEGO DE HOJEDA

Elio Vélez Marquina

Pontificia Universidad Católica del Perú

No obstante la escasa atención que la poesía épica religiosa de los siglos XVI y XVII suscita en los círculos académicos, esta constituye un reto para los lectores especializados, atentos a las relaciones intertextuales de dicho corpus que abarca no solo los textos peninsulares, sino también aquellos provenientes del ámbito colonial.¹ De esta manera, un poema como *La Christiada*, de fray Diego de Hojeda, inserto en el canon de la poesía épica religiosa de inicios del siglo XVII, debería ser definido como «colonial» por algo más consistente que la estancia de su autor en tierras americanas. En ese sentido, además de estimar el trabajo evangelizador de Hojeda en tierras del Virreinato del Perú, merece atención el conjunto de rasgos paratextuales y discursivos que acusan la idiosincrasia colonial de la que es su obra más extensa e importante conservada. De ahí que resulte favorable considerar el discurso presente en los preliminares del texto,

1 El presente artículo forma parte de un estudio mayor incluido en el volumen *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)*, editado por Paul Firkbas (2008, pp. 287-308). En dicho artículo, titulado «Poemas para un Monte Claro. Discursividad política de la épica americana del siglo XVII» estudio la relaciones entre *La Christiada*, de Diego de Hojeda, y *Armas antárticas*, de Juan de Miramontes Zuázola, respecto de las coordenadas políticas propias del virreinato del marqués de Montesclaros.

tanto como el posicionamiento discursivo del narrador: así, los rasgos coloniales que enriquecen las formas tradicionales propias de la épica culta de vertiente hispánica se hacen perceptibles en su fenomenología textual y contextual.

La Christiada, poema heroico y espejo de príncipe: la dedicatoria al virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros

La Christiada vio la luz en la imprenta sevillana de Diego Pérez en 1611. Dicho poema, que relata la historia de la pasión de Jesucristo desde la «última cena» hasta la «crucifixión», asume estructuralmente la forma de la epopeya renacentista de estirpe italiana, siendo, como para la gran mayoría de textos afines, su modelo más prestigioso el de la *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso.² Asimismo, conviene recordar que este se inserta en una vasta tradición de poemas épicos religiosos que se inició con la *Christo Pathia*, de Juan de Quirós, publicada el año de 1552 por Juan Ferrer en Toledo. Desde la segunda mitad del siglo XVI se pueden contar ocho poemas dedicados a la *vita Christi* siendo el último el de Francisco Hernández Blasco, *Vniversal redempcion, Passion, Muerte y Resurreccion de nuestro Redemptor Iesu Christo*,³ versión aumentada de la edición de 1584, la cual fue publicada en Toledo el año de 1598.⁴ Por su parte, el siglo XVII se inicia con la publicación en Zaragoza, durante el año 1605, de *El soli-*

2 Sin embargo, conviene mencionar las actualizaciones que Hojeda realiza respecto de los modelos tassianos. En *La Christiada* ya no se sigue ni el *arma virumque cano* virgiliano ni el comienzo tópico establecido por Ariosto: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto...» («Canto primo», 1, vv. 1-2). Hojeda canta «al Hijo de Dios, umano y muerto / con dolores y afrentas por el ombre» (Libro primero, 1, vv. 1-2), pues su deseo es el de establecer el fenómeno épico dentro de las coordenadas de la *vita Christi*. Asimismo, toma distancia respecto de la épica culta (que le canta a hérores del pasado, ya sean mitológicos o históricos) desde el momento que divide a su poema en «libros» y no «cantos», tal y como lo señala Galen B. Yorba-Gray, 2002, p. 8. En ese sentido, Hojeda está más cerca de la tradición de la épica clásica: por ejemplo, la *Eneida*, la *Farsalia*, etc. Él tan solo ha mantenido el respeto por la *ottava rima*, como es común en la mayoría de casos de poemas épicos religiosos.

3 Frank Pierce, en la «Introducción» a su edición de *La Christiada*, reconoce en el poema de Hernández Blasco un modelo del poema de Hojeda (1971, pp. 20-21).

4 El poema de Hernández Blasco tuvo en el año de 1613 una reedición aumentada, esta vez llevada a cabo por su hermano Luis.

tario poeta. La qual trata de los *Mysterios de la vida de Christo, y de la Virgen Santissima*, de Alonso La Sierra.⁵ Por su parte, el poema de Hojeda desbroza el camino para poemas como la *Vita Christi*, de Manoel das Povoas, publicado en Lisboa el año 1614, y *La Aurora de Christo*, de Luis de Belmonte Bermúdez, publicado en Sevilla dos años más tarde. No obstante, para la impresión sevillana de *La Christiada* hay que tener en cuenta el manuscrito (MS. 8312) que se encuentra en la Bibliothèque de l' Arsenal en París.⁶ Dicho manuscrito no solo nos presenta una transcripción del poema, sino que además en su contenido paratextual nos avisa de una ya temprana lectura interpretativa del texto en cuestión: se prefiere destacar el sujeto específico (*Christo crucificado*) y advertir al lector de los parámetros retórico-poéticos del mismo al calificarlo de «poema eroico».

