

Juego de espejos en la construcción del yo lírico lopesco. El caso del soneto XVIII de las *Rimas sacras* (1614)

Game of mirrors in the construction of Lope's lyrical self. The case of sonnet XVIII of *Rimas Sacras* (1614)

MARÍA GALÁN GARCÍA

IES Campanar. Plaza de Badajoz, 3. 46015 València, València (España).

Dirección de correo electrónico: m.galangarcia@edu.gva.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8649-4336>.

Recibido/Received: 22-1-2023. Aceptado/Accepted: 19-5-2023.

Cómo citar/How to cite: Galán García, María (2023). "Juego de espejos en la construcción del yo lírico lopesco. El caso del soneto XVIII de las *Rimas sacras* (1614)". *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 251-266. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.251-266>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: La obra de Lope de Vega se caracteriza por el recurso a la simulación autobiográfica, con un juego permanente en el que realidad y ficción se entrecruzan para transmitir al lector la sensación de que está ante un relato verídico. Partiendo de esta premisa, el propósito de este trabajo es desentrañar la configuración del yo lírico lopesco, tomando como referencia el poemario sacro del Fénix, *Rimas sacras* (1614) y, sobre todo, el soneto XVIII. Este texto, del que se exploran las fuentes e influencias, sirve como ejemplo característico de la construcción de un yo que, sin dejar de ser ficticio, juega a ser reflejo del Lope real.

Palabras clave: Lope de Vega; yo lírico; soneto; *Rimas sacras*; Que tengo yo que mi amistad procuras.

Abstract: Lope de Vega's work is characterised by the use of autobiographical simulation, with a permanent game in which reality and fiction intertwine to give the reader the feeling of being faced with a true story. Starting from this premise, the purpose of this work is to unravel the configuration of Lope's lyrical self, taking as reference the sacred book of poems of the Fénix, *Rimas sacras* (1614), and, above all, the sonnet XVIII. This poem, whose sources and influences are explored, serves as a characteristic example of the construction of a self that, without ceasing to be fictitious, plays at being a reflection of the real Lope.

Keywords: Lope de Vega; lyrical self; sonnet; *Rimas sacras*; Que tengo yo que mi amistad procuras.

UN AÑO CLAVE EN LA VIDA DE LOPE DE VEGA

Dentro de una trayectoria vital tan plagada de acontecimientos dignos de ser reseñados como lo es la de Lope de Vega (Madrid, 1562 - íbidem, 1635), puede parecer un tanto atrevido singularizar la relevancia de un año concreto. Y, sin embargo, tanto desde la perspectiva puramente biográfica como desde la profesional, 1614 constituye una fecha fundamental para comprender la figura del Fénix.

En el plano personal, los primeros meses están marcados por su decisión de ordenarse sacerdote y por los intentos de modificar los términos de su relación con el duque de Sessa, a quien sirve como una suerte de secretario-alcahuete desde 1605. Ambas cuestiones quedan recogidas en la correspondencia que el escritor dirigió a su mecenas en ese período y que puede consultarse en la Biblioteca Nacional de España (BNE).¹ Por lo que respecta al primer asunto, Lope toma los hábitos a finales de mayo y el 29 de ese mes oficia su primera misa en la iglesia del Carmen Descalzo (Madrid). Se ha escrito mucho sobre las circunstancias que rodearon este paso del Fénix, si fue impulsivo o meditado, y sobre qué papel desempeñó en ello la profunda crisis (personal y espiritual) que Lope atravesaba en esos años, agudizada tras las muertes de su hijo Carlos Félix (1612) y de su segunda mujer, Juana de Guardo (1613). En este sentido, Ricard (1964) ha analizado las implicaciones del sacerdocio en el siglo XVII y, aunque sí reconoce la ausencia de reflexión previa a la ordenación, apunta que la decisión tomada por el escritor estaba dentro de lo habitual en la época.² En la misma línea se pronuncian Novo (1991: 63), Pedraza Jiménez (2003: 125) y Sánchez Jiménez (2006:134), quien descarta la existencia de motivaciones ocultas al constatar que “la preocupación

¹ El epistolario se encuentra digitalizado y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000226206&page=1>. Para este trabajo, no obstante, nos hemos basado en las aportaciones acerca del mismo de Novo (1991), Pedraza Jiménez (2003), Weber (2005), Sánchez Jiménez (2006) y Carreño (2013)

² Respecto al clima religioso de la época, muy marcado por Trento y las ideas de la Contrarreforma, apunta Carreño (2006: 11-12): “El sentimiento religioso se palpa, se respira y vive desde todos los espacios; permea todos los sentidos [...] Ejercicios espirituales, devoción a las reliquias, actos de pública penitencia, ofrendas, sacrificios, peregrinaciones, sermonarios, procesiones, autos de fe, festividades religiosas, beatificaciones y canonizaciones, antaño como aún hogaño, eran parte de una acrisolada sociología de la vivencia religiosa, espiritual, de la expresión de una fe que se vive como realidad confesional, cotidiana”.

religiosa del autor está abundantemente documentada en otros testimonios, y parece plausible que esta fuera uno de los motivos que le impulsaron a ordenarse”.

