EL ROMANCERO ESPIRITUAL DE LOPE DE VEGA

A la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino

Críticos e historiadores del arte han resaltado una y otra vez la importancia del Concilio de Trento y de la Contrarreforma en la conformación de las artes figurativas y plásticas de los siglos XVI y XVII.[1] Las conquistas épicas de allende el mar son sustituidas por las hazañas espirituales de aquende (importa la propia salvación), y el hombre religioso del Barroco confronta la tensión entre materialidad envolvente y dinamismo ascético. Este continuo impulso agónico, metafísico, dramático (carne/espíritu; bestia/ángel) preside los libros de meditación religiosa; cancioneros y romanceros espirituales. La tortura de los sentidos conlleva, consecuentemente, una vuelta al mundo de la intimidad con Dios. El artista mueve y conmueve el interior síquico individual. Busca un equilibrio moral y emotivo

1 Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente* (París, 1932), pág. 186; Werner Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (Madrid, 1948), y el ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari, titulado «La interpretación del Barroco y sus valores españoles», págs. 9-47; Angel Valbuena Prat, *Estudios de literatura religiosa española. Epoca medieval y Edad de Oro* (Madrid, 1963), págs. 107-126. Para la variación semántica del término «barroco», y su enfoque crítico, véase René Wellek, «The Concept of Baroque in Literary Scholarship», *Concepts of Criticism* (New Haven, 1969), págs. 69-127. Sobre un desarrollo de las diversas teorías sobre el Barroco y amplia bibliografía, dentro de las literaturas románicas, véase Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco* (Madrid, 1973), págs. 10-51.

roto por una conciencia de culpa: así, ahuyentando la carne espiritualiza sus tendencias.

Desde los púlpitos los predicadores van trazando, en novenarios y ciclos litúrgicos (Cuaresma, Semana Santa), los trances de la Pasión de Cristo, la escatología y el sentido del *omnia transeunt;* las estoicas consideraciones de la *vita brevis.*[2] Sus manos señalan y denuncian; acusan de pecador al pueblo-oyente y le obligan a contemplar en la cruz (el Barroco es por antonomasia el arte de la cosa vista) a un pequeño Cristo descarnado o a una calavera carcomida, mofa carnavalesca para el que la contempla. El impulso ascético que pregonan se basa en escenas sangrientas y mortificantes aprehendidas por un proceso lento de interiorización.[3]

El predicador imagina espacios bíblicos. Sus gestos y ágil imaginación crean lugares escénicos presentando en ellos, vívidamente, las escenas de la Pasión. Transforma la imagen táctil y visual en impresión emotiva, fantasmagórica.[4] Acentúa lo dinámico y transitorio del mundo —*vanitas vanitatum*— frente a la perennidad del «transmundo» celestial, ganado a base del «vivir desviviéndose» (Cancioneros, Santa Teresa de Jesús) en glosa de don Américo Castro.[5] Educa

---

2 La idea senequista de la *vita brevis* conlleva un significado ambivalente: hace referencia al *carpe diem* horaciano, y al *surge, vigila, semper esto paratus* de la religiosidad medieval y barroca. Los cráneos y esqueletos fueron, a su vez, símbolos de la vida cotidiana, en la última fase de la Edad Media. Se encontraban en sepulcros con inscripciones y emblemas, tales: *Vixi ut vivis; morieris ut sum mortuus;* también retratos (incrustados en anillos), relojes y medallones, representando la esperanza en la vida futura.

3 «Ya tenemos al malhechor. No podéis negar, pecadores, que convencidos estáis todos cuantos aquí estáis, que os convencéis por pecadores, os conocéis también por matadores. Todos sois culpados en su muerte, todos disteis a ella bastante causa», exclama el P. Fr. Alonso de Cabrera en sus «Consideraciones del Viernes Santo» en *Sermones del P. Fray Alonso de Cabrera de la Orden de Predicadores, Predicadores de los siglos XVI y XVII,* I, *NBAE* (Madrid, 1906), pág. 413a. El sermón era un medio de adquisición de cultura, y lo fue sin duda para Lope. Con frecuencia «La oración sagrada pone a veces su vehículo expresivo al nivel del lenguaje popular para que llegue a todos el adoctrinamiento y la censura», afirma A. Rodríguez-Moñino (*Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1965), págs. 18-19.

4 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte,* I (Madrid 1964), págs. 425-429.

5 *La realidad histórica de España* (Madrid, 1973), págs. 80-81.

a la gran masa a seguir la escenificación de la vida de Cristo; a imaginar, física y visualmente, el misterio de la Redención como cruenta y teatral representación.

1. *La Pasión de Cristo y los Romanceros sagrados*

A mediados del siglo XIII se publican las *Meditationes Vitae Christi,* falsamente atribuidas a San Buenaventura, donde ya se consideran los aspectos más realistas de la Pasión de Cristo.[6] Ludolfo de Sajonia («el Cartujano») realza la temática de la crucifixión en su *Vita Christi,* impresa en Alcalá de Henares (1502-1503).[7] Entre

---

6 Véase Agostino Gemelli, *Il francescanesimo* (Milán, 1969), págs. 92-95. Se atribuye a San Buenaventura, al igual que a otros, el himno «Stabat mater dolorosa» (*A Dictionary of Hymnology,* ed. by John Julian, London, 1907, págs. 1081-1084a), que Lope vierte literalmente en su composición «La Madre piadosa estaba / Junto a la cruz, y lloraba / mientras el hijo pendía»... (*Romanceros y Cancioneros sagrados,* ed. de don Justo de Sancha, *BAE,* XXXV, Madrid, 1884, núm. 401, pág. 111a-b). La fidelidad de la versión es extraordinaria. Reproduce del original el mismo metro y el mismo número de versos. Los siguientes delatan toda la técnica devota de los libros de meditación: «¡O madre, fuente de amor! / hazme sentir tu dolor / para que llore contigo...» («Fac, mater / me sentire vim doloris / Fac me vere tecum flere»). El tema del himno y su simplicidad rítmica (tetrámetros catalécticos con acentos trocaicos, y con el final del primer miembro paralelo al segundo), dio lugar a que se incluyera en devocionarios populares. Fue adaptado en clásicas piezas musicales por Schubert, Rossini, Verdi. También dedica San Buenaventura un himno a la Pasión: «In passione Domini» donde pide: «Portemus in memoria / Et poenas et opprobria / Christi, coronam spineam, / Crucem clavos et lanceam» (*Opera,* VI, Mainz, 1609, pág. 417; *A Dictionary of Hymnology,* pág. 566a). La colección *The Penguin Book of Latin Verse* (London, 1962) se lo atribuye a San Bernardo (pág. 242). También San Bernardo, en *De Meditatione* (*Opera omnia,* XII, Venetiis, 1756, págs. 379-562) en la «Sexta feria» (caput LXXIV), dedica una meditación a la Pasión de Cristo («in genere», págs. 487-489), y una a cada hora canónica, relacionándola con algún pasaje de la Pasión (págs. 489-502).

7 Influyó el Cartujano en la poesía de los siglos XVI y XVII, en Montesinos, Juan de Avila, Malón de Chaide, Lope y Gracián; Robert Ricard, «El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», *Estudios de literatura religiosa española* (Madrid, 1964), págs. 227-245. Las técnicas descriptivas de El Cartujano son muy similares a

1521-1522, en Manresa y en la escarpada serranía de Montserrat, Iñigo de Loyola, después de sus frescas lecturas en el libro de «El Cartujano», medita en los episodios de la Pasión. En la tercera semana que le dedica en sus *Ejercicios espirituales* (1541-1542), considera y detalla minuciosamente las escenas evangélicas. Fuerza la fantasía a crear representaciones ópticas (fantasmas de sus visiones) para lograr, de este modo, un disfrute total (síquico y sensual) del misterio contemplado. Transforma las actitudes mecánicas de devoción en signos que estimulan visiones internas y teatrales, afirma Roland Barthes, quien concluye: «le théâtre ignacien est moins rhétorique que fantasmatique: la 'scène' y est, en fait, un 'scénario'».[8] El lenguaje de la carne maltratada y los coloquios prefigurados entre un hablante (que peca) y un oyente (que escucha y perdona: ritual de la confesión), renuevan las técnicas de la contemplación espiritual y del decorado religioso.[9]

Entre 1539 y 1540, poco antes del Concilio de Trento, escribe fray Luis de Granada el tratado *De Modo Orandi*, guión de su obra

---

las de San Buenaventura, como podremos observar en el siguiente párrafo: «Vide caput inclinatum ad osculum, bracchia extensa ad amplexum, manus perforatas ad largiendum, latus apertum ad diligendum, pedum affixionem ad nobiscum manendum...» (Ed. Bolard, Rigollot et Carnandet, Paris-Roma, 1865, 2.ª part., cap. LXIV, pág. 677b), citado por R. Ricard, *Estudios de literatura religiosa española*, pág. 242, nota 3; Joaquín Gimeno, «Sobre el Cartujano y sus críticos», *HR.*, XXIX (1961), 1-14.

8 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (París, 1971), pág. 67.

9 El profesor Louis Martz (*The Poetry of Meditation*, New Haven, 1962) define la meditación ignaciana del siguiente modo: «Meditation, then, is not simply diligent thinking but thinking deliberately directed toward the development of certain specific emotions» (pág. 14); y sobre su método, añade: «St. Ignatius directs that one must also use the image-forming faculty to provide a concrete and vivid setting for a meditation on invisible things» (pág. 28). El proceso meditativo ignaciano se ordena de acuerdo con la jerarquía de las facultades del alma: memoria, entendimiento y voluntad, que corresponden, simbólicamente, explica el prof. Martz, a las tres personas de la Trinidad (págs. 34-36). Véanse Eberhard Müller-Bochat, «Técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada del Siglo de Oro», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Carlos H. Magis, México, 1970, págs. 611-617; José Luis Aranguren, *Catolicismo y Protestantismo* (Madrid, 1963), págs. 142-157.

madura *Tratado de la oración y meditación.*[10] Considera el fraile dominico las miserias humanas y los misterios de la vida y muerte del Señor (cap. III, IV). Un *Via Crucis* al aire libre, entre olivos y pedregales, fue recorriendo este fraile en el monasterio de Scala-Coeli, en Córdoba. El escenario representado semejaba al del Gólgota, y el caminante se identificaba, sobre un espacio geográfico similar, con el espectador del hecho histórico.[11] Las cruces hieráticas, plantadas sobre montículos, se convertían en pasos ascéticos y contemplativos: en dinámico proceso representativo y catártico. Los fieles tomaban parte en la escenificación de signos teológicos, y siguiendo el camino del Gólgota, rehacían un proceso histórico: externo (espacial) e interior (ascético).[12]

Pero es curioso observar que el *Libro de la oración y meditación* de fray Luis de Granada sale a la luz el mismo año que el *Lazarillo de Tormes,* y ambas obras ven agotadas, en poco tiempo, muchas ediciones. La visión irónica y satírica del mundo de la picaresca coincide con la consideración del misterio divino en fray Luis.[13] En las dos obras se hallan ya en germen los contrastes que, cincuenta años más tarde, han de definir y caracterizar al Barroco español y a la lírica de Lope. El mundo de Guzmán de Alfarache, el de la pícara

---

10 Alvaro Huerga, «Génesis y autenticidad del *Libro de la oración y meditación*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* LIX (Madrid, 1953), págs. 135-183. De parecido título al *De Modo Orandi* de Fray Luis es el *Modus Orandi* de Erasmo, que es traducido al español y publicado en Sevilla, en 1546. Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (México, 1969), págs. 572-587.

11 Desiderio Díaz de Triana, «Introducción» a la *Obra selecta* de Fray Luis de Granada, Madrid, 1952, págs. XXV - LXXVI.

12 De este modo describe Fray Luis de Granada el continuo sufrimiento de Cristo: «Porque en este tiempo todos a porfía trabajaban por atormentarle, cada cual de su manera. Uno le prende, otro le ata, otro le acusa, otro le escarnece, otro le escupe, otro le abofetea, otro le azota, otro le corona, otro le hiere con la caña, otro le cubre los ojos, otro le viste, otro le desnuda, otro le blasfema... Vuélvenle y revuélvenle, llévanle y tráenle de juicio en juicio, de tribunal en tribunal, de pontífice en pontífice, como si fuera un público ladrón y malhechor» (*Obra selecta,* pág. 802).

13 En 1554 se agotan ocho ediciones del libro de fray Luis de Granada, afirma Alvaro Huerga (*art. cit.,* pág. 161); lo mismo sucede con *El Lazarillo.* Véase Francisco Márquez Villanueva, *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI* (Madrid, 1968), págs. 67-137.

Justina y el de Estebanillo González se ríen, con burla descarada, de los lienzos maravillosos sobre santos, mártires y penitentes; de los valores e ideales que éstos presentan.

La representación dramática del hecho histórico, narrado en los Evangelios, se transforma en vivencia personal. Transciende al arte decorativo y al literario. El hombre justifica sus culpas ante un Cristo ensangrentado, y detrás de él se refugia en busca de perdón y seguridad. Se desmorona la concepción secular del hombre renacentista y desaparecen las utopías que ideaban sociedades felices. La naturaleza arcádica, concepción del hombre del Renacimiento, queda ahora contaminada de pecado y culpa. La paradoja del Dios-Hombre y su muerte en la Cruz, dan al traste con el sentido optimista; con la libertad y autonomía individual. Se ha producido lo que Lafuente Ferrari define como una gran «agitación cultural».[14]

Los elementos ascéticos se contaminan a su vez de erotismo y sensualidad. El alma del penitente es la amada de Cristo quien, apiadada por el dolor del amado, yace al pie de la cruz y se conduele con él. Esta pareja de amantes (esposo-esposa; Cristo-Iglesia), presentes en los cantos epitalámicos del *Cantar de los cantares,* se relacionan estrechamente con la tradición mística.[15] Santa Teresa de Jesús, en *Meditaciones sobre los cantares,* hace referencia a los «pechos divinos» y al olor que desprenden.[16] Treinta años más tarde, Lope, en su *Romancero espiritual,* alude al confortamiento que Cristo recibe apoyado en los pechos de su amada (Madre), símbolo de la Iglesia. En dichos sistemas, alegóricos y sensuales, establecidos en términos del amor carnal y divino, se basan símiles y analogías presentes en la poesía mística y en los Romanceros sacros.