El apelativo de «heroico» permite delimitar un poco más la intención del poema respecto de sus modelos precedentes de la segunda mitad del siglo XVI y de los primeros años del siglo XVII.⁷ Dicho concepto resu-

5 Los datos bibliográficos aquí vertidos fueron tomados de la todavía imprescindible publicación de Frank Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, 1968, que contiene un valioso «Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700» (pp. 327-362); y del «Catálogo de poemas castellanos heroicos, religiosos, históricos, fabulosos y satíricos» (pp. xix-xxvii), consignado por Cayetano Rosell en el segundo volumen de sus *Poemas épicos* (1854). Asimismo, agradezco el valioso y dedicado trabajo de la señorita Stephanie D. Rohner, colega y también integrante del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos, quien organizó convenientemente los poemas en grupos temáticos siguiendo la cronología de los mismos. Juntos hemos podido determinar una modesta tipología de la poesía épica religiosa desde mediados del siglo XVI hasta la década de 1740 aproximadamente: el grupo más numeroso de poemas reelabora el tema de la *vita Christi*, el segundo en volumen está conformado por aquellos que tratan la «vida de la Virgen María». Un tercer grupo es el de los poemas hagiográficos: en primer lugar, están aquellos que desarrollan vidas de santos y, en segundo, con un número menor, los que toman como modelos las vidas de santas. Finalmente, S. D. Rohner me sugirió contemplar una última categoría, la de los poemas sacros-doctrinales y/o de evangelización. Este pequeño catálogo será publicado posteriormente como parte de una investigación acerca de un poema épico (heroico) dedicado a santa Rosa de Lima, cuya primera edición fue publicada en Madrid el año 1711. Su autor es Luis Antonio de Oviedo y Herrera, conde de la Granja.

6 En la edición de Mary Helen Patricia Corcoran, *La Christiada*, 1935, p. lxxii, se consigna el título del manuscrito: *Christo crucificado / Poema eroico del presen- / tado F. Diego de Hojeda Regente de / los estudios en el Convento / de Predicadores de / Lima*.

7 Al consultar su significado en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, se puede apreciar que permanecía vigente una cierta confusión respecto de su significado, inclusive en la esfera de los tratadistas. «Heroico» puede ser el hecho, la gesta, que «vale ilustre, grande [...] que cerca de los antiguos significaba tanto como

me un conjunto de cualidades excepcionales, las cuales son potenciales de una o más personas. Estas pueden provenir de la esfera de la caballería propia del ciclo ariostesco o de la religiosa que se inserta de manera efectiva con el poema de Tasso. Por su parte, Hojeda, siguiendo el principio de unidad de persona de la poesía épica ya presente en el tratado de López Pinciano (1973, pp. 154-156)⁸ y sin pasar por alto el ejemplo de la *Gersusalemme*, propone al más virtuoso de los héroes: Cristo. En ese sentido, Hojeda reafirma la tendencia propia de la poesía religiosa del siglo XVII de componer poemas épicos de índole hagiográfica, derivados, a su vez, de las *Vitæ Christi*.⁹ Ya no se trata de héroes consagrados por sus hazañas bélicas, sino de héroes morales en función de sus virtudes cristianas, así como de sus sacrificios o luchas contra el demonio, el cual muchas veces se manifiesta a través de alegóricas idolatrías para el caso americano.

Asimismo, conviene recordar que el poema está dedicado al virrey del Perú, don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, siguiendo la costumbre editorial del siglo; aunque en esta oportunidad dicho formalismo acuse interesantes relaciones respecto de los espacios real y simbólico de la enunciación del discurso. Hojeda viste a su poema con las ropas metafóricas de un «espejo de príncipe»; es decir, lo propone como un texto

hombres que, no embargante fuesen mortales, eran sus hazañas tan grandiosas que parecía tener en sí alguna divinidad» (p. 629). No obstante, también puede referir al metro de un tipo de poesía. Covarrubias señala que un poeta épico es aquel que escribe versos heroicos, los cuales no necesariamente aluden a las «hazañas de varones ilustres» (p. 483), sean verdaderas o fabulosas, sino a la cantidad silábica de un verso específico. En tal sentido, se puede advertir un pensamiento próximo al que plantea Alonso López Pinciano en su *Philosophia antigua poética*, 1973,. Ahí, el tratadista consigna que «se dijo épica y epopeya del metro heroico con que se hace la imitación, y que heroica también se dize porque es imitación de héroes y personas gravísimas» (p. 150). Si bien para López Pinciano el metro heroico español por excelencia fue el dodecasílabo —usado por Juan de Mena en su *Labirinto de fortuna*—, ya durante el siglo XVI, con la aparición del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, el endecasílabo pasó a ser el metro por excelencia de la épica culta, así como la *ottava rima* fue el molde estrófico que lo contuvo.

8 El tratadista explica que «una [persona] ha de ser la principal y necessaria, y las demás, accesorias y que se puedan variar, quitar o poner».

