



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p102-117>

**La construcción de una imagen religiosa en la España del siglo XVII –
las *Rimas Sacras* de Lope de Vega**

**A formação de uma imagem religiosa na Espanha do século XVII – as
Rimas Sacras de Lope de Vega**

*Wagner Monteiro Pereira**

RESUMEN

Este artículo pretende analizar los mecanismos poéticos utilizados por Lope de Vega en su poesía lírica, especialmente en las *Rimas Sacras* (1614). El poeta español se ubica dentro de un contexto artístico en el que la imagen religiosa se manifiesta a partir de diferentes matices. Así, tanto el arte pictórica, como los textos publicados en el contexto del Siglo de Oro español, expresa un intento de comprensión de la subjetividad humana, y de su consecuente sensación de soledad, a partir de una relación dialéctica con la religiosidad que se consolidaba en el siglo XVII. Por lo tanto, este texto propone un diálogo entre la poesía de Lope y el modo cómo el autor revela el *ethos* en el que se ubica en un juego entre forma y contenido. Esto es, verificaremos cómo Lope proyecta en su texto lo religioso y la imagen que sobreviene en su producción poética, a partir de trabajos como los de Carreño (2002; 2013) y de Sánchez Jiménez (2018).

Palabras clave: Poesía; Lope de Vega; Literatura española; Religiosidad; Historia

RESUMO

Este artigo objetiva analisar os mecanismos poéticos utilizados por Lope de Vega em sua poesia lírica, especialmente nas *Rimas Sacras* (1614). O poeta espanhol se localiza dentro de um contexto artístico no qual a imagem religiosa se manifesta a partir de diferentes matizes. Assim, tanto a arte pictórica como os textos publicados no contexto do Século de Ouro espanhol expressam uma tentativa de compreensão da subjetividade humana, e de sua subsequente sensação de solidão, a partir de uma relação dialética com a religiosidade que se consolidava no século XVII. Por tanto, este texto propõe um diálogo entre a poesia de Lope e o modo como o autor revela o *ethos* no qual se localiza em um jogo entre forma e conteúdo. Isto é, verificaremos como Lope projeta em seu texto a religiosidade e a imagem que surge de sua produção poética, a partir de trabalhos como os de Carreño (2002; 2013) e de Sánchez Jiménez (2018).

Palavras-chave: Poesia; Lope de Vega; Literatura espanhola; Religiosidade; História

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; Programa de Pós-Graduação Letras – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – wagner.hispanista@gmail.com

Introducción

Analizar la obra de Lope de Vega (1562 - 1635) es una tarea que se presenta laboriosa a cualquier hispanista. Si, por un lado, su teatro y poesía se destacan como cumbre de la literatura del siglo XVII español, por otro, su obra ha recibido estudios sustanciales desde el siglo XIX y principios del XX, cuando la literatura barroca pasó por un proceso de recuperación. Pero Lope se ha convertido en una figura mítica del Siglo de Oro, que produce una obra que se muestra innovadora y adherida a la tradición:

Si la biografía de Lope constituye el más atrayente capítulo de nuestra historia literaria clásica es justamente porque en todos sus momentos refleja una existencia de artista -conversión del dato real en creación-. No hay otro gran poeta español cuya biografía nos revele de modo tan instructivo este proceso de transformación de las flores de la vida -ardientemente gozadas- en mieles de arte eterno (Montesinos, 1951, p. 250).

El año del nacimiento de Lope de Vega es bastante simbólico. En 1561 murieron dos de los más relevantes representantes de la España renacentista: Jorge de Montemayor y Alonso de Berruguete. En ese momento, Santa Teresa y Fray Luis de León eran los últimos representantes de una literatura que antecedería el celebrado siglo XVII español, de Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, y Pedro Calderón de la Barca.

Lope de Vega y Luis de Góngora, nacido en ese agraciado 1561, serían dos de los más sobresalientes escritores españoles del Siglo de Oro y eran conscientes de la responsabilidad de producir buena literatura, pues la herencia del Siglo XVI, forjada por Garcilaso de la Vega, hacía que hubiera más exigencia entre los escritores para pertenecer al rol de grandes nombres de la literatura española. Asimismo, Lope de Vega seguía en su proceso de creación de un teatro nacional español y se arriesgaba en la poesía épica. El autor, por lo tanto, no participa como coadyuvante del Siglo de Oro español, sino que protagoniza la revolución que se estaba poniendo en marcha.

