

LA ESCRITURA  
RELIGIOSA  
DE LOPE DE VEGA  
ENTRE LÍRICA  
Y EPOPEYA

B I B L I O T E C A   Á U R E A   H I S P Á N I C A

*Jesús Ponce Cárdenas (ed.)*

Dirección de Ignacio Arellano  
(Universidad de Navarra, Pamplona)  
con la colaboración de Christoph Strosetzki  
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)

y Marc Vitse  
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)

Consejo asesor:

Patrizia Botta  
Università La Sapienza, Roma

José María Díez Borque  
Universidad Complutense, Madrid

Ruth Fine  
The Hebrew University of Jerusalem

Edward Friedman  
Vanderbilt University, Nashville

Aurelio González  
El Colegio de México

Joan Oleza  
Universidad de Valencia

Felipe Pedraza  
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

Antonio Sánchez Jiménez  
Université de Neuchâtel

Juan Luis Suárez  
The University of Western Ontario, London

Edwin Williamson  
University of Oxford



LA ESCRITURA RELIGIOSA  
DE LOPE DEVEGA  
*Entre lírica y epopeya*

JESÚS PONCE CÁRDENAS (ED.)

Iberoamericana • Vervuert • 2020



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2020  
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2020  
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN 978-84-9192-156-1 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96869-048-3 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96869-049-0 (e-Book)

Depósito Legal: M-17206-2020

Cubierta: Carlos Zamora

# ÍNDICE

## PRESENTACIÓN

MERCEDES BLANCO

Autorretrato de un poeta en la corte celestial. Agudeza y autofiguración en las *Rimas sacras* de Lope de Vega

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ

Máscara, personaje y sentimiento: «Las lágrimas de la Magdalena» de Lope de Vega

PATRICIO DE NAVASCUÉS

Ecos agustinianos en la lírica sacra de Lope de Vega

PEDRO CONDE PARRADO

Teología de arte menor: el Pseudo-Dionisio y los Padres Apostólicos en el *Isidro* y en otras obras de Lope de Vega

MANUEL JOSÉ CRESPO LOSADA

*Ocaso y Oriente*: la peregrinación por Galilea. Fuentes literarias y cartografía en la visión de Isidro

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Lope de Vega y Teófilo Folengo: relieves del *Convivium pauperum* en el *Isidro*

# PRESENTACIÓN

El legado de Lope de Vega —tan fértil y variado como imponente— ha sido objeto de un admirable rescate editorial y crítico a lo largo de las tres últimas décadas. En ese portentoso florecimiento de estudios en torno a la figura y la obra del Fénix una parte de la producción lopesca no ha recibido, sin embargo, la misma atención que el resto: la poesía de asunto religioso. Si bien en este campo específico contamos con valiosas aportaciones de siglodoristas tan reconocidos como Simon A. Vosters, Yolanda Novo, Felipe B. Pedraza Jiménez, Antonio Carreño, Arantza Mayo, Elizabeth R. Wright, José Fradejas, Hugo Lezcano y Antonio Sánchez Jiménez, obligado es decir que aún quedan numerosos aspectos de la escritura sacra de Lope de Vega pendientes de un estudio en profundidad. Entre esas zonas que han permanecido en penumbra pueden citarse ahora la presencia y los modos del conceptismo sacro en sus versos de arte mayor y menor; los lazos que permiten conectar las composiciones líricas con la iconografía más difundida en las artes plásticas de la Edad de Oro (fundamentalmente a través de grabados y pinturas); el atendible diálogo con la poesía religiosa neolatina (materia esta especialmente desatendida en el campo de la Hispanística); la utilización de fuentes italianas modernas por parte del prolífico escritor madrileño para el ejercicio de *imitatio* y *aemulatio* (baste pensar en el esperable —y aún no estudiado— modelo de las *rime sacre* de Torquato Tasso, Angelo Grillo, Gabriello Chiabrera o Giovan Battista Marino, por espigar tan solo cuatro nombres centrales en el Parnaso italiano de la

época); el rastreo en profundidad de las fuentes doctrinales (Padres de la Iglesia) y de los repertorios de erudición sacra (Tomás Hibérnico, Guillermo Peraldo, Jean Dadré...) consultados de forma continua para fecundar la *inuentio*... El presente volumen aspira a cubrir alguno de los citados huecos de manera modesta y parcial, pues —ante todo— hay que ser consciente de la magnitud de una empresa que solo se podrá coronar con éxito después de varios años de trabajo continuo por parte de un equipo interdisciplinar consolidado.