En cuanto a la segunda cuestión antes mencionada, la relación con el duque de Sessa, los esfuerzos de Lope resultan estériles: pese al sentimiento de culpa que le provoca el cumplimiento de las tareas que este le encarga (principalmente, la escritura de poemas y cartas para su amplia nómina de amantes) y las amenazas de su confesor de no concederle la absolución, el Fénix continuará prestándole sus servicios hasta su fallecimiento.³

Ahora bien, si 1614 fue un año trascendental para el Fénix desde el punto de vista personal, no lo fue menos desde una perspectiva literaria profesional pues en otoño ve la luz en Madrid el segundo de sus poemarios: las *Rimas sacras*.⁴ El libro, que mantiene un vínculo de continuidad con las *Rimas* (1602) y con las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), resulta un éxito, como demuestran las cuatro reediciones que aparecen en vida del autor (Lérida, 1615; Lisboa, 1616; Madrid, 1619; Lérida, 1626), a las que se sumaría una quinta todavía en el siglo XVII (Lisboa, 1658). En él, Lope, además de reivindicarse como autor lírico (género cuya superioridad defiende en el volumen), da un paso más allá en lo que la estilística denomina “literarización de la vida”, consolidando un artificio que Sánchez Jiménez (2006: 242; 2010: 79-80) identifica como una constante en su trayectoria literaria: la simulación de una autobiografía poética.⁵

RIMAS SACRAS, UNA “AUTOBIOGRAFÍA” POÉTICA DEL PECADOR ARREPENTIDO LOPESCO

³ Weber (2005: 411) apunta a la incapacidad de Lope para modificar su relación con el duque de Sessa como una de las razones que le impulsaron al sacerdocio, decisión que achaca a una crisis de masculinidad: “Lope’s religious conversion, in sum, was deeply implicated in a crisis of masculinity, defined by a sense of professional, physical, and patriarchal failure”.

⁴ El libro se publicó con el título de *Rimas sacras. Primera parte*, aunque no hay constancia de que se publicase una segunda parte del mismo.

⁵ Dentro de la estilística, tanto A. Alonso (1936: 5-9) como D. Alonso (2008: 376, 382) han abordado la cuestión del yo como creación y de la conversión de la sustancia de la vida en materia de arte en el caso de Lope de Vega.

El uso de máscaras y la puesta en práctica de un juego de espejos que invita a confundir biografía y literatura, táctica habitual (como se ha señalado) dentro de la producción artística de Lope de Vega desde sus orígenes, alcanza un nuevo nivel en la construcción del yo poético de las *Rimas sacras* donde el autor, en palabras de Carreño,

Expone una biografía espiritual, ficticia, de la introspección; asienta un rico tapiz de la subjetividad con sus anhelantes confesiones, sus quejas y perdones. Arrepentimiento, reflexión moral sobre la vida, el tiempo y la muerte, palinodia y fugacidad de las cosas, ocaso de la existencia humana son parte de esa gran alegoría poética: un yo que desanda, lírica y religiosamente, los pasos profanos; que a la vez se arrodilla ante un Cristo en la cruz para pedir, una vez más, perdón (2010: 49).

En este sentido, las circunstancias vitales que rodearon el proceso de conformación del volumen, especialmente los acontecimientos de los años inmediatamente anteriores a su publicación, han llevado a algunos críticos a hablar de un “ciclo de arrepentimiento” y a posicionar la creación de las *Rimas sacras* como su momento culminante. No obstante, si este poemario es o no fruto de la crisis espiritual que teóricamente experimentaba el Fénix desde los albores del siglo XVII es una cuestión que divide a los lopistas que han trabajado su contenido. Así, mientras autores como Lapesa (1977), Cuevas (1981), Novo (1990, 1991a, 1991b) y Lezcano Tosca (2009) apuntan a los condicionantes biográficos como catalizador, otros como Pedraza Jiménez (2003), Sánchez Jiménez (2006) o Carreño (2013) señalan que el cultivo de la lírica religiosa (práctica habitual en un período marcado por la doctrina de Trento) acompañó a Lope de Vega desde sus primeras creaciones y que, por tanto, no tiene sentido atribuir la génesis de las *Rimas sacras* (o cualquier otro texto de contenido similar) a la crisis religiosa del Fénix. Ahora bien, si hay una cuestión en la que la coincidencia es prácticamente absoluta en los estudios realizados desde los años 70 del siglo XX (es decir, una vez superada la interpretación *biographico modo* que imperaba desde Menéndez Pelayo) es en el empleo recurrente por parte de Lope de un yo literario personalizado, que en el caso específico de las *Rimas sacras* se concreta preferentemente en la figura del pecador contrito.