En pocas líneas se verifica cómo Lope desde el principio era consciente de la responsabilidad en la modernización de la poesía española, sea por ubicarse en una tradición lírica ibérica que se vigorizaba cuando el autor empezó a escribir sus *Rimas*, sea por su carácter innovador, que contribuyó con los nuevos rumbos que el siglo XVII introducía en el arte español. De suerte que en este artículo analizaremos la poesía de Lope a partir del siguiente problema que se presenta: ¿la contemplación del pecador y la

imagen religiosa que se impone en sus *Rimas* están acorde con las producciones literarias y pictóricas del siglo XVII? Nuestra hipótesis es la de que, teniendo como base el ideal de imitación que seguía vigente en los siglos XVI y XVII, la poesía de Lope abstrae la sensación de angustia y soledad que la Modernidad infligía, componiendo una poesía que dialogaba con el arte pictórica de sus coetáneos.

Teniendo el interrogante de arriba como impulsor, en este artículo seguiremos el camino que se presenta: 1) introduciremos el autor, destacando rasgos de su poesía lírica y cómo esta se relaciona con la tradición española; 2) enseñaremos el Lope sonetista, exponiendo el camino del poeta a partir de esta forma italiana; 3) trataremos de la doctrina de imitación que aún se mantenía importante en la España de los siglos XVI y XVII y de qué manera Lope se ubica en este *ethos*; 4) presentaremos el Lope poeta religioso, con un breve contrapunto con el arte pictórica europea de sus coetáneos.

La poesía lírica de Lope es una prueba de la herencia renacentista del autor. Su *Romancero general*, de 1600, presenta no solo la temática pastoril, tan común en aquel entonces, como un Lope nostálgico del amor con Elena Osorio, la Beatriz de Dante en su poesía. Las *Rimas*, de 1604, contemplan doscientos sonetos. Así, no es exagerado afirmar que los sonetos del *Fénix de los Ingenios* simbolizan lo mejor de la poesía lírica del final del Renacimiento español, con clara influencia petrarquista.

Diez años más tarde, en 1614, Lope publicó sus *Rimas Sacras*, poemas de extrema calidad y cuyo mote es la angustia del pecador. Sin embargo, al leerlos, no se debe esperar el misticismo de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús, sino una reflexión que pasa por la temática religiosa a partir de la complejidad típica de la literatura barroca. Las *Rimas Sacras* se configura como el libro más importante de Lope durante su preparación para el sacerdocio. Según Sánchez Jiménez (2018, p. 252), “Como su título indica, las *Rimas Sacras* son una palinodia y reescritura de las *Rimas*, y por tanto se hacen eco de la variedad métrica del libro de 1604”. Aunque no hay una unidad métrica en esa obra de Lope, hay dos aspectos sobresalientes: la imagen religiosa sometida al cristianismo bíblico; y los sonetos, que abundan en la obra.

Destacaremos a lo largo de este texto lo que Antonio Carreño (2013) denomina ser una evidente sensorialidad de imágenes en la poesía de Lope de Vega, sea en las *Rimas* o en las *Rimas sacras* y que Baltasar Gracián diría que “lo que para los ojos es la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (Carreño, 2013, p. 51) Eso significa que el juego conceptual de la poesía de Lope de Vega pasa por la configuración de la imagen poética con la que su literatura trabaja.

Diferentemente de lo que hacía en los corrales de comedia, Lope sigue un camino que se acerca de lo que se suele denominar culteranismo en su poesía. Eso significa que su léxico, sintaxis, secuencias rítmicas, el exceso de figuras, así como las paradojas y metáforas corroboran una poética barroca que tiene muchos puntos de encuentro con la obra de don Luis de Góngora. Esto es, si el teatro de Lope tenía una intención revolucionaria, que incluía en definitivo al espectador, su poesía lírica sigue el proyecto estético de otros autores relevantes de la época.

1 Lope poeta

Para Alonso Zamora Vicente (1961), no hay un texto de Lope de Vega en el que no se encuentre lirismo. “Lope es un inmenso torrente de lirismo, sin barreras, también en tumulto” (Zamora Vicente, 1961, p. 171). Si Garcilaso de la Vega tiene el mérito de haber instaurado en la lírica española el metro italiano, Lope no solo echa mano de la innovación italiana, como produce una poesía que recupera las formas antiguas para crear una poesía típicamente española, lo que recuerda el proyecto que mantuvo con las comedias. Pero diferentemente de su antecesor del siglo XVI, Lope escribe una poesía llena de controversias. Desde luego, eso no es un defecto, pues cuando nos parece que abundan las referencias cultas, el Fénix nos brinda con frescor popular. Cuando parece prevalecer la tradición de un romancero típicamente español, el autor camina hacia la renovación extranjera.