Bajo el impulso de la «Cátedra Extraordinaria de Literatura y Arte Sacro del Siglo de Oro», adscrita a la Facultad de Literatura Cristiana y Clásica San Justino (Universidad San Dámaso), se presenta ahora una colección de estudios dedicada en exclusiva a la escritura religiosa de Lope de Vega. A lo largo de seis asedios críticos se atenderá por igual a la vertiente lírica de sus composiciones (Mercedes Blanco, Felipe B. Pedraza Jiménez, Patricio de Navascués Benlloch) y a la modalidad épica, encarnada ejemplarmente en el *Isidro* (Pedro Conde Parrado, Manuel Crespo Losada, Jesús Ponce Cárdenas), una obra que puede considerarse —sin ápice de exageración— la mejor epopeya hagiográfica publicada en la España del Siglo de Oro y una de las más logradas composiciones épico-sacras de la literatura europea de todos los tiempos.

Siguiendo el orden de presentación de los estudios, el presente tomo se abre con una brillante aportación de Mercedes Blanco, en la que se dilucidan varios aspectos de un asunto tan complejo como la presencia del conceptismo en la colección de las *Rimas sacras*. La investigadora parisina, máxima especialista en la estética de la agudeza, centra su análisis en una serie de sonetos en los que Lope desarrolla diversos motivos hagiográficos (san Antonio de Padua, san Martín de Tours...), ahondando en los mecanismos del *ingenio* presentes en los mismos y también



en los vínculos que se puede establecer entre literatura e iconografía. Tras haber consagrado algunas reflexiones a otros motivos de especial relevancia en la *raccolta* de asunto religioso (como el del «esclavo-rey» y el del «sacrificio del hijo»), la profesora Blanco plantea una iluminadora interpretación de la macro-estructura de las *Rimas sacras* bajo la especie de un «autorretrato a lo divino» en el que el yo lírico asume distintas voces y máscaras.

En el capítulo segundo, el autorizado lopista Felipe B. Pedraza Jiménez centra su atención en el *epilio* sacro que el Fénix dedicara a la Magdalena, cuyas octavas fueron compuestas a imagen y semejanza de uno de los *poemetti* de Erasmo de Valvasone. En esta relevante aportación, el catedrático de la Universidad de Castilla-La Mancha da cumplida cuenta de los numerosos trabajos que se han dedicado a esta composición de carácter híbrido, en la que se alternan los modos lírico y dramático junto a la denominada *épica menor*. Con una perspectiva que atiende especialmente a la pragmática del discurso lírico, el análisis se centra en el estatuto de la voz poética, sin desdeñar algunas interpretaciones que lindan con la psico-crítica.

El rastreo de las huellas agustinianas en dos composiciones de las *Rimas sacras* y en una pieza de los *Soliloquios de un alma a Dios* constituye la materia de reflexión en el tercer estudio del volumen. Un conocido especialista en la obra del obispo de Hipona, Patricio de Navascués Benlloch, ilumina los distintos aspectos de la *traditio* agustiniana (textos genuinos, el corpus pseudo-epigráfico, el testimonio quinientista de las *Vidas* de san Agustín, la rica iconografía en torno a los episodios centrales en la biografía del hiponense) y los aplica al estudio de tres composiciones líricas del Fénix.

El latinista Pedro Conde Parrado presenta en su ensayo un descubrimiento de gran importancia para perfilar los

hipotextos manejados por Lope de Vega durante el proceso de redacción de la epopeya sacra. Se trata de un volumen impreso en Lyon que ofrece reunidas las obras del Pseudo-Dionisio Areopagita junto a varios textos de los Padres Apostólicos (Ignacio de Antioquía, san Policarpo, san Marcial). El análisis minucioso de varios pasajes del poema épico-hagiográfico que prueban la huella textual de ese corpus permite asomarnos al taller de escritura del genio madrileño a la altura de 1596-1598.

Enlazando con un estudio anterior consagrado a la *Visión de Jerusalén* inserta por Lope en el *Isidro*, el especialista en literatura cristiana antigua Manuel Crespo Losada firma un documentado trabajo en torno al *Iter Palaestinicum*, desarrollado a lo largo de una extensa serie de quintillas mediante un viaje onírico protagonizado por el santo labrador, bajo la guía de un peregrino. Para trazar de manera rigurosa y erudita dicho itinerario espiritual, Lope de Vega consultó con provecho varias obras, entre las que destacan el *Theatrum terrae sanctae et biblicarum historiarum cum tabulis geographicis aere expressis* (Coloniae Agrippinae, Mylius, 1590) de Christian van Adrichem y el *Lucero de Tierra Santa* (Valladolid, Bernardino de Santo Domingo, 1587) de Pedro Escobar Cabeza de Vaca.