Por otra parte, la idea de un Dios-Hombre salvando a la humanidad desde la cruz, implica una concepción religiosa de carácter épico-heroico. En dicha concepción confluyen dos tradiciones: la bíblica y la clásico-pagana. Tal sucede en el «Poema heroico a Cristo resuci-

---

14 Véase Werner Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma,* 2.ª ed. (Madrid, 1958), pág. 55.

15 *Cantar de los Cantares,* 1, 7, 13, 16; 2, 7-10; 4, 1-12; Werner Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma,* págs. 70-71.

16 Santa Teresa de Jesús, *Obras completas* (Madrid, 1967), pág. 349 a-b.

tado», epopeya a lo divino de Quevedo, compuesta de cien octavas. El héroe (Cristo) desciende a los infiernos (*descensus ad inferos*), siendo su viaje narrado como gloriosa *Odisea.*[17] El acto sublime trasciende sus correspondencias humanas, y el escritor compone el relato a base de estructuras alegóricas, cargadas de conceptos teológicos, o de símbolos, emblemas, jeroglíficos y referencias bíblicas: la cruz como barca; el pan eucarístico como espigas; el vino como sangre.

El coloquio oracional, real o imaginado, entre un hablante y un escucha, es la técnica empleada en varios poemas religiosos. El narrador, situado en el exterior (tercera persona), expone un hecho e introduce en el coloquio a un grupo de espectadores-lectores (u oyentes) entre los que a veces él mismo se incluye.[18] Apóstrofes, introducciones vocativas, exclamaciones, frases reiterativas, alocuciones preposicionales, etc., tan presentes en el Romancero tradicional y en el fronterizo, ofrecen al narrador fórmulas adecuadas a la mano. Tales estructuras, presentes como veremos en el *Romancero espiritual de Lope,* realzan los varios elementos visuales y cruentos; su dinamismo escénico y la movilidad de los personajes. Acotaciones formulísticas («dice», «expresa», «se dirige») inician la narración. El lector es invitado a tomar parte activa en lo narrado; a «sostener a Cristo» y a «sentirse teñido de su sangre»; a participar táctilmente y a visualizar lo que contempla.[19]

Este afán, pues, en descodificar la lingüística de la imagen sacra es convención común en los libros de meditación y en devocionarios; en Romanceros y Cancioneros de este tipo. Pero el «romancero sagrado tiene en buena parte sus orígenes en el romancero profano»,

---

17 Francisco de Quevedo, *Obras completas, I. Poesía original,* ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, 1968, págs. 189-211; Donald G. Castanien, «Quevedo's 'A Cristo resucitado'», *Symposium, XIII* (1959), 96-101.

18 La misma técnica de composición, si bien pictóricamente, es usada en varios lienzos de Velázquez. Véase al respecto Sánchez Cantón, «La espiritualidad de Velázquez», *Revista de la Universidad de Oviedo,* año IV, núms. 13 y 14, 1943, citado por Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco* (Salamanca, 1970), pág. 93.

19 Fray Luis de Granada trata de romper los límites del espacio en varias de sus meditaciones. Invita al lector a intervenir en los hechos y a tomar parte de la escena. Lo introduce en el grupo de los verdugos que rodean a Cristo.

expresa don Ramón Menéndez Pidal, y continúa, «cualquier romance que fuese muy divulgado provocaba una imitación a lo divino, y era cantado en la melodía en boga». Los romances de «El conde Arnaldos», y el de las «Almenas de Toro» de Fernand Arias (*Primavera y flor de romances,* núm. 50); el de «Don Alonso de Aguilar» (número 95a), expone Menéndez Pidal, adquieren sus *contrafactas* a lo divino,[20] y son usados por juglares franciscanos en procesiones y romerías. La música era el elemento transmisor de la divinización, adaptándose las canciones profanas más populares.

El romance de Lope en que relata cómo la diosa Venus busca al niño Cupido, es vuelto a lo divino por Alonso de Ledesma («Sale la estrella de oriente») e incluido en sus *Conceptos espirituales,* publicados en 1600.[21] Sin embargo, y pese al «entrañable catolicismo» de que disfruta el país, afirma A. Rodríguez-Moñino, la riqueza de la lírica profana, en los primeros ochenta años del siglo XVI, no tiene su correspondencia en la devota, a no ser en las versiones de aquélla a lo divino.[22]

---

20 *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)* (Madrid, 1953), I, pág. 345. Ya Gerolamo Malipiero, movido por un gran celo personal, había cambiado el Petrarca erótico escribiendo *Il Petrarca spirituale* (1536), presentando a Laura como símbolo de María, Cristo del amor y Petrarca del alma. La obra fue muy difundida y adquirió diez ediciones en poco tiempo. Feleciano Umbruno da Civitella mistifica los *Triunfos* de Petrarca en sus *Diálogos del dulce morir de Jesús* (1554), que, años más tarde, vuelve Lope también a lo divino en sus *Triunfos.* Muy difundida fue la obra de Sebastián de Córdoba titulada *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas* (1575). Véase en este sentido a Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1966), págs. 37-77. La colección del *Romancero y Cancioneros sagrados* (*BAE.,* XXXV) incluye abundantes ejemplos de «Coloquios pastoriles», vueltos a lo divino, en torno a los pastores de Belén, Nacimiento y Adoración de los Reyes (págs. 216-242). B. W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (Madrid, 1958), págs. 205-293. Juan López de Ubeda, en *Vergel de flores divinas* (Alcalá de Henares, 1582), escribe: «Pues ya que estas guitarrillas tan comúnmente se usan, y por de 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», incluido en *Cancionero general de la doctrina Cristiana,* hecho por Juan López de Ubeda, introd. bibliográfica de A. Rodríguez-Moñino, I, Madrid, 1962, pág. 27.

21 *BAE.,* XXXV, núm. 232, págs. 82b-83a.

22 A. Rodríguez-Moñino, *Poesía y Cancioneros (Siglo XVI)* (Madrid, 1968), pág. 102.

Si bien fueron compuestos poemas en romance con temas sagrados, en el siglo XVI y en los años precedentes al Concilio de Trento, éstos pasaron a la tradición oral.[23] Es sólo a fines del siglo XVI cuando empiezan a aparecer obras de conjunto de varios poetas y sobre diversos temas religiosos, tales como el *Cancionero general de la Doctrina cristiana* del Licenciado Juan López Pérez de Ubeda (1579), y *El vergel de flores divinas* (1582)[24] del mismo. Sin embargo, raros son los romances originales de Ubeda. La mayor parte ofrecen la versión a lo divino de textos muy conocidos: «Caballero, si a Francia ides» que cambia en «Angeles, si al mundo ides»; el «Miraba de Campo viejo» en «Miraba desde la Cruz»; el «Mira Nero de Tarpeya» en «Miraba el cruel Herodes» y «Por el rastro de sangre» alcanza dos versiones: una aplicada al nacimiento de Cristo; la otra a Santa Inés. Ubeda «se aprovecha de esta popularidad», expresa Rodríguez-Moñino, «y sobre todo de la música, para transformar lo pagano en cristiano».[25]

La obra de López de Ubeda (*Vergel de flores divinas,* 1580-1582), lo mismo que el *Cancionero* de Hernando del Castillo y las *Flores de poetas ilustres* que reúne Pedro de Espinosa, obtienen gran popularidad. Los romances a lo divino alcanzan en esta colección unas sesenta composiciones, cifra muy superior a la que figura en el *Cancionero.*[26] En el *Tesoro de divina poesía* (1587) Esteban de Villalobos ya reunía obras de diferentes autores, afirmando Rodríguez-Moñino ser su colección «como pasto espiritual para los devotos». Incluía,

---

23 La colección de José María de Cossío y Tomás Maza Solano, titulada *Romancero popular de la Montaña,* 2 vols. (Santander, 1933-1934), incluye (en el vol. II) romances sobre la vida de Cristo (págs. 221-245), y en particular sobre la Pasión (págs. 252-279).

24 Sobre esta obra afirma A. Rodríguez-Moñino: «*El vergel de flores divinas,* florilegio religioso sobre el cual ha pasado indiferente la rutina de nuestros historiadores de la poesía, merece un examen más detenido que ponga de relieve sus múltiples valores... hay en él mucho de lo que constituía el gusto y el clima espiritual de su tiempo» (*Poesía y Cancioneros,* pág. 109).

25 *Poesía y Cancioneros,* pág. 105.

26 Ocho romances, «el primero sobre la Oración de nuestro Señor en el Huerto, y los demás sobre las siete palabras que dixo en la Cruz», contiene el *Quaderno espiritual* de Auxías Izquierdo, publicado en Valencia, en 1577, de acuerdo con Ximeno (*Escritores del Reyno de Valencia,* I, pág. 187).

además de la «Vida de San Francisco» de Lope de Salinas, «La Pasión de Cristo» escrita en redondillas de fray Juan Micón y las «Lágrimas de San Pedro» de Tansilo, traducidas bellamente por Gálvez de Montalvo; al igual que las *Sátiras morales* de Alvar Gómez, el Señor de Pioz.[27]

En 1591 sale a la luz el *Cancionero de nuestra señora,* y Lucas Rodríguez, quien había compilado en 1579 el famoso y popular *Romancero historiado,* saca a la luz en Alcalá de Henares, en 1599, sus *Conceptos de divina poesía.* Dirigidos a la Marquesa de Cañete, los recarga de citas clásicas y eruditas. Y es claro antecedente de la literatura de Ledesma, de Alonso de Bonilla y seguidores. En 1600 aparecen los célebres *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma, que llenan, en repetidas ediciones, el campo de la poesía religiosa. En su «Primera parte» dedica poemas al ciclo de la Pasión.[28] En la *Tercera parte de conceptos espirituales* (Segovia, 1612) incluye un extenso romance titulado «La vida de Cristo, desde su encarnación hasta que vuelve a juzgar a los hombres», en el que narra, metafóricamente, la vida de Cristo a modo de reformador de universidad. Dedica también romances a las postrimerías y a la escatología cristiana: «Al Juicio final» (*BAE.,* XXXV, núm. 362, págs. 137-138); «A la muerte» (núm. 366, pág. 141); «A la conversión de un pecador» (núm. 363, pág. 138).

En 1612, José de Valdivielso, íntimo amigo de Lope, publica su *Romancero espiritual,* compuesto de poemas tornados hábilmente a lo divino. Entre 1612 y 1614 obtiene la obra cuatro ediciones. Invierte

---

27 *Poesía y Cancioneros,* págs. 108-110.

28 Este tema es objeto de muchos romances religiosos de diversos autores. Uno de ellos, de trescientos cuatro versos, divulgado en pliegos sueltos, sin lugar ni año, anónimo, se titula «Estaciones de la vía sacra» (*BAE.,* XXXV, núm. 370, págs. 144a-146b) y narra todas las vicisitudes de la Pasión de Cristo («estaciones»), dando énfasis a la crueldad de los soldados y a los dolores de Cristo. El romance es una fuente de referencias bíblicas. El narrador inicia la composición pidiendo atención a sus oyentes: «Oíd atentos, mortales». En otro romance, también anónimo, y divulgado a su vez en pliegos sueltos, se ensalzan las excelencias de la cruz (núm. 371, págs. 146-148a). El mismo motivo lo desarrolla fray Hortensio Félix Paravicino en romances dedicados exclusivamente a la cruz e incluidos en el *Parnaso español,* V (*BAE.,* XXXV, núm. 372, págs. 148a-149a).

Valdivielso las estructuras amado-amada de la poesía cortesana, al igual que el estado social de los amantes.[29] En la poesía provenzal la amada era superior al amado; la conquista de aquélla se comparaba en términos militares: como asedio a una fortaleza de difícil acceso. En el sistema de la poesía religiosa, la amada (el alma) figura como villana e infiel a su amante, Cristo.

El *Romancero espiritual* de Lope de Vega,[30] compuesto de romances ya incluidos la mayoría en sus *Rimas sacras* (1614), nunca fue escrito por Lope como libro. Salió en Pamplona, en 1619, según afirma el bibliógrafo Vicente Salvá, y con el título de *Romancero espiritual, para recrearse* (en ediciones posteriores, «*reglarse*») *el alma en Dios, y redención del género humano... compuesto por Lope de Vega Carpio* (*OS.*, XV, pág. 443).[31] Carece de dedicatoria y prólogo.

---

29 J. M. Aguirre, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional* (Toledo, 1965), págs. 65-89.

30 Véase *Romancero espiritual y Rimas sacras*, ed., prólogo y notas de Luis Guarner, Madrid, 1941. Varias series sueltas de este Romancero (los «Catorce Romances de la Pasión de Jesu Christo») de Lope de Vega se hallan en la *The Hispanic Society of America*, en New York. Son a modo de minúsculos devocionarios de bolsillo, de tamaño de 16x8 cms., con diversidad de viñetas en sus portadas. Salieron de diversas imprentas: dos en Madrid; uno en 1778; otro en Segovia (sin fecha); seis en Valladolid (uno sin fecha), lo que prueba la gran tradicionalidad de que disfrutó este Romancero en tierras castellanas. La última edición es de 1890. Carecemos todavía de un estudio sobre la expansión de la poesía religiosa popular, y sobre su influjo en la literatura del siglo XVII, como bien indica María Cruz García de Enterría en *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid, 1973), páginas 180-181.