Quizá el fruto más logrado de la conjunción de esas dos manifestaciones sea esta poesía de Lope: en ninguna de sus poesías de traza popular o tradicional faltará el elemento renacentista. Y en las puramente renacentistas, se asomará con frecuencia, burlón, insidioso, el opuesto (Zamora Vicente, 1961, p. 171).

Sea con frescor popular o en momentos de enorme erudición, Lope es uno de los autores españoles que más escribieron sonetos endecasílabos. “Cuando Lope tenía cuarenta años, y estaba alcanzando la madurez y la plenitud, publicó las *Rimas humanas* (1602), libro en el que ya figuran doscientos sonetos” (Zamora Vicente, 1961, p. 180). Las *Rimas humanas*, libro de 1602 y, por ende, de una de las primeras fases de Lope, todavía presenta la influencia petrarquista que estaría en otras obras importantes de los primeros años de su fecunda producción. Sin embargo, ese rasgo disminuye a medida que el autor introduce la temática bíblica y grecolatina.

Pero los sonetos no hacen parte solo de la producción lírica de Lope. Muchos de ellos el autor madrileño introdujo también en sus comedias, como en muchos soliloquios dramáticos, en los que los personajes declaman sonetos que demuestran el conflicto con el que están conviviendo, como ocurre en su primera comedia, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579), y en *El perro del hortelano* (1618). Como el propio autor afirma en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (2023), el soneto es una muletilla, un medio de expresión para los que aguardan, esto es, una manera de hacer que los personajes que están meditando en escena, reflexionen sobre sus situaciones. En otros términos, Lope echa mano de sonetos para momentos graves de sus comedias y mantiene, en ese sentido, un rol importante en la manutención de una forma poética que muchos autores consideraban prototípica del Renacimiento.

Lope tenía especial cariño por el soneto, porque era el molde apropiado para un concepto, para una idea fija, breve y compendiosamente expuesta, con brillante final. De ahí la arquitectura de sus sonetos, repartida en dos zonas de diferente movimiento, una ascendente y otra descendente, entre las que suele haber un instante de reposo o de precipitación (Zamora Vicente, 1961, p. 180).

El soneto mantiene, por lo tanto, un papel de proporcionar completitud a una idea. La imagen poética surge dentro de un soneto, como si este fuera un cuadro, enlazada “por los rígidos endecasílabos, a manera de un marco” (Zamora Vicente, p. 1961, p. 180). Lope era un típico contador de historias, como está claro en sus comedias. Su poesía mantiene ese ideal de introducir un tema, desarrollarlo y finalizarlo, en muchos casos, con una moraleja. Así, el soneto funciona como una forma poética que proporcionaba al autor otro espacio de narración.

2 Imitar a los canónicos

Entre el despertar del Renacimiento y el florecimiento de las artes poéticas, hubo un periodo de transición en la literatura española. Con la popularización del texto aristotélico entre los eruditos, después de siglos en los cuales la *Poética* había sido transmitida en árabe, surgió un deseo de interpretar la literatura a partir de los textos clásicos de la literatura greco-romana. El humanismo crecía y, con él, la obligación de demostrar la propia erudición para consolidar un lugar entre los grandes teóricos de la época.

Había que imitar a los escritores antiguos para que la literatura española se hiciera digna de admiración. Un movimiento semejante tenía lugar en Francia, dentro del grupo conocido como La Pléiade, aunque, como afirma Maravall (1998), el movimiento en España fue mucho más precoz en la primera mitad del siglo XVI, contrario a lo que diversos críticos subrayan al atribuir a la literatura francesa un papel inaugural que se demuestra falaz. Hubo en el Siglo de Oro una evolución de la concepción mimética entre los eruditos: en un primer momento, se buscaba imitar a los antiguos. Luego, la emulación se transformó en el objetivo ideal, para, finalmente, buscar la superación de los antiguos. Es decir, en las primeras décadas del XVI estaba en boga la idea de imitación/emulación, algo que solo sería superado a lo largo del XVII, principalmente después de 1610, con el avance que Lope de Vega protagonizó en la comedia y Luis de Góngora en la poesía.

La querrela entre antiguos y modernos tenía un alcance cada vez mayor, hasta el punto de que Montaigne dedicara varios de sus ensayos contra el pedantismo y la falta de ideas nuevas de sus contemporáneos, que, desde su punto de vista, no sabían más que hablar por medio de citas de Cicerón, Platón o Aristóteles. Más de cien años después, Charles Perrault también se mostraría de acuerdo con una modernización en detrimento del ideal de la Antigüedad, para que la literatura francesa pudiera al fin alcanzar el estatus que le correspondía, lo que generó el célebre ensayo *Parallele des anciens et des modernes en ce qui regarde la poesie* (1688-1697).