En el último capítulo, Jesús Ponce Cárdenas analiza el motivo del *Convivium pauperum* (o 'Banquete de los pobres') en el marco de la épica sacra, estableciendo algunos paralelos relevantes con la pintura religiosa de la época. El examen en profundidad de un amplio pasaje del canto V del *Isidro* permite al investigador complutense identificar la fuente de Lope de Vega: un episodio de tono satírico y tintes grotescos recogido en el *Baldus* de Teófilo Folengo (el festín de los frailes de Motella).

Antes de cerrar estas breves páginas de presentación, quisiéramos dejar constancia de nuestro agradecimiento a los responsables del Museo de San Isidro por la cálida

acogida que nos brindaron en la Casa Palacio de los Vargas, donde tuvo lugar el ciclo de conferencias dedicado a los poemas sacros del Fénix. Nos gustaría, en especial, testimoniar nuestra gratitud al director de dicho museo madrileño, don Eduardo Salas Vázquez, y a la responsable de la División de Exposiciones, Acción Cultural y Difusión del mismo, doña María Victoria López Hervás, ya que ambos apoyaron desde el principio esta iniciativa cultural y académica. A la hora de elaborar el presente volumen, ha resultado decisivo el apoyo de la Fundación San Justino y de la Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid. También es obligado apuntar aquí la participación activa del Proyecto “Hibridismo y elogio en la España áurea” (HELEA), PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. En el proceso de elaboración del libro ha resultado crucial, como en otras ocasiones, la guía y el buen hacer de la doctora Anne Wigger. Por último, justo es indicar el generoso magisterio y el firme impulso del doctor don Patricio de Navascués Benlloch, decano de la Facultad de Literatura Cristiana y Clásica San Justino, que desempeña un papel principal en este intento de recuperación de una parte tan valiosa del patrimonio cultural español como la literatura religiosa del Siglo de Oro.

# AUTORRETRATO DE UN POETA EN LA CORTE CELESTIAL. AGUDEZA Y AUTOFIGURACIÓN EN LAS *RIMAS SACRAS* DE LOPE DE VEGA

Mercedes Blanco<sup>1</sup>  
*Sorbonne-Université, Paris*

En el bosque de la poesía religiosa española del Siglo de Oro, para el que no disponemos de ningún mapa a la vez detallado y completo<sup>2</sup>, no parece haber antecedentes del libro que publica Lope de Vega a finales del verano de 1614: una colección de poesías que, bajo el título de *Rimas sacras*<sup>3</sup>, refleja con bastante exactitud la composición de sus precedentes *Rimas* de 1602. Las *Rimas* celebraban el amor por una dama, Camila Lucinda, como Petrarca celebraba a su Laura en el ya muy lejano e indirecto modelo de sus *Rime* o *Rerum vulgarium fragmenta*, pero, a diferencia de Petrarca, Lope había ordenado sus *Rimas* por formas métricas, y variado y enriquecido sin tasa el discurso amoroso con piezas encomiásticas, morales y efrásticas. Doce años más tarde, en las *Rimas sacras*, Dios ocupa el lugar de la dama, como receptor principal del enunciado, objeto de amorosas fantasías, instancia todopoderosa de la que dependen los bienes y los males del sujeto<sup>4</sup>. La Sagrada Escritura y la hagiografía sustituyen, en calidad de repertorios narrativos, a la mitología, aunque la sustitución

no es completa: ya en las *Rimas* aparecían algunos sonetos dedicados a personajes y episodios del Antiguo Testamento<sup>5</sup>; por otra parte, en las *Rimas sacras*, ciertas metáforas y alegorías dejan asomar a Teseo y a los «armígeros gigantes» que quisieron sustituir a los dioses olímpicos. La teología, como acervo doctrinal, desplaza al neoplatonismo, aunque vestigios de este subsisten en las referencias al ser amado como «luz» y «soberana hermosura», ahora atributos de Dios y no de la dama<sup>6</sup>. Por razones de decoro y de gravedad, pero también de mayor experiencia y destreza del poeta, el conjunto de las *Rimas sacras* resulta más compacto, y sin renunciar a la abundancia y a la variedad, más regular y ordenado que el de las *Rimas*, con sus varias reediciones y su geometría variable. También se distingue este *contrafactum* de su dechado profano por la importancia que en él cobran los metros castellanos, declinados en redondillas, glosas, romances, romancillos. Este tipo de cancionero representa algo nuevo en la poesía española, no así en la italiana, como veremos: ningún poeta en castellano, hasta entonces, había desplazado tan masiva y resueltamente la modalidad petrarquista de la lírica al terreno religioso<sup>7</sup>. En esta innovación reside su interés histórico. La obra posee también virtudes estéticas notables y contiene muchos versos y poesías que han alcanzado fama.