31 Anteriormente, en 1622, apareció una edición en Zaragoza que se cita en el tomo XIV (pág. VI) de la *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de don Frey Lope de Vega Carpio del hábito de San Juan*, 21 vols., ed. de A. Sancha, Madrid, 1776-1779. Abreviamos esta colección con *OS.* Y en el *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, V (París, 1864), pág. 1109a, de Jacques-Charles Brunet. Existe un ejemplar en la Biblioteca Vaticana. De la ed. de Pamplona de 1624 (al parecer la segunda ed. de la de 1619) la *The Hispanic Society of America* reprodujo una ed. facsímil (New York, 1903), que José F. Montesinos (ed. de *Poesías líricas* de Lope de Vega, Madrid, 1960, II, pág. 170) cree ser la primera. La cuarta edición (Madrid, 1625) es la incluida en el vol. XV de las *OS.* Lleva aprobación de D. Juan de Xauregui y censura de fray Hortensio Félix Paravicino, buen amigo de Lope (págs. 445-446). Don Pedro Salvá y Mallen en su *Catálogo de la Biblioteca*

La edición príncipe, desconocida, fue reeditada de nuevo en 1624 por Juan de Oteyza, impresor del reino de Navarra. Le añade las «Estaciones de la *Via Crucis*», y en cada una de las quince estaciones, cuatro devotas consideraciones. Las sucesivas y posteriores ediciones del *Romancero espiritual* (Madrid, 1673, 1720) no se enriquecen con «nuevas oraciones y ejercicios piadosos» como afirma Luis Guarner. Sólo varían de tamaño. La edición de 1673 es, por ejemplo, un pequeñico libro de bolsillo (7x10 cms.) que poseyó el Marqués de Jerez de los Caballeros, y cuyo único ejemplar pasó a la colección de la *The Hispanic Society of America,* bellamente encuadernado con rosón en oro y sello de la identidad. La edición de 1720 es la cuarta impresión, nos avisa en la portada el editor Pedro Joseph Alonso y Padilla; «tercera» al final de la obra.

Incluye la primera parte dos romances dedicados a la Infancia de Jesús. El primero («Al Nacimiento de Christo», fol. 5) fue tomado de las *Rimas sacras;* el segundo («La buena ventura del Niño Jesús», fol. 7) de los *Pastores de Belén.* La segunda parte, titulada «La redención del Género humano», está compuesta por veinte romances numerados (también incluidos en las *Rimas sacras*). Entre el romance noveno y el décimo se intercalan las «Meditaciones» (fols. 33-77), que se componen de una breve oración y una meditación cuyo tema se

---

de Salvá, I (Valencia, 1872), pág. 174b, afirma conocer la edición de Pamplona de 1624 («en su posesión», escribe, la de Madrid de 1625, y otras posteriores; tal vez las de 1680, 1720, 1724). Salvá manejó un ejemplar, sin portada, que rezaba: «En Madrid, por Andrés García de la Iglesia. Véndese en casa de San Vicente, enfrente de San Felipe, S. A.» (hacia 1680) y describe su formato. Tiene también presente otra edición impresa sin duda en «Madrid, A costa de Juan de S. Vicente, Librero enfrente de S. Felipe, con 24º, y 250 folios» («quizás fueron páginas», añade Salvá), concluyendo que debe pertenecer «a la última mitad del siglo XVII». Afirma Salvá expresamente que el texto de la aprobación del libro, que data del 26 de julio de 1619, fue el que pasó a la edición de 1624. La portada «Hánse añadido en esta impresión» supone una anterior. El bibliógrafo Antonio Nicolás (*Bibliotheca Hispana Nova,* II, Madrid, 1788, pág. 78b) indica el hecho de que muchos de los romances incluidos fueron publicándose, como ya hemos indicado, independientemente, en pliegos sueltos. Véase Luis Guarner, «Autenticidad y crítica del *Romancero espiritual* de Lope de Vega», y «La cuestión bibliográfica referente al *Romancero espiritual* de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional,* III (Madrid, 1942), 64-79; 198-207, respectivamente.

introduce en una redondilla que las precede.[32] La tercera parte consta de diez romances, dedicados unos a la Eucaristía (una «villanesca»); otros, de carácter más narrativo (heroico y caballeresco) a varios santos: San Ignacio, San Francisco de Asís; además, una «canción», un «soliloquio» y un «edilio» de carácter pastoril. Considera Angel Valbuena Prat los romances de Lope en torno a la Pasión del Señor como los «romances más bellos y plenamente logrados, sin retórica de modas pasajeras», concluyendo: «El Lope de los 'soliloquios' y de los 'romances' y aun de algunos sonetos, a pesar de la métrica culta que suponen —relativamente culta—, son los mayores aciertos del poeta religioso y acaso de toda su obra subjetiva».[33] La misma participación activa de Lope en las estructuras religiosas de la época (sacerdote, confesor, predicador de novenarios), le acercan a los temas de arrepentimiento, constantes en la literatura religiosa y bíblica.[34] Se insistía en los aspectos escatológicos (negativos) del dogma: pecado, penas del purgatorio (culto a las ánimas), penas del

---

32 Se exhorta en ellas al alma a que contemple algún detalle doloroso o injusto de la pasión: «Considera, alma perdida, / que en aqueste paso fuerte / se dio sentencia de muerte / al Redentor de la vida» («Primera estación»). A cada redondilla le sigue una glosa en prosa, concluyendo con una «meditación». A veces entre ambas se inserta una «oración» (estaciones I, XIII, XIV, XV). Las «Meditaciones de la vía-Crucis» se incluyen en las *OS.* (XV, págs. 453-486), al igual que el «Coloquio entre San Juan y el Niño Jesús», bajo el título general de «Contemplativos discursos» (págs. 455-464), y la «Forma breve de rezar» (págs. 485-500). Consta este poema de cincuenta sextinas, divididas en cinco grupos de a diez, introducidos cada uno por un «Pater noster». Trata sobre los diversos aspectos de la vida de Cristo. Concluye con una letanía, un acto de contrición y con las «Estaciones del cordón» (fols. 71-77).

33 Angel Valbuena Prat, *La religiosidad popular en Lope de Vega* (Madrid, 1963), págs. 28 y 29.

34 Recuérdense, por ejemplo, los salmos penitenciales: «Miserere mei, Domine» (Ps. 6, 3 y ss.); «Quoniam iniquitatem meam annuntiabo et cogitabo pro peccato meo» (Ps. 37, 19); «Miserere mei, Deus» (Ps. 50, 3) y «De profundis clamavi ad te, Domine» (Ps. 129, 1) o la voz de Isaías: «Revertere ad me, quoniam redemi te» (44, 22); Jeremías: «Convertimini, filii revertentes» (3, 22); «Filia populi mei, accingere cilicio» (6,26), al igual que «Las lamentaciones»: «Levemus corda nostra cum manibus ad Dominum in caelos» (3, 41). Citamos siguiendo la *Biblia Sacra Iusta Vulgatam Clementinam,* nova editio, *BAC.*, Madrid, 1965. En el vol. I de *OS.* se incluyen tres salmos penitenciales de Lope (págs. 366-373), lo que evidencia su familiaridad con el tema.

infierno, condenación y juicio, relegando a segundo plano los dones de la gracia y de la caridad divina. Lo tremebundo y patético del dogma católico (lo que Renán denomina «la révoltante crudité») presidía sobre el valor carismático de la gracia santificadora.[35] Al oyente se le acusaba de pecador, y la expiación de las culpas declaraba la validez de la confesión y del sacramento de la eucaristía, en contra de la tendencia de la Reforma. En las procesiones de Semana Santa, tras el paso de Cristo, el pueblo encapuchado aún se convierte en público penitente.

2. *Entre Escila y Caribdis o las crisis espirituales de Lope*

A través de las cartas que Lope escribe al duque de Sessa, ávido colector de los escritos de su secretario, es posible rastrear sus crisis, que se inician alrededor de 1611, y con altos y bajos continúan hasta el final de su vida.[36] Su *Epistolario* revela, día a día, la sicología del enamorado: obsesiones eróticas, desengaños, estados de arrepentimien-

---

35 Se populariza el tema hagiográfico en torno a los grandes arrepentidos: *La conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide (1578-1583); *Las lágrimas de Hieremías* de Quevedo. A Santa María Magdalena, lo mismo que a San Pedro apóstol, le dedica Ubeda varias composiciones en su *Cancionero* (*BAE.*, XXXV, núms. 303-307) y Valdivielso en su *Romancero espiritual*. Werner Weisbach presenta, en su obra citada, famosas pinturas que exhiben a pecadores arrepentidos: de Rubens «Cristo y los pecadores arrepentidos» entre los que figuran la Magdalena, el buen ladrón, David y San Pedro (fig. 21); la Magdalena de Guercino (fig. 79); la de Franceschini (fig. 80); la de Ribera (fig. 81). Véase también a P. S. Powers, «Lope de Vega y 'Las lágrimas de la Magdalena'», *Comparative Literature*, VIII (1956), 273-290.

36 Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra* (Madrid, 1969), págs. 77-94; Amado Alonso, «Caducidad y perennidad en la poesía de Lope», *Materia y forma en poesía* (Madrid, 1969), págs. 134-145. Está por hacer en España el tipo de crítica sicoanalítica que aplicada a los procesos creativos de Lope, y en conjunción con los estados anímicos que muestran sus cartas, revelaría la «otra ladera» de su *poiesis*: su génesis creativa. Véase un breve sumario de estas corrientes críticas en Anne Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire* (Tolouse, 1973).

to, momentos depresivos, exaltaciones platónicas, resignación estoica ante las pérdidas familiares, etc.[37]

Casado en 1598 con Juana de Guardo (hija de un rico tocinero madrileño), convive Lope, a la vez, con la actriz Micaela de Luján (*Camila Lucinda*), teniendo hijos de ambas.[38] Las pérdidas familiares que se inician con la muerte de Isabel de Urbina, en 1594, van avivando en él una conciencia de culpa, y creando estados psíquicos depresivos. Hacia 1609 terminan sus amores con Micaela, a quien había dedicado veintinueve sonetos de las *Rimas*. En 1613, muerto ya su hijo Carlos, anota Lope: «¿Cuánto fuera mejor, que yo muriera / que no que en los principios de su Aurora / Carlos tan larga noche padeciera?» (*OS.*, I, pág. 472), y en carta, que Amezúa data de abril de 1612, expone: «Tristezas son estas mías, que otras veces me han tenido al cabo de la vida y de la paciencia, pero no con la fuerza de ahora. Creo que si me preguntase a mí mismo qué mal tengo, no sabría responderme, por mucho tiempo que lo pensase» (*Epistolario*, III, núm. 86). El 13 de agosto de 1613 fallece su segunda esposa, recién nacida Feliciana, repitiéndose idénticamente el hecho ocurrido con Isabel de Urbina: nacimiento de una hija y subsiguiente muerte de la madre.

---

37 Para las cartas de Lope seguimos la ed. de don Agustín G. de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, Madrid, 1941; IV, Madrid, 1943. (Abreviamos con *Epistolario* y modernizamos la ortografía).

38 Con doña Juana tuvo Lope una niña que murió al poco de nacer, y un hijo, Carlos Félix, que nace en 1606 y muere unos seis años más tarde, es decir, a finales de 1612. De acuerdo con Alonso Zamora Vicente, Carlos Félix muere en 1613, a finales del verano; doña Juana «pocos meses después» (*Lope de Vega: su vida y su obra*, págs. 71-72). Según J. M. Blecua («Introducción» a *Obras poéticas* de Lope de Vega, I, Barcelona, 1969, págs. XXXVI-XXXVII), Carlitos cae enfermo en el verano de 1612 «y debió morir muy poco después». Pero en nota de la pág. 485 afirma que murió en 1613, al igual que doña Juana. Según Emilio Orozco (*Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, 1973, pág. 143), enferma y muere «Carlitos» en la primavera de 1612; en el verano del mismo año muere doña Juana. Sin embargo, A. Castro y Hugo A. Rennert afirman que Carlos Félix muere en el «verano u otoño» de 1612 (*Vida de Lope de Vega* (1562-1635) (Salamanca, 1968), págs. 200-202, y doña Juana el 13 de agosto de 1613. Y lo mismo afirma Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974), pág. 189.

A sus prácticas ascéticas alude Lope en carta que data de 1611: «y yo me pego lindos zurriagazos todas las noches» (*Epistolario,* III, núm. 50), y con frecuencia reincide en las «penas» y «congojas tristes» que le agobian (*Epistolario,* III, núms. 76, 227, 256, 304, 348; IV, 425). En cartas, escritas entre 1611 y 1628, insiste en sus «profundas tristezas» y en los apuros económicos (*Epistolario,* IV, núms. 494, 504) que corren paralelos, a partir de 1610, con el período de su poesía religiosa. Ya en 1609 había ingresado Lope en la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento; en 1610 en el Oratorio de la calle del Olivar, y al siguiente año se hacía Terciario Franciscano. Publica en 1612 los *Pastores de Belén* (*Arcadia* a lo divino), en torno al nacimiento de Cristo, y a la adoración que recibe de pastores y reyes. En el mismo año salen los *Cuatro soliloquios*:[39] primera expresión en prosa del hombre arrepentido.

El tema del pecador que se arrepiente se expresa en esta obra de carácter coloquial. El título completo denuncia su aspecto emotivo: *Cuatro Soliloquios de Lope de Vega Carpio, llanto y lágrimas, que hizo arrodillado delante de un Crucifijo, pidiendo a Dios perdón de sus pecados, después de haver recibido el hábito de la Tercera Orden de Penitencia del Seráfico Francisco.* En secuencias reflexivas, y a modo de coloquios, expresa ante el Crucificado un vehemente deseo de expiación ascética; de espiritual purificación.[40] Las propias culpas de la vida pasada —la memoria como recolección de hechos— son el impulso creativo al ser recordadas por este penitente, en continuo

---

39 Incluidos en el vol. XIII de *OS.* (págs. 471-484), y también en el vol. XXXVIII de la *BAE.* (selección de don Cayetano Rosell). El mismo título asocia la obra a los *Soliloquios* de San Buenaventura, a quien Lope, sin duda ninguna, trata de imitar. Ya el padre de Lope, don Félix Vega, había escrito versos «a lo divino»: «versos eran a Dios llenos de amores», escribe el hijo en el *Laurel de Apolo* (*OS.,* I, silva, IV, pág. 78), a quien le había enseñado «versos en la cuna». El viejo montañés fue también «loquillo» por las mujeres en sus años mozos, según expresa Lope en su «Epístola de Belardo a Amarilis»: «Siguióle hasta Madrid, de celos ciega, / su amorosa mujer, porque él quería / una española Elena, entonces griega» (*OS.,* I, pág. 470).

