

LA DOCTRINA AGUSTINIANA
DE DOCE SONETOS DE LAS
RIMAS SACRAS DE LOPE DE VEGA

José Manuel Hidalgo
Georgia Southern University

Con el título de *Rimas sacras* (1614) aparece un conjunto de poemas religiosos de variado estrofismo y extensión dispar dentro de los textos canónicos de la lírica de Lope de Vega, de los que cien sonetos forman una colección de singular y variada composición.¹ De esta centena poética sesenta y dos de ellos se agrupan bajo una temática de marcado signo introspectivo-penitencial, mientras que los treinta y ocho restantes tratan de un asunto hagiográfico, tema que da pie a cuestiones marianas, dogmáticas y a la mención testamentaria. Lo interesante con respecto a los sesenta y dos sonetos es que doce de ellos rompen la secuencia numérica y aparecen sueltos a partir del soneto L hasta el C: LI, LIV, LXXII, LXXIII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX, XC, XCI, XCIV, XCIX.²

La crítica lopesca ha desatendido esta agrupación desordenada de sonetos debido a la mayor atención prestada a sus sonetos iniciales (Novo 1998; Grieve 1992) y la tendencia por presentar una estructura de conjunto de las *RS* (García 1994; Novo 1990). A este olvido se le suma el interés por rastrear la presencia de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola (Sánchez 2004), el influjo literario de Boccaccio (McGrady 1992), la influencia pictórica de Rubens (Vosters 1981) junto con planteamientos sobre la transformación de la tradición de la palinodia (Garrison 1996) y un paralelismo con el poeta John Donne (Kaplís 1995).

Yolanda Novo propone para el desencajamiento de estos doce sonetos una deuda con la alternancia del *Canzoniere* o la inhabilidad del poeta para concederles una función dentro de su conjunto (1990, 54).³ Posteriormente, la crítica argüirá que no es necesario la existencia

de una colocación lineal para recoger la historia íntima de la voz poética disgregada a través de cada una de las piezas poéticas (1998, 227). Por otra parte, las huellas de San Agustín, Petrarca, Garcilaso y Herrera son comunes a los tres sonetos iniciales de las *RS* (Novo 1990, 60). Con respecto a San Agustín se sabe que Lope le dedicó un poema titulado *Agustino a Dios* (Carreño-Sánchez 515), y que su doctrina aparece en diecisiete de sus composiciones poéticas y las *Confesiones* en cinco.⁴ Tampoco hay que olvidar que Lope escribió una comedia titulada *El divino africano* (1610) versada sobre el arrepentimiento de San Agustín. De todo ello se infiere que Lope conocía la figura y dogma del Santo y que las reflejó tanto en su composición lírica como dramática.

A partir de las técnicas de imitación, traducción y corrección utilizadas por los poetas renacentistas, Patricia Grieve enfatiza la importancia del sistema de ordenamiento y pensamiento aritmético en la composición poética. Desde estas proposiciones Grieve demuestra con sutileza cómo el emplazamiento de los sonetos I, II, L, XCIX, C de las *RS* responde a un cuidadoso diseño que manifiesta no sólo un intercambio de textos entre las *Rimas* (1609) y las *RS* (1614), sino la manifestación de su propia conversión espiritual. Desde esta premisa numerológica y la enorme influencia ejercida por San Agustín, propongo ver cómo al principio de esta docena de sonetos el personaje del yo lírico se asemeja a cualquiera de los doce apóstoles, y a partir de aquí, seguirá el credo agustiniano y los componentes doctrinales del conocimiento, caridad y amor recogidos en las *Confesiones* para entregarse así a la sabiduría divina de Dios. De las implicaciones aritméticas en el conjunto de sonetos a estudiar, destaca tanto la formación de un conjunto de doce como su distribución en cuatro decenas numéricas diferentes, ya que de todas las posibles evocaciones a la cifra doce la más llamativa es el número de apóstoles elegidos por Jesús, quienes se convirtieron en las columnas de apoyo de la cristiandad (Lurker 89). De igual valor es el número cuatro, del que la literatura enciclopédica de la alta Edad Media desarrolló todo un sistema de grupos análogos de cuatro, como los cuatro grandes profetas del Antiguo Testamento y los cuatro evangelistas (Lurker 78).⁵

Los tres sonetos inaugurales encierran las grandes líneas de fuerza de toda la *dispositio* del cancionero sacro de las *RS*, y sirven como receptáculo testimonial del arrepentimiento del yo lírico. El *Soneto*

Primero que abre el conjunto de los cien cumple con las funciones introductorias propias del *exordium* retórico (Novo 1990, 71). Alude a la gravedad del error cometido por parte de esta primera persona lírica como consecuencia de la débil condición del género humano, al igual que sirve como premisa autoexculpatoria de un yo en constante defensa de sí mismo. En el primer cuarteto se produce una autoafirmación del propio pecador Lope de Vega sobre sus yerros:

Quando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado. (*RS* 131)

Este primer verso se ha interpretado como una conexión evidente con el soneto I de Garcilaso, y su precedente, el soneto CCXCVIII del *Canzoniere* de Petrarca, ya que críticos como Glaser (1957, 59-95), Wardropper (1971, 53) y Navarrete (1994, 99-162) defienden que a partir de Garcilaso la fuente original de Petrarca quedó relegada a un segundo plano y se optó por imitar primeramente al poeta toledano. Aunque se argumenta que Lope emplea la cita de Garcilaso para subrayar que las *RS* constituyen una sincera palinodia de la poesía amorosa de su ciclo de *juventute* (Carreño y Sánchez 131), también se podría ver: “La filiación ideológica del escrito y los planteamientos filosóficos y morales a los que responde el camino interior. Es decir el socratismo y el agustinismo que delatan los conceptos del autoconocimiento, retiro en soledad, sentido agudo del propio error y confesión individual” (Novo 1990, 68). En este sentido y en conexión con las *Confesiones* de San Agustín, se aprecia cómo aparece a lo largo de toda su obra la imagen del camino como doctrina moral del cristiano arrepentido: “Porque ¿qué es lo que quiero decir, Señor, sino que no sé de dónde he venido acá, a ésta, por así decir, vida que muere o muerte que no vive? No lo sé” (Libro I, VI, 3).⁶ Según ha observado Etienne Gilson al comentar el raciocinio ontológico del santo: “It is no accident that Augustine begins his proof of God’s existence with the proof of his own existence. Augustine formally affirms his own existence in virtue of the very fact of error. ‘Well, if I am mistaken, I exist. Certainly one who does not exist cannot be mistaken, if I am mistaken, I exist’” (42).⁷

Consecuentemente este primer cuarteto establece de antemano la existencia de Dios a través de la autorreflexión del pecador sobre sus yerros cometidos. Se confirma desde el principio su presencia divina y la del yo lírico pecador. Éste, sabedor de su condición de culpa, inicia su redención con este peregrinaje que culminará en el soneto C, en el que en forma de viaje y fin del ciclo alcanzará el conocimiento completo de Dios-Sabiduría.⁸ En lo tocante a esta idea de la sabiduría como Dios, reflejada en el soneto colofón de las *RS*, se advierte cómo aparece también en las *Confesiones* esa búsqueda de la sabiduría comparada con Dios a partir de una lectura que San Agustín hizo del *Hortensius* de Marco Tulio Cicerón, obra que al igual que el *Protréptico*, es una exhortación a la sabiduría y a la vida espiritual:

Pues bien, aquel libro cambió mis sentimientos, orientó hacia ti, Señor, mis preces e hizo que fueran otros mis deseos y aspiraciones. De repente se tornó vil para mí toda vana esperanza y ansiaba con increíble ardor del corazón la inmortalidad de la sabiduría y empecé a incorporarme para volver a ti [...] ¡Cómo ardía yo, Dios mío, cómo ardía por volar de lo terreno hacia ti, y no me daba cuenta de lo que hacías conmigo! Porque en ti está la sabiduría. (Libro III, IV, 34)

Ese encuentro con la sabiduría significa por lo tanto el regreso de la ‘razón divina’ que estaba en el olvido (*Soneto Primero I*), y cuyo fin del camino se ejemplificará con historias bíblicas de liberación en el soneto C. Éstas apuntan literalmente como destino a la Ciudad de Dios-Jerusalén. Igualmente, desde el primer terceto de este soneto⁹ se evidencia la necesidad de emprender una odisea redentora hacia Dios-Sabiduría reforzada por la utilización de la imagen del laberinto: “Entré por laberinto tan extraño” (*RS* 132), ya que éste simboliza la representación topográfica por donde se encaminan los pecadores: “For Christians, sin is a wandering off the path of righteousness into labyrinthine tangles” (Ferber 106).

La alusión a la figuración del pecado por el basilisco¹⁰ en la parte evocativa del soneto II remite a la serpiente bíblica causante del pecado original: “se revela claramente el signo sensual del pecado –cupiditas– y el sujeto poético se asimila tácitamente a Adán expulsado del paraíso y condenado a sufrir en la tierra hasta la muerte” (Novo 1990, 71). Ese destierro conlleva a la falta de entendimiento divino que recalca el

valor de la razón y el conocimiento para dirigir sus pasos. Se establece desde ahora en adelante a la ignorancia como símbolo del pecado, y por lo tanto la necesidad de ser rescatado a través del conocimiento de Jesús: “¡Oh, pasos esparcidos vanamente!, / ¿qué furia os incitó, que habéis seguido / la senda vil de la ignorante gente?” (*RS*134).

En el soneto tercero, que es el primero de confesión con respecto al acto introspectivo, se matiza la metáfora bélica referente a la ‘razón postrada’ como una ‘república alterada’. Aquí se evidencia la contraposición entre la razón y los apetitos sensuales. Éstos son los enemigos en lucha con el sujeto que aspira al resurgir espiritual, al tiempo que obnubilan la razón perdida del *Soneto Primero*. Destaca en este soneto la importancia del alma, ya que el poeta quiere que ésta se encamine hacia Dios: “se queja al Cielo, y de su fuerza armada / conduce el alma al verdadero centro” (*RS*135). El centro viene a significar: ‘Dios, Sabiduría y Unidad’; y la meta final será el encuentro del soneto C, conectando esta búsqueda por conducir el alma al ‘verdadero centro’ con la constante preocupación de San Agustín de curar su alma dirigiéndola hacia Dios: “Entienda por aquí el alma, cuya peregrinación se ha prolongado, si tiene ya sed de ti, si ya sus lágrimas han llegado a ser su pan, en tanto se le dice cada día ¿Dónde está tu Dios?; si ya te pide una sola cosa y la busca, habitar en tu casa todos los días de su vida” (Libro XII, XI, 210).¹¹

Después de este esquemático análisis¹² que patentiza la preocupación de Lope por adquirir ese conocimiento con el que encaminar su alma hacia Dios, se pasa al soneto LI en donde se exponen los elementos doctrinales necesarios para llegar al conocimiento de Dios, reflejando así la doctrina filosófico-moral de las *Confesiones* y el dogma agustiniano. En primer lugar se presenta la imagen de un caminante descalzo por la arena ardiente del río Tajo, quien al lanzar al río la cuerda de su caña pesca un pez:

Descalzo el pie sobre la arena ardiente,
 ceñida la cabeza de espadañas,
 con una caña entre las verdes cañas
 que al Tajo adornan la famosa frente,
 tiende sobre el cristal de su corriente
 su cuerda el pescador, y por hazañas
 tiene el sufrir que el sol por las montañas
 se derribe a las aguas de occidente.

Sale a su cebo el pez en tal distancia;
 mas, ¡oh gran pescador Cristo!, ceñido
 de espinas, que en la Caña de tu afrenta
 sacas del mar del mundo mi ignorancia,
 el pie en la Cruz, ribera de mi olvido,
 para que el cebo de tu sangre sienta. (RS 198-99)

Es de gran importancia la figuración del caminante que proyecta la imagen de Cristo como pescador,¹³ y el hecho de que desde el Antiguo y Nuevo Testamento se haya venido comparando el pez con el hombre (Lurker 170-71), apuntando en este caso a la persona de Lope de Vega. Así, Lope como pez necesita ser pescado por Jesús para confirmar su fe y emprender una odisea redentora en este pequeño periplo salvacional recogido en la docena de sonetos, figurado todo ello en el significado bautismal del río y los peces: “En la época de las persecuciones contra los cristianos, la imagen del pez era el signo secreto de reconocimiento de los cristianos; el pozo bautismal fue llamado piscina –tanque de peces–. Tertuliano ejemplifica en la imagen del pez el misterio de la gracia bautismal: –Pero nosotros nacemos en el agua, a semejanza de nuestro *ichthys* Jesucristo, y sólo perseverando en el agua encontramos la salvación–.” (Lurker 171).¹⁴

Por lo tanto se podría establecer que gracias a Él (Jesús pescador) Lope ha sido salvado de la ignorancia en la que se encontraba y posee ahora los dos elementos más importantes para iniciar su camino hacia la sabiduría de Dios: su conversión y el conocimiento de Jesús. La idea del significado implícito en esta metáfora se complementa con la lectura de Mateo 7: 7-12¹⁵ en donde Jesús enseña:

Pedid, y se os dará, buscad y encontraréis, llamad, y os abrirán; porque todo el que pide recibe, el que busca encuentra y al que llama le abren [...] O es que si a uno de vosotros le pide su hijo pan, ¿le va a ofrecer una piedra? O si le pide un pescado, ¿le va a ofrecer una serpiente? Pues si vosotros, malos como sois, sabéis dar cosas buenas a vuestros niños, ¡cuánto más vuestro Padre del cielo se las dará a los que se las piden! (Santa Biblia 1410)

Con la consideración de que en el Jardín del Edén fue una serpiente la que engañó a Adán y Eva al darles falso conocimiento sobre los caminos de Dios, aludida ésta a su vez en el soneto II, se puede parafrasear a Jesús cuando dijo: “¿O si le pide **conocimiento-pezo**, le dará una **mentira-serpiente?**”. De la misma manera se desprende de Lucas 5:1-11¹⁶ que cuando Jesús terminó de hablar a la multitud desde la barca dijo a Simón:

Desde la barca, sentado, estuvo enseñando a la gente. Cuando acabó de hablar dijo a Simón:

–Sácala lago adentro y echad las redes para pescar. Simón contestó: –Maestro, nos hemos pasado la noche bregando y no hemos cogido nada; pero, ya que lo dices tú, echaré las redes. Así lo hicieron, y cogieron tal redada de peces, que reventaba la red [...] Al ver ésto, Simón Pedro se echó a los pies de Jesús diciendo: –Apártate de mí, Señor, que soy un pecador. Jesús dijo a Simón: –No temas: desde ahora lo que pescarás serán hombres. Ellos sacaron las barcas y dejándolo todo, lo siguieron. (Santa Biblia 1480)

De este incidente se infiere que Simón Pedro no se convirtió en discípulo de Jesús hasta que se produce el milagro de los peces, y que los apóstoles siguieron a Jesús al recibir el conocimiento divino de su persona. En esta línea se puede argumentar que Lope se metamorfosea en ese pez que necesita ser encontrado por Cristo y de ello la alusión a la transparencia de las aguas: “tiende sobre el cristal de su corriente / su cuerda el pescador, y por hazañas” (*RS* 198), para que se haga más visible el reflejo de la luz de Cristo pescador y sea percibida por el pez-Lope sumergido en las aguas profundas de la ignorancia. Al establecerse gracias a este soneto LI un paralelo con los doce apóstoles, se mantendría que dicho número de sonetos se corresponde con el grupo apostólico que siguió a Jesús,¹⁷ reforzándose esta idea por su

división en cuatro grupos: LI, LIV / LXXII, LXXIII / LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX / XC, XCI, XCIV, CXIX; lo que invita a su interpretación alegórica como los doce apóstoles encuadrados dentro de los cuatro Evangelios.¹⁸ Al mismo tiempo si se incluye el soneto C dentro de esta docena, se conectaría con los trece libros que forman las *Confesiones* de San Agustín donde también se exponen los mismos principios con los que alcanzar la sabiduría de Dios. Junto a estas posibles correspondencias aritméticas es interesante apuntar cómo la estructura numérica se corresponde con la temática de los Salmos en el caso de Casiodoro y San Agustín, debido a que Casiodoro describe a Dios en el Salmo I, considerándolo como el comienzo de los números y la creación (Fowler 41-42).

Por lo tanto, el grupo de los doce sonetos forma un micro-conjunto temático que se escalona en cuatro etapas evolutivas y que recogerá la doctrina de las *Confesiones* y el dogma agustiniano. En este sentido, la voz lírica pecadora se asemeja a través de la figura metafórica del pez y su simbolismo a uno de los apóstoles, quien tras ser bautizado en la fe cristiana necesita a Cristo para peregrinar hasta su salvación donde alcanzará al igual que San Agustín el conocimiento divino: “Conoces mi ignorancia y mi debilidad; instrúyeme y cúrame. Aquel tu Hijo único, en quien están escondidos todos los tesoros de la sabiduría y de la ciencia, me ha rescatado con su sangre” (Libro X, XLIII, 185).¹⁹

El soneto LIV trata el tema bíblico de la salida del pueblo hebreo de Egipto conducido por Moisés, cuyo nombre significa ‘sacado del agua’.²⁰ Aquí, Lope se sirve de la implicación onomástica de Moisés para enlazar este soneto con el anterior. Moisés poseyó el conocimiento de Dios y gracias a ello liberó a su pueblo del pecado: “Commissioning Moses to deliver the Hebrews from Egypt, Yahweh entrusted him with the credentials of the revelation of His identity as Yahweh [...] Arriving at Mt. Sinai, the people through Moses entered formally into the covenant relationship with Yahweh” (*New Catholic Encyclopedia* 12). En su obra *De magistro*, San Agustín trata la Biblia como una fuente necesaria para el creyente en el conocimiento de Dios, y Colish lo cita diciendo que: “In the reading of Scripture the exegete encounters signs and things [...] Signs, he says, are essentially things, which, in addition to being things themselves, also refer to other things” (42). Por ello, llama la atención que en este soneto aparezca dos veces la palabra

'memoria': "pasó el Jordán seguro, y por memoria [...] / Memoria sois, Cordero soberano" (*RS* 202), ya que dentro de un contexto bíblico: "The knowledge of God requires the use of memory [...] memory also makes knowledge accessible" (Colish 34). En este sentido, Jesús no sólo rescata al pez-Lope de su ignorancia sino que se convierte en la herramienta memorística necesaria para proseguir con éxito el periplo salvacional, ejemplificado Éste a su vez como el cordero: "Juan Bautista reconoció a Jesucristo como el siervo de Dios que sufre y como el verdadero cordero pascual cuando dijo: 'Este es el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo' (Jn 1, 29)" (Lurker 72).

La escapada de Egipto narrada en el Éxodo se interpreta como la salida del pecado a través del viaje en busca de la celestial Jerusalén, al igual que le ocurre al pez-Lope en su búsqueda de Dios, ya que este libro del Antiguo Testamento implica: "the story, told through types, of man's fall and redemption" (Fowler 48). En este sentido, Lope utiliza la exégesis cristiana tradicional que analiza el Éxodo hebreo de una manera figurativa y no literal. De esta manera se compara su peregrinaje redentor y espiritual con la salida física del pueblo hebreo. Con la importancia de los signos y su función dentro del soneto, es necesario que el lector se detenga a analizar un elemento muy relevante, la Pascua, cuyo significado es '**paso**'.²¹ Es el nombre dado a la principal fiesta judía en la que se celebra la salida del pecado en que estaba sumido Egipto.²² Según la tradición cristiana esta salida se ve como una huída del cautiverio moral, ya que hay que considerar a Egipto no como un lugar geográfico sino como un estado anímico y moral. Si se tienen en cuenta las lecturas bíblicas, no es casual la elección que Lope de Vega hace de su temática. Éste compara su peregrinaje redentor con la salida del pueblo hebreo, el cual alcanzó la tierra prometida tras un largo camino. Con estos dos sonetos se señala la importancia del conocimiento de Cristo y el bautismo en la fe cristiana, estableciéndose un paralelo con el pueblo hebreo y su guía Moisés al tiempo que se emprende una huída del pecado tanto desde un ángulo personal como histórico.

En lo que concierne a los sonetos LXXII y LXXIII no se denota la presencia de un vocabulario cognitivo que demuestre la preocupación de Lope por alcanzar el conocimiento celestial tal y como se había establecido desde el soneto LI, sin embargo, ese interés por la sabiduría

divina se oculta en su materia. El soneto LXXII se divide temáticamente entre los dos cuartetos y los consiguientes tercetos, siendo estos cuaternarios iniciales donde se exponen las ideas del *De contemptu mundi* y la *Brevitas vitae*. La primera de ellas indica un desprecio terrenal por la vida del hombre, porque ésta era: “fugitiva, inestable, y acabada en muerte, un desprecio que naturalmente llevaba al engrandecimiento de la vida eterna tras la muerte” (Aaron 197).²³ Junto a este desdén por la vida mundanal el hombre es consciente de su finitud y ello pasa a ser una de las constantes ideas que caracteriza al Barroco europeo y al pensamiento Neoestoico (Carreño y Sánchez 227). Estas reflexiones se hallan igualmente en las *Confesiones*, en las que el Santo no sólo expresa su desdén por las cosas terrenales sino que cree firmemente en la remuneración divina tras la muerte.²⁴ Lo relevante de este soneto son los dos últimos tercetos en los que se patentiza la escisión de la persona y declaración de propósitos e intenciones en la dualidad alma-cuerpo:

Dos partes tu mortal sujeto encierra:
 una que te derriba al bajo suelo,
 y otra que de la tierra te destierra.
 Tú juzga de las dos el mejor celo:
 si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra,
 el alma quiere ser cielo en el Cielo. (RS 227-28)

La idea del cuerpo hecho tierra y cárcel del alma de la que ésta desea salir es un pensamiento ya establecido por los estoicos y de gran presencia en las epístolas de Séneca. Igualmente, se rastrea en las *Confesiones* el hecho de que el cuerpo es un impedimento para que el alma prosiga su camino hacia Dios: “Quedaba, empero, conmigo tu recuerdo y no me cabía la menor duda de que había alguien a quien unirme, pero aún no estaba yo en disposición de unirme, porque el cuerpo, que se corrompe, hace pesada al alma y la morada terrestre oprime al espíritu, ocupándolo con múltiples pensamientos” (Libro VII, XVII, 110-11). En la odisea del pecador, Lope, para conseguir esa unión plena con la sabiduría de Dios, deberá desprenderse de su materia corporal y servirse del alma para continuar su senda. El primero es sólo óbice terrestre, mientras que el alma, al ser creada para conseguir la sabiduría divina,²⁵ le sirve como mediadora entre el cuerpo y las ideas divinas.

En el soneto LXXIII la voz lírica comienza con una exclamación hacia Cristo, al que hace partícipe de su vida. Prosigue después con preguntas retóricas donde se cuestiona su huida de Cristo, cuando en realidad debería entregarse para estar junto a Él. En esta huida es importante notar cómo Lope menciona el rostro de Cristo, quien le serviría como intermediario para consumir su periplo. Además alude de nuevo a la idea del peregrinaje con la alusión a los pasos perdidos de Lope expresados en los sonetos iniciales: “Detén con esas manos mis perdidos / pasos, mi dulce amor; ¿mas de qué suerte / las pide quien las clava con las suyas?” (228). El desprecio expuesto por parte del hablante lírico en este soneto se enmarca dentro del credo agustiniano como una especie de ‘avaricia de la mente’: “Man sees and acknowledges that he is part of the universe governed by God [...] The part that the man prefers is himself. It is a kind of apostasy, or repudiation of God, and it is rooted in a pride which becomes avarice at once” (Gilson 119). Al mismo tiempo se destapa en las *Confesiones* el lamento de San Agustín por haberse apartado de Él y la urgencia por acercarse a su rostro: “A tal grado ansiaba yo la libertad y el verme libre de negocios para cantar desde mis más íntimas fibras: A ti dijo mi corazón: he buscado tu rostro; tu rostro, Señor, seguiré buscando” (Libro IX, IV, 137).²⁶

Al pasar a los sonetos LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX comienza el primero de ellos con una exposición de la lucha interna del yo lírico que se aferra a la doctrina cristiana frente a los malos pensamientos: “Dulce Señor, mis vanos pensamientos / fundados en el viento, me acometen, / pero por más que mi quietud inquieten, / no podrán derribar tus fundamentos.” (RS 245). Como apuntan Carreño y Sánchez al respecto, se relata en este soneto la contienda entre los ‘vanos pensamientos’ y la sólida base que proporciona el cristianismo, especialmente cuando Dios ayuda al arrepentido. Este concepto abstracto se formula a partir de una imaginaria meteorológica que asocia el pensamiento del transgresor con un viento huracanado. Lo interesante en esta premisa de dialéctica espiritual no es sólo marcar el carácter diabólico asociable a los vientos, sino la presencia de tal figuración atmosférica en San Agustín. Cirlot apunta en relación a la naturaleza maligna de los vientos que: “In Egypt and Greece the wind was reckoned to possess certain evil powers” (373), lo que produce

que esos poderes diabólicos relacionados con las bajas pasiones le provoquen la incapacidad de tener un raciocinio puro y claro. De regreso a las *Confesiones* es recurrente la metáfora de los vientos empleada aquí, y que implicaría la caída en la *cupiditas* que le imposibilita alcanzar la razón divina: “De manera que no quería que se sacrificase por mi causa a los demonios, yo, que a ellos me sacrificaba con aquella superstición. ¿Qué otra cosa es ‘apacentar los vientos’, sino apacentar a los demonios, esto es, servirles con nuestros extravíos de placer y de irrisión? (Libro IV, II, 47).²⁷

Tras exponer su debilidad interior y su flaqueza espiritual, Lope declara en el mismo soneto mantenerse en sus cimientos teológicos gracias a la ayuda divina: “mas porque si a mi voz, Señor, se inclina / tu defensa y piedad, ¿qué humana guerra / contra lo que Tú amparas será fuerte?” (RS 245). Ya en el último terceto del soneto se produce la unión entre el yo lírico y Cristo. Esa entrega al lado de la cruz junto a la capacidad extraordinaria de afrontar cualquier adversidad, recogería el precepto agustiniano de la caridad: “Ponme a la sombra de tu cruz divina, / y vengan contra mí fuego, aire, tierra, / mar, hierro, engaño, envidia, infierno y muerte.” (245). En este sentido el hombre o el yo lírico debe ascender y acercarse a Dios mediante el amor, de manera que se separe de la concupiscencia para participar del bien divino y realizar su vocación a imagen y semejanza de Dios mediante el acto de la caridad: “Charity speaks by the mouth of Wisdom and tells you something that will make you have no fear of the words ‘give yourself’” (Gilson 140).

Una vez que el yo lírico se entrega por medio de la *caritas* a estar con Cristo, se desarrolla la idea del amor desde tres planos diferentes en los sonetos LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX. Se sabe que Lope de Vega mencionó en su último testamento poseer varias pinturas de Pantoja de la Cruz y que mantuvo una estrecha relación con los pintores de su época, destacando en sus postreros años su amistad con Rubens y el teórico Vicente Carducho. Además está presente el trillado tópico horaciano *ut pictura poesis* (Carreño-Sánchez 246). Todo esto argumenta el que este soneto LXXXVI aluda a la representación pictórica de Jesús cubierto con una túnica blanca y roja, tal y como aparece en la *Agonía en el Huerto de los Olivos* (1608) o *El Expolio* (1583-84) de El Greco. No obstante, al seguir con la exposición de la doctrina agustiniana reflejada

en la docena de sonetos como peregrinaje dogmático y doctrinal, es relevante señalar que San Agustín en su obra *De trinitate* menciona que una de las trinitarias analogías es el amor: “Now love is the action of a lover; and, through love, something is loved. There are three things here: the lover, the beloved, and love” (Colish 50). Por ello, después de que en el anterior soneto el yo lírico se ofreciera a estar junto a Jesús en la cruz mediante el acto de la caridad, es ahora cuando se presenta la unión entre un amante (Cristo) y un amado (Yo lírico):

Todos te pintan encarnado y blanco,
Esposo de las almas; yo te veo
blanco no más, que amor a mi deseo
quiere dejar con este blanco en blanco.
[...] te considero más galán y franco. (RS 246)

En línea con esta tripartita visión del amor, el soneto LXXXVII la plantea como una regla moral que todo cristiano debe seguir y sin cuyo cumplimiento se dificulta el acceso a la otra vida, con lo que se cuestiona a lo largo de todo el soneto cómo es posible que alguien no pueda amar: “Dios mío, sin amor ¿quien pasará?: / algo ha de amar quien hombre, al fin, nació.” (RS 247). El deseo de querer a los enemigos se concibe con la idea de que éstos al mismo tiempo puedan participar de la gracia de Dios por la que fuimos reconciliados, deducible en las *Confesiones* a través de la figura de San Pablo.²⁸ Después de estos dos sonetos en donde primero se presenta el amor entre amante y amado, y luego el amor del buen cristiano por parte del yo lírico, se pasaría al terceto final del soneto LXXXIX donde se produce la confesión definitiva de querer amar, ya que no sólo hay que entregarse a Cristo sino también amarlo: “Amaros quiero ya, no preguntaros, / porque el modo de amaros, Jesús mío, / Bernardo dice que es sin modo amaros.” (RS 251).