El libro sale del taller de la viuda de Alonso Martín en septiembre de 1614 pero tiene un privilegio para Aragón fechado el 23 de agosto de 1613; por lo tanto, como observó Felipe B. Pedraza<sup>8</sup>, este trámite presenta «rigurosa contemporaneidad» con la puesta en limpio del manuscrito poético de Quevedo *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David*, cuya dedicatoria a la tía del autor, doña Margarita de Espinosa, está fechada el 3 de junio de 1613<sup>9</sup>. La breve recopilación quevediana (26 textos) incluye meditaciones sobre el tiempo y la muerte, que deben más a

Séneca que a Heráclito, y discursos penitenciales en sonetos y silvas, que se titulan «salmos» pero que están más cerca de Petrarca y de la tradición poética romance que de «David»<sup>10</sup>. El título sugiere ya que el poeta no es un humilde cristiano cualquiera que ofrece a Dios sus dones de versificador, sino un escritor con perfil individual, un humanista versado en filosofía griega y en Sagrada Escritura, un gran pecador que ostenta, más que su conversión, un propósito doloroso y atormentado de rectificación de sus pasados extravíos, y de reconciliación al menos provisional y pública con la divinidad.

De manera comparable aunque singular, como son singulares los artistas y grandes poetas de esta época, Lope, por las referencias intertextuales a sus propias *Rimas*<sup>11</sup>, y por las frecuentes alusiones a hechos de su propia vida, aparece en las *Rimas sacras* como una voz individual y como el personaje central del discurso lírico; discurso, aunque lírico, polifónico y dramático, a diferencia del de su joven amigo Francisco de Quevedo. El libro, mucho más abundante y más vario que el *Heráclito cristiano* (y unas quince veces más extenso), construye lo que podría llamarse un autorretrato, que se adivina en filigrana incluso allí donde los versos narran o glosan los sucesos de Cristo, su madre, sus apóstoles y sus santos, antiguos y modernos. El autorretrato está sostenido por el andamiaje de unos «conceptos» dramáticamente interesantes: un pecador público o delincuente que se acoge al «sagrado» del sacerdocio<sup>12</sup> como san Agustín<sup>13</sup>, y a la penitencia como la Magdalena<sup>14</sup>, un diestro en amores de la tierra<sup>15</sup> que se ofrece a cantar el amor divino o su aspiración a este amor, un poeta cubierto de laureles<sup>16</sup>, gran cantor de todo lo humano, heredero de la tradición poética española e italiana que, acomodando a su intento el salmo *Super flumina*<sup>17</sup>, saca su lira del cautiverio de Babilonia y la templea en las

corrientes del llanto penitencial, para ofrendar a las memorias de Sión su canto purificado.

## 2. GRACIÁN LECTOR DE LAS *RIMAS SACRAS*

En su edición de las *Rimas sacras*, la más reciente y autorizada de que disponemos (2006), dos infatigables estudiosos de la poesía de Lope, Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, observan que Baltasar Gracián cita mucho a Lope en la *Agudeza y arte de ingenio* (1648), y que gusta particularmente de las *Rimas sacras*, de donde saca no menos de doce ejemplos: «para el lector actual, no acostumbrado a considerar a Lope como modelo de agudeza poética, tal referencia parece sorprendente»<sup>18</sup>. Los dos insignes lopistas llegan a conjeturar una influencia de su poeta en el tratado del jesuita aragonés:

Ahora bien, una vez detectada la fascinación de Gracián por las *Rimas sacras* y por su conceptismo, cabe preguntarse si se puede explotar críticamente esta relación sin caer en lapsos anacrónicos. Ciertamente, no podemos postular que la *Agudeza y arte de ingenio* haya influido en las *Rimas sacras*. Sin embargo, es lícito y apropiado el considerar que las *Rimas sacras* hayan contribuido decisivamente en la formulación de la «agudeza» y a las famosas máximas de Gracián sobre el ingenio poético<sup>19</sup>.

En nuestra opinión, la suposición no se impone; en absoluto necesitaba Gracián las *Rimas sacras* para concebir sus «famosas máximas», o dicho en términos más claros, su teoría de la agudeza. Otra cosa es que los sonetos del Fénix de los ingenios, que aúnan a menudo la belleza plástica y las agudas ocurrencias, le vinieran como anillo al dedo para ilustrar las categorías que elabora en calidad de especies de agudeza y concepto. Lo cierto es que la poesía del siglo xvii (y también la del xvi, aunque de manera menos ostentosa y exclusiva) es constitutivamente ingeniosa o conceptuosa. De manera más obvia e inevitable, lo es en el soneto: un soneto —como enseña Fernando de Herrera, quien a su vez lo ha aprendido de su lectura de Lorenzo de Médicis—, tiene

por «sujeto o materia», «alguna sentencia ingeniosa y aguda, o grave, y que merezca bien ocupar aquel lugar todo»:

... e il vero subietto e materia del sonetto debbe esser qualche acuta e gentile sentenza, narrata attamente e in pochi versi ristretta, et fuggendo oscurità e durezza...(Poesie volgari nuovamente stampate di Lorenzo dei Medici, col commento del medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti . In Vinegia 1554).