Este artificio (o *pose* en la terminología de Novo, 1990b) impregna el conjunto del libro, que se presenta como una suerte de palinodia del volumen lírico precedente, las *Rimas* (1602), cuya estructura parece

imitar.⁶ En este sentido, ese yo lírico que juega a confundirse con el autor se hace presente desde la introducción en redondillas, aunque su conformación viene ya sugerida en la nota “A los lectores”, donde Lope hace servir la máscara del compilador Antonio Flórez para marcar distancia con el proceso de selección de los poemas y reforzar la identidad de clérigo presbítero que asume y anuncia en el poemario.⁷ Este recurso al seudónimo, que el Fénix ya había utilizado con anterioridad, es un ejemplo más del grado conciencia autorial de Lope —al que Den Boer (1998: 250-251) equipara con Erasmo a este respecto—, así como de ese juego de espejos tan lopesco que incita a la identificación/confusión de yo lírico-narrador y autor.⁸

No obstante, si hay un apartado de las *Rimas sacras* donde se perfila con más claridad esa configuración de la voz poética como un yo arrepentido de sus pecados es en la serie de sonetos que siguen a la “Introducción”, concretamente en los sesenta y dos que integran el ciclo introspectivo-penitencial y que configuran, en palabras de Novo (1990b: 49) “un *canzoniere* sagrado” caracterizado por “configurar una meditación amplia centrada en el yo, pecador arrepentido y creyente, vuelto sobre sí para enmendarse, purgarse y convertirse espiritualmente”.⁹ De esta manera, Lope construye “un conjunto que sigue fielmente la vía purgativa (con su examen de conciencia, dolor de corazón, confesión de boca y propósito de enmienda) y la iluminativa (en la penitencia y la regeneración espiritual)” (Den Boer, 1998: 252) que entronca perfectamente con el

⁶ Los vínculos poemáticos entre uno y otro volumen han sido analizados por Grieve (1992), que habla de funcionamiento en espejo de ambos libros. No obstante, Carreño y Sánchez Jiménez (2006: 47) consideran forzadas algunas de las correlaciones que establece la autora.

⁷ Respecto al uso del seudónimo, Novo (1991: 72) afirma que “es expresión de una fingida humildad literaria que dé a entender que el autor ha dejado de ocuparse en el tiempo en que recibe las órdenes sagradas de algo tan mundano como la creación poética” y que “encierra un sesgo dramático acorde con el signo meditativo de la lírica a la que antecede”.

⁸ Esta confusión intencionada entre sujeto autorial y sujeto lírico a lo largo de la obra de Lope de Vega ha sido estudiada en detalle por Sánchez Jiménez (2006).

⁹ Las *Rimas sacras* son un volumen de carácter misceláneo, al menos desde el punto de vista de los subgéneros poéticos. Lo componen cien sonetos, un poema en cien octavas dedicado a las lágrimas de la Magdalena, diez glosas, treinta y una octavas, diecinueve romances en torno a la Pasión, once canciones, cuatro epístolas en tercetos y trece romances de contenido diverso. De este conjunto, nuestra atención se centra principalmente en los sonetos que integran el ciclo introspectivo-penitencial por ser donde se encuadra el poema que es objeto de este trabajo.

espíritu de Trento y la especial relevancia concedida al sacramento de la penitencia.

En esta construcción del yo lírico en ascesis espiritual —al que Lope intencionalmente otorga rasgos atribuibles a su persona real, pero con los que podría identificarse cualquier lector en una situación equivalente— tampoco la elección del soneto como forma es inocente. En este sentido, Novo (1990b: 40) señala que “los poemas cortos favorecen [...] una expresión de orientación más introspectiva, no solo por la condensación expresiva a la que obligan, sino porque esta puede llevar aparejada en ellos el grado más alto de intimidad y confianza del yo poético consigo mismo”. Este empleo del soneto para la expresión del arrepentimiento y la penitencia (uso predominante, aunque no exclusivo en las *Rimas sacras*) lo vincula la autora a lo enunciado por el propio Lope en los versos 305-306 (“Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando”) y 308 (“El soneto está bien en los que aguardan”) de *El arte nuevo de hacer comedias*, lo que evidencia el papel del Fénix no solo como sujeto autorial, sino también como sujeto literario. La poética sobre la funcionalidad del soneto se inscribe en la reflexión lopesca sobre la polimetría en las obras dramáticas, cuyos tiempos nada tienen que ver con la atemporalidad lírica que caracteriza a los poemas aislados (ni siquiera con el propio transcurrir de la vida real). Sin embargo, pese a que la correspondencia entre unos y otros sonetos no podrá ser nunca total, proyectamos aquí la consideración sobre su uso desde la dimensión catalizadora de la conciencia ético-reflexiva que materializa Lope. Una dimensión que exige refrenar la temporalidad discursiva para profundizar en la exploración subjetiva.