40 Las frases interrogativas forman por sí solas más del 10 por 100 del texto, afirma Manuel Durán, lo que revela el tono emotivo y el afán catártico que predomina en los *Soliloquios.* Véase Manuel Durán, «Lope de Vega y el problema del manierismo», *Anuario de letras,* II (México, 1962), 90.

vaivén entre vida interior y mundo exterior; esperanza y desesperación; «ladrón y ventero» (*Epistolario,* III, núm. 59).

En 1626 añade Lope tres *Soliloquios* a los cuatro anteriores, apareciendo todo el conjunto con el título: *Soliloquios amorosos de un alma a Dios. Escritos en lengua latina por el muy R. P. Gabriel Padecopeo, y en la castellana por Frey Lope Félix de Vega Carpio.*[41] Se finge Lope el traductor de la obra escrita por el monje cartujo Gabriel Padecopeo, añadiendo al final de cada soliloquio comentarios ascéticos y piadosos. Escritos en redondillas, consta cada soliloquio de veinte estrofas, incluyendo, aparte del comentario, una jaculatoria.[42] Sabemos que algunos de ellos fueron escritos entre 1614 y 1615, según lo expresa el propio Lope en carta al duque de Sessa (*Epistolario,* III, núm. 167). Los grupos de cuatro y tres *Soliloquios* no marcan grandes diferencias, y los años que transcurren entre ambos incluyen, diríamos, las crisis por las que pasó Lope, de los cuarenta a los sesenta años.[43]

Avisa el mismo Lope en el «Prólogo» a los *Soliloquios* de lo importante que es la obra «para cualquier pecador, que quisiere apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva». Pero si bien su carácter ascético es obvio (también el artístico, sobre todo en el «Séptimo»), el sicológico es, a su vez, intrigante. Reflejan dos modalidades ambivalentes; dos posturas radicales y paradójicas que se niegan mutua-

---

41 *OS.,* XVII, págs. 1-93. El hecho de encubrirse Lope en estos *Soliloquios* bajo el seudónimo no nos da pie para pensar que tuviera, creemos, vergüenza de descubrirse como público pecador, como afirman La Barrera, Sainz de Robles, Vossler y el mismo Dámaso Alonso, al comentar éste: «El sacerdote indigno sentía un resto de vergüenza en mostrarse en la desnudez de su alma arrepentida» en *Studia Philologica et Litteraria in honorem L. Spitzer,* Francke Verlarg, Bern, 1958, pág. 30; Castro y Rennert, *Vida de Lope de Vega,* pág. 197, nota 96. Este recurso de «role-playing» es común juego dramático en Lope. «La consideración de la propia pecaminosidad, era parte integrante del programa de la devoción meditativa y uno de los motivos principales de la literatura ascética», afirma Eberhard Müller-Bochat en «Lope, poeta sacro», *La Torre,* XI, núm. 41 (1963), 78.

42 En la «Egloga a Claudio» (más bien epístola) escribe Lope: «Y en néctar soberano / bañado disfracé en Anagrama / los *Soliloquios* de mi ardiente llama» (*OS.,* IX, pág. 364).

43 Véase Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega,* págs. 170-191.

mente. El examen de conciencia es dual (del presente al pasado) e implica movimientos alternantes, temporales e interiores. Por el contrario, los *Pastores de Belén* son, por su aire festivo, el envés de los *Soliloquios*. Los pequeños cuadros divinos del Nacimiento de Cristo se relatan en términos de la vida cotidiana y real. Sus romances glosan y amplían detalles apócrifos en torno a la Natividad de Cristo y María. Ternura y canción de corte popular —danza humana y contradanza a lo divino— se alternan con representaciones emblemáticas y simbólicas: las pajas del pesebre se convierten en espinas de la corona; la Virgen en portadora de un Sol.[44]

Muerto Carlos Félix y doña Juana, Lope se cree castigado «por los pecados de la carne». Siente nostalgia de su salvación y, para asegurarla, se ordena de sacerdote en 1614, confiando en que «este asilo me defienda y guarde», escribe al Dr. Matías de Porras.[45] En su epístola a Amarilis, escrita en 1617, le explica: «ordenéme, Amarilis, que importaba / el ordenarme a la desorden mía».[46] Pero todavía el Duque de Sessa le sigue pidiendo consejos amorosos: literatura erótica en forma epistolar. Le ruega Lope: «Le vuelvo a suplicar a Vex[a], por la sangre que Dios derramó en la Cruz, no me mande que en esto le ofenda» (*Epistolario,* III, núm. 157); y en otra anterior (núm. 152): «Heme entristecido de suerte, que creo que no me hubiera ordenado si creyera que había de dejar de servir a Vex[a] en alguna cosa, mayormente en las que son tan de su gusto».

Canta misa Lope el 24 de mayo de 1614, en la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Madrid, en donde descansan los restos de Juana de Guardo. Cuenta cincuenta y dos años y se considera «hombre acabado al mundo» (*Epistolario,* III, núm. 195).[47] En el mismo año publica las *Rimas sacras* que dedica a fray Martín de San Cirilo, su confesor, y quien en varias ocasiones le había negado la absolución por seguir alimentando con sus cartas los eróticos regodeos de su

---

44 El mismo concepto es expresado por Alonso de Ledesma en sus *Conceptos espirituales* (ed. de Eduardo Juliá Martínez, II, Madrid, 1969, págs. 185-216).

45 *OS.*, I, pág. 325.

46 *Ibíd.*, pág. 473.

47 Robert Ricard, «Sacerdoce et Littérature dans L'Espagne du Siècle d'Or. Le cas de Lope de Vega, *Les Lettres romanes,* X (1956), 39-49.

señor duque. Constituyen estas *Rimas* el corpus poético más importante de la lírica religiosa del siglo XVII. Obra miscelánea (contiene romances, canciones petrarquistas, sonetos, elegías, epístolas), revela la madurez técnica de Lope como poeta religioso. Alterna amor divino y dogma; contrición y desengaño; anulación del apetito sensual y ascetismo carnal.[48]

El proceso meditativo se constituye, en las *Rimas sacras,* a través de un yo contemplando su pasado: los pasos por donde ha venido. Después de entrar por «laberinto tan extraño», y vencida su oscuridad interior con la gracia divina, «vuelve a la patria la razón perdida». La lamentación profana por la pérdida de la amada en Petrarca («Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni», *Rime sparse,* soneto CCXCVIII) y en Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi estado»), se convierte en Lope en jubiloso encuentro con su amada: la gracia divina. A base de actos meditativos, memorísticos, va considerando los «pasos de mi primera edad» (soneto II), que ahora, arrepentido, quiere desandar. Estos le llevan a un centro interior y concreto: a la consideración de «mí mismo» en un aquí presente: «Entro en mí mismo para verme, y dentro / hallo, ¡ay de mí!, con la razón postrada / una loca república alterada, / tanto que apenas los umbrales entro» (soneto III). Desde el umbral que dirige hacia este interior, el yo puede ver las tensiones entre «apetito sensitivo» y «voluntad», logrando ésta conducir el alma «al verdadero centro». La introspección de las propias culpas se convierte de este modo en un acceso a la identidad individual.

En los sonetos que desarrollan historias bíblicas, incluidos en las *Rimas* (núms. 5, 94, 104),[49] al igual que varios de las *Rimas sacras* (núms. XCII, XCIII, XCV),[50] establece Lope con frecuencia ejemplos de perversión de los apetitos (generalmente lujuria), trazando referencias paralelas con sus experiencias eróticas. En el soneto «Al triunfo de Judit» (*Rimas,* núm. 94) desarrolla, a base de estructuras duales,

---

48 *Rimas sacras. Primera parte de Lope de Vega Carpio, clérigo presbítero,* Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1614 (ed. facsimilar y estudio de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, 1963, págs. 75-500).

49 Lope de Vega, *Obras poéticas,* I, págs. 25-26; 78; 84-85.

50 *Ibíd.,* págs. 366; 366-367; 367-368.

el conflicto agónico entre carne y espíritu; concupiscencia y virtud. Dramatiza el soneto, en grotesca distorsión pictórica y antitética (tema desarrollado en el famoso cuadro de Tintoretto), la violenta lucha de hedonismo (primer plano: «cuelga sangriento») contra castidad (segundo plano: «sobre la muralla coronada»); de libertad contra tiranía; paganismo contra monoteísmo. La heroína («la casta hebrea») muestra a su pueblo, desde la muralla, la mutilada cabeza del «feroz tirano» Holofernes (*Judith,* 13, 14-16).[51] El soneto desplaza la perspectiva y el sentido del héroe tradicional (aquí una mujer), quien, como en el «Exemplo L» de *El Conde Lucanor,* vence a su enemigo, físicamente superior, por la astucia y la inteligencia. La condenación de la concupiscencia hace referencia personal a los amores ilícitos y extramaritales de Lope. A este motivo alude el soneto «Sirvió Jacob los siete largos años» (*Rimas,* núm. 5), clara referencia al amor adúltero entre Jacob y Lía (*Gén.,* 29). En los sonetos «¿Qué ceguedad me trujo a tantos daños?», «¡Oh corazón más duro que diamante!», «¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado» (*Rimas sacras,* V, VIII, XV) incide Lope en el mismo tema.

El empleo de una imaginería de lo sagrado, al igual que los *exempla* bíblicos en conjunción con casos de erotismo, procede inicialmente de la tradición del amor cortés. C. S. Lewis indica cómo Dante al acomodar la cristiandad con el mundo pagano (Ovidio) logra una «noble fusion of sexual and religious experience».[52] Y en el mismo sentido se expresa Bruce W. Wardropper en su «Introducción» al *Cancionero espiritual* (Valladolid, 1549) al indicar: «El amor cortés, siglos atrás, se había asimilado muchos elementos del amor cristiano... Estos términos eróticos, siendo en parte derivados o adaptados de la pasión de Cristo, fácilmente se vuelven al revés, para expresar de nuevo el amor a Dios de la persona devota, o el amor de Cristo a la

---

51 Véanse al respecto Leo Spitzer, «Lope's 'Triunfo de Judit'», *MLN,* LXIX (1954), 1-11; E. G. Erdmons, «The source and structure of Lope de Vega's *'Al triunfo de Judit'*», *HR.,* XXXVI (1968), 236-248; Edward Glaser, «A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age», *Studies in Philology,* LII (1955), 524-548.

52 *The Allegory of Love* (Oxford, 1966), pág. 21; Denis de Rougemont, *L'Amour et L'Occident* (París, 1972), págs. 108-130; A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love* (New York, 1947).

humanidad».[53] Y del mismo modo que el hijo de Dios se humaniza para divinizar al hombre, el amante santifica lo profano en busca de íntimas y mutuas correspondencias.

En el primer soneto de las *Rimas* («Versos de amor, conceptos esparcidos»), inspirado en Petrarca (soneto I del *Canzoniere*), establece Lope series de palinodias contra el amor. En «Cuando imagino de mis breves días» (núm. 2) reflexiona sobre el apetito amoroso, cegador de la razón, y en «Mis pasos engañados hasta agora» (número 40), «los pasos ciegos de mi edad perdida», tornada en desengaño y amargada memoria, se convierten en «polvo, en humo, en sombra». Con frecuencia, el «breve placer» resulta en «daño eterno» (núm. 182), y la *cupiditas,* insiste Lope, termina siendo un «dulce error». El penúltimo soneto (núm. 199) está dedicado a la muerte. Refleja una conciencia de mutabilidad y desaparición en el tiempo; una aguda tensión síquica en frágil equilibrio entre experiencia erótica, desengaño y sentimiento de culpa. Se puede rastrear, en estos primeros sonetos de las *Rimas* de 1602, un proceso de reflexiva maduración ante el propio yo objetivo bajo la *persona* del pecador.

La súplica de perdón ante el Crucificado está bellamente reflejada en varios sonetos de las *Rimas sacras.* En «Pastor que con tus silbos amorosos» (núm. XIV), la locución vocativa sitúa al hablante en una posición cercana, pero inferior a la del oyente. Las fórmulas rogativas «vuelve», «oye», «espera», infieren la humildad del penitente, quien arrodillado ante el Tú («Tú, que hiciste cayado de ese leño») promete seguir «tus dulces silbos y tus pies hermosos». Los emblemas Cristo-pastor, cruz-cayado, estructuran el soneto. Los «silbos» del Pastor están llenos de magia sobrenatural: despertaron al poeta del «profundo sueño» (pecado) en que estaba sumido. Pero la imagen del Pastor, cuyos pasos quiere seguir este arrepentido («y la palabra de seguirte empeño») es sustituida por la del Crucificado, quien, con sus pies clavados, espera al penitente. La misma serie de imágenes se establecen en el soneto XV: «¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado!», reincidiendo el yo en su arrepentimiento («Seguí mil veces vuestro

---

53 *Cancionero espiritual* (Valladolid, 1549), ed. de Bruce W. Wardropper, Valencia, 1954, págs. XXVI-XXVII.

pie sagrado») y nuevas caídas: «y atrás volví otras tantas atrevido».

El pecador se apiada de Cristo tendido en la cruz (núm. XVI). A dicho estado lo han llevado sus culpas. Pero la cruz (arrepentimiento, penitencia, salvación) podrá guiar la «nave de mi vida peregrina» (núm. XXV), atraída y desviada frecuentemente por las llamadas de las «sirenas» (los apetitos). En el soneto «A Cristo en la cruz» (núm. LXXIII), el penitente, deshecho en lágrimas, pide al «Cristo santo» detenga sus «perdidos pasos», de nuevo alterados por el desvío de los sentidos.