Al llegar a esta secuencia LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX se desprende que el yo caminante se ha entregado a Cristo, se convierte en su amado y ensalza la idea del amor como necesidad para proseguir su camino con la resolución última de confirmar su amor hacia Dios. Como se ha visto en los tres sonetos y según predica San Agustín, el amor es el elemento primordial que se evidencia como la fuerza motriz que impulsa al hombre a creer en Cristo y así llegar al entendimiento

de Dios: “First of all, it is obvious that, if Love is the inner force which moves the will and the will denotes the man, we can say that man is essentially moved by his love. Man’s love never rests” (Gilson 135).

En el soneto XC se proclama la nueva resurrección del yo lírico que en su peregrinaje ha seguido el credo de las *Confesiones* y el dogma agustiniano, llevándole finalmente a la renovación:

Nuevo ser, nueva vida, aliento nuevo,
 Señor, os debo ya, pues reducida
 mi vida a Vos es otra nueva vida,
 de tal manera que me hacéis de nuevo.
 De nuevo el alma de esta vida os debo:
 aquélla con la sangre redimida,
 y ésta con la piedad, pues de perdida
 al resplandor de la Verdad la llevo. (RS 251)

Con el resurgimiento de este nuevo ‘ser’ y ‘alma’ se podría concluir aquí el peregrinaje expiatorio del yo lírico, sin embargo llama la atención este último verso que conectaría con la idea recogida en el segundo cuarteto del soneto III sobre la peregrinación del alma al ‘verdadero centro’. El lector se puede cuestionar qué ‘Verdad’ es esa, puesto que una vez conseguida su ‘alma nueva’ parece no necesitar nada más. No obstante, el tenerla le posibilita encontrarse libre de las sensaciones carnales y prestar atención sólo a los sentidos espirituales. Ésto produce que su alma esté lista para ese conocimiento racional y puro que es la sabiduría de Dios al igual que se recoge en la doctrina de las *Confesiones*: “Te invoco, Dios mío, misericordia mía, que me has hecho, y no te habías olvidado de que yo te había olvidado. Te invoco para que vengas a mi alma, a la que preparas para que te reciba con el deseo que le inspiras” (Libro XIII, I, 226).

En el siguiente soneto XCI el yo lírico se lamenta por haber adorado la belleza terrenal en lugar de la celestial, la cual ahora le provoca otra clase de conocimiento: “Si quise, si adoré –¡qué error terrible!– / hermosura mortal, ¿cómo ignoraba / la tuya celestial, pues me enseñaba / lo invisible, Señor, por lo visible?” (RS 252). Al analizar la doctrina de San Agustín se desprende que existe una diferencia entre dos tipos de cosas eternas, unas que son visibles y otras invisibles: “For example, Christ’s body is immortal now and it is visible. We believe these lasting

visible things (*visibilia permanentia*), we can not see them now but we do hope to see them some day” (Gilson 35). Sin embargo, cuando habla de las cosas invisibles las trata basándose en la razón y el entendimiento: “invisible things (*invisibilia permanentia*) such as Wisdom or Justice can be sought by reason and found by understanding” (35). Ahora, tras la purificación del alma, se puede disponer de una razón más clara para contemplar lo que a los demás seres les está vetado: la sabiduría de Dios.

El soneto XCIV se puede definir como un soneto lacrimoso en el que de nuevo se ratifica la presencia de San Agustín, al ser el primero que se sirvió del término *donum lacrymarum* que con el tiempo se incorporó al léxico cristiano corriente (Aaron 221). El llanto y las lágrimas significan para el poeta el comienzo de una vida nueva. En este caso el yo lírico representa el término de la tensión producida por una vida de pecado:

Yo pagaré con lágrimas la risa
que tuve en la verdura de mis años,
pues con tan declarados desengaños
el tiempo, Elisio, de mi error me avisa [...]
Pero yo, con el llanto de mi cara,
haré crecer el Tajo de manera
que sólo quede mi vergüenza clara. (*RS* 256-57)

Según la tipografía del llanto establecida por Balduin Schwartz, existen varias clases de llanto, siendo relevante aquí el denominado ‘llanto de peripecia’, en donde domina el elemento espiritual²⁹. Para Schwartz, “el contenido propio de estos actos consiste en la inversión del curso anterior de la vida psíquica para abandonar las actitudes imperantes hasta entonces en el alma” (61). Hay que ver aquí no un cambio de sentimiento sino una inversión radical de los sentidos del alma: “El carácter duro se hace tierno, el hombre desesperado ve un rayo de esperanza. El ejemplo clásico es el arrepentimiento, la metanoia del alma y la vuelta a Dios desde el pecado” (Aaron 222). Así, gracias a este soneto lacrimoso se establece una estrecha conexión con los sonetos XC y XCIV, al servir éste último como respuesta a la purificación producida por el yo lírico, transformado ahora en nuevo ser.

Ya en el soneto XCIX parece que la voz lírica ha alcanzado el grado pleno, y lo hace explícito al hablar del sabio que nada teme y se muestra seguro ante la brevedad de la vida terrena:

No espanta al sabio, ni ha de ser temida
la muerte, que amenazan varios casos,
y, por la brevedad de nuestros pasos,
no puede estar muy lejos de la vida. (RS 262)

Por primera vez se menciona en uno de los doce sonetos la palabra ‘sabio’, lo que indica el descanso del peregrino. Éste, tras adquirir el conocimiento de Jesús y ejercer la caridad y el amor para conseguir una nueva alma dispuesta para Dios, recibe la sabiduría. Este conocimiento divino lo convertirá a su vez en sabio, aunque ésta no será eterna hasta el soneto C: “Augustine defines the knowledge and love of God as wisdom (*sapientia*), in contrast to knowledge (*scientia*)” (Colish 52).

Finalmente, como queda dicho en el soneto C *El alma a su Dios*, se produce la entrega del alma y con ello la adquisición de la sabiduría ‘eterna’ que sirve de colofón al peregrinaje del pecador. Con este soneto, según Yolanda Novo, se concluye evidentemente el cancionero, ya que es su última composición y en su título queda sintetizado el signo espiritualista (alma), la orientación ascendente (a su Dios) de toda la introspección, y la posesión de la divinidad (su Dios), que da cuenta de la cercanía de lo trascendente a la conversión definitiva (1990, 81).