¿SAN IGNACIO DE LOYOLA, SAN AGUSTÍN, GARCILASO... O EL PROPIO LOPE? FUENTES E INFLUENCIAS DE LAS *RIMAS SACRAS*¹⁰

En el proceso de creación de las *Rimas sacras* y, sobre todo, de la pose o figura del pecador contrito (eje del ciclo penitencial al que pertenece el soneto objeto de este estudio), fueron no pocas las fuentes que sirvieron de base a Lope. Más allá de la ya mencionada influencia contrarreformista y su foco en la confesión, el punto de partida hay que situarlo en la *Devotio Moderna* y en sus esquemas meditativos, especialmente los inspirados en

¹⁰ Abordamos aquí las fuentes e influencias del poemario en su conjunto. Las específicas del Soneto XVIII serán tratadas en el epígrafe correspondiente.

los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola con los que el Fénix debió familiarizarse durante sus estudios en el Colegio Imperial de los jesuitas. En este sentido, el texto ignaciano propone una serie de cuestiones que son fácilmente identificables en las composiciones lopescas (consideración y revisión de los pecados; coloquio con Dios; importancia de los sentidos en la composición de lugar, etc.) y que permiten trazar vínculos entre ambas propuestas, sobre todo en lo que atañe a la composición del *canzoniere*. Esta influencia de San Ignacio es, sin embargo, minimizada por Blanco (2020: 50) y directamente rechazada por Pedraza Jiménez quien señala que

[...] las *Rimas sacras* como conjunto no es un artilugio lingüístico que conduzca al arrepentimiento con la gradación que tan hábilmente diseñaron los escritores religiosos de la época. Como apuntó Müller Bochat, el poemario no es una guía para la meditación religiosa. [...] La claridad didáctica, estratégica de los Ejercicios ignacianos con su método, sus pasos contados, tiene poco que ver con la expresión de pulsiones, sensaciones e imágenes, reiteración de tópicos... que constituyen la serie de los sonetos y el conjunto de las *Rimas sacras*. Son géneros, cauces distintos, aunque tengan cierta afinidad intencional. (2003: 140-141).

A este respecto, debemos señalar que, aunque coincidimos en que el volumen conformado por Lope de Vega no es un manual al estilo del propuesto por san Ignacio de Loyola, sí que vemos en su génesis la inspiración de los *Ejercicios espirituales* que defienden, entre otros, Novo (1990b) y Carreño y Sánchez Jiménez (2006).

Además del influjo ignaciano, se ha recalcado con frecuencia el peso que tiene san Agustín en la obra religiosa de Lope, tanto en la lírica como en la dramática (Hidalgo, 2009; Lezcano Tosca, 2009). A inicios del siglo XVII, la figura del santo de Hipona está perfectamente fijada como ejemplo de pecador arrepentido (gracias sobre todo a la enorme influencia de sus *Confesiones* en la literatura áurea), de manera que proporciona al Fénix un modelo idóneo para la construcción de ese yo angustiado por el pecado que protagoniza los sonetos introspectivos-penitenciales de las *Rimas sacras*. Ahora bien, a propósito de la relevancia de san Agustín en la lírica sacra de Lope, De Navascués (2020) introduce una matización que nos parece relevante: debido al peso que tuvo el corpus pseudo-agustiniano (*Manual, Meditaciones, Soliloquios*) en la recepción de la obra del

hiponense, es preferible hablar de tradición agustiniana o de ecos agustinianos más que de san Agustín.

Sin abandonar las fuentes religiosas, otro texto del que también hay evidentes muestras es el *Cantar de los Cantares*, cuyos diálogos entre el esposo y la esposa, trasunto de Dios y el alma, tienen reflejo en varias composiciones de las *Rimas sacras*, entre ellas el soneto que estudiaremos más adelante.¹¹ Esta vinculación entre poesía religiosa y poesía amorosa que sugiere el texto bíblico no resulta extraña pues, como señala García Berrio (1980: 90), “en la tradición lírica de las literaturas europeas modernas, concretamente del *dolce stilnovismo* y la poesía trovadoresca, el paso del tema amoroso al religioso [...] está perfectamente documentado”. Así, en la poesía sacra, Dios pasa a ocupar el lugar de la amada y se mantiene la actitud de queja y sufrimiento del yo lírico, aunque con un par de salvedades: Dios, al contrario que la dama, sí ama al *poeta* y la expresión del lamento, que en la poesía amorosa presentaba varias modalidades, en la religiosa “se reduce a la queja del poeta contra sí mismo”.