Estos sonetos, escritos en la misma época que los romances de la Pasión, reinciden en el reconocimiento de la gracia divina, y en la distancia paradójica entre el Hombre redentor y el pecador, temas dominantes de *Rimas* y *Romanceros* sacros. Insisten en el desvío de los sentidos, y en cómo los apetitos embotan y diviergen el recto proceder de la razón, relacionando el mito de Circe y el de las Sirenas (su seducción es melodiosa) con la esclavitud sensual (*Rimas sacras,* núm. XXIV). La sensualidad altera el centro volitivo; desplaza el dominio de la voluntad (núm. III), de acuerdo con la doctrina de la escolástica expuesta en la *Suma Teológica.*[54] El alma es cual mariposa que «a la luz círculos daba, / buscando en la tiniebla puerta al día» (núm. XXXV).

Pronto se desvanece el ascetismo de Lope iniciado poco antes de su ordenación sacerdotal,[55] y presente en las *Rimas sacras.* Dan al

---

[54] Sobre los deleites corporales opina el santo dominico: «Per haec vitia (carnalia) intentio hominis maxime aplicatur ad corporalia, et per consequens debilitatur operatio hominis circa intelligibilia... Et ideo ex luxuria oritur caecitas mentis, quae quasi totaliter spiritualium bonorum cognitionem excludit» (vol VIII, Romae, 1895, II-II q. 15 a. 3 c.). Y en el comentario a la Metafísica: «Concupiscentia pervertit iudicium rationis, ut ei videatur bonum quod est delectabile» (*In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio,* Romae, 1964, libr. XII, lec. VII, núm. 2522).

[55] En 1614 pasó Lope tres meses en Toledo gestionando su ordenación sacerdotal. Residió como huésped en casa de su amiga de tablas Jerónima de Burgos, «con quien nada nos obliga a pensar que mantuviese piadosas relaciones», afirma A. Castro y Hugo A. Rennert (*Vida de Lope de Vega,* pág. 206), basándose en las cartas que Lope escribe al duque de Sessa desde Toledo. En otra ocasión, ya cantada la primera misa, y consciente Lope de su nuevo estado, se ve obligado a huir a Toledo (junio de 1615): «llegué aquí huyendo de las ocasiones en que la lengua de una mujer favorecida infame puede poner un hombre de mi hábito» (*Epistolario,* III, núm. 195).

traste con sus lágrimas ante el Crucificado, los «ojos verdes», las «pestañas negras», la «gentileza de cuerpo» de Marta de Nevares: la Amarilis y Marcia Leonardo de poemas, epístolas y novelas cortas. El Lope sacerdote, terciario franciscano, oficiante y predicador de novenarios, se convierte en el romántico amante de una joven casada, veinte años menor que él, y con varios hijos.[56] Contaba Lope cincuenta y cuatro años de edad.

De la atracción que siente Lope hacia Marta trata de desasirse cual pájaro incapaz de despegar las alas de la liga, expresa él mismo.[57] Escribe al duque de Sessa, en 1617: «si en mi vida lo estuve (perdido) por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar en esto, ni vivir sin gozarlo, porque, pensando en que yo lo dexo, me muero de celos de sucesor; que en este lugar es el amor como juego de esgrima, que a donde uno asienta la espada, hay mil que van a tomarla juntos» (*Epistolario,* III, núm. 311). Y en otra carta del mismo año confiesa cómo la mujer amada lo ha tenido en vela toda la noche: «esta noche no he dormido, aunque me he confesado; ¡mal haya amor que se quiere oponer al cielo!» (*Epistolario,* III, núm. 331). Asiente en la necesidad de que «la razón predomine al apetito» (*Epistolario,* III, núm. 337), pero se pasa, sin embargo, «muy lindas mañanas en los brazos de un sujeto entendido, limpio, amoroso, agradecido y fácil, cuya condición, si no mienten principios, parece de ángel» (*Epistolario,* III, núm. 269), alternando sus confesiones con las noches en vela.

Convertidos de nuevo estos amores en «fábula de la corte», le ocasionan otra vez burlas por parte de Góngora y Alarcón.[58] Pero

---

56 «Egloga a Amarilis», *OS.*, X, págs. 163-165.

57 La imagen del pájaro incapaz de despegar sus alas de la liga fue muy difundida como enblema en la tradición del amor profano. Véase Mario Praz, *Studies in the Seventeenth-Century Imagery* (Roma, 1964), págs. 83-168.

58 A Marta de Nevares aluden los versos de Góngora: «Dicho me han por una carta / que es tu cómica persona / sobre los manteles mona / y entre las sábanas marta» (*Obras completas,* ed. de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, 1972, núm. XXVII, pág. 421). Y Alarcón: «Culpa a un viejo avellanado, / tan verde, que al mismo tiempo / que está aforrado de *martas* / anda haciendo magdalenos» (A. Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega,* págs. 225-226; Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente,* págs. 272-311).

pronto las primeras alegrías se tornan en lágrimas amargas: después de continuas dolencias en los ojos, queda ciega Marta en 1628, y muere demente en 1632.[59] Expresa Lope su gran dolor en la «Egloga a Amarilis»: «no puede mi desdicha ponderarse / ni mi grave dolor encarecerse, / ni puede aquí sin lágrimas decirse / cómo se fue mi sol al despedirse».

3. *El Romancero espiritual de Lope de Vega*

Al hombre arrodillado y en «soliloquio» ante el Cristo en la cruz aludía Lope en muchas composiciones de las *Rimas sacras* (recuérdense los sonetos: «Pastor que con tus silbos amorosos»; «¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado!», «¡Oh, bien hayan las lágrimas lloradas!», «En esta tabla de tu cruz divina», «Si ya después de Leviatán vencido»), y es éste el tema central de su *Romancero espiritual* a modo de Vía-Crucis que, en veinte cuadros (romances) narra el camino de Cristo (y del penitente) desde el huerto de Getsemaní hasta la cumbre del Gólgota. Series de estados depresivos (afectivos, económicos, síquicos), agravados, como vimos, por un obsesivo sentimiento de culpa y de temor en el «más allá», acercan al crucifijo a este casquivano sacerdote, confiando una vez más en la misericordia y en el perdón divino.

Pero las estructuras narrativas como las del romance, objetivo, directo, inmediato, relatan con vividez y coordinan elementos diversos; establecen contrastes y opuestos. Sin embargo, un rasgo peculiar del *Romancero espiritual* de Lope de Vega es que, al narrar éste la historia del Crucificado (épica heroica a lo divino), lo hace en términos coloquiales, si bien cargados de intensa emotividad y dramatismo.[60] Su actitud de narrador comprometido con la materia narrada,

---

[59] Sobre los ojos de Amarilis escribe Lope en 1628 (*Epistolario,* IV, núms. 499, 501-504) y en la «Egloga a Amarilis» (A. Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega,* pág. 235; A. S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression of Lope de Vega,* pág. 195).

[60] «En resumen: el dogma que es el más allá divino no interesa, se busca la lágrima, el estado emotivo que es de este mundo», expresa Ortega y Gasset en *Obras completas,* V (Madrid, 1958), pág. 149.

y el empleo de diversos elementos retóricos propios de la oratoria sagrada, realzan más su carácter patético. No se esclarecen misterios dogmáticos ni se contrastan situaciones paradójicas: Dios-Hombre; la Trinidad-una; la Virgen-Madre. Se aprehenden emotivamente a base de símiles tomados del vivir cotidiano, reduciéndolos a planos concretos y tangibles. Pero veamos con detalle la poética que rige a este romancero.

a) *Estructuras pronominales*

La secuencia narrativa de la mayoría de los romances es gradual y ordenada: ubicación espacial, presentación de un diálogo entre la Virgen y Cristo, o éste y un apóstol, y exhortación final o acto de contrición. El narrador, impersonal, si bien vidente, se dirige al alma, a quien acompaña. En la graduación narrativa, con frecuencia climática, se despliegan series de símbolos, símiles, emblemas y continuas referencias bíblicas, *topos* comunes de la lírica religiosa; temas de sermonarios, libros de devoción y de catecismos de la época.

Los desdoblamientos que se establecen entre el narrador impersonal y el tú-alma, con la que se identifica al final de los romances («alma, ... a acompañarla volvamos»; «decidle»; «volved a la Virgen Santa»; «no seas tan dura»; «alma, llorad y tened / lástima de ver que azotan»; «perdonaremos»), incluyen en dichas interferencias a un espectador cómplice (cualquier pecador) responsable también del estado en que se encuentra Cristo. Este se sitúa con el narrador al exterior del cuadro (o paso) descrito. Pero el narrador, conmovido a su vez por los hechos que presencia, toma también parte activa en la escenificación: exhorta al alma («tú») a que considere compasivamente el cuadro visto o descrito. De este modo se va variando la posición estática del comentador (y su perspectiva), y éste se sitúa alternativamente: en el exterior, con el espectador (pecador a la vez), y en el interior como testigo y como narrador. Este describe y es voz que guía la meditación penitencial (activo); se agrupa a la vez con el grupo de los pecadores y con ellos se humilla y se arrepiente (pasivo). Pero el espectador, exterior e impersonal, situado con frecuencia en un plano más bajo, es objetivo, impasible, neutro; el interior, por el contrario, se siente responsable de los hechos cometidos: simpatiza

con María en su soledad o con Cristo en su dolor. Instalado en el exterior acompaña al resto de los penitentes; situado en el interior del escenario es contrito pecador. El doble cruce de perspectivas se establece a base de la fórmula pronominal «tú-alma», desdoblada en varios casos en la dualidad vocativa «nosotras-almas». La movilidad del narrador, al pasar de situaciones exteriores a interiores («tú-nosotras»), al igual que al usar variadas fórmulas exclamativas y vocativas (exhortación, apóstrofe o exhortación y apóstrofe) comprometen a la vez al lector. 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.

El primer romance, titulado «A la despedida de Cristo nuestro bien de su madre Santísima» (*Romancero espiritual,* fol. 11),[61] presenta la estructura descrita. Comienza el romance ubicando, primero, el hecho bíblico: la madre se despide del hijo camino éste del Gólgota. Desarrolla luego un diálogo (apócrifo e imaginativo) que se convierte en soliloquio alternante entre la Virgen y el Hijo, concluyendo, al final, con una exhortación dirigida al alma: «llega y dile: 'Virgen pura / ¿Queréis que yo os acompañe?'». El mismo modelo narrativo se halla presente en el romance «Al lavatorio del falso Apóstol» (fol. 14). El diálogo es sustituido en este romance por un extenso monólogo interior que Cristo («entre sí le dice») dirige a Judas. El narrador, exterior e impersonal en las primeras líneas («Besando está Jesucristo / de un hombre infame los pies»), se introduce dentro del cuadro al dirigir él mismo la palabra a Jesús: «No lavéis más estas

---

61 Seguimos la ed. facsímil de la *The Hispanic Society of America* (New York, 1903), tomada de la edición de Pamplona, de 1624. José Manuel Blecua también incluye diecinueve romances de la Pasión en la edición de *Obras poéticas,* I (págs. 414-455); un breve número de ellos se agrupa en el vol. XIII de las *OS.* (págs. 276-330); José F. Montesinos incluye un breve manojo en su edición de la *Poesía lírica* de Lope (vol. II).

plantas, / piedras son, que no son pies», continuando: «Quitad la boca, Señor, / De ese bárbaro infiel, / Y esas manos amorosas / En nuestras almas poned». El narrador inicial, distante e impersonal (tercera persona), se agrupa ahora con el conjunto de los espectadores («nuestra alma»: primera persona), identificando al «tú-alma» (segunda persona, singular). Estructuras lingüísticas fijan los varios paradigmas poéticos [62] creando un doblaje de perspectivas (teatrales y escénicas) y alusiones pronominales: del narrador que es mero testigo al narrador que se identifica como pecador; éste como alma condolida. Pero al variar dichos enfoques (alternantes y reversibles) se incrementan los elementos emotivos, considerándose el mismo cuadro bajo diferentes posiciones y planos (alto, bajo); distancias (lejos, cerca), y a través de dobles espectadores: del «yo he sido» pecador al «alma» («tú») arrepentida.[63] La misma técnica la muestran los romances «A la Prisión» (fol. 20) y «A los Azotes» (fol. 23). Un narrador impersonal inicia el primer romance. Se describe el bofetón que Cristo recibe de un soldado y, después de dirigirse a la Virgen, se identifica él mismo como pecador («pues siendo los hierros míos, / quieres tú tener los clavos»).

Los mismos romances «Al entierro de Cristo» (fol. 94) y «A la soledad de Nuestra Señora» (fol. 97) ofrecen idénticas estructuras.

---

62 Roman Jakobson pasa libremente de las estructuras lingüísticas de un paradigma a las categorías poéticas al afirmar: «Epic poetry, focused on the third person, strongly involves the referential function of language; the lyric, oriented toward the first person, is intimately linked with the emotive function; poetry of the second person is imbued with the conative function and is either supplicatory or exhortative, depending on whether the first person is subordinated to the second one or the second to the first». Véase en «Concluding Statement: Linguistics and Poetics», *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok, New York, 1960, pág. 357.

63 Los pronombres y demostrativos, afirma Paul Ricoeur, «designan, con mucha proximidad, lo absoluto de esta posición y de esta demostración, que son el más acá y el más allá del lenguaje: el más acá personal de donde procede el lenguaje como acto de habla, el más allá mundano hacia el cual se dirige, en cuanto dice algo sobre algo. Así como no es objeto, el lenguaje tampoco es fundamento; es mediación; es el *medium*, el medio en el cual y por el cual el sujeto se coloca y el mundo se muestra» en «Estructura, palabra, acontecimiento», *Estructuralismo y lingüística* (Buenos Aires, 1971), pág. 85; Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, 4.ª ed. (México, 1974), págs. 161-178.