Con respecto al primer cuarteto del soneto C, los símbolos bíblicos se refieren a la fase iluminativa en que se encuentra el yo lírico y tratan de paradigmas de amor expresivos de los desposorios del alma con su Señor (Novo 1990, 81). Se corrobora de esta forma que se ha producido el desposorio del yo pecador con la divinidad, no siendo gratuito el que aparezcan dichos símbolos de unión en este soneto: “The number 100 in medieval number symbolism, represented totality, wholeness, and the return to the unity, that is the perfection resulting from the birth of Mary’s son Jesus” (Grieve 422). Llama la atención el personaje de David, quien como músico y poeta expresó su vergüenza y *mea culpa* ante Dios a través de cánticos espirituales (Novo 1990, 101-02), lo que apuntaría a posibles elementos biográficos del yo poético en su

proceso expiatorio. Lo interesante aquí es la unión que se menciona con Abisac o Abisag la Sulamita, quien junto con Micol, Abigail y Betsabé forman el conjunto de mujeres más conocidas dentro de su harén. De la primera de éstas destaca su rebeldía contra su padre Saúl en favor de David, mientras que Abigail y Betsabé gozaron de mayor popularidad. Con respecto a Abisac, según se cuenta en el libro de los Reyes (1: 1-14), David había envejecido tanto que al no poderse calentar bajo las mantas, sus médicos le aconsejaron meter en su lecho a una joven doncella para que calentara sus huesos. Tras una larga búsqueda por el reino de Israel encontraron a la joven Abisac, quien a pesar de dormir con David, permaneció virgen y prefiguraría desde entonces el matrimonio virginal de María y José (Réau 325). En conexión con esta prefiguración virginal, sigue la figura de Isaac, quien destaca por nacer también bajo circunstancias extraordinarias. Su padre tenía cien años y su madre noventa cuando fue concebido, pasando a jugar un papel importante dentro del simbolismo e iconografía cristianos por su conexión con el Salvador, al ser Cristo un segundo Isaac (alter Isaac). La siguiente unión es la producida entre José y Asenet, siendo ésta la hija de Putifar y con la que tendría posteriormente dos hijos: Efraim y Manasés. José se mantuvo casto ante las peticiones sensuales de la mujer de Putifar y huye tras los constantes acosos, ejemplificando así la castidad. Por lo tanto, se infiere de estos tres desposorios la idea de pureza en la que se encuentra el alma del yo lírico contrito. Ésta se ha purificado a través de su periplo dogmático en estos doce sonetos, y sólo ahora puede entregarse a Dios.

En el segundo cuarteto la voz lírica se jacta de su triunfo ante las tentaciones que ha sufrido en vida y el haber logrado concluir su viaje con éxito. Se compara con Jafet, hijo de Noé (Génesis, 6, 10; 7, 13) que fue salvado de las aguas del diluvio, al igual que se alude a las maldiciones de Balac al que se conoce como rey idólatra asociado con la adoración de los ídolos (Carreño y Sánchez 264). En conexión con la idolatría aparece Sidrac, quien es uno de los tres compañeros de Daniel que fueron arrojados a un horno por haberse negado a adorar un ídolo de oro elevado sobre una columna. Cuando éstos salieron estaban intactos y a partir de entonces pasaron a representar varias imágenes, como la de los muertos que Dios protege de las llamas del infierno (Réau 455). Con la alusión a Jafet, Sidrac y Balac indicaría la importancia

de creer firmemente en Dios, quien nos salvará del pecado gracias a la solidez de nuestra fe.

En los dos siguientes tercetos, la voz lírica no desea vivir en un mundo de pecado carnal y lo ejemplifica gracias a la ciudad de Lot, la cual apunta por un lado al incendio de Sodoma y Gomorra, y por otra parte a la embriaguez de Lot. Éste, guiado por un ángel, sale en compañía de sus dos hijas con las que se refugia en una caverna. Allí éstas temen quedar solas en la tierra y sin poder perpetuar la raza, por lo que acuerdan embriagar a su padre para hacerle cometer un doble incesto.³⁰ Curiosamente, se cierra el soneto con el nombre de José, uno de los personajes mejor descritos del Antiguo Testamento. El relato bíblico cuenta que fue encerrado, casto, en la prisión egipcia. Representa así un símbolo de entereza y confianza en Dios con respecto a la resolución de su destino, siendo además modelo de perfección comparado con Jesucristo. Para los comentaristas de la Edad Media, José, al alcanzar los honores encuentra su paralelo: “en la Glorificación y la Ascensión de Cristo, quien después de los sufrimientos terrenales asciende hacia su padre” (Réau 189). De esta manera, queda claro el significado de este soneto colofón entrañado en su simbolismo bíblico, ya que gracias al proceso expiatorio recogido en la docena de sonetos y bajo el credo agustiano, se regenera el alma y se consuma la unión del peregrino caminante con Dios.

En conclusión, se desprende de estos doce sonetos cómo Lope de Vega entreteje parte de la doctrina agustiniana recogida en las *Confesiones*. Aunque éstos no siguen un orden numérico, es posible que Lope fuera consciente de su colocación. Demuestra su genio no sólo para hacer poesía sacra, sino también para modelar en ellos un gran contenido religioso y doctrinal. Al finalizar su proceso de arrepentimiento, Lope necesita poseer el conocimiento de Cristo, ejercer la caridad y el amor. Con la adquisición y ejercicio de estos elementos puede renovar su alma para tener una razón pura que le permita alcanzar la sabiduría eterna. Ésta, no es otra cosa que el entendimiento de Dios, al que todo pecador debe rendir cuentas. Así, Lope lo hace a través de la creación artística de su poesía religiosa.

Notas

¹Mi agradecimiento a Laurie Kaplis-Hohwald, por sus comentarios constructivos y a Alison Weber, quien me alentó en este proyecto. A partir de ahora se utilizarán las letras *RS* para *Rimas sacras*. Véase el Prólogo-Introducción realizado por Antonio Carreño y Antonio Sánchez a la edición *RS*, para quienes los textos canónicos *par excellence* de la lírica de Lope son: *Rimas* (1602, 1604, 1609), *RS* (1614), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634). Otras composiciones dentro de las *RS* serían: el extenso poema *Las lágrimas de la Magdalena* dividido en cien octavas, diez glosas, treinta y una octavas tituladas *Revelaciones de algunas cosas muy dignas de ser notadas en la pasión de Cristo nuestro Señor, hechas a Santa Brígida, Santa Isabel y Santa Metildis*, diecinueve romances que recogen los trances de la Pasión de Cristo; once canciones; cuatro epístolas en tercetos y trece romances que tratan variados motivos (Carreño y Sánchez 10-11). Cabe destacar como hecho curioso y que explica la poca atención de la lírica de Lope, la tardanza de casi cuatrocientos años en realizarse una edición de sus *Rimas* salida allá por 1604 en Sevilla, y respecto a las *RS*, sólo cuenta con selecciones antológicas, con una edición facsímil (1953), y otra escolar divulgativa (1989) (Carreño y Sánchez 10).

²Yolanda Novo apunta que los treinta y ocho sonetos correspondientes al segundo ciclo son: L, LII, LIII, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, del LX al LXXI incluidos, del LXXIV al LXXXIV inclusivos, y los LXXXVIII, XCII, XCIII, XCV, XCVI, XCVII y XCVIII (1990, 49).