Y por esta causa su verdadero sujeto y materia debe ser principalmente alguna sentencia ingeniosa y aguda, o grave, y que merezca bien ocupar aquel lugar todo: descrita que parezca propia y nacida en aquella parte... (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*)<sup>20</sup>.

Nótese que Lorenzo de Médicis solo habla de sentencia aguda y es Herrera quien añade, como una alternativa, lo de grave. Y es que el Magnífico, precursor de una doctrina y una práctica que irán imponiéndose en el tardo Renacimiento y en el Barroco, asimila el soneto al epigrama. Ahora bien, el epigrama consiste típicamente en unir *narratio* (o *descriptio*) y *argutia*: o, lo que es lo mismo, en hacer surgir un pensamiento no trivial de la consideración o contemplación de algún objeto de la naturaleza, las costumbres, la historia o el arte<sup>21</sup>. Se prestan particularmente a ello las figuras maravillosas y situaciones peregrinas, los milagros y hechos extraordinarios que ofrecen la Biblia y las vidas de santos. Las agudezas espigadas por Gracián en las *Rimas sacras* proceden en su mayoría de sonetos hagiográficos, citados *in extenso*: san Martín, san Antonio de Padua, san Ildefonso, san Diego de Alcalá, san José, Dimas el Buen Ladrón. Estas figuras, personajes y acciones, tienen además la ventaja de haber sido fijados y estilizados en un patrón iconográfico o una historia ilustrada por pintores y otros artistas: desde Judit ostentando la cabeza de Holofernes a san Antonio de Padua con el niño Jesús en los brazos, desde san Ildefonso recibiendo la casulla hasta san Martín partiendo su capa. Para construir un soneto con alguno de estos motivos,



existen figuras dialécticas y retóricas que ponen en movimiento la meditación, y que pueden además apoyarse en las técnicas aplicadas por los espirituales para dirigir el pensamiento y construir el coloquio con Dios y con los santos intercesores. O más bien, las técnicas de los espirituales se nutren de la retórica de escritores y predicadores y estos recogen a su vez los frutos de la experiencia de los profesionales de la oración. De la consideración de motivos evangélicos, ya sean canónicos o apócrifos, veterotestamentarios o hagiográficos, surgen pensamientos que, para tener fuerza y ser gustados y apreciados, necesitan un núcleo de agudeza.

Parece innecesario recordar que Baltasar Gracián no inventa ni la agudeza ni sus variadas estructuras: lo que hace es señalar, analizar y clasificar los procedimientos de elaboración de conceptos (fórmulas chistosas, sentencias brillantes y pensamientos agudos) que pueden observarse en la poesía en general, y también en la elocuencia, e incluso en la conversación, tal como esta es consignada en anécdotas, apotegmas y chistes, o estilizada en el teatro y en el diálogo, desde la Antigüedad en adelante y sin interrupción. Gracián está en posición de teorizar sobre estos fenómenos, esto es, tiene a la vez posibilidades de observarlos y motivaciones para hacerlo, porque para el gusto de su tiempo cobran una preeminencia y difusión notables, y más en la poesía española que en ninguna otra: «Si frecuento los españoles, es porque la agudeza prevalece en ellos, así como la erudición en los franceses, la elocuencia en los italianos y la invención en los griegos»<sup>22</sup>. La estructura de los conceptos sacros no difiere de la de los conceptos profanos, pero sí la calidad de la maravilla y de los afectos que el concepto produce: «El predicador estimará el substancial concepto de Ambrosio; el humanista, el picante de Marcial»<sup>23</sup>.

Es una evidencia que el conceptismo sacro invade la poesía del siglo XVII, neolatina, italiana, española, francesa e inglesa. Pero también desempeña un papel primordial en ciertas formas de espiritualidad y devoción. Lo que significa la forja de conceptos en el mundo de la oración puede verse o adivinarse en conjuntos de meditaciones como los propuestos por el mismo Gracián en su obra más tardía, y más oficial, *El Comulgatorio* (1655). Este librito manual y cómodo de llevar fue pensado, según el autor, para acompañar a los fieles que van a comulgar<sup>24</sup>. Cada capítulo propone una secuencia meditativa y cada meditación es un concepto, generalmente un concepto por semejanza entre el don por Cristo de su cuerpo en la hostia, y otros dones espléndidos que hacen a algún favorecido suyo el mismo Dios y otros personajes poderosos, históricos, míticos o alegóricos. El fiel que se acerca a la comunión, si acepta jugar el juego propuesto por el maestro de espiritualidad y de ingenio que es Gracián en esta ocasión, debe verse bajo la figura de estos personajes que reciben un don que excede toda expectativa y no deja nada que desear, y es invitado a ejecutar ese concepto, como el intérprete de una comedia, el actor que encarna un personaje de papel o el músico que ejecuta una partitura. Algo comparable había hecho Lope de Vega en las *Rimas sacras* al multiplicar su voz, vamos a verlo, con el amplificador polifónico de las voces de los santos.