En el primero, el narrador realza el agudo dolor de la madre. Cristo yace muerto en sus brazos, identificándose ésta como cruz clavada. A la madre («muerta en Cristo») se acercan los venerables ancianos a pedirle el cuerpo del hijo para darle sepultura. El profundo dolor rasga su corazón en telas (al igual que las del templo)[64] sirviendo de enlutada mortaja. Y ocurren hechos maravillosos: «las cajas fueron las piedras, / Unas con otras sonando».[65] Pero el mismo narrador, conmovido, participa también en el cuadro descrito, transmutando de nuevo espacios y enunciaciones pronominales. Se introduce en la escena, y como compañero del alma, le pide:

Alma, la Virgen se vuelve,
A acompañarla volvamos,
Pues con ella volveremos
A verle resucitado.

Tales esquemas (situación espacial; diálogo o monólogo; exhortación o súplica) modulan la narratología plástica de este Romancero en conjunción con las prácticas meditativas de San Ignacio. La memoria recuerda el hecho histórico (tiempo+espacio); la imaginación lo acerca y le da vida escénica (diálogo+monólogo), y la voluntad (exhortación, súplica) aplica la enseñanza en resoluciones ascéticas.[66]

El romance «A la soledad de Nuestra Señora» describe, a base de un simétrico esquema de hipérboles superpuestas, la soledad de María. La preposición privativa «sin», repetida en once casos, realza, en el núcleo inicial de cada verso, esta soledad física y transcendente:

---

64 La misma imagen fue usada en el *Poema de Mío Cid* al describir, en el «Cantar de Corpes», la gran pena de Félez Muñoz al encontrar a sus primas doña Elvira y doña Sol exánimes y brutalmente azotadas por los Condes de Carrión: «Partiéronsele las telas de dentro del corazón / llamando '¡Primas, primas, doña Elvira y doña Sol!'». Don Ramón Menéndez Pidal documenta más frases sinónimas en el *Poema*: «descubrir a uno las telas del corazón» (3260); «tajábales las telas» (Alex. 704). Como término de cariño el Cid llama a sus hijas «las telas del corazón» (2578). Véase *Cantar de Mío Cid*, tercera parte (Madrid, 1945), págs. 862-863; *El Quijote* usa, en boca de Sancho, «le quiero como a las telas de mi corazón» (II, 13).

65 Diego Gutiérrez de Cetina en *Poesías manuscritas recopiladas de varios*, 1577 (*BAE.*, XXXV, pág. 46b) expresa: «Hiere una piedra en otra con gran duelo / La tierra con angustia se estremece».

66 Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation*, págs. 26-39, 57.

«sin esposo, sin padre, sin hijo, sin luz, sin voz, sin alma, sin cuerpo, sin tierra, sin aire, sin fuego, sin agua». En el segundo núcleo, once enunciados paralelos establecen la causalidad del primer grupo: «Porque estaba», «porque se esconde», «porque está muerto», «porque llora el sol», «porque muere el Verbo», «que todo es sangre», «que todo es fuego», «que todo es agua», «que todo es hielo» («ausente la suya», «enterrado el cuerpo»), equilibrando de este modo los términos negativos precedentes. La correlación, diseñada a base de estructuras antitéticas o complementarias superpuestas, contrasta los elementos vertical y horizontalmente:

Sin esposo, porque estaba
José de la muerte preso,
Sin Padre, porque se esconde,
Sin Hijo, porque está muerto:
Sin luz, porque llora el Sol,
Sin voz, porque muere el Verbo,
Sin alma, ausente la suya,
Sin cuerpo, enterrado el cuerpo,
Sin tierra, que todo es sangre,
Sin aire, que todo es fuego,
Sin fuego, que todo es agua,
Sin agua, que todo es hielo.

La Virgen sin el hijo: sola. Emotivamente el narrador ha penetrado, a base de circunloquios y paradojas, aliteraciones y anáforas, el escenario que ocupa la madre. Los términos negativos se explican o reafirman con sus consiguientes positivos («sin aire, que todo es fuego»), alternando simétricamente las correspondencias cósmicas de los elementos. Al final, el narrador introduce a la Madre quien, «con divino esfuerzo», lamenta la muerte del hijo. El «Dijo la Virgen María» y las «quejas lastimosas» cierran la alocución dirigida a la cruz, con quien se identifica: la madre sin el hijo; la cruz sin su dueño. Concluye el romance:[67]

---

67 Dichas imágenes, al igual que la de *Lignum crucis*, se extendieron a través de himnos religiosos populares. Al himno «Dulce Lignum» hace referencia Venancio Fortunatus en su himno «Pange, Lingua», lo mismo que el himno anónimo que empieza «Laudes crucis attolamus» (*The Penguin Book of Latin Verse*, págs. 125, 185). A la cruz como árbol y a Cristo como Cordero pendiente de un madero alude fray Pedro de Padilla en su *Jardín espiritual;*

Corazón de piedra dura,
Quedad llorando deshecho,
Que la muerte de Dios hombre
Las piedras parte por medio.

La fórmula exhortativa identifica al narrador que inicia el romance con el que, vocativamente, pide se conduelan de la Virgen. Pero no todos los romances establecen la misma dualidad pronominal. En «Al Santísimo Sacramento» (fols. 13v-14v) el yo se identifica en la primera línea al expresar: «Hoy por esclavo me escribo». El mismo soliloquio a la eucaristía es una fórmula de adoración y de fe ante el dogma divino: «Pan cuerpo de Cristo». En el romance «Al ponerle en la Cruz» (fols. 78r-80r) el narrador describe los actos cruentos del expolio de Cristo, e insiste en la crueldad de los soldados, dirigiéndose al mismo tiempo al alma para que se conduela ante el cuadro descrito. Se introduce en el escenario narrado con fórmulas exclamativas y de asombro. Ya en Francisco de Osuna, en varias de sus meditaciones incluidas en el *Abecedario espiritual* (1525-1554), por ejemplo, en la dedicada a los «Azotes», el narrador es guía textual del lector. Este irá repitiendo el texto, identificando en el mismo acto lectura e inscripción gráfica, figurativa y plástica. Y fray Luis de Granada en su *Libro de la oración y meditación* lograba la comunicación directa con el lector a base de continuas exhortaciones. La intención era colocar al lector en un ámbito espacial y emotivo; introducirlo dentro como elemento de atrición viendo y participando en la representación.

Y si bien a los romances analizados e incluidos en la «Segunda parte» le corresponden las mismas estructuras, en «El alma a Cristo en la Cruz», «A las lágrimas y arrepentimiento del alma», «Del alma a su esposo Cristo», «A la oveja perdida» y el idilio «Al alma pecadora», lo mismo que la canción «En alabanza del Esposo del alma»,[68] los elementos líricos sobreabundan sobre los narrativos. En el primer

---

en concreto, en el romance «A la muerte de Cristo, Nuestro Salvador» (*BAE.*, XXXV, págs. 92b-93a), lo mismo que el soneto de don Cristóbal de Villarroel, incluido en *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, Valladolid, 1605 (*BAE.*, XXXV, pág. 49b).

[68] *Romancero espiritual* de Lope de Vega, fols. 100, 110, 112, 115, 117, 122.

romance, el alma, arrepentida y situada al pie de la Cruz, rompe en amargo llanto al considerar las llagas de Cristo. El mismo carácter lagrimoso está presente en los romances «A las lágrimas y arrepentimiento del alma» y «Del alma a su esposo Cristo». Un romancillo final acentúa la tonada coral. Por ejemplo, en «Del alma a su esposo Cristo» la alegoría esposa-esposo estructura la semántica de la composición. Las lágrimas se convierten en cartas de amor; en símbolos de condolencia y de fidelidad.

Como enamorado pastor en busca de su oveja perdida presenta Lope a Cristo y al alma en el romance «A la oveja perdida». El paisaje evocado corresponde al *locus amoenus* de la tradición pastoril. En el «Edilio al alma pecadora» (*Romancero espiritual,* fol. 117), la alegoría del alma descarriada se establece en términos de serranas, pastores y cortesanos, presentes en las «trovas» del Marqués de Santillana. Un pastor de «rara belleza» desea enamorar a la serrana (el alma). Los términos «pastor» (Cristo), «cabaña» (altar), «pan» (eucaristía) establecen los dos niveles alegóricos. Hallada la oveja se celebra el divino epitalamio: «Echóle los brazos. / Fuéronse a la Iglesia, / Y los serafines / Cantando con ella». Funde aquí Lope la tradición de serranas, serranillas y cantares del siglo XVI con las alegorías de los Autos sacramentales del siglo XVII.

Mas la misma efusión de júbilo la revela la canción «En alabanza del Esposo del alma». El estribillo, repetido simétricamente, define su carácter musical, otorgándole un aire de mágica ensoñación. Alegre el esposo al encontrar a su amada, es recibido en la alborada por el cantar de los ruiseñores:

> Cantad ruiseñores,
> Al alborada,
> Porque viene el Esposo
> De ver al Alma.

El enamorado vaquero pasó toda la noche rondando la casa de su serrana. Disfrazó su sayo de «color de nácar» y lo rebozó con «capa blanca», sugiriendo un ambiente de suspensión cósmica: «Escuchad las señas, / Aves sagradas». La misma configuración anatómica del rostro del amado es comparada, en sus partes, con lo más exquisito de la naturaleza: los cabellos son «plata de puro rocío»; «matiz de

granada» su rostro; sus ojos «roban las almas», y sus labios semejan a los lirios. Las palmas, aunque rotas (perforadas por los clavos), «jacintos y cielos» eran. A la choza de la serrana, ya entrada la noche, llega el «amoroso Cristo». Ella lo abraza, le lava los pies y en íntimo idilio pasan la noche:

En dulces requiebros
La noche pasan
¡Dichosa la prenda
que Dios regala!

b) *Elementos emotivos: patetismo y condolencia*

Reincide sobre todo el *Romancero espiritual* en el dolor de la Madre, quien acompaña a su hijo camino del Gólgota. A la soledad de ambos hacía referencia San Ignacio en sus *Ejercicios espirituales.*[69] En el romance «Despedida de Cristo a su madre» ésta se declara corredentora al expresar: «vuestra cruz llevo en mis hombros». La separación de madre e hijo es ineludible; abrumador su dolor: quien se ausenta es Dios. Sin embargo, ambos están vistos en términos familiares de amantes e indefensos esposos.

Describe el romance «A la Prisión» (fol. 20) el brutal bofetón que Cristo recibe de un soldado al responder aquél a las preguntas que le hacía el Pontífice Anás (Jn. 18, 22-23). El narrador pide a la Virgen (y elípticamente al lector) considere los labios de Cristo «a quien vuestra leche distes / Todos de sangre bañados», y a «aquellos hermosos dientes / al fiero golpe temblando». Se contrasta la ternura del pecho materno con la fiereza del puño; la amarga hiel con la «blanca leche». La imagen realza dos esferas semánticas que asocian

---

[69] San Ignacio pide en sus *Ejercicios espirituales* (tercera semana, primer día, quinto punto) que se considere «cómo la divinidad se esconde, es a saber, cómo podría destruir a sus enemigos, y no lo hace, y cómo dexa padescer la sacratísima humanidad tan crudelísimamente». Al igual que en los romances espirituales de Lope, cada ejercicio de San Ignacio concluye con una decisión, originada por una conmoción previa del ánimo (*patetismo jesuita*). En ellos ve José Luis Aranguren «el advenimiento del hombre moderno y de la conciencia de sí mismo» en *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia* (Madrid, 1963), págs. 142-157.

los vocablos «leche» y «sangre»; «puñetazo brutal» y «pecho débil».

A la crucifixión física del Hijo corresponde la simbólica de la Madre. Se expresa su dolor a base de un término biológico («entrañas») y otro espiritual y síquico («penas»),[70] condensando en ambos múltiples alusiones culturales y líricas. Conmociones cósmicas, narradas en los evangelios (Mt. 27, 45; Mc. 15, 33; Luc. 23, 44-45) anuncian la muerte de Cristo. La naturaleza simpatiza con el dolor de la madre y con la muerte del hijo. En el romance «Al Ecce Homo» (fol. 28) Pilato presenta a Cristo ante el pueblo judío, al poco de ser azotado. A su sangre se une la luz solar apareciendo el sol teñido. Lo mismo sucede con el romance «A Cristo en la cruz» (fol. 83): el sol se cubre de «sangriento de esmalte». Y en el «Al Entierro de Cristo» (fol. 94) el luto es cósmico:

> Sol, y luna sangre visten,
> Porque el cielo en tanto agravio,
> Mostró sangre en sus dos ojos
> Para señal de vengarlo.

En los romances pastoriles de Lope («El lastimado Belardo», «Cuando las secas encinas» (*Rom. gen.*, II, núms. 806, 855), «Al pie de un roble escarchado (*Fuentes*, I, fol. 29), la naturaleza era neutra; impasible ante las penas del pastor. En el *Romancero espiritual* se conduele, por el contrario, del nefasto destino del héroe: Cristo. Las piedras, símbolos de dureza y de reciedumbre, se rompen unas con otras en señal de duelo, y la oración de Cristo en el huerto de Getsemaní las mueve a compasión, pues: «a penas de Dios las peñas / Saben hacer sentimiento».[71] En el romance «A los azotes»

---

70 El romance «Al bajar de la cruz» (fols. 92r-94v) se inicia de este modo: «Las entrañas de María / Con nuevo dolor traspasan / Los martillos que a Jesús / Del alta Cruz desenclavan». A las «virginales entrañas» alude el romance «A la Cruz a cuestas» (fols. 30r-32r). Los clavos que van clavando las manos de Cristo atraviesan las entrañas de María, y los golpes de los martillos van cayendo también en ellas («Al levantarle en la Cruz», fols. 80v.-82v).