Pero volvamos a España. Aquí, la querrela entre antiguos y modernos parecía favorecer el partido de los antiguos, de modo que el ideal de imitación siguió siendo defendido por varios autores. Para entender la poesía de la época, por ejemplo, es importante señalar que prosperó una idea de imitación autoral, establecida en el XVI, pero que perduró durante el siglo XVII, como resulta claro en este fragmento de Francisco de Trillo y Figueroa:

Demas que la grandeza de la poesia sin duda consiste en la imitación de los que mejor la escribieron, porque (quando se suponga que mi entendimiento pudiesse produzir todos los grandes conceptos que ay en ellos) ¿quien duda que mis palabras (aun diziendo yo lo mismo que en ellos ay) no podrian ser tan vigorosas, ni de tanta autoridad? (Trillo y Figueroa, 2010, p. 15).

Al mismo tiempo, la literatura de Garcilaso de la Vega era canonizada rápidamente y también se veía impactada por una teoría fundada en la imitación. La poesía del *Príncipe de los Poetas*, como desde los primeros años los eruditos españoles lo denominaron,

adquirió enorme fama tras su muerte precoz y dio pie a lo que la crítica española comúnmente denomina *los comentaristas de Garcilaso de la Vega* (Gallego Morel, 1972). Estos “críticos literarios”, entre los que se destacaban Francisco Sánchez de las Brozas, Tomás Tamayo de Vargas y, principalmente, Fernando de Herrera, eran ávidos lectores de textos de la antigüedad clásica, como destaca Sánchez Laílla:

La crítica ha puesto de manifiesto que el pensamiento literario se caracterizó por responder a un paradigma teórico compuesto, en el que Aristóteles, por razones de prestigio intelectual, ocupó un lugar preeminente, pero en el que otros pensadores tuvieron un papel nada desdeñable. Así Aristóteles, Horacio y Platón componen el triunvirato de auctoritates máximas del Renacimiento, y el cruce de las tres corrientes de pensamiento generadas de cada uno de ellos, independientemente de otras aportaciones menores, alimentó el grueso del pensamiento moderno sobre el hecho literario y sus géneros (Sánchez Laílla, 2000, p. 10).

Esos comentaristas fueron el producto de la cátedra de poesía inaugurada en la Universidad de Salamanca en 1484, lo que coincidió con el periodo de la influencia grecolatina en el Renacimiento. Esa coincidencia hizo que los eruditos que pasaban por la universidad tuvieran diversas clases de estudios grecolatinos y, consecuentemente, conocieran la idea de emulación, que tenía cada vez más adeptos. Sabemos que Lope de Vega frecuentó por pocos años la Universidad de Alcalá. Sin embargo, las ideas de imitación, emulación y superación alcanzaron a todos los escritores y con el Fénix de los Ingenios no sería diferente. Eso significa que su poesía está repleta de intertextualidades explícitas, que tenían el objetivo de demostrar su enorme erudición y conocimiento de la literatura grecolatina y del siglo XVI español.

Por fin, la relevancia de la poesía de Lope de Vega también era digna de imitación. Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio* (2007), subraya la obra de diferentes poetas, pero cabe destacar la omnipresencia de Luis de Góngora y del propio Lope en muchos momentos del tratado retórico. Antonio Carreño (2013) afirma que la imitación que seguía vigente en el siglo XVI va poco a poco dando espacio a los términos *acutezza* y *conchetto*:

El concepto es a modo de 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 (Carreño, 2013, p. 75).

Eso demuestra como Lope tuvo fama no solo con su teatro y como su poesía alcanzaba un ideal de agudeza que el jesuita aragonés verificaba en obra de uno de los autores más agudos del Siglo de Oro, don Luis de Góngora. Lope era consciente del ideal de imitación de su época, y su poesía épica corrobora esa afirmación, puesto que obras como *La hermosura de Angélica* (1602) y la *Jerusalén conquistada* (1609) tenían sus modelos portugueses, como Luis de Camões, o italianos, como Ariosto, como base para el texto del autor español. Asimismo, su obra se configura como digna de ser imitada por sus coetáneos. Luis de Góngora, por ejemplo, muestra una predilección por las *Rimas Sacras*, citada en diferentes momentos de su tratado para ilustrar diferentes agudezas. En las próximas secciones trabajaremos con la idea de imitación en la poesía de Lope y cómo el conceptismo sacro y la imagen religiosa funcionan en la obra de Lope.