Esta difusión amplísima de los ejercicios ingeniosos prueba que Gracián, como apuntábamos, no necesitaba a Lope de Vega para hablar de conceptos, sacros o no. De hecho, en la primera versión del tratado, el *Arte de ingenio* de 1642<sup>25</sup>, solo le cita tres veces, y las tres como poeta profano, con textos sacados de una de las novelas a Marcia Leonarda («Las fortunas de Diana»). Esta escasa representación del gran dramaturgo, contrastando con la importancia de Góngora, no indica que Gracián no lo

apreciara (lo llama «el plausible», «el prodigioso»). La explicación es más sencilla: consideramos probable que no hubiera llegado a sus manos la gran mayoría de sus poesías. Los libros a los que tenía acceso el autor del *Arte de ingenio* eran los que se encontraban en las bibliotecas de los colegios jesuitas aragoneses y los que le prestaba el rico prócer oscense Vicencio Juan de Lastanosa<sup>26</sup>, más alguno suelto que se procurara por amigos o por sus propios medios. No había razón para que las *Rimas* o las *Rimas sacras* estuvieran entre ellos. Entre los textos líricos modernos y españoles, solo los de Garcilaso y los de Góngora, junto con los de los Argensola, en Aragón sobre todo, tenían una entrada legítima y sistemática en bibliotecas de tipo serio, erudito o intelectual. En cambio, en la segunda versión de su tratado, la *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, Gracián extractó con fruición y en abundancia tanto las *Rimas* como las *Rimas sacras*. Para entonces, el autor del *Arte de ingenio*, obra impresa en Madrid seis años antes con cierto éxito, podía echar mano de una red de corresponsales interesados por su teoría y pedirles libros útiles para enriquecerla con materiales modernos y atractivos a ojos del lector, como lo eran sin duda los versos del famoso Lope.

### 3. CONCEPTOS HAGIOGRÁFICOS EN LOS SONETOS. LITERATURA E ICONOGRAFÍA

En el concepto sacro, la consideración contemplativa suele centrarse en un episodio o motivo ya fijado por la tradición y elegido dentro de la vida del santo (o el relato bíblico, o el paso evangélico) en virtud de lo que tiene de característico y único, de maravilloso, y también de fácilmente representable y reconocible. Veamos un par de ejemplos tomado por Gracián de las *Rimas sacras*, y en primer lugar el soneto a san Antonio de Padua (núm. 87 en la citada edición), en que se representa al santo haciéndose

escuchar por los peces y llevando al Niño Jesús en los brazos<sup>27</sup>:

Antonio, si los peces sumergidos  
en el centro del mar, para escucharos,  
sacan las frentes a los aires claros,  
y a vuestra viva voz prestan oídos,  
los que vivieren de razón vestidos,  
y más quien por la patria debe amaros,  
a la dulzura de esos hechos raros  
¿qué mucho que suspendan los sentidos?

Ya con el Niño Dios, Joséf segundo,  
parecéis en los brazos, y Él se ofrece  
en figura de Amor. ¡Qué amor profundo!

Tanto se humilla, y tanto os engrandece,  
que porque parezcáis tan grande al mundo,  
Dios tan pequeño junto a vos parece.

Gracián ve aquí una agudeza de improporción que responde a una agudeza por ponderación de dificultad<sup>28</sup>, no expresada pero sí implícita: ¡qué pequeño parece Dios en brazos de san Antonio, pequeño como un Cupidillo, un *putto*, un Amorcillo! ¿Cómo pudo Dios humillarse tanto, disimular su terrible majestad, su poder formidable, bajo apariencias tan tiernas? Pues bien, reza la ingeniosa respuesta, Dios quiso hacerse pequeño para engrandecer al santo a los ojos del mundo, para que entendamos qué cosa imponente y venerable es la santidad de un gran santo como San Antonio: «que, porque parezcáis tan grande al mundo, / Dios tan pequeño junto a vos parece». El concepto le pareció lo bastante interesante y eficaz a su creador para dedicarle, además de este soneto, la glosa (núm. 113) de una copla que dice: «Grande sois, Antonio, y tanto / que

parece el mismo Dios / un niño cerca de vos: / Dios pequeño y vos gran santo».