³Véase su cita: “Poseen un estatuto doble, consistente en que el significado y función que tienen en el paradigma del cancionero es simultáneo al sentido adquirido en contacto con textos hagiográficos o bíblicos que les preceden o siguen. Es decir, leídos en posición y orden que llevan, se relacionan tanto con los poemas a ellos contiguos como con el grupo amplio de sonetos situado más atrás, con lo que se potencia la unidad de los cien sonetos. No sabemos si esta peculiar colocación de poemas obedece a una escasa habilidad del poeta en el momento de dar un diseño coherente al macrotexto, o si es una deuda con las alternancias estructurales que, desde el canon, son posibles en un *Canzoniere*. O bien si se debió a inclusiones de última hora, cuando el volumen estaba en imprenta y era difícil rectificar el plan definitivo ” (1990, 54).

⁴Véase para ello el índice de notas en la edición de Carreño y Sánchez Jiménez que recoge las composiciones lopescas donde se percibe la influencia de San Agustín (589).

⁵Christopher Butler aboga por rastrear un posible significado en el simbolismo numérico: “We can safely conclude that numerological exegesis as practiced from Philo Judaeus (c. 30 B.C.-A.D. 50) on, must have made some knowledge of number symbolism the possession of every educated Christian

in those centuries, well up to the close of the Renaissance, in which an allegorical mode of understanding a literary text was intellectually respectable” (Butler 30). Otros autores que tratan este tópico serían: Curtius, Hopper y Reiss para el período medieval; Fowler, Patrides y Heninger para el Renacimiento (Grieve 1992, nota 2).

⁶En las *Confesiones* se aprecia, aunque no con la misma exactitud formal pero sí de contenido, ese arrepentimiento por parte del autor y su iniciación por los caminos en la búsqueda de Dios. Véanse para ello las siguientes citas: “No griten contra mí aquellos a quienes ya no temo, mientras te confieso, oh Dios mío, lo que mi alma anhela y descanso en la reprobación de mis malos andares, a fin de poder amar tus buenas sendas” (Libro I, XIII, 13); “Permíteme, te suplico, y concédeme que recorra con mi presente recuerdo los sinuosos recorridos de mis errores pasados y que te inmole una hostia de júbilo” (Libro IV, I, 46); “Caminaba descarriado por el orgullo y me dejaba arrastrar por todo viento y eras tú quien muy en lo oculto, me gobernabas” (Libro XIV, 57).

⁷Yolanda Novo señala que el talante confesional de este soneto, bien sea como examen de conciencia o dolor de corazón, queda implícito en la disposición agustiniana y jesuítica de la meditación (1990, 69).

⁸Aparece en el Soneto colofón: “sabiduría eterna, inmenso Alef” (RS 264).

⁹A lo largo de los tres primeros sonetos y luego en el conjunto de los doce, se puede apreciar esa idea de recorrido expiatorio que culmina en el soneto C (la cursiva es mía): Soneto I: “y a ver los *pasos* por donde *he venido* [...] entré por el laberinto” (RS 131-32). Soneto II: “*Pasos* de mi primera edad, que fuistes / por el *camino* fácil de la muerte [...] / que por la *senda* de mi error pudistes / ¡Oh, *pasos* esparcidos vanamente!, / ¿Qué furia os incitó, que habéis *seguido* / la *senda* vil de la ignorante gente? (133-34). Soneto LXXIII: “¿adónde voy de tu hermosura *huyendo*? / Detén con esas manos mis perdidos *pasos*, [...]” (228-29). Soneto LXXXVII: “Dios mío, sin amor ¿quién *pasará*?, [...]” (247-48). Soneto XCIV: “[...] escribí un tiempo, amando los engaños / que mi temor con *pies* de nieve pisa” (256-57). Soneto XCIX: “[...] la muerte que amenazan varios casos, / y por la brevedad de nuestros *pasos* [...]” (262-63).

¹⁰En una interpretación a lo divino, representa al demonio, según aparece en algunas glosas y perifrasis de los salmos: “Basiliscus est diabolus, ut in psalmis ‘Super aspidem et basiliscum ambulabis’ (Salmo 90)” (Carreño y Sánchez 133-34).

¹¹Véanse las siguientes menciones dentro de las *Confesiones* donde se recoge la idea del alma herida: “No obstante, ¿me faltaste, acaso, en la persona de aquel anciano o desististe de curar mi alma? (Libro IV, III, 48); “Llevaba a cuestras, rota y sangrante, a mi alma, que no soportaba ser llevada por mí, y no hallaba donde ponerla” (VIII, 51); “Aférrese a tí ahora esta mi alma que tú despegaste de una tan pegajosa liga de muerte” (Libro VI, VI, 85).

¹²Para un mayor análisis véase la monografía de Yolanda Novo (1990).

¹³En el presente soneto el pescador está vertido a lo divino bajo la figura de Cristo, representación común en el Nuevo Testamento (Mateo, 4, 18-20; Lucas, 24, 42; Juan, 21, 3-14). Los cuartetos describen los afanes de un pescador en el implacable calor del verano toledano. Los tercetos aclaran la alegoría figurando a Cristo como pescador con una poderosa imagen cruenta: la *sangre* del Crucificado sirve de *cebo* para atraer (<<pescar>>) a los pescadores (Carreño y López 198).

¹⁴Veáanse las siguientes definiciones simbólicas con respecto a la figura del pez y su relación con el agua: “The fish is a mystic and psychic animal that lives in water (and water is symbolic of dissolution and, at the same time, of renovation and regeneration)” (Cirlot 108); “Christ himself is often depicted as a fisherman, Christians being fish since the waters of Baptism are their natural element, and he himself is symbolized by a fish” (Chevalier-Gheerbrant 383). Con respecto al bautismo Tressider comenta que: “Baptism is a rite of purification and regeneration involving water. Its sacred use is ancient and widespread, sometimes as a rite of initiation for the living or the dead. Originating in the practice of John the Baptist, Christian baptism symbolizes entry into the community of the Church. However, many Protestant churches, notably the Baptists, practice adult baptism, a rite symbolizing the reaffirmation of faith” (62).

¹⁵Veáase además Lc 6, 37-38.41-42; 11, 9-13.

¹⁶Veáase también Mt 4, 18-22; Mc 1, 16-20.

¹⁷De hecho este número tiene gran importancia y es interpretable también como los doce signos del Zodiaco, las doce tribus de Israel y las doce entradas de Jerusalén en el Apocalipsis (Butler 57-59).

¹⁸Butler apunta con respecto a la obra *De Civitate Dei* que es aritméticamente proporcional: “It has 22 sections (perhaps symbolizing completeness, since 22 is the number of letters in the Hebrew alphabet). These comprise two groups of five devoted to refutation (the ten negative precepts of Law), and three groups of four dealing with positive teachings (symbolizing the twelve apostles and the four Gospels)” (28).

¹⁹Veáase cómo la presencia de Jesús en las *Confesiones* sirve de puente hacia Dios: “El verdadero mediador, que en tu secreta misericordia has revelado a los hombres y has enviado para que, también con su ejemplo, aprendieran la humildad misma, aquel mediador de Dios y los hombres, el Hombre Cristo Jesús, apareció entre los pecadores mortales y el Justo inmortal, mortal con los hombres, justo con Dios” (Libro X, XLIII, 184).