9 Incluso para Thomas J. Heffernan, quien prefiere la nomenclatura de *sacred biography*, uno de los rasgos fundamentales de las hagiografías es, justamente, la relación que estas guardan respecto de los hechos de la vida de Cristo narrados en los Evangelios (1988, p. 5).

capaz de informar mediante máximas y consejos políticos camuflados en fábulas, mitos o emblemas sobre el proceder ético del gobernante.¹⁰ En este caso, el modelo a seguir es el más prestigioso de todos: la vida del mismo Cristo, la cual ha sido ya propuesta como modelo heroico desde el título del manuscrito. En la citada «Dedicatoria» se justifica con dos «razones» la escritura del poema:

La primera, por la Sabiduría, i gran conocimiento, que de buenas letras à comunicado Dios a Vuestra Ecelencia, que desto deven ampararse los libros, que dessean con razon perpetuidad. I la segunda, por q quien à governado los dos Reinos de las Indias Occidentales, y el archivo de sus tesoros, Sevilla, con tãto acertamiento i prudencia; es justo, se le ofrezca por *espejo* la fundacion i acrecentamiento, i premio del Reino del Salvador, Rei de Reyes verdadero (Corcoran, 1935, p. 506; el subrayado es mío).¹¹

Más adelante Hojeda añade como tercera causa el hecho de que el virrey, siendo un «Príncipe tã justo, i misericordioso», merece se le dirijan unos versos sobre la pasión de Cristo. Esta dedicatoria en prosa, luego, se desarrolla en las octavas iniciales del primer canto:

Tú, gran Marqués, en cuyo monte claro
La çiençia tiene su lugar secreto,
La nobleza un *espejo* en virtud raro,
El Antártico mundo vn sol perfeto,
El saber premio, y el estudio amparo,
Y la pluma y pinzel dino sugeto:
Oye del Ombre Dios la breue istoria,
Infinita en valor, inmensa en gloria.

Verás clauado en cruz al Rei eterno:
Míralo en cruz, y *hallarás qué aprendas*;
Que es *vna oculta cruz el buen gobierno*,
Y en tu cruz quiere que a su cruz atiendas.

10 Al respecto, J. C. Castañeda Reyes, «Consejos de sabiduría», «Instrucciones», «Espejos para príncipes» (2002, pp. 381-382), nos recuerda que lo que en Occidente se conoce por «espejo para o de príncipes» es una adaptación de una antigua tradición de textos persas e islámicos que «se encargaban de dar consejos sabios a los gobernantes, para el engrandecimiento de los Estados o simplemente para resolver los problemas de administración de aquellos».

11 En vista de que la editora no respetó lo que hoy es norma para el citado de las octavas reales de poemas épicos, las citas de los versos del poema se consignan, en primer lugar, mediante la página, luego el número del libro y seguidamente el o los versos en cuestión. Estos, además, se numeran a partir del 1 a inicio de cada nueva página.

Aquí el celo abrasado, el amor tierno,
 De rigor y piedad las varias sendas
 Por donde al cielo un príncipe camina,
 Te enseñaré con arte y luz divina.

(p. 2, l. vv. 9 – 24; el subrayado es mío)

No cabe duda de que Hojeda realiza una interpretación metatextual de su poema: si bien toda la obra puede ser leída como reelaboración de los poemas *De partu Virginis* (1526), de Sannazaro, y la *Cristias* (1535), de Girolamo Vida, el autor propone a su texto como un «espejo de príncipe» en la medida que Cristo mismo es «rey» y «príncipe de Paz», como bien señaló fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* (1952, I, p. 574). La vida de Jesucristo fue, desde la Edad Media, el modelo virtuoso por excelencia, que posteriormente sería imitado por las hagiografías. De esta manera, *La Christiada* configura sus rasgos épicos y heroicos a partir de la leyenda evangélica; Cristo es el «héroe» que se sobrepone a las tentaciones del «demonio», el cual es representado por variadas formas mundanas.¹² Este enfrentamiento superterrenal de orden dogmático entre Cristo y el demonio será el rasgo propiamente épico de las epopeyas de corte religioso, como también de las hagiografías.¹³ Así, este poema épico religioso asume la función hermenéutica del género de los espejos de príncipe, para actualizar la interpretación política del relato. Hojeda, sin dejar de lado su oficio de predicador, se dirige al virrey del Perú para proponerle a aquel que su formación católica estimaba como

12 La relación entre las virtudes de santidad y las políticas del gobernante se encuentran ya registradas en un texto hispánico de la primera mitad del siglo XVII, *El héroe* de Balatasar Gracián, 2003. En el «Primor último y corona», Gracián hace un breve recuento de los monarcas que desde Constantino supieron hermanar las grandezas políticas con las máximas de la cristiandad (pp. 151-153).

13 Eduardo Hopkins, 1994, p. 76, ya había afirmado que «[e]l temperamento heroico de la épica religiosa radica en la lucha de las pasiones humanas, terreno en el que la figura del héroe está constituida por el asceta o el santo». Además señala, en el mismo lugar, que «[d]icha suerte de guerra interior corresponde al ámbito de las acciones belicosas apropiadas al género heroico». Asimismo, conviene anotar que esa «lucha de las pasiones humanas» y esa otra «guerra interior» son en realidad expresiones de la lucha llevada a cabo entre el sujeto heroico —ya sea un santo o el mismo Cristo— y el Demonio. Si bien el Demonio o Lucifer asume más de un rostro es siempre este una figura central en la épica de índole sacra. Asimismo, las influencias de textos como los de Sannazaro y Vida, por su parte, deberían ser cotejadas en función de esta actualización semántica de la vida de Cristo.

el mejor modelo de gobernante: el del Hijo de Dios que entregó su cuerpo a la pasión para redimir a su rebaño.¹⁴ La «Dedicatoria» señala explícitamente que el virrey deberá imitar el modelo del Rey de reyes; es decir, del Hijo de Dios, en la medida que el Imperio español es un reflejo terrenal del Imperio de los Cielos.