71 Al mismo motivo bíblico le dedica un romance Juan López de Ubeda (*BAE.*, XXXV, núm. 239, pág. 86a-b). A la dureza de las piedras en relación con la dureza de los hombres hace referencia Quevedo en sus sonetos en torno a la Pasión; lo mismo Ledesma. Para ambos, la piedra adquiere dualidad

(Jn. 19, 1-5) el mármol se ablanda y «cera se quisiera hacer», y en el que se narra la soledad de la Virgen, la exhortación final se dirige al «corazón de piedra dura», símil usado en el «Soliloquio VI» de Lope (*OS.*, vol. XVII).

Las escenas que describen con detalle el castigo que Cristo recibe, constituyen, por su naturaleza descriptiva, un agudo martirio para los sentidos. Camino del Gólgota repetidas veces cae Jesús con la cruz:

Cayó Cristo, y por la frente
Con el golpe desigual
Se le entraron las espinas
Lo que faltaba de entrar.
Cególe el polvo los ojos,
Si el Sol se pudo cegar,
La boca llena de sangre
Se estampó en un pedernal.

En el romance «Al levantarle en la cruz» percibe el oído el golpe seco de la cruz al caer en el hoyo. Observa la vista los movimientos; la sangre manando de la cabeza; el rostro ensangrentado. Y el narrador le pide al espectador que participe en el expolio (consagrado por El Greco) para aliviar de algún modo el dolor divino: «Poned, alma, el corazón / si llegar a Cristo os dejan, / entre la Cruz y la mano / porque os le claven con ella».

Dos espacios, uno próximo, otro lejano, se establecen en las primeras estrofas del romance «A Cristo en la cruz». Ocupa el espectador el más próximo (inferior), y desde él observa lo que sucede en el lugar lejano (espacio superior), establecidos ambos con la enunciación interrogativa:

¿Quién es aquel Caballero
Herido por tantas partes,
Que está de espirar tan cerca,
Y no le socorre nadie?

El desciframiento de las letras colocadas en lo alto de la cruz; la alusión a los dos ladrones; la oscuridad de la tarde y la presencia

---

semántica: como objeto inorgánico (aventaja en ternura al corazón del hombre) y como basamento teológico («Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam», Mt. 16, 18).

de María y Juan al pie del crucificado, acercan al espectador hacia «aquel Caballero». Ya más próximo, describe con fino detalle el dolor de los tres amantes: Cristo, María y Juan. La técnica narrativa, al igual que la plástica del Barroco, dobla espacios al igual que fondos.[72] De lejano observador el narrador se convierte en cercano y compungido testigo, compartiendo con sus lágrimas el dolor de Cristo.

Figuras retóricas (*interrogatio, admiratio, exhortatio*) encadenan la andadura narrativa del romance «Al levantarle en la cruz». En «Al Ecce Homo» establece Lope series de admiraciones que realzan el estado de Cristo azotado. Este afán de considerar todos los rasgos del espectáculo («madero»; heridas, movimientos, contorsiones) es parte de la preceptiva retórica de la predicación religiosa de la época; de la «crueldad devota» a la que Ludwig Pfand hace referencia.[73] Ya el Santo Maestro Juan de Avila practicaba la descripción minuciosa (detallada), admirativa a las veces, en su *Audi, filia,* que Lope comenta en el romance «A la corona».[74]

Humor y realidad cotidiana caracteriza al romance dedicado a Dimas (Luc. 23, 41-43), el buen ladrón. Una llamada de alarma avisa a los ángeles de la guarda para que tomen las armas y corran hacia las puertas del cielo: aquél quiere robarlo. La puerta («Cristo») ha sido rota por tres hierros, y con la llave bañada en sangre («engrasada») se podrá fácilmente descorrer la cerradura. El ladrón, acechando por «los mismos agujeros», tantea por ver «si a la casa del tesoro / a Dios puede dar un tiento». Se desarrolla el romance de acuerdo con la estructura alegórica basada en la teología de la Redención, pero realzando a la vez la acción picaresca a lo divino. Este ladrón quiere «dar un tiento» al cielo. Se compara dicha «mansión» en términos

---

72 José Ortega y Gasset, «Sobre el punto de vista en las artes», *Obras completas,* IV (Madrid, 1957), págs. 452-453.

73 *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro* (Barcelona, 1933), pág. 243.

74 El título del tratado de San Juan de Avila es *Avisos y reglas cristianas;* el subtítulo hace referencia al salmo de David, «Audi Filia» (Ps. 44, 11). Sobre las influencias de Juan de Avila en la lírica religiosa de Lope véase Manuel de Montoliu, «El Beato Juan de Avila y Lope de Vega», *Miscelánea Filológica,* II (Barcelona, 1960), 155-158.

familiares («presidio eterno»), la cual contiene fabulosas riquezas. Sus muros son de diamante. Con «ganzúas de fe» se acerca Dimas al «escritorio» del Verbo. Allí guarda éste sus joyas. Desea robar el cáliz lleno de sangre (la hostia), y la custodia de «su mayor sacramento». Como vemos, la alegoría se relata en términos conversacionales:[75] el ladrón asalta el cielo en el momento en que la casa está más descuidada; es decir, ahora que Cristo yace muerto en la cruz.[76]

En el romance «Al levantarle en la Cruz» la alegoría se establece en términos bíblicos. El alma (esposa) está enferma y por ella Cristo (esposo) guarda cama. Con la esposa camina el narrador a visitarle pues dulcemente aquél se queja. Las correspondencias de la tradición mística (Cristo-esposo; alma-esposa) figuran frecuentemente en este Romancero, al igual que las figuras abstractas de los Autos Sacramentales. El capitán del ejército que viene a prender a Cristo es la Envidia; su alférez, el Engaño. Los emblemas Cristo-cordero (*Agnus Dei*) figuran [77] en referencia al sacrificio de Isaac (Gen. 22, 9-13) y

---

75 Dicha concepción neopagana de la divinidad es *topos* frecuente en el siglo XVII. A. Castro y Hugo apuntan en la *Vida de Lope de Vega* (Salamanca, 1968), pág. 137, nota 23, el siguiente ejemplo («entre muchos») tomado de fray Luis de Azevedo, de sus *Discursos morales en las fiestas de la Reina del cielo* (Valladolid, 1600), pág. 7: «Dice el texto sagrado que se venía Dios paseando por el Paraíso, gozando de la marea blanda y aire suave que corría... Y en aquel paseo daba a entender cuán recto juez era, que para tomar residencia no venía alborotado ni metido en cólera; y en venir después de mediodía, cuando los hombres suelen estar contentos, y tratan de sólo lo que es gusto y pasatiempo que... le era negocio gustoso».

76 La idea de Cristo, portador de un gran tesoro («perulero rico») que desembarcó en las Indias y es «portador de joyas de valor inmenso», deseoso además de que se las roben, está expresada por Alonso de Ledesma en sus *Conceptos espirituales* (*BAE.*, XXXV, núm. 277, pág. 103a). El hombre como ladrón de estas riquezas lo expresa Valdivielso en su romance «A la soledad de Nuestra Señora» (*Ibíd.*, núm. 281, págs. 104b-105a). Con idéntico título escribe Lope un romance al que ya hemos hecho referencia.

77 Al mismo emblema bíblico alude el romance «Al Ecce Homo». Al cordero de Abraham que espera el cuchillo (Gen. 22, 13) hace referencia Lope en «A la Corona» (*Rom. esp.*, fols. 25v-27v); al «cordero casto» y al «cordero manso» alude en «El alma a Cristo Nuestro Señor en la cruz» (fols. 100v-103v). El soneto de las *Rimas sacras* «Pastor que con tus silbos amorosos» se contamina con el tema del Buen Pastor clavado en la cruz, expuesto anteriormente por Juan de Avila en su *Tratado de amor de Dios para con los hombres* (cap. VI, «La locura de amor»), y fray Diego de Estella

a la Pascua Judía,[78] fundiéndose los términos pastoriles con los religiosos. Dicha fusión se llevó a cabo en el libro del *Desseoso* (nombre del protagonista en la versión catalana de 1515), titulado en castellano *Espejo de religiosos* (1533), antecedente que López Estrada relaciona con los libros de pastores, y que mantuvieron en sus primeras manifestaciones, y después también en su desarrollo, una determinada condición espiritual, si bien vertida al campo de la profanidad literaria».[79]

Las metáforas en torno a la cruz están tomadas también de fuentes bíblicas. La cruz es escala (figura ésta en el sueño de Jacob) para subir al cielo («Al bajarle de la cruz», fol. 92); es mesa sobre la que estuvo el pan atravesado «en el leño» («A la soledad de Nuestra Señora»); es árbol; la Virgen huerto que lo recoge. Si María es mar, Cristo es su fuente; si ella la «sola del sol difunto», él trigo (pan eucarístico) de zarzas rodeado. A la alegoría del pastor y su oveja alude el romance «El alma a Cristo Nuestro Señor en la Cruz», quien desde lo alto llama con silbos a su ganado perdido,[80] y con su sangre (pelícano) reclama a sus polluelos.[81]

(1524-1578) en sus *Meditaciones del amor de Dios* (meditación decimoctava). Sobre emblemas religiosos véase Mario Praz, «Divina Amoris Emblema», *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Roma, 1964), pág. 202.

78 Véase Ex. 12; 13, 3-10; Lev. 23, 5 y ss.; Luc. 22, 15 y ss.; I Cor. 5, 7-8.

79 Francisco López Estrada, *Notas sobre la espiritualidad española en los Siglos de Oro* (Sevilla, 1972), págs. 10 y 27, y en su reciente libro, *Los libros de pastores en la literatura española* (Madrid, 1974), págs. 281-322; 478-516.

80 Recuérdese el soneto (a lo divino): «Pastor que con tus silbos amorosos», incluido en las *Rimas sacras* (núm. XIV), y a lo profano los sonetos del ciclo de los mansos: «Suelta mi manso, mayoral extraño», «Querido manso mío que venistes» (*Rimas*, núms. 188, 189). Véase Fernando Lázaro Carreter, «Lope, pastor robado» en *Formen der Selbsdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert* (1956), págs. 209-224, incluido más tarde en *Estilo barroco y personalidad creadora* (Salamanca, 1966), págs. 173-200.

81 «Pie pelicane, Jesu Domine» le denomina Santo Tomás en su himno «Adoro Te devote, / latens Deitas». La imagen mitológica del pelícano, presente en los *Bestiarios* medievales, es dibujada con su pico entre las alas, sacando su propia sangre, con la que alimenta a sus polluelos. El emblema pasó a la heráldica representando la completa abnegación, y es referencia común en los *Cancioneros religiosos* de los siglos XVI y XVII. A él alude Ubeda en su *Cancionero* (*BAE.*, XXXV, núm. 290). El libro del *Fisiólogo* relaciona a Cristo

c) *El ciclo eucarístico: el canto villanesco y rústico*

Incluye la «Tercera parte» del *Romancero espiritual* varios romances dedicados al sacramento de la Eucaristía: «Al santísimo Sacramento» (fol. 103); una villanesca (fol. 105), y un tercer romance con idéntico enunciado (fol. 108). Le siguen tres romances más («A las lágrimas, y arrepentimiento del alma», «Del alma a su Esposo Cristo» y «A la Oveja perdida»), concluyendo este romancero con un idilio («Al alma pecadora»), una canción («En alabanza del Esposo del alma») y dos romances hagiográficos («Del Beato Ignacio de Loyola» y «Al seráfico P. S. Francisco»). Se cierra este variado devocionario con el romance «A las llagas de San Francisco», fol. 128, un «Ejercicio de la presencia de Dios» (para cada día de la semana), un «Miserere mei Deus» y una «Oratio» como final (fols. 131, 135, 136).

Los romances eucarísticos, especialmente la villanesca, delatan la técnica de expresar conceptos teológicos en términos de la comedia profana.[82] Los elementos alegóricos y conceptuales están presentados en un tono villanesco y rústico. Las fórmulas narrativas (la iniciación misma) denotan un tono coloquial; humorístico y picaresco. A un «Caballero disfrazado» (la hostia) de atractiva hermosura (en la villanesca al «Santísimo Sacramento») se dirige el rústico de este modo:

Que tenéis cara de Pascua
Me dijo la de Ginés
Como si os hubiera visto
Con vuestra Madre en Belén.

---

en la cruz con el pelícano, abierto su costado por una lanzada. Véase al respecto a J. Carmody, *Physiologus latinus Y*, en *University of California Publications in Classical Phylology*, XII (1933). A la misma imagen alude Lope de Vega en su auto sacramental *La Santa Inquisición*. En sus relaciones con el teatro religioso del Siglo de Oro véase a Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Madrid, 1967), pág. 291.

82 J. L. Flecniakoska, *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderon*, 1550-1635 (Montpellier, 1961), págs. 309-312. Al auto de Lope de Vega como una comedia más a lo divino se refiere fray Modesto de Sanzoles en «La alegoría como constante estilística de Lope de Vega en los Autos Sacramentales», *R. Lit.*, XVI (1959), y sobre todo Juan Rodríguez-Puértolas, «La transposición de la realidad en los Autos Sacramentales de Lope de Vega», *BH.*, LXXII (1970), 96-112.

Pues al Sol mira la cara
Buena vista tiene Inés,
Que estando vos de rebozo
No entiendo como la ve.
Porque a quitaros la capa
Toda la Aldea pardiez
Os viera como en el Cielo,
Que fuera mucho de ver.

Se realza el misterio divino de la Transubstanciación: la presencia del Dios / Hombre en la hostia, y la creencia, a pies juntillas, en el sacramento eucarístico: «A pie juntillas lo creo». Se identifica el narrador como villano y le corresponde a éste, y en relación con su estado social, el humor, la locuacidad y el desparpajo expresivo:

Nunca habéis dicho a ninguno
Si estáis sentado, o de pie,
Lo que de cierto se sabe
Es que estáis como queréis.

Cristo es por antonomasia el «Caballero de gracia». Y como tal hace «más gracias que el Papa, / Y más perdones que el Rey». Funde Lope, como vemos, el simbolismo eucarístico (básico en sus *Triunphos divinos*) con los términos expresivos de los lacayos de la comedia. El mismo título («Villanesca»), aplicado al Santísimo Sacramento, apunta a la profanidad (metaforismo rural) característica propia de estas fábulas alegóricas.