3 Contemplación del pecador e imagen religiosa

Sánchez Jiménez (2018) destaca como en los primeros sonetos de las *Rimas Sacras* es la contemplación interior del pecador y su lucha contra los impulsos que se imponen como *leitmotiv*. De este modo, en este apartado, intentaremos demostrar cómo la imagen religiosa de las *Rimas Sacras* dialoga no solo con la obra literaria del autor, sino como revela su estrecha relación con el tiempo y la época de su escritura, y subraya el proyecto literario de Lope de Vega y la tradición en la que se introduce. En otros términos, más que explicitar lo religioso en el poemario de Lope, uno de los objetivos de este artículo es verificar de qué manera esa imagen que surge a partir de la temática sacra se impone en la poesía del siglo XVII.

Antonio Carreño (2013) afirma que las *Rimas Sacras* son el poemario más importante del siglo XVII, especialmente por su carácter ingenioso y a la vez humano. Esto es, la poesía de Lope se desdobra en la imagen de un tú pecador “que se revierte en un yo confesional” (Carreño, 2013, p. 64). Sean los poemas introspectivos, penitenciales o hagiográficos, es la imagen de un yo meditativo que se destaca en la obra de Lope. Eso significa que tanto las *Rimas* como las *Rimas sacras* están constituidas de imágenes alegóricas que intentan alcanzar la angustia típicamente barroca de la cual Lope no puede escapar.

Empezamos nuestro análisis a partir de un soneto de Lope que es la reescritura de uno de los más importantes sonetos de Garcilaso de la Vega, subrayando, como afirma

Sánchez Jiménez (2018) el carácter de palinodia que las *Rimas* mantienen. Desde los trabajos de Bajtín (1982) y de Kristeva (1974) la crítica literaria viene destacando cómo los textos modernos estarían inevitablemente sometidos a sus antecesores. Lope tenía un fuerte aprecio por los sonetos endecasílabos, lo que justifica también el juego conceptual que emprende al proponer una relectura del poema de Garcilaso:

Montesinos ha visto muy bien que en la poesía de los *Cancioneros*, que Lope conocía bien y amaba, lo que Lope echaba de menos era precisamente el endecasílabo. Los viejos hablaban una lengua bárbara, dice Lope: «Cuestión ha sido muchas veces controvertida entre hombres doctos, si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos, porque de las sentencias, conceptos y agudezas arguyen que si alcanzaran este género de versos largos que Garcilaso y Boscán trasladaron de Italia, no fueran menos hábiles en escribirle que los que ahora lo ejercitan, pues nacen en edad que le hallan tan cultivado que primero comienzan por él que por el propio (Zamora Vicente, 1961, p. 171).

Asimismo, Lope demuestra cómo en la literatura barroca los textos incluidos dentro de una tradición anterior invitan a los siguientes para algo como una transformación. Eso significa que esa reescritura actualiza el *texto de partida* por medio de una traducción en la propia lengua, ubicada dentro de una misma tradición. Esto es, a partir de un presupuesto como este, los textos estarían siempre abiertos, esperando por su lectura, apropiación y transformación.

Tabla 1 – Imitación, emulación y superación

<p>Soneto I – Garcilaso de la Vega</p> <p>Cuando me paro a contemplar mi 'stado y a ver los pasos por do m'han traído, hallo, según por do anduve perdido, que a mayor mal pudiera haber llegado;</p> <p>mas cuando del camino 'stó olvidado, a tanto mal no sé por do he venido; sé que me acabo, y más he yo sentido ver acabar comigo mi cuidado.</p> <p>Yo acabaré, que me entregué sin arte a quien sabrá perderme y acabarme si quisiere, y aún sabrá querello;</p> <p>que pues mi voluntad puede matarme, la suya, que no es tanto de mi parte, pudiendo, ¿qué hará sino hacello?</p>	<p>Soneto I – Lope de Vega</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>Entré por laberinto tan extraño, fiando al débil hilo de la vida el tarde conocido desengaño;</p> <p>mas, de tu luz mi escuridad vencida, el monstruo muerto de mi ciego engaño, vuelve a la patria, la razón perdida.</p>
--	---

Fuente: Vega, 1995, p. 18; Vega, 2013, p. 69.