Por su parte, las estrofas 3 y 4 del poema no solo refuerzan las virtudes manifiestas en el dicho gobernante (ciencia, nobleza y estudio), sino que además aseguran la lectura que del mismo habrá de hacer el lector ideal, que en este caso es el mismo marqués de Montesclaros: a través de la contemplación (del «mirar») del Cristo crucificado, símbolo del sacrificio máximo que se haya realizado en beneficio de la humanidad, el virrey deberá poder interpretar el símbolo de la cruz como una imagen de su gobierno; es decir, ver en su oficio una labor ardua que demandará, de ser necesario, el sacrificio por los demás.

En este punto de la reflexión conviene recordar que a inicios del siglo XVII el Imperio español atravesaba una severa crisis socioeconómica: con la muerte de Felipe II el 3 de septiembre de 1598 se auguró la decadencia del Imperio, en vista de que Felipe III acusaba, según la opinión de su propio padre, una serie de taras e impedimentos que lo invalidaban como modelo de buen gobernante (Lynch, 1992, pp. 25-26). De 1598 a 1620, España atravesó un duro periodo de crisis marcado «por el síndrome de pobreza rural, despoblación, caos financiero y recesión del comercio americano» (Lynch, 1992, p. 21). Con el advenimiento del siglo XVII, la burocracia peninsular no solo vio en la riqueza de sus colonias un alivio para el derrotero patizambo de su agricultura e industria, sino que, además, pudo considerar, gracias al discurso eclesiástico de los evangelizadores, en su población una suerte de bálsamo para la merma demográfica que acaecía desde mediados del siglo XVI. Así, dentro de este sentimiento de crisis del siglo es que se inicia la redacción de «espejos de príncipe» que no estaba necesariamente destinada a las altas esferas del poder, sino que también estuvo dedicada a

14 Una vez más, Covarrubias brinda una acepción del vocablo *espejo* que podría ampliar favorablemente el sentido de lo expuesto: «El espejo es símbolo del verdadero amigo, que, consultado, nos responde verdad; y así quedó el refrán: “El buen amigo es espejo del hombre”» (Sebastián, p. 508).

modelizar a la sociedad en más de uno de sus grupos humanos. El poema de Hojeda, en tal sentido, parece haber sido escrito dentro de este marco político y social, en el que el gobernante es cuestionado, en vista de que se piensa que un proyecto de orígenes divinos fracase de manera rotunda. Es por eso por lo que resulta relevante atender el posicionamiento discursivo del narrador de *La Christiada*. La enunciación de un discurso épico de índole sagrada a inicios del siglo XVII cobra más relevancia cuando se le piensa no solo como expresión de un súbdito de la corona que pretende evangelizar dentro de las posibilidades que la Orden de Predicadores le brindaba, sino también cuando se constata que se dirige específicamente a la máxima autoridad de su esfera política: ya no se trata de invocar a un rey ausente, sino de llamar la atención y amonestar al gobernante fáctico de los dominios americanos, es decir, al virrey. Los *exempla* de la *vita Christi* cobran una vigencia política concreta que tiene por finalidad establecer que el derrotero político del Virreinato del Perú (y por sinécdoque *pars pro toto*, del Imperio) se inscribe en la *Histora Salutis*.

Discurso evangelizador: presencia del sermón en *La Christiada*

Negar el trabajo de prédica llevado a cabo por fray Diego de Hojeda hoy en día resulta un hecho inadmisibles, sobre todo para una lectura actualizada de su poema épico. Cuando en 1609 Hojeda fue electo prior del convento de Santo Domingo en Cuzco, inició una breve estancia en la que su ejercicio homilético habría de granjearle el aprecio y respeto de la ciudad, tanto como por su virtud de caridad. Un año más tarde lo sería respecto del convento del Rosario en Lima (Corcoran, «Introducción», 1935, p. xxxii). El afecto que el presentado de la Orden de Predicadores despertaba en la gente se pudo también presenciar en sus funerales de la ciudad de Huánuco, cuyos habitantes pagaron tributo a su memoria: se le enterró en la capilla del Santo Cristo, el cementerio de la comunidad (corcoran, 1935, p. 414, 11. v. 9). Si bien es poco lo que las noticias bibliográficas nos dan de Hojeda, en *La Christiada* se pueden rastrear las marcas textuales de índole retórica que el ejercicio del sermón le heredó.

Al respecto, el «Argumento» del «Libro vndécimo» resulta revelador, puesto que no solo se trata de un momento clave de la pasión (ascenso al Monte Calvario), sino que se apunta que el pueblo, que contempla el dolor del Cristo, trata «De la vida y sermones variamente» del Hijo de Dios (Corcoran, 1935, p. 412, 11. vv. 1-2). En dicho libro, Hojeda deja en claro que incluso en el preciso momento en el que Cristo era conducido al cadalso, el pueblo de fe fue capaz de reconocer en su vida un modelo imitable: los relatos de la gente que contempló el hecho son llamados por el autor «magníficos sermones» Corcoran, 1935, p. 414, ll. v. 9). los mismos. A lo largo de dicho libro, Cristo, en su penoso camino hacia la crucifixión, pronuncia sus últimas enseñanzas con un tono adoctrinador. Sin embargo, las dos últimas octavas actualizan la idiosincrasia colonial del poema:

Mas ¡o Dios derramado y Dios vnido
 Con sangre, y sangre y Dios gran tesoro
 Encima de la tierra aparecido!
 Dende aquí con umilde faz te adoro.
 ¿Dónde caminas, *español perdido*,
Sulcando mares por difícil oro,
 Hallado apenas con trauajos graues,
 Y alas tendidas de aparentes aues?
No pretendas riqueza transitoria;
 Que la sangre de Dios tiene cubierto
 El gran tesoro de la eterna gloria,
 Y tesoro inmortal, seguro y cierto:
 Si es dino, pues, que ocupe tu memoria
Tesoro sobre tierra descubierto,
 Sangre de Dios tesoro es excelente,
 Y encima de la tierra está patente.