En una línea similar, la tradición poética precedente, en la que predomina esta lírica de trasfondo amoroso, también parece haber servido de inspiración a Lope, sobre todo las composiciones de Petrarca y Garcilaso. De ellos toma el carácter retrospectivo, el artificio del examen de conciencia y la orientación neoplatónica que, en el caso de las *Rimas sacras*, aparece en su versión más espiritualizada. El vínculo con Garcilaso es incluso reivindicado abiertamente por Lope en el “Soneto Primero” de las *Rimas sacras* cuyo verso inicial remite al “Soneto I” del toledano.

Asimismo, algunos autores como Grieve (1992) o Carreño y Sánchez Jiménez (2006) —precisamente a propósito del poema que abre el bloque de sonetos— han destacado el influjo de las *Rimas* (1602) en la composición del volumen sacro lopesco que fue concebido como palinodia del primero. Pedraza Jiménez (2003: 136) señala, a propósito de esto, que las *Rimas sacras* “son una continuación y una réplica de las *Rimas*”, a las que considera la fuente inmediata.

Finalmente, dentro de las corrientes contemporáneas al Fénix, es importante reseñar el papel clave que desempeña el denominado conceptismo sacro dentro de la poesía religiosa del siglo XVII, marbete en

¹¹ Novo (1990a) atribuye la presencia de diálogos entre el alma pecadora y Dios a la influencia de los sonetos penitenciales de Montemayor, que comparten con los de Lope el énfasis en el examen de conciencia.

el que se incluyen —como es lógico— las *Rimas sacras*, si bien no es el rasgo más destacado del soneto del que nos ocuparemos a partir de ahora.¹²

¿QUÉ TENGO YO, QUE MI AMISTAD PROCURAS? CARACTERIZACIÓN DEL YO LÍRICO EN EL SONETO XVIII

Del centenar de sonetos que Lope elaboró para su poemario sacro, el que ocupa el lugar decimotercero es probablemente el más conocido. En este sentido, cabe señalar que el Fénix no puso título a la mayor parte de estos sonetos —solo treinta y siete cuentan con uno, en su mayoría pertenecientes al ciclo hagiográfico—, de manera que para identificarlos se suele recurrir bien al número romano que los encabeza (con la excepción del “Soneto Primero”), bien al íncipit; de ahí que a este poema se le conozca como soneto XVIII o “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”

Respecto a la fecha de elaboración, se desconoce cuándo fue compuesto, aunque se tiende a considerar que la redacción de los sonetos iniciales fue próxima a la publicación del volumen (Novo, 1990b; García Berrio, 1994). En cuanto a su transmisión en el siglo XVII, esta queda circunscrita a las seis ediciones que se publicaron de las *Rimas sacras*: dos en Madrid (1614, 1619), dos en Lérida (1615, 1626) y dos en Lisboa (1616, 1658).

A la hora de hablar del encuadre del poema dentro del conjunto de sonetos, seguimos la propuesta de Novo (1990b: 48-107) en su estudio acerca de la disposición y el sentido del poemario lopesco. Así, el soneto XVIII, que funciona como soneto-evocación/recuento y como soneto-confesión, forma parte del ciclo introspectivo-penitencial (*canzoniere* a lo divino), en concreto de la secuencia que la autora denomina “Reincidencias y recaídas momentáneas en el pecado. Oscilaciones anímicas entre el bien y el mal” y donde la principal falta del yo poético es posponer *sine die* la conversión.¹³ Del mismo modo, si se piensa en las

¹² El conceptismo sacro fue definido y caracterizado por Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), donde aparecen hasta doce ejemplos de las *Rimas sacras*. Respecto a la influencia que pudo o no tener la obra del Fénix en el texto de Gracián, no existe unanimidad entre los lopistas: mientras Carreño y Sánchez Jiménez (2006: 22-25) consideran que las *Rimas sacras* debieron contribuir a la formulación de las máximas, Blanco (2020: 17-18) mantiene que no, ya que la poesía del XVII era ingeniosa o conceptuosa *per se*.

¹³ La autora agrupa aquí los sonetos en secuencias y series temáticas de acuerdo con la biografía/historia del yo poético.

Rimas sacras como si se tratase de un ejercicio espiritual ignaciano (interpretación que la autora valida), esta composición formaría parte de la vía purgativa —hay intervención de la memoria del yo lírico (examen de conciencia) y predomina el tono de contrición en la confesión de los pecados— y, dentro de ella, de la serie temática “contrición por los yerros concretos pasados y presentes”. Finalmente, por lo que respecta propiamente a la organización semántica, Novo (1990b: 95-107) ubica el soneto XVIII en cinco series distintas que apuntalan la caracterización de la voz poética: pecador = corazón duro, desengaño del mundo y muerte, tentaciones = vacilaciones ante el bien, Cristo = despertador, Cristo = Cruz. La construcción del yo lírico está, por tanto, en consonancia con la figura del pecador contrito a la que ya se ha aludido con anterioridad.