²⁰En el Éxodo 2.10 se menciona en relación a Moisés lo siguiente: “Cuando se hizo grandecito se lo llevó a la hija del Faraón, que lo adoptó como hijo y le puso el nombre de Moisés, diciendo: ‘Lo he sacado de las aguas’” (Santa Biblia 80).

²¹“Pascha, -ae, f.; -a, ātis, n. [gr. Páscha, de una variante del hebreo *pe_sach*, íd., ‘paso, tránsito’]” (*Diccionario Etimológico* 508). Se ha discutido mucho la

etimología de la raíz *p-s-h* entre los hebraístas. La presencia del sustantivo *pesah* data con anterioridad al libro del Éxodo, y en la tradición rabínica esta raíz posee una variedad de significados: ‘proteger’, ‘tener misericordia o mostrar compasión’ y ‘saltar o pasar por encima de’. La acepción como ‘paso o tránsito’ se debe a la influencia de la *Vulgata* y una traducción inexacta de *transire* (Sarna 86-87). También se ha sugerido el significado de ‘cojear’, además de la implicación semántica de que indica a Dios parado en seco en el umbral de la puerta de los protegidos, impidiendo así la entrada del ángel de la muerte (Friedman 207).

²²Véase el Éxodo 12, 1-27.

²³Obsérvese cómo aparece un menosprecio por la vida terrenal en estas citas de las *Confesiones*: “Ésta es mi esperanza; por eso hablo y en esa esperanza pongo mi gozo cuando me gozo con un gozo sano. En cambio, todos los demás bienes de esta vida tanto menos se han de llorar cuanto más se llora por ellos, y tanto más se han de llorar cuanto menos se llora por ellos” (Libro X, I, 153); “¡Oh Verdad, Luz de mi corazón; no me hablen mis tinieblas! Me deslicé hacia las cosas de acá abajo y me quedé a oscuras [...]” (Libro XII, X, 209).

²⁴San Agustín también menciona que se debe esperar la muerte ya que tras ella Dios nos tiene reservado algo: “No en vano ni sin motivo la autoridad de la fe cristiana se extiende, desde tan alta cumbre, por el universo entero. Nunca hubiera Dios hecho tantas y tales cosas por nosotros si con la muerte del cuerpo se extinguiese también la vida del alma” (Libro VI, XI, 91).

²⁵Véase cómo San Agustín es consciente de la importancia del alma en la vía purgatoria hacia Dios: “¿Qué es, pues, lo que amo, cuando a mi Dios amo? [...] ¿Quién es ese Ser por encima del ápice de mi alma? Por mi misma alma subiré hasta Él” (Libro X, VII, 157).

²⁶Véase cómo en las *Confesiones* se menciona también la figura del rostro de Dios: “Dios de las virtudes, conviértenos y muestra tu rostro y seremos salvos” (Libro IV, X, 53).

²⁷“Throughout the world demons were thought to ride violent winds, bringing evil and illness” (Tresidder 518).

²⁸En las *Confesiones* se menciona que San Pablo amaba a sus enemigos para gozar del amor de Dios: “Bienaventurado el que te ama a ti y al amigo en ti y al enemigo por ti. Porque sólo aquél no perderá ningún ser querido, por quien son queridos todos en aquel que no se puede tener” (Libro IV, IX, 53).

²⁹En la obra *La psicología del llanto* aparece otro llanto denominado *afectivo* (el de un disgusto, dolor moral, enfado, desesperación, sensibilidad herida). En éste las lágrimas se originan por opresión psíquica y una capitulación ante las fuerzas superiores. Las lágrimas no indican que la fuerza ha cesado, sino que la repercusión vital se ha desaguado mediante el llanto. Aquí el elemento fisiológico está en primer plano (Schwartz 60).

³⁰Véase Génesis 19: 30-38.

Obras citadas

- Aaron, M. Audrey. *Cristo en la Poesía Lírica de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1967.
- Agustín, San. *Confesiones*. México: Porrúa, 1970.
- Butler, Christopher. *Number Symbolism*. New York: Barnes and Noble, 1970.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Colish, Marcia L. *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. Lincoln: U of Nebraska P, 1983.
- Commentary on the Torah*. Trans. Richard E. Friedman. New York: Harper, 2001.
- Diccionario Etimológico*. Ed. Santiago Segura Mungía. Madrid: Anaya, 1995.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. 2nd Edition. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Fowler, Alastair. *Silent Poetry: Essays in Numerological Analysis*. London: Routledge, 1970.
- García Berrio, Antonio. "Estructura temática de la lírica religiosa de Lope de Vega: los sonetos de las *Rimas sacras*". En *Hommage á Robert Jammes*. Ed. Francis Cerdan. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994. 435-47.
- Garrison, David. "Lope de Vega's Transformation of the Palinode Tradition in *Rimas sacras*; Sonnets I, VII, and XV". *Calíope* 2.2 (1996): 30-50.
- Gilson, Etienne. *The Christian Philosophy of Saint Augustine*. New York: Octagon, 1983.
- Glaser, E. "Cuando me paro a contemplar mi estado: trayectoria de un Rechenschafts-Sonett". En *Estudios hispano-portugueses*. Madrid: Castalia, 1957. 59-95.
- Grieve, Patricia E. "Point and Counterpoint in Lope de Vega's *Rimas and Rimas Sacras*". *Hispanic Review* 60 (1992): 413-34.
- Kaplis-Hohwald, Laurie. "La lírica sagrada de Lope de Vega y John Donne". *Anuario Lope de Vega* 1 (1995): 59-74.
- Lurker, Manfred. *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*. Córdoba: Ediciones el Almendro, 1994.
- McGrady, Donald. "Sobre una fuente boccaccésca en un soneto religioso de Lope". *Romance Quarterly* 39.2 (May 1992): 199-203.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Novo, Yolanda. *Las Rimas Sacras de Lope de Vega*. Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de
- _____ "Memoria poética e intertextualidad en algunos versos de Lope de Vega desde el Soneto I de *Rimas Sacras*". *El comentario de textos*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998. 221-42.
- New Catholic Encyclopedia*. 2nd ed. Detroit, MI: Gale, 2003.

- Nueva Biblia Española*. Trad. Luis Alonso Schöel y Juan Mateos. Madrid: Ediciones Cristiandad 1977.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "Composición de lugar en las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega; La influencia ignaciana". *Anuario Lope de Vega* 10 (2004): 115-28.
- Sarna, Nahum M. *Exploring Exodus. The Origins of Biblical Israel*. New York: Schocken Books, 1996.
- Schwartz, Balduin. *La psicología del llanto*. Trad. J. Gaos. Madrid, 1930.
- Tresidder, Jack. *The Complete Dictionary of Symbols*. San Francisco: Chronicle Books, 2004.
- Vega, Lope de. *Rimas Sacras. Primera parte*. Madrid: Viuda de Alonso Pérez, 1614. Ed. Facsímil Joaquín Entrambasaguas. Madrid: CSIC, 1963.
- _____. *Rimas Sacras*. Eds. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Vervuert: Iberoamericana, 2006.
- Vosters, Simón A. "Lope de Vega y Rubens". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, 1981. 733-44.
- Wardropper, B.W., ed. *Spanish Poetry of the Golden Age*. New York: Appleton-Century Crofts, 1971.