(p. 457, 11. vv. 1-16).

Después que la Virgen María ha recibido en su pecho la sangre de Cristo, el narrador del poema declara que ni la sangre del Hijo de Dios puede ablandar la tierra; es decir, los corazones mortales de algunos hombres. Así, se articulan las dos últimas octavas con un claro mensaje dirigido a los conquistadores, a los españoles del Nuevo Mundo. El «español perdido» que va «sulcando mares por difícil oro», no es sino una alusión explícita a aquellos peninsulares que acuden a América con fines exclusivamente económico-políticos, a diferencia de aquellos —como es el caso de Hojeda— que son motivados por la vocación evangelizadora. A los primeros se les advierte sobre la «riqueza transitoria» del metal dorado; ese «tesoro sobre tierra descubierto» que podría simbolizar el oro usurpado de

los templos del Tahuantisuyu. El verdadero tesoro no es sino la sangre de Cristo derramada sobre la tierra.¹⁵

Esta breve crítica moralizadora tiene un lugar destacado en la composición del libro que acusa su función ejemplarizante: su posición final advierte al lector de la importancia que conlleva la aplicación de la doctrina enseñada respecto de la realidad inmediata; función sintética tanto de los espejos de príncipes como de la homilética. Asimismo, advierte una crítica a los modelos bélicos del «conquistador», los cuales fueron abortados por el autor *ab ovo*: su poema no destaca el modelo «heroico» del soldado —que en el contexto colonial habría de actualizarse con los conquistadores como en el caso de *La araucana* de Alonso de Ercilla—, sino aquel propio de Cristo. De esta manera, la misión del virrey del Perú se traslada idealmente al macrocosmos de lo sagrado. Su gobierno, su microcosmos, debe ser un reflejo digno y fiel de la doctrina cristiana.

Otro ejemplo que permite comprender la actualización de los parámetros de la épica culta en función del contexto colonial del poema se puede apreciar en el «Libro cuarto» de *La Christiada*: este podría inducir una imagen distorsionada de la visión que Hojeda buscaba proyectar respecto de las tierras americanas y sus naturales; mas, siempre y cuando no se pierda de vista el influjo que el sermón tiene en el poema en cuestión, la lectura de algunos pasajes con aroma de extirpación idolátrica habría de resultar mucho menos problemática.

El argumento del libro aludido guarda una estrecha relación con el modelo sembrado por Tasso en los suelos de la épica románica culta. Sin lugar a dudas, Hojeda intencionalmente colocó su «Concilio infernal» en el libro IV, para establecer una relación intertextual, una clara *imitatio*, respecto del canto IV de la *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso (J. Lara

15 Con lo dicho no es mi intención sugerir una visión negativa del conquistador, en la medida que este pueda ser visto como el instrumento de una economía parasitaria por parte del Imperio español. Lynch, por ejemplo, reconoce que durante el siglo XVI España, antes que representar el modelo de una economía parasitaria, actuaba como un Imperio que buscaba recuperar la fortísima inversión de capital que había hecho respecto de sus colonias (1992, p. 21). No obstante, el fortalecimiento económico y político que el mismo autor reconoce para las colonias ya en el siglo XVII puede verse reflejado en el hecho de que Hojeda dedicase el poema en cuestión al virrey y no al soberano de turno. La idiosincrasia colonial de su enunciación, pues, quedaba subrayada.

Garrido, 1999).¹⁶ El argumento propuesto por Hojeda es claro a todas luces: Luzbel convoca a un concilio, «a su escuadrón furioso» (p. 133, 4. vv. 1- 2), en vista de que la presencia de Cristo en la Tierra le causa confusión. Al igual que en el poema de Tasso, Hojeda incluye en el suyo una serie de monstruos y deidades mitológicos que alegóricamente representan la idolatría y el paganismo de los gentiles. Así, Behemot, Apolo en Delfos, una lasciva Afrodita de Chipre, el melancólico Saturno, Diana, el brutal Apis de Egipto y Astarot pueblan el espacio demoníaco convocado por Lucifer (pp. 136-137). Luego, aparece de manera significativa una alusión directa a las religiones de los gentiles americanos:

Ni los dioses en México temidos
De aqueste orrendo cónclau faltaron,
De umana sangre bárbara teñidos,
En que siempre sedientos s'empaparon;
Ni del Pirú los ídolos fingidos,
Qu'en luzientes culebras se mostraron;
Ni Eponamón, indómito guerrero,
Mauorte altivo del Arauco fiero.

(p. 138, 4. vv. 9-16).