Si nos fijamos propiamente en el texto del soneto, este se abre con una doble interrogación que el sujeto poético dirige a Dios —humanizado como Jesús— y que ocupa todo el primer cuarteto (escrito en presente). Los dos primeros versos presentan una anáfora que refuerza la sensación de duda/perplejidad del yo ante el amor incondicional divino. Frente a esto, el segundo cuarteto (en pretérito) está integrado por una doble exclamación que recoge el lamento de un yo lírico arrepentido de sus errores. Este, en pleno acto de contrición, se reconoce culpable de los sufrimientos de su interlocutor mediante el uso del paralelismo “mis entrañas duras” — “tus plantas puras”. Este sentimiento queda reforzado además en el séptimo verso (“si de mi ingratitud el hielo frío”), un endecasílabo *a maiore* puro cuyo primer acento recae —gracias al fuerte hipérbato que presenta— sobre uno de los términos clave de la composición y que es justamente el pecado del que se acusa aquí el sujeto poético: ingratitud.¹⁴

Asimismo, debe señalarse que el contenido de estas dos primeras estrofas remite al tema de la “ronda del galán”, de larga tradición en la literatura popular castellana, pero en su versión sacra. Por lo que respecta a las posibles fuentes, Cuevas (1981) sitúa el punto de partida en tres textos bíblicos: *Cantar de los Cantares* (V, 2-5), *Apocalipsis* (III, 20) y *Juan* (X, 1-5), aunque considera que en el caso de Lope debieron pesar más otras influencias más próximas, principalmente (y por este orden) San Juan de

¹⁴ Otros elementos reseñables de este segundo cuarteto son el encabalgamiento abrupto entre los dos primeros versos (“¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras / pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,”) que permite focalizar la atención en la no apertura por parte del sujeto poético; y el pleonasma “hielo frío”, que redundante en la frialdad del yo como causa del padecimiento de Jesús.

Ávila, fray Diego de Estella y fray Luis de León.¹⁵ El influjo de fray Luis ya había sido recalcado por Lapesa (1977) quien, a diferencia de Cuevas, considera *De los nombres de Cristo* como la fuente más notoria de esta parte del soneto XVIII.¹⁶ La diferencia entre estas composiciones previas y el texto de Lope se encuentra en el alto grado de personalización que el Fénix imprime a su poema mediante un uso recurrente de la primera persona, técnica que, además, contribuye a crear la sensación de relato autobiográfico (fundamental de cara al juego de espejos que permite la confusión de sujeto poético y sujeto autorial).¹⁷

Por lo que respecta a los dos tercetos, en ellos el yo lírico reconstruye en estilo directo una conversación entre el ángel (enviado de Dios) y el alma (el sujeto desdoblado) que, temporalmente, antecede a la situación narrada en los cuartetos (uso del imperfecto).¹⁸ Así, si en el primer terceto se reproducen las palabras del ángel pidiendo al alma que responda a la amorosa llamada divina y salga a la ventana, en el segundo resuena el rechazo del sujeto hacia quien denomina, en un deje neoplatónico, “hermosura soberana”.¹⁹ La doble alusión al mañana, presentada en forma de quiasmo en los versos trece y catorce (“«Mañana le abriremos», respondía, / para lo mismo responder mañana!”), es quizás el elemento más importante del soneto pues conecta la figura del yo poético con la de otro famoso procrastinador: san Agustín. En este sentido, ese mañana que nunca llega evoca la escena de la conversión agustiniana, relatada por el

¹⁵ El texto de Cuevas, que aborda en profundidad la cuestión de la ronda sacra del galán, traza las similitudes entre los diversos elementos del soneto (ingratitude, alusión a las entrañas, noche, la llamada, frío nocturno) y los textos de un amplio abanico de autores castellanos.

¹⁶ Freire López (1995), en su análisis de las fuentes de este soneto, retoma la idea de Lapesa respecto a la influencia de fray Luis y se suma al punto de vista de Cuevas respecto a la relevancia de San Juan de Ávila de quien, considera, Lope tomó la interpelación interrogativa a Dios. Novo (1990a), en cambio, destaca la coincidencia temática y de tratamiento entre Lope y Ledesma.

¹⁷ El uso del tema de la ronda sacra del galán por parte de Lope no es exclusivo de este poema. Pueden encontrarse otros ejemplos en la comedia *El serafín humano*, sobre la vida de san Francisco de Asís; en el poema en tercetos “Agustino a Dios”, también recogido en las *Rimas sacras*; y en el *Auto sacramental de los Cantares*.