Fragmentos entresacados de varios himnos eucarísticos («Tantum ergo Sacramentum») se incrustan como textos. Y adquieren una función pedagógica y litúrgica: inculcan la teología de la eucaristía y la veneración de Dios en el pan. Sistemas alegóricos implícitos sostienen las coordenadas narrativas de esta parte: Dios hecho carne (Cristo) se hace esclavo (hostia) y se entrega como pan (comunión), dando así vida (gracia) al hombre. La misma dependencia semántica se establece en la base de los Autos Sacramentales de Lope. El signo eucarístico sirve de conclusión apoteósica fijando y gravando en el espectador el símbolo representado.[83] Tal sucede en el soneto «Cuando

---

83 Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, págs. 275-292.

en mis manos, Rey eterno, os miro» al inculcar la suma veneración y respeto del consagrante ante el misterio eucarístico.

El romance «Al Santísimo Sacramento» (fol. 103 v) desarrolla la prerrogativa, también alegórica, de la Eucaristía como total alimento. Si bien pan, éste es celestial: en su confección tomaron parte las mismas «entrañas Virginales / de una soberana Niña». Y aunque esclavo, aleja paradójicamente de los esclavos (pecados) del mundo. Caracteriza al otro romance («Al Santísimo Sacramento»)[84] la llamada que el alma hace para que sus tres potencias se apresuren a visitar al «estafermo»: al «Dios cubierto, y Dios de Amor», aludiendo el romance al tema calderoniano presente en el auto *El gran teatro del mundo:*

> Múdanse cuantos nacieron
> Desde el Rey al labrador,
> El que más poder alcanza
> No es mañana lo que es hoy.

Es el oído, expresa el romance, el único sentido que conduce a la presencia divina. Instaura Lope el valor teológico de la palabra (*verbum:* la fe como percepción acústica), a la vez que subordina diversos procesos sensitivos y plásticos (la vista, el tacto), asentados dentro del escalonado proceso de la teoría del conocimiento de los escolásticos.

Otra área común al *Romancero espiritual* y a los Autos Sacramentales de Lope es el tema del alma amante; el tema del alma pecadora, descarriada y arrepentida (auto de *La adúltera perdonada*); el tema del Redentor como «Cordero», como «Pastor» y como «Esposo», presentes en el *Cantar de los Cantares* (Lope: auto *De los Cantares*), al igual que las estructuras idílicas del Esposo-Esposa (auto de *La Siega*), presentes en varios de los romances analizados.[85] El romance

---

84 Numerosos poemas dedicados al sacramento de la Eucaristía incluyen los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma. Presentan diálogos, coloquios, villancicos, romances, etc., y como en Lope, sus temas y alegorías sirven de base al desarrollo de varios Autos. Sin embargo, las estrofas introductorias se relacionarían con los personajes de la comedia.

85 Un buen número de los Autos de Lope fueron incluidos en las *Obras de Lope de Vega* (ed. de la Real Acad. Esp., Madrid, 1892-93, vols. II

«Riéndose va un arroyo, / sus guijas parecen dientes» lo incluye más tarde Lope en su novela *La prudente venganza* (1624), contrafacta del romance pastoril «Romance del Buen Pastor», y que había sido adoptado previamente por Valdivielso en su *Romancero espiritual.*[86]

d) *El ciclo hagiográfico*

Incluye también esta «Tercera parte» del *Romancero espiritual,* como ya dejamos indicado, dos romances sobre los hechos de varios santos, incluidos anteriormente en las *Rimas sacras.* Presentan éstas otro romance («A San Agustín», símbolo del gran arrepentido) que empieza «En las riberas del mar», y en el mismo volumen se incluye el romance «A las llagas de San Francisco» («Al tiempo que el alma llora»); otro a San Ermenegildo («Leovigildo, Rey cruel», *OS,* XIX, pág. 299) y, finalmente, otro a Santa Clara. Estas composiciones, tal vez ocasionales (hay también varias glosas y canciones a varios santos), tal vez onomásticas, fueron escritas (seguramente recitadas) con motivo de alguna beatificación o canonización a cuyos festejos estaba siempre listo Lope como mantenedor, empresario o figura pública (el Tomé de Burguillos en el concurso poético celebrado en honor a San Isidro).

Es curioso destacar cómo la historia hagiográfica se contamina o, más bien adopta, el impulso heroico del Romancero histórico:

---

y III). Una docena se incluye en el vol. XVIII de las *OS.* (Madrid, 1778). Una selección la presenta Nicolás González Ruiz en su edición de *Piezas teatrales del teatro teológico español, I. Autos Sacramentales,* Madrid, 1968, págs. 73-150.

86 Varios romances al Ssmo. Sacramento, al igual que a la conversión de San Pablo, a las lágrimas de San Pedro, a la Magdalena, al nacimiento, a la Pasión y muerte de Cristo, inéditos, fueron recogidos por Antonio Rodríguez-Moñino en «Tres cancioneros manuscritos (Poesía religiosa de los Siglos de Oro») en *Abaco. Estudios sobre la literatura española,* 2 (Madrid, 1969), págs. 127-272. Véase más al respecto en José María de Cossío, «Observaciones sobre el romancero religioso tradicional», *BBMP.,* XXVIII (1952), 166-175.

No se ha de preciar España
De Pelayo ni del Cid,
Sino de Loyola sólo,
Porque a ser su sol venís.

El romance «Al Seráfico P. S. Francisco» es una jubilosa invitación («A la boda, a la boda / Virtudes bellas, / Que se casa Francisco, / Y ay grandes fiestas») a los desposorios de un «mancebo mercader», quien va a contraer nupcias con dos «hermosas doncellas»: una la humildad, otra la pobreza. Se añade una tercera: la castidad. Cristo es el padrino. Por dote le deja éste sus «cinco llagas»; se hacen las escrituras y firma en sus pies y costados la liquidación de la deuda. Se presenta Francisco como el santo inteligente y joven («mercader») quien obtiene paradójicas ganancias desposándose con estas tres damas-virtudes: los tres votos constitutivos de su orden mendicante. El plano alegórico se interrelaciona de nuevo con una realidad concreta y profana, pero presentada vívidamente en términos ingeniosos y chocantes.

Los dos romances sobre la Infancia de Jesús son los incluidos en la «Primera parte» del *Romancero espiritual*: «Al Nacimiento de Cristo» (fol. 5) y a «La buena ventura del Niño Jesús» (fol. 8). Y al igual que en los Autos Sacramentales y en el Romancero hagiográfico, transpone Lope el nivel alegórico divino en términos cotidianos: faenas agrícolas y domésticas. Todo se transfigura en el primer romance ante la mágica expectación: los pastores se hallan «soñolientos»; «blanca escarcha» beben sus ovejas y los aullidos de los lobos desafían el ladrar de los mastines. Ha nacido un Dios. Sobrecoge su presencia y mueven a ternura sus delicados pies; alegran sus ojos, vivifica con sus gracias su radiante hermosura.[87] El ángel anuncia la presencia de Dios. La atmósfera evocada es mágica, devota, irreal:

Los perros alzan las frentes,
Y las ovejuelas corren,
Unas por otras turbadas
Con balidos desconformes.

---

87 M. Audrey Aaron, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega* (Madrid, 1967), págs. 39-67.

Al mismo ciclo corresponde el romance «Recién nacido pastor» (*OS.*, XVI, pág. 251) dentro de la temática pastoril y sacra de *Los pastores de Belén.*

En «La buena ventura del Niño Jesús» se relatan las predicciones que una buena gitana va leyendo en la diminuta mano del chiquitín:

O que rayas tan hermosas
O que peregrinas rayas,
Corta vida tiene de hombre
De Dios la tiene muy larga.

Augura la gitana la breve vida del hombre y la eterna de Dios; la redención del viejo Adán con la llegada del nuevo; los llantos de Raquel por la muerte de sus hijos (los Santos Inocentes); la huida a Egipto; las enseñanzas en el templo; su persecución, muerte y final resurrección. Compendia el breve romance los dogmas teológicos en torno a la encarnación y a la redención, si bien siguiendo las delgadas rayas que va deletreando la gitana. La buena ventura se transforma en augurio profético; la gitana en divina sibila; la mano en texto y signo gráfico que con gran maestría ésta descodifica. Pero la breve lectura es descifrada en los términos coloquiales de la buena dicción. La Virgen entra en tratos con una gitana; Dios con las artes de la agorera. Y este arte de transponer y simplificar a la vez realidades supremas en términos de lo cotidiano y familiar es único en Lope; singular en sus Autos Sacramentales y no menos en el *Romancero espiritual.*

El romance «A las lágrimas y arrepentimiento del alma» (fol. 110) se inserta dentro de la convención poética de «Salid lágrimas» cuyo posible origen sería el soneto de Petrarca «Occhi, piangete; accompagnate il core / Che di vostro fallir morte sostene». Los famosos versos de la égloga I de Garcilaso («Salid lágrimas corriendo») aluden a la misma convención. También la canción de Juan Fernández incluida en su *Cancionero* (ed. de Azáceta, Madrid, 1956, pág. CXXIII, núm. 862). Y al mismo tema («Lágrimas de mi consuelo») alude también Garcí Sánchez de Badajoz en su *Cancionero* (ed. de 1899, pág. 49).

Se populariza el tema y se adoptan octosílabos y coplas de pie quebrado (antes liras, cuartetos, cuartetas) a lo Manrique. La compo-

sición de Arteaga de Salazar, incluida en el *Cancionero de Constantina* («Salid, palabras, temblando»),[88] si bien varía en su formulación inicial, es lugar común en Cancioneros y Romanceros sacros.[89] La angustiosa pena por la pérdida de la amada («ausente de Dios») se torna en nostalgia por el perdón divino:

Pesávale de aver sido
Tan ingrata a su Señor,
Que perdonada mil veces
Otras tantas le ofendió.

4. *Conclusión*

Como hemos visto, la riqueza de alusiones bíblicas y cristomórficas revelan una amplia cultura religiosa de Lope, recogida seguramente en sus lecturas religiosas: sermonarios, oficio divino, misales, catecismos, etc. Pero la mayoría de las referencias están tomadas de los evangelios, sobre todo del de San Juan, San Mateo y San Lucas.[90] A estas fuentes le siguen el Génesis, el Cantar de los Cantares, los Salmos de David, Isaías y Jeremías. Hay una referencia al Levítico (1, 5) en el romance «A la pasión».

---

88 Recogido en el *Pequeño cancionero* que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid (núm. 3788), y fue editado recientemente por José María Azáceta en *Estudios dedicados a M. Pidal,* VII (1) (1957), págs. 83-112; Charles V. Aubrun, «Salid lágrimas», *BH.,* LX (1958), 505-112.

89 Es lugar común el tema en pasajes bíblicos: «Et egresus foras Petrus flevit amare» (Luc. 22, 62), y sobre la mujer pecadora: «et stans retro secus pedes eius, lacrymis coepit rigare pedes eius (et capillis capitis sui tergebat) (Luc. 7, 38). Populariza ya el tema Luigi Tansillo con su gran poema épico, *Le lagrime di San Pietro* (1560), compuesto de cuarenta y dos octavas y publicado en 1560; reelaborado con nuevecientas y publicado, en segunda versión, en 1585. Fue muy difundido y creó numerosos imitadores, entre ellos, Lope, con su extenso romance (aunque de dudosa atribución), titulado «A la negación y lágrimas de San Pedro» («Contemplativos discursos», *OS.,* XIII, 462-474), y con el romance «Guarneciendo el cristal puro» (págs. 135-136) que divide en dos partes, concluyendo cada parte con una breve seguidilla. Véase M. Audrey Aaron, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega,* págs. 172-181.

90 Arturo María Cayuela, «Los Autos Sacramentales de Lope reflejo de la cultura religiosa del poeta y de su tiempo», *Razón y fe,* CVIII (1935), 168-190; 330-349.

Las situaciones bíblicas en torno a la Pasión, sus ámbitos espaciales (de algún modo lingüísticos y alegóricos), figuran en pinturas y en tallas de la época. La composición barroca divide el espacio en varios planos y perspectivas, establecidas a base de sombras y claroscuros, de enunciaciones pronominales, presentes en este romancero. Nos revela a la vez, no sólo una actitud ascética; también una rica cultura religiosa, saturada de referencias bíblicas, emblemas, símbolos y alegorías. Diariamente, y desde el púlpito, lo mismo que desde el cuadro y desde la talla (Juan Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Pedro de Mena) se iba coaccionando al creyente a maneras ascéticas de ser ante la vida, en agudo contraste con las apetencias carnales de los sentidos. Tal dialéctica, visual, emotiva, la dramatiza Lope en su *Romancero espiritual.* En él se desdobla como narrador y como pecador, y escribe un texto dual: literal y semántico; alegórico y anagógico. Pero la voz causativa (la biografiada y la biográfica), sádica a veces, es su núcleo central y genético. Relatando los pasos ascéticos de un pecador («tú»), narra figurativamente lo cruento de la pasión (*exercitium spirituale*), llora sus culpas (psicoterapia) y se arrepiente.

Ante el mismo Cristo («El Cristo de Velázquez») siglos más tarde desgarrará su alma, en voces de angustia, el gran trágico (y no menos comediante) don Miguel de Unamuno. Ya estamos lejos de la cándida sinceridad de Lope. Este, de rodillas ante el retablo sangriento, aceptaba la culpa y lloraba piadosamente la ofensa. Unamuno cuestionará el objeto de la tragedia divina, demandando airado e interrogante (en *El Cristo de Velázquez*) una justificación a su fe:

> ¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?
> ¿Por qué ese velo de cerrada noche
> de tu abundosa cabellera negra
> de nazareno cae sobre tu frente?
> Miras dentro de Ti, donde está el reino
> de Dios, dentro de Ti, donde alborea
> el sol eterno de las almas vivas.

ANTONIO CARREÑO
University of Illinois