Como bien anota Yorba-Gray al comentar esta octava «[t]his attack on indigenous religion acquires significance partly because such invective must reflect a passionate level of commitment to his mission. Hojeda's disdain for native religion should not be interpreted as self-distancing from America or rejecting indigenous peoples, but rather as the normal response of a Catholic missionary» (2002, p. 9). Lo que consigue Hojeda con la introducción de la religión de los paganos o gentiles de América en el espacio infernal es transmitir un mensaje a la autoridad sobre cómo debe manejarse la política evangelizadora en el Virreinato del Perú. Así como denuncia en el poema la terrible situación de las minas en el Virreinato (pp. 6-7), establece las necesidades que el «príncipe» —en este caso, el marqués de Montesclaros— asumirá en tanto representante de Dios en la

16 En las pp. 419-427 se puede revisar el acápite «Funciones narrativas de la oposición cielo/infierno: la *Liberata* como modelo».

17 No debería sorprender, además, que Hojeda se dirija en esos términos al susodicho marqués. Hay que tener en cuenta la *Relación de don Juan de Mendoza y Luna, el marqués de Montesclaros, virrey del Perú, a su sucesor*, texto dirigido a Don Francisco de Borja y Aragón, el príncipe de Esquilache, en el que ya se advierte una preocupación por la división

Tierra.¹⁷ De esta manera, se puede apreciar que el modelo evangelizador que subyace a *La Christiada* tiene un objetivo complejo. Por una parte, se asume la necesidad imperiosa de adoctrinar a los indios gentiles que todavía creen en «supercherías»; por otra, tal y como se menciona líneas arriba, se resalta el desempeño modelizador que el gobernante, el virrey, tiene respecto de sus súbditos y, por extensión, de todo el aparato burocrático que soporta su dominio.

En la actualidad, todavía no hay un gran estudio que problematice la idiosincrasia colonial de la poesía épica que va de la segunda mitad del siglo XVI hasta inicios del siglo XVIII. Aun cuando Juan Bautista de Avallé-Arce afirme que el poema épico colonial por excelencia es *La araucana*, de Alonso de Ercilla (2000, p. 11), todavía queda pendiente el estudio del estatuto colonial per se en dicho conjunto de poemas narrativos: ¿se trata de una categoría que define a los poemas por su lugar de enunciación?, acaso ¿es un rasgo compartido por determinados «ciclos épicos» como el de los araucanos de la Capitanía de Chile, el de Hernán Cortés del Virreinato de Nueva España o el de Francisco Pizarro del Virreinato del Perú? ¿Se podría definir a un poema épico como «colonial» por su temática americana? Al parecer, el posicionamiento discursivo del narrador es un elemento que actualiza los parámetros de la épica culta románica para reflejar las circunstancias, los contextos políticos y religiosos de un texto y de sus intertextos. En el caso de *La Christiada* se puede apreciar cómo la poesía épica religiosa tradicional, aquella que sigue el modelo de la *vita Christi*, se adecua al mensaje evangelizador de un religioso de la Orden de los Predicadores: el poema heroico que narra la pasión y la crucifixión de Cristo negocia su mensaje teológico con las contingencias políticas que Hojeda estimó necesarias para un buen gobierno del virrey. Años más tarde, las vidas de santos darían frutos épicos no menos estimables en el suelo americano; sin embargo, el sendero trazado por el poema de Hojeda merece todavía un estudio más detallado, demanda una lectura de sus modelos a partir del contexto virreinal que condicionó su enunciación.

del Virreinato en dos repúblicas: una de indios y otra de españoles. Una reproducción digital del manuscrito de la Royal Library de Dinamarca, GkS 589, se puede consultar en el portal virtual de «El sitio de Guaman Poma».

Bibliografía

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de (2000), *La épica colonial*, Navarra, Eunsa.
- CASTAÑEDA REYES, José Carlos (2002), «Consejos de sabiduría», «Instrucciones», «Espejos para príncipes», Aurelio González; Lilian Von der Valde y Concepción Compañy (eds.), *Visiones y crónicas medievales. Actas de las VII Jornadas Medievales*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, El Colegio de México, pp. 381-398.
- GRACIÁN, Baltasar (2003), *El héroe*, Antonio Bernat V. y Abraham Madroñal (eds.), Madrid, Castalia.
- HEFFERNAN, Thomas J. (1988), *Sacred Biography*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- HOJEDA, Diego de (1935), *La Christiada*, Patricia Corcoran, (ed.) Washington, The Catholic University of America.
- (1971), *La Christiada*, Frank Pierce (ed.), Salamanca, Anaya.
- HOPKINS, Eduardo (1994), «Teoría de la épica y crítica literaria en preliminares de *Lima Fundada*», *Lexis*, vol.18, n.º 2, pp. 149-175.
- LARA GARRIDO, José (1999), *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Amalcitana.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973), *Philosophia antigua poética*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC.
- LUIS DE LEÓN, Fray, (1952), *Obras completas castellanas*, I, Félix García (ed.), Madrid, BAC.
- LYNCH, John (1992), *Los Austrias (1598-1700) Historia de España*, IX, Juan Faci (trad.), Barcelona, Crítica.
- PIERCE, Frank (1968), *La poesía épica del siglo de oro*, Madrid, Gredos.
- Relación de Don Juan de Mendoza y Luna, el marqués de Montesclaros, virrey del Perú, a su sucesor*, en el «El sitio de Guaman Poma», Royal Library de Dinamarca, GkS 589, <http://www.kb.dk/elib/mss/pomal/index.htm>
- VÉLEZ MARQUINA, Elio (2008), «Poemas para un Monte Claro. Discursividad política de la épica americana del siglo XVII», Paul Firbas (ed.), *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 287-308.
- YORBA-GRAY, Galen B. (2002), «*La Christiada* in its Colonial Context», *Hispania*, vol. 85, n.º 1, pp. 1-11.