¹⁸ En este diálogo entre el alma y el ángel, que es pura invención Lopesca, Weber (2005: 416) ve un trasunto un género dramático muy cultivado por el Fénix: las comedias de capa y espada.

¹⁹ Aquí se observa un claro ejemplo de la transformación de los códigos del amor petrarquista pues no solo no hay rechazo por parte del amado, sino que es el yo poético el que mantiene una postura reticente.

propio obispo de Hipona en el capítulo VIII de sus *Confesiones*, permitiendo a Lope trazar un vínculo entre su yo lírico y un santo conocido por ser paradigma del pecador a arrepentido que, pese a haber pospuesto en reiteradas ocasiones su conversión, logra alcanzar la santidad.²⁰ La diferencia entre ambas figuras estriba en que mientras san Agustín ha vencido a la abulia y se ha entregado a Dios, el sujeto poético (aunque arrepentido) persiste al final del soneto en su resistencia a dejarle entrar.²¹

CONCLUSIONES

La simulación autobiográfica, esto es, el juego de espejos en el que realidad y ficción se entremezclan hasta provocar en el lector/espectador la sensación de hallarse ante un relato verídico (autobiográfico incluso) es, sin lugar a dudas, uno de los grandes logros de la obra de Lope de Vega. Este recurso, que el Fénix utilizó con maestría durante toda su trayectoria literaria con independencia del género practicado, adquiere especial relevancia dentro de la lírica donde la identificación/confusión de sujeto lírico y sujeto autorial permite al escritor adoptar múltiples máscaras/poses y construirse un personaje a medida en un entorno que destila sinceridad. Las *Rimas sacras* (1614), consideradas por muchos el texto fundacional de la lírica religiosa (o, cuando menos, de la lírica penitencial sagrada) del siglo XVII, no son —como hemos visto— una excepción.

Publicadas apenas unos meses después de su ordenación como sacerdote, hecho que el propio autor —práctica habitual en él— se encarga convenientemente de anunciar (ahí está su identificación como clérigo en el volumen), las *Rimas sacras* dibujan desde sus primeras composiciones un yo lírico que, en una línea muy acorde con los imperantes principios de Trento y la Contrarreforma católica, toma preferentemente la pose del pecador arrepentido y dispuesto a enmendar sus errores. Sin embargo, este yo angustiado por el pecado que se deja ver en el grueso de sonetos-*canzoniere* se reviste de capas adicionales en el soneto XVIII, adquiriendo de este modo un matiz diferencial. En este sentido, la voz poética que,

²⁰ Este paralelismo entre sujeto poético y san Agustín es considerado por Blanco (2020: 44, 48) como un ejemplo de conceptismo sacro, concretamente de “vinculación por careo y analogía”, pues como señala, en el caso de Lope, “su identificación con los santos no se basa en comunes nociones teológicas, sino en conceptos ingeniosos que descubren una supuesta afinidad de pasiones y destinos”.

²¹ García Berrio (1994) señala a este soneto como prototípico del tema de rebeldía dentro de la lírica penitencial sacra.

incrédula ante el amor incondicional de Dios-Jesús, le pregunta con lenguaje directo y familiar “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”, no solo confiesa sus culpas (resuenan especialmente su “ingratitude” y su frialdad) sino que se revela incapaz de responder a una llamada divina que queda indefinidamente postergada. Esa alusión a la conversión diferida, sustentada en un “mañana” mencionado por duplicado, proporciona al yo lírico una conexión intertextual con san Agustín, ejemplo paradigmático de los grandes santos pecadores con los que el Lope sacro desea ser equiparado. El hecho de que esta analogía no sea total, pues la conversión del sujeto poético queda en el aire, pone una vez más de manifiesto la enorme capacidad del Fénix para crear máscaras/personajes con las que el público pueda identificarle y, a la vez, identificarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado (1936), “Vida y creación en la lírica de Lope”, *Anales de la Universidad de Chile*, 24, pp. 5-38. DOI: <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1936.24759>.
- Alonso, Dámaso [1981] (2008), “Lope de Vega, símbolo del barroco”, en Dámaso Alonso (ed.), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, pp. 373-424.
- Blanco, Mercedes (2020), “Autorretrato de un poeta en la corte celestial. Agudeza y autofiguración en las *Rimas sacras* de Lope de Vega”, en Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *La escritura religiosa de Lope de Vega: entre lírica y epopeya*, Madrid, Iberoamericana, pp. 11-56. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968690490-002>.
- Carreño, Antonio (2006), “Prólogo”, en Lope de Vega, *Rimas sacras* (ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez), Madrid, Iberoamericana, pp. 7-12.
- Carreño, Antonio (2010), “«Amor de dios en portugués sentido»: las *Rimas sacras*, de Lope de Vega”, en Julián Olivares (ed.), *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 49-77.