Este clásico soneto endecasílabo de Garcilaso nos presenta un yo poético que a lo largo de catorce versos recuerda su vida a partir de los errores que supuestamente cometió. Al mismo tiempo, el recuerdo está puesto a partir de una relación con una amada a quien este yo lírico se entregó “sin arte”. Finalmente, si la voluntad del yo lírico puede matarlo, la de la amada, que no se puede controlar, acabará también por destinarlo al fin. Esto es, es como si el lector mirara un cuadro en el que el triste recorrido del personaje se relacionara con lo que pasó con su amada, pero sin grandes sorpresas, como en una pintura renacentista.

Lope construye su juego intertextual con diferencias de punto de vista que encaminan el poema hacia una interpretación diferente. La imagen del yo poético de Lope parece un cuadro barroco, pues al verificarse tan perdido, lo que se produce es asombro. Dicho de otra forma, la imitación se vuelve emulación en una busca por la superación que Lope tanto pretendía. Sin embargo, lo que sobresale en la recreación del *Fénix* es el carácter religioso que este introduce, diferentemente de lo que aparece en el poema de Garcilaso. Esto es, el yo lírico del soneto I renacentista no relaciona su biografía a partir de componentes bíblicos/ religiosos, mientras en el poema de Lope adjetivos y sustantivos relacionados con el universo religioso abundan en la segunda estrofa, como en “divina razón” o “piedad del Cielo”. Eso proporciona una imagen sagrada que metamorfosea la intertextualidad del poema. Si en la primera estrofa parecíamos estar ante una posible imitación fiel del poema de Garcilaso, en la segunda, la biblia y el propio pensamiento religioso corriente del XVII despuntan.

Pero Lope enfoca en la superación y en el cambio radical en los dos tercetos de su soneto. Si antes la rima consonante de ambos los poemas coincidía, eso no pasa en la recreación del *Fénix*. La rima sigue consonante, pero la coincidencia para ahí. Como en la “Cabeza de Medusa” (1597) de Caravaggio, cuadro barroco prototípico, Lope establece una imagen laberíntica y extravagante en las estrofas finales del poema. Mientras en el poema de Garcilaso el yo lírico presenta una desolación ante un final desafortunado, en el poema de Lope destacan vocablos como “laberinto”, “débil hilo” y “desengaño” en la tercera estrofa, proponiendo una idea de vida como sinónimo de lío o de enredo, que anunciaba inevitablemente la situación en la que el yo poético se encuentra. Por fin, el claroscuro barroco, presente significativamente en el *Narciso* (1597) de Caravaggio, concluye el poema de Lope: “de tu luz mi escuridad vencida”, antítesis que acentúa el carácter cruel de la amada proyectada por el yo poético. En otros términos, Lope introduce

la imagen religiosa en la segunda estrofa para crear poco a poco una imagen trágica de una vida que se compara a un “monstruo muerto”, fruto de un “ciego engaño”.

Figura 1 – Cabeza de Medusa (1597)



Fuente: Galería Uffizi, Florencia¹.

Figura 2 – Narciso (1597)



Fuente: Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma².

El próximo poema que presentamos en nuestro análisis es un modelo del Lope más comprometido con el proyecto religioso que el autor lleva a cabo en las *Rimas sacras*. Siguiendo un modelo que la poesía mística de San Juan y de Santa Teresa practicaron en el XVI, Lope reduce el carácter divino de Jesús y lo personifica a una intimidad extrema, que alcanza en algunos momentos una especie de erotismo.

La religiosidad de Lope es de ese tipo emocional y efusivo, bordeando lo vulgar, la materialización casera de los grandes misterios, como ya he señalado en otras ocasiones. No busquemos en su poesía el desazonador mundo de San Juan de la Cruz. Pero sí encontramos, desde una ladera muy humana, el temblor angustioso del pecador arrepentido, ahogado por la compasión de sí mismo y por el propósito de enmienda; recuérdense los tan conocidos Pastor, que con tus silbos amorosos, ¿Qué ceguedad me trujo a tantos daños... o el garcilasiano en la forma Cuando me paro a contemplar mi estado (Zamora Vicente, 1961, p. 183).

¹ Disponible en: https://www.visituffizi.org/es/las-salas/sala-90-caravaggio/#google_vignette. Consultado en: 8 mayo 2024.

² Disponible en: <https://barberinicornisini.org/opera/narciso/>. Consultado en: 8 mayo 2024.

Lope echa mano de diversas preguntas con una retórica construida a partir de interrogantes que presuponen otras preguntas y potenciales respuestas.

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

¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras
 pues no te abría! ¡Qué extraño desvarío
 si de mi ingratitud el hielo frío
 secó las llagas de tus plantas puras!