ÍNDICE

Presentación	
<i>Julián Olivares</i>	9
Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas (1597)	
<i>Valentín Núñez Rivera</i>	21
«Amor de Dios en portugués sentido»: Las <i>Rimas Sacras</i> de Lope de Vega	
<i>Antonio Carreño</i>	49
«Verde primavera», «Si es cantar llorar»: Metáfora de biografía lírica en las <i>Rimas sacras</i> (1614) de Félix Lope de Vega Carpio	
<i>Antonio Sánchez Jiménez</i>	79
Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena	
<i>Jordi Aladro y Alicia Colombí de Monguió</i>	99
El tiempo de la piedad: Para una aproximación al <i>Heráclito cristiano</i> de Francisco de Quevedo	
<i>Valerio Nardoni</i>	135
Meditación y semiología en <i>Heráclito cristiano de Quevedo</i>	
<i>Luis Galván</i>	163
Hombre y Dios en la poesía de Quevedo. (Reflexiones en torno a <i>Las tres musas</i> , 222)	
<i>Hernán Sánchez M. de Pinillos</i>	193

Algunas notas sobre el romance «A nuestra señora en su nacimiento» de Francisco de Quevedo <i>Gaetano Chiappini</i>	225
Notas sobre el <i>Poema heroico a Christo resucitado</i> de Quevedo a la luz de las retóricas <i>Luisa López Grigera</i>	241
Góngora como poeta religioso: Los tres romances «Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor» <i>Colin Thompson</i>	257
Un «Subido modo poético»: La lírica sacra de Pedro Espinosa <i>Pedro Ruiz Pérez</i>	277
Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violant de Cielo <i>Julián Olivares</i>	307
Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco en la poesía religiosa del siglo XVII <i>Inmaculada Osuna</i>	335
Voces y plumas que el aire tributa. Una muestra de poesía mariana en Charcas <i>Andrés Eichmann</i>	367
Teatralización y racionalidad en la poesía religiosa de Juan del Valle y Caviedes <i>Eduardo Hopkins Rodríguez</i>	409
Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de <i>la Christiada</i> de Diego de Hojeda <i>Elio Vélez Marquina</i>	421

*Este libro se terminó de imprimir
en el taller de
de Zaragoza, en de 2010*



Títulos de la colección Humanidades

- 1 Joaquín Lomba Fuentes, *El oráculo de Narciso. (Lectura del Poema de Parménides)*, 2.^a ed. (1992).
- 2 Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia* (1986).
- 3 Ignacio Izuzquiza Otero, *Henri Bergson: La arquitectura del deseo* (1986).
- 4 Gabriel Sopena Genzor, *Dioses, ética y ritos. Aproximación para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtibéricos* (1987).
- 5 José Riquelme Otálora, *Estudio semántico de purgare en los textos latinos antiguos* (1987).
- 6 José Luis Rodríguez García, *Friedrich Hölderlin. El exiliado en la tierra* (1987).
- 7 José María Bardavío García, *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana* (1988).
- 8 Patricio Hernández Pérez, *Emilio Prados. La memoria del olvido* (1988).
- 9 Fernando Romo Feito, *Miguel Labordeta. Una lectura global* (1988).
- 10 José Luis Calvo Carilla, *Introducción a la poesía de Manuel Pinillos. Estudio y antología* (1989).
- 11 Alberto Montaner Frutos, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La Comedia segunda de las mocedades del Cid de Guillén de Castro* (1989).
- 12 Antonio Duplá Ansuategui, *Videant consules. Las medidas de excepción en la crisis de la República Romana* (1990).
- 13 Enrique Aletá Alcubierra, *Estudios sobre las oraciones de relativo* (1990).
- 14 Ignacio Izuzquiza Otero, *Hegel o la rebelión contra el límite. Un ensayo de interpretación* (1990).
- 15 Ramón Acín Fanlo, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* (1990).
- 16 Michael Shepherd, *Sherlock Holmes y el caso del Dr. Freud* (1990).
- 17 Francisco Collado Rodríguez (ed.), *Del mito a la ciencia: la novela norteamericana contemporánea* (1990).
- 18 Gonzalo Corona Marzol, *Realidad vital y realidad poética. (Poesía y poética de José Hierro)* (1991).
- 19 José Ángel García Landa, *Samuel Beckett y la narración reflexiva* (1992).
- 20 Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900* (1992).
- 21 Santiago Echandi, *La fábula de Aquiles y Quelone. Ensayos sobre Zenón de Elea* (1993).
- 22 Elvira Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche* (1993).
- 23 Francisco Carrasquer Launed, *La integral de ambos mundos: Sender* (1994).
- 24 Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (1994).
- 25 M.^a Carmen López Sáenz, *Investigaciones fenomenológicas sobre el origen del mundo social* (1994).
- 26 Alfredo Saldaña Sagredo, *Con esa oscura intuición. Ensayo sobre la poesía de Julio Antonio Gómez* (1994).
- 27 Juan Carlos Ara Torralba, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León* (1996).
- 28 Diego Aísa Moreu, *El razonamiento inductivo en la ciencia y en la prueba judicial* (1997).
- 29 Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* (1997).