- Carreño, Antonio [1984] (2013), “Introducción”, en Lope de Vega, *Poesía Selecta* (ed. Antonio Carreño), Madrid, Cátedra.
- Carreño, Antonio y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), “Introducción”, en Lope de Vega, *Rimas sacras* (ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez), Madrid, Iberoamericana, pp. 13-72.
- Cuevas, Cristóbal (1981), “El tema sacro de la «ronda del galán» (¿Fray Luis fuente de Lope?)”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Fray Luis de León: actas de la I Academia, Salamanca 10-12 de diciembre de 1979 / Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 147-169.
- Den Boer, Harm (1998), “Configuración de la persona en la poesía religiosa del XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios”, *Diálogos Hispánicos*, 21, pp. 247-265. Disponible en: https://www.academia.edu/5986458/Configuraci%C3%B3n_de_la_persona_en_la_poes%C3%ADa_religiosa_del_XVII_Lope_de_Vega_y_Miguel_de_Barrios [fecha de consulta: 22/04/2022].
- Freire López, Ana María (1995), “Fuentes y originalidad de Lope de Vega en el soneto XVIII de las *Rimas sacras*”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 1, pp. 373-376. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/fuentes-y-originalidad-de-lope-de-vega-en-el-soneto-xviii-de-las-rimas-sacras-1053146/> [fecha de consulta: 22/04/2022].
- García Berrio, Antonio (1980), “Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico”, *Revista de Filología Española* 60, pp. 23-157. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1980.v60.i1/4.646>.
- García Berrio, Antonio (1994), “Estructura temática de la lírica religiosa de Lope de Vega: los sonetos de las *Rimas sacras*”, en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, pp. 435-447. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.756>.

- Grieve, Patricia E. (1992), “Point and counterpoint in Lope de Vega’s *Rimas* and *Rimas sacras*”, *Hispanic Review*, 60, pp. 413-434. DOI: <https://doi.org/10.2307/473426>.
- Hidalgo, José Manuel (2009), “La doctrina agustiniana de doce sonetos de las *Rimas sacras* de Lope de Vega”, *Calíope*, 15, pp. 39-62. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3142418> (fecha de consulta: 26/04/2022).
- Lapesa, Rafael (1977), “Presencia de fray Luis en el soneto de Lope «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?»”, en Rafael Lapesa, *Poetas y prosistas de ayer y hoy. Veinte estudios de historia y de crítica literaria*, Madrid, Gredos, pp. 178-185.
- Lezcano Tosca, Hugo (2009) “San Agustín en la literatura religiosa de Lope de Vega”, *Criticón*, 107, pp. 137-150. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/107/107_137.pdf (fecha de consulta: 23/04/2022).
- Navascués, Patricio de (2020), “Ecos agustinianos en la lírica sacra de Lope de Vega”, En Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *La escritura religiosa de Lope de Vega: entre lírica y epopeya*, Madrid, Iberoamericana, pp. 81-122.
- Novo, Yolanda (1990a), “El ciclo temático penitencial en las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega”, en Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó profesor Constantino García (vol. 2)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicación e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 485-497. Handle: <http://hdl.handle.net/10347/12555>.
- Novo, Yolanda (1990b), *Las «Rimas sacras» de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicación e Intercambio Científico.
- Novo, Yolanda (1991), “«Erlebnis» y «Poiesis» en la poesía de Lope de Vega: el ciclo de arrepentimiento y las *Rimas sacras* (1614)”, *Boletín*

de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 67, pp. 35-74. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/erlebnis-y-poesis-en-la-poesia-de-lope-de-vega-el-ciclo-de-arrepentimiento-y-las-rimas-sacras-1614-979927/> [fecha de consulta: 26/04/2022].

Pedraza Jiménez, Felipe B. (2003), *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Ricard, Robert (1964) “Sacerdocio y literatura en la España del Siglo de Oro. El caso de Lope de Vega”, en Robert Ricard (ed.), *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos, pp. 246-258.

Sánchez Jiménez, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega*, Woodbridge, Támesis.

Sánchez Jiménez, Antonio (2010), “«Verde primavera», «Si es cantar llorar en ellas»: metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega”, en Julián Olivares (ed.), *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 79-98.

Vega Carpio, Lope de [1614] (2006), *Rimas sacras. Primera parte*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana.

Weber, Alison (2005). “Lope de Vega’s *Rimas sacras*: Conversion, Clientage and the Performance of Masculinity”, *PMLA-The Modern Language Association of America*, 20, pp.401-421. DOI: <https://doi.org/10.1632/003081205X52400>.