¡Cuántas veces el Ángel me decía:
 «Alma, asómate agora a la ventana,
 verás con cuánto amor llamar porfía!»

¡Y cuántas, hermosura soberana,
 «Mañana le abriremos», respondía,
 para lo mismo responder mañana!
 (Vega, 2013, p. 74).

El soneto endecasílabo de rima consonante nos presenta un Dios interesado en la amistad del yo lírico al punto de pasar las noches de invierno a su espera. Hay que recordar que Lope se ordenó sacerdote cuando contaba cincuenta y dos años, en 1614, no en vano el mismo año de la publicación de sus *Rimas sacras*. Sánchez Jiménez (2018) destaca en la biografía del *Fénix* como en su vida sobresalen los innumerables amoríos que tuvo y como la religión antes de los cincuenta no fue indispensable en la constitución de su vida. Dicho de otro modo, Lope construye un alter ego que se hace religioso no por propia voluntad, sino como resultado de una seducción.

Si en la primera estrofa nos confrontamos con una imagen sincrónica, compuesta a partir del presente de indicativo, a partir de la segunda el tiempo cambia para el pretérito, sea indefinido o imperfecto. Del mismo modo, los interrogantes dan lugar al arrepentimiento y un léxico marcadamente negativo despunta: “duras”, “ingratitud”, “hielo”, “llagas”. Una vez más, el claroscuro y las antítesis presentes en el poema analizado anteriormente vuelven a aparecer: “rocío”/ “oscuras”/ “duras”/ “puras” formando una imagen de sufrimiento y abnegación de la purificación religiosa prometida tanto por Jesús como por su Ángel. Esas dos referencias, sea a Jesús o al ángel, remarcan la influencia de la Biblia en la literatura española del Siglo de Oro.

La imagen final del poema nos remite al cuadro “Mujeres en la ventana” (1675), de Bartolomé Esteban Murillo. Al ser convocado a abrir la ventana por el ángel, pues

mucho “amor llamar porfía”, el yo lírico responde siempre lo mismo: “mañana le abriremos”, desobedeciendo la promesa del día anterior. Es como si este yo poético se riera del ángel, sin cumplir una promesa hecha a lo que es divino. En el cuadro de Murillo quien está detrás de la ventana revela una risa irónica, burlesca y, especialmente, pícara, que se asemeja al Lope pintado por el mismo en sus cartas y prólogos de diferentes trabajos:

Figura 3 – Mujeres en la ventana (1675)



Fuente: Galería Nacional de Arte, Washington D.C.³.

El último poema que se presenta es el soneto 75 de las *Rimas sacras*. Una vez más, el yo lírico echa mano de una serie de interrogantes, que aquí, por su repetición, forman un estribillo:

¿Qué es esto? dijo el Israelita, viendo
descender el Maná, llover el cielo
cándidos copos de sabroso hielo,
los árboles del monte encaneciendo.

¿Qué es esto? dijo, cuando estás comiendo
aquel licor de celestial consuelo,
sombra de la verdad, de la luz velo,
que ahora vive en blanca nieve ardiendo.

¿Qué es esto? dijo, viendo como llueve
sobre la salas del templado viento
débil manjar envuelto en aura leve.

Y hoy Cristo les responde en sacramento:
Este es mi cuerpo; la respuesta es breve,
enigma el pan, y el mismo Dios sustento
(Vega, 2013, p. 79).

³ Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/mujeres-en-la-ventana>. Consultado en: 8 mayo 2024.

El poema empieza con una pregunta enigmática, que surge a partir de una imagen que solo el Israelita ve, pero que el yo lírico pretende que compartamos su visión a partir del soneto. Surge desde los primeros versos un intento de comprender lo incomprendible, sea para el Israelita, sea para el lector. A partir de la teoría estética de Theodor Adorno, João Pedro Cachopo (2011) subraya que explorar el carácter enigmático de una obra de arte es fundamental para abstraer su posible “verdad”. Esto es, la verdad de una obra está en pensar en su singularidad, potencial crítico y enigmático. Una obra se mantiene presentando problemas y se actualiza por su carácter enigmático, así negación y afirmación se vuelven indiscernibles. No es en vano que la literatura barroca haya pasado por un proceso de recuperación en el siglo XX, al mismo tiempo que las vanguardias y el “secreto” que sus obras guardaban se planteaban.