- 30 Concepción Salinas Espinosa, *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: La obra del bachiller Alfonso de la Torre* (1997).
- 31 Manuel José Pedraza Gracia, *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521)* (1998).
- 32 Ignacio Izuzquiza, *Armonía y razón. La filosofía de Friedrich D. E. Schlegel* (1998).
- 33 Ignacio Iñarrea Las Heras, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval. El dit moral en los albores del siglo XIV* (1998).
- 34 José Luis Mendivil Giró, *Las palabras disgregadas. Sintaxis de las expresiones idiomáticas y los predicados complejos* (1999).
- 35 Antonio Armisén, *Jugar y leer. El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma* (1999).
- 36 Abū ṭ Tāhir, *el Zaragozano, Las sesiones del Zaragozaí. Relatos picarescos (maqāmāt) del siglo XII*, estudio preliminar, traducción y notas de Ignacio Ferrando (1999).
- 37 Antonio Pérez Lasheras y José Luis Rodríguez (eds.), *Inventario de ausencias del tiempo des poblado. Actas de las Jornadas en Homenaje a José Antonio Rey del Corral, celebradas en Zaragoza del 11 al 14 de noviembre de 1996* (1999).
- 38 J. Fidel Corcuera Manso y Antonio Gaspar Galán, *La lengua francesa en España en el siglo XVI. Estudio y edición del Vocabulario de los vocablos de Jacques de Liaño (Alcalá de Henares, 1565)* (1999).
- 39 José Solana Dueso, *El camino del ágora. Filosofía política de Protágoras de Abdera* (2000).
- 40 Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* (2000).
- 41 Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas. Aspectos históricos de la nueva biografía en España (1928-1936)* (2002).
- 42 Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002).
- 43 María Soledad Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)* (2003).
- 44 Diego Navarro Bonilla, *Escritura, poder y archivo. La organización documental de la Diputación del reino de Aragón (siglos XV-XVIII)* (2004).
- 45 Ángel Longás Miguel, *El lenguaje de la diversidad* (2004).
- 46 Niall Binns, *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* (2004).
- 47 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura* (2004).
- 48 Luisa Paz Rodríguez Suárez, *Sentido y ser en Heidegger. Una aproximación al problema del lenguaje* (2004).
- 49 Evaghélos Moutsopoulos, *Filosofía de la cultura griega*, traducción de Carlos A. Salguero-Talavera (2004).
- 50 Isabel Santaolalla, *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (2005).
- 51 René Andioc, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios* (2005).
- 52 María Isabel Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta* (2005).
- 53 Rosa Taberner Sala, *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI* (2005).
- 54 Manuel Sánchez Oms, *L'Écrevisse écrit: la obra plástica* (2006).

- 55 Agustín Faro Forteza, *Películas de libros* (2006).
- 56 Rosa Taberner Sala, José D. Dueñas Lorente y José Luis Jiménez Cerezo (coords.), *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* (2006).
- 57 Chantal Cornut-Gentille, *El cine británico de la era Thatcher. ¿Cine nacional o «nacionalista»?* (2006).
- 58 Fernando Alvira Banzo, *Martín Coronas, pintor* (2006).
- 59 Iván Almeida y Cristina Parodi (eds.), *El fragmento infinito. Estudios sobre «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de J. L. Borges* (2007).
- 60 Pedro Benítez Martín, *La formación de un francotirador solitario. Lecturas filosóficas de Louis Althusser (1945-1965)* (2007).
- 61 Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), *De la literatura caballerescas al Quijote* (2007).
- 62 José Julio Martín Romero, *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra* (2007).
- 63 M.^a del Rosario Álvarez Rubio, *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX* (2007).
- 64 César Moreno, Rafael Lorenzo y Alicia M.^a de Mingo (eds.), *Filosofía y realidad virtual* (2007).
- 65 Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética* (2008).
- 66 Juan Antonio Tello, *La mirada de Quirón. Literatura, mito y pensamiento en la novela de Félix de Azúa* (2008).
- 67 Manuela Agudo Catalán, *El Romanticismo en Aragón (1838-1854). Literatura, prensa y sociedad* (2008).
- 68 Gonzalo Navajas, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cinel/Arquitectura)* (2008).
- 69 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (2008).
- 70 Mónica Vázquez Astorga, *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria (Italia)* (2008).
- 71 Jesús Rubio Jiménez, *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer* (2009).
- 72 Aurora González Roldán, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz* (2009).
- 73 Luciano Curreri, *Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española* (2009).
- 74 Francisco Domínguez González, *Huysmans: identidad y género* (2009).
- 75 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida* (2009).
- 76 Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá (2009).
- 77 Maryse Badiou, *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens* (2009).
- 78 Belén Quintana Tello, *Las voces del espejo. Texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena* (2010).
- 79 Natalia Álvarez Méndez, *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana* (2010).

- 80 Ángel Longás Miguel, *El grado de doctor. Entre la ciencia y la virtud* (2010).
- 81 Fermín de los Reyes Gómez, *Las historias literarias españolas. Repertorio bibliográfico (1754-1936)* (2010).
- 82 M.^a Belén Bueno Petisme, *La Escuela de Arte de Zaragoza. La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas* (2010).
- 83 Joaquín Fortanet Fernández, *Foucault y Rorty: Presente, resistencia y deserción* (2010).
- 84 M.^a Carmen Marín Pina (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo* (2010).
- 85 Guy H. Wood, *La caza de Carlos Saura: un estudio* (2010).
- 86 Manuela Faccon, *Fortuna de la Confessio Amantis en la Península Ibérica: el testimonio portugués* (2010).