Por medio de la anáfora “¿Qué es esto?”, en las tres primeras estrofas el Israelita echa una serie de interrogantes a alguien no nombrado. Surgen, sin embargo, una serie de imágenes bíblicas que van construyendo un soliloquio sagrado. El Maná, pan enviado por Dios a los Israelitas, como es descrito en el Éxodo, no está claro para el Israelita, y tampoco estará al final del poema, cuando Cristo, en la última estrofa, afirma que “la respuesta es breve, enigma el pan, y el mismo Dios sustento”. En otras palabras, en una breve respuesta el pan se configura como enigma, así como tampoco los otros interrogantes obtendrán respuestas.

En la segunda estrofa, una vez más la “verdad” surge como tema, pues “licor de celestial consuelo” es “sombra de la verdad” que arde en la “blanca nieve”. Sin embargo, no tenemos a partir de la tercera estrofa el punto de partida de una solución, sino una continuación de las estrofas anteriores. Eso quiere decir que Lope mantiene el misterio hasta el fin del poema, por medio de un enigma construido a partir de una imagen que el lector no coincide en verla. Es solo en la última estrofa que la imagen de Cristo se impone, “en sacramento”. No obstante, lo que parece responder el enigma, en realidad es una falsa solución, pues “el pan” sigue con su carácter enigmático. Verificamos, así, un juego claro entre lo interior y lo exterior, o lo que es material y espiritual. Siguiendo la teoría de Deleuze (1989, p. 35), el enigma construido por el poeta se forma a partir de un “pliegue infinito”, “entre la materia y el alma, cuarto y fachada”.

Conclusión

Aunque el Lope autor teatral es más conocido entre estudiosos hispanistas de todo el mundo, su poesía, sea épica o lírica, tiene la misma importancia de autores como Luis de Góngora o Francisco de Quevedo. Esa afirmación hace patente la dificultad al analizar sus poemas, cuya agudeza y arte de ingenio se manifiestan del primer al último verso de su poesía. La lectura que hemos propuesto de sus *Rimas* realizó algunos puntos relevantes: 1) su poesía mantiene un diálogo fundamental con otros tipos de arte; 2) el autor mantiene un carácter renovador y de diálogo con la tradición española a la vez; 3) el autor sigue la imitación a los canónicos que seguía vigente en las primeras décadas del siglo XVII español.

Finalmente, la contemplación del pecador y la imagen religiosa correspondiente que tratamos en este artículo comprueba que la poesía de Lope es una síntesis barroca ingeniosa, producida a partir de la agudeza del autor, que se conjuga, a su vez, con la intertextualidad – y la imitación – de autores tradicionales españoles. En otros términos, el claroscuro de la pintura de Caravaggio y el enigma que *Las meninas* de Velázquez se expresan en los sonetos de Lope mediante un juego conceptual que camina entre lo divino y lo humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. **Estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI, 1982.

CACHOPO, J. **Verdade e enigma no pensamento estético de Adorno**. 2011. 488 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2011.

CARREÑO, A. A lo humano, a lo divino. In: VEGA, Lope de. **Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos**. Madrid: Alcañuela, 2002.

CARREÑO, A. *Rimas a lo humano, Rimas a lo divino*. In: VEGA, Lope de. **Poesía selecta**. Madrid: Cátedra, 2013.

DELEUZE, G. **El pliegue: Leibniz y el Barroco**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.

GALLEGO MORELL, A. **Garcilaso de la Vega y sus comentaristas**. Madrid: Gredos, 1972.

GRACIÁN, B. **Agudeza y arte de ingenio**. Madrid: Cátedra, 2007.

KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

MARAVALL, J. A. **Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento**. Madrid: Imprenta nacional, 1998.

MONTESINOS, J. **Estudios sobre Lope**. México D.F: El Colegio de México, 1951.

MONTESINOS, J. Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega. **Revista de Filología Española**, XIII, p. 139-176, 1926.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. **Lope de Vega: el verso y la vida**. Madrid: Cátedra, 2018.

SÁNCHEZ LAÍLLA, L. “**Dice Aristóteles**”: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro. *Criticón*, 79, 2000, 9-35.

TRILLO Y FIGUEROA, F. **Diccionario filológico de literatura española**. Madrid: Castalia, 2010.

VEGA, G. **Obra poética**. Barcelona: Crítica, 1995.

VEGA, L. **Poesía selecta**. Madrid: Cátedra, 2013.

VEGA, L. **A nova arte de fazer teatro/ El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo**. Curitiba: UFPR, 2023.

ZAMORA VICENTE, A. **Lope de Vega: su vida y su obra**. Madrid: Gredos, 1961.

Data de submissão: 09/02/2024

Data de aprovação: 10/03/2024