A decir verdad, el soneto refiere dos milagros distintos, el de la aparición del niño Jesús en el oratorio o celda de san Antonio, del que se supone testigo al conde Tisso —que le había ofrecido hospedaje en sus últimos días—, y el de la predicación a los peces en Rímini, para confundir a los herejes albigenses. No es fuente para estas historias Alonso de Villegas (1533-1603), quien, con la sobriedad que corresponde a un propagandista casi oficial de la doctrina y del estilo tridentinos, se abstiene de contar milagros demasiado maravillosos y visionarios, de los que hacen reír a los humanistas y a otras gentes con sentido crítico. El autor del *Flos sanctorum* que gozó de mayor autoridad en la España del xvii (junto con el que compuso Pedro de Ribadeneyra), bien conocido por Lope, pasa como sobre ascuas, no sin cierta timidez, sobre las apariciones del Niño Jesús al santo franciscano : «Y se dice por cosa cierta, haberle oído dentro de su celda hablar y regalarse con Jesucristo, que se le apareció en forma de un niño hermosísimo»<sup>29</sup>. Con austera piedad y poca imaginación, Villegas se limita a consignar el asunto como una especie de rumor (un «se dice») y excluye implícitamente que haya habido testimonios visuales de tales apariciones y terceros, convidados a los «regalos» recibidos por el santo, que hayan referido los lindos rizos rubios y gracias gordezuelas del divino infante. Por cierto, la más notable pintura de estos milagrosos coloquios de san Antonio con el Dios niño, en las últimas décadas del xvi, también tiene la prudencia que imponen las normas del Concilio. Es la de El Greco, en un lienzo que, por razones estilísticas, se estima pintado durante los primeros años de su estancia en Toledo, y en un ambiente y momento, pues, cercanos a los de Alonso de Villegas (Fig. 1).

Según Leticia Ruiz, redactora de la noticia de este cuadro en el catálogo del Prado, la representación del Niño Jesús emerge del libro «en forma bastante extraña», y el medallón en el que figura fue añadido algún tiempo después de que el cuadro estuviera terminado, como muestra la radiografía de la obra. Es como si el pintor, que realizó la imagen para un convento femenino de franciscanas, devotas del Niño Jesús, hubiera concedido algo a esta devoción, pero no demasiado. La falta de naturalismo de la imagen del Niño que se desprende como una pupila flotante de las páginas del libro, deja que la veamos como la representación alegórica de una imagen interior del santo. Es como si la presencia visionaria fuese el fruto de la palabra y de la lectura, y la traducción de un momento de oración y meditación en el que el orante se acoge a la imagen (intelectual, distante) de Jesús Niño: la escena, ascética, se abstiene de la ternura sensual del coloquio en otras representaciones que pudo ver Lope, o que pudo leer<sup>30</sup>. Es posible que se trasluzca en esto algo del bizantinismo de El Greco, su desconfianza contra el excesivo naturalismo de la imagen, contra lo que puede convertirla en incitación a la idolatría. En cuanto al milagro de los peces, Villegas no dice al respecto absolutamente nada, sin duda por juzgarlo «incierto» y «apócrifo». En cambio, Mateo Alemán, pese a ser espíritu de tendencia racional y crítica, le dedica una notable página en su *Vida de san Antonio de Padua* (1607). Lope conocía el libro, puesto que escribió un poema encomiástico que figura en los preliminares, una canción alirada en la que desarrolla una agudeza nominal: Mateo Alemán es el Mateo (el Evangelista) de un Antonio que es el «nuevo Cristo» y el «nuevo Orfeo»:

Que como tantas veces  
escuchaban a Antonio, nuevo Orfeo,  
las aves y los peces

le volverán a oír por vos, Mateo,  
el sepulcro de Anquises  
y el Tajo en quien fundó su patria Anquises.



Fig. 1. El Greco, *San Antonio de Padua* (h. 1580).  
Óleo sobre lienzo 104 x 109 cm. Museo del Prado (Madrid). ©Archivo  
Fotográfico Museo Nacional del Prado

Y lo cierto es que, al referir el milagro de los peces, el genial novelista parece haberse propuesto mostrar, siguiendo a Aristóteles, que un gran poeta puede y debe lucirse haciendo lo que Homero cuando contaba las aventuras del cíclope y las sirenas. Se las arregla para dar verosimilitud a lo imposible, a fuerza de inventar pormenores naturales, morales y patéticos, y de darle lógica a lo maravilloso:

Viendo el glorioso Santo que los herejes de malicia, y los cristianos de miedo no le oían, para confusión de los unos y grande esfuerzo de los otros, se salió de la ciudad un día, y se fue a un río brazo de mar, que cerca de allí estaba; donde comenzó a pasearse poco a poco; y como ya le conocían y a sus buenas obras, que no daba paso de balde y sin algún misterio, viéndole salir de poblado le fueron siguiendo algunos, acechando con curiosidad a donde iría, o que haría. Y como tengamos de costumbre ser tan amigos de novedad, caminando los unos donde quiera que vemos ir a los otros, aconteció lo mismo entonces, que al hilo de la gente, se juntó grandísimo número de ella, con deseo de saber los postreros, dónde o a qué iban los delanteros; y como todos vinieron a juntarse donde se andaba paseando el bienaventurado Santo, cerca de la lengua del agua, esperaban ver aquello que sería, o si lo hacía por tomar alguna poca de recreación; mas cuando él vio llena la red con los peces que buscaba, se volvió a los del mar, y mirando sus aguas con los ojos corporales, vertió por ellos las de su alma, pidiendo al eterno Padre, le comunicase su espíritu, y luego comenzó de esta manera: «Venid, peces, venid a oír la palabra de Dios» [...]. En aquel tiempo y punto pareció que la mar hizo de toda su grandeza un muy alto monte, o que como mujer preñada mostraba su vientre levantado, con tan infinito número de peces que cubrían las aguas las cabezas, como las traían sacadas afuera; y los unos tropellando a los otros dando saltos iban llegando a donde más podían, y a su grandeza daba lugar el agua: los más pequeñuelos más a la orilla. O generosísimo Señor, que aun aquí fue tu voluntad manifestarnos tu grandeza, y lo que valen contigo los humildes, los pobrecitos, los miserables y bajos; menos mar les basta, con poco se contentan, más llegados están a ti, más de cerca oyen tu palabra, que los grandes<sup>31</sup>.

Dos milagros muy distintos, pues, no conectados entre sí desde ningún punto de vista y que los artistas representan por separado. Vemos, por ejemplo, el milagro de los peces en un lienzo de Juan Carreño de Miranda, de 1646, conservado en el Prado; y el prodigio de la dulce intimidad del santo con el niño Jesús en una de las muchas versiones del tema por Bartolomé Esteban Murillo, un pintor hecho a



la medida del asunto, y que lo trata con tanto vigor como delicadeza: la versión que reproducimos se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y es obra de excelsa calidad, bien restaurada<sup>32</sup>. No hay nada en la noticia sobre las fuentes literarias de esta composición y no sabemos si han sido estudiadas. Concuerta bastante bien con la descripción de Mateo Alemán:

Sucedió que una noche ya tarde, como el santo hubiese venídose allá a posar y se hubiese recogido en su celda y estuviese orando, que se levantó el dueño de la casa con celo santo y andúvola mirando, rondando su gente, requiriendo las puertas y ventanas; y cuando llegó a la celda de san Antonio vio por entre las puertas, por los quicios, rendijas y juntas de ella, que salía tan grandísimo resplandor, como si estuvieran dentro encendidas muchas hachas y luces. Llegose a reconocer lo que aquello sería y vio al bienaventurado santo de rodillas en el suelo, con un libro cerrado delante de sí, y al niño benditísimo Jesús que como en un trono real, estaba sentado encima de él, y que de allí se levantaba y se pasaba luego entre los brazos del santo y se le arrimaba con caricias a los pechos...

En ambos casos tenemos al santo arrodillado en el suelo, una luz sobrenatural emanada del niño, que está sentado en el libro como en un trono (aunque el libro está abierto en el cuadro, y cerrado en la descripción, por razones que pueden ser visuales) y una relación de tierno afecto expresado en miradas y gestos. La coincidencia podría muy bien no ser fortuita, teniendo en cuenta que la *Vida de san Antonio de Padua* tiene dos ediciones sevillanas (1604 y 1605) y que no parece absurdo que Murillo haya visto una de ellas. Basta en todo caso la abundancia de las variaciones murillescas de san Antonio con el Niño (una decena, todas muy bellas e inspiradas) para probar la gran demanda y la popularidad del tema, en grado que nunca alcanzó el milagro de los peces<sup>33</sup>. Su aparición en la iconografía es tardía: según Louis Réau, se puso de moda con el arte barroco y la Contrarreforma<sup>34</sup>.



Fig. 2. Juan Carreño de Miranda, *San Antonio predicando a los peces* (1646), óleo sobre lienzo, 249 x 165 cm. Museo del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado



Fig. 3. Bartolomé Esteban Murillo, *San Antonio de Padua con el Niño*. Óleo sobre lienzo, 283 x 188 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla, procedente del altar lateral de la iglesia de los Capuchinos, hacia 1668-1669. Detalle.

Lope no había visto, por supuesto, ni una ni otra de estas obras posteriores en décadas a su fallecimiento; pero seguramente vio tallas o esculturas de san Antonio con el niño, como la de Juan de Juni, y sobre el milagro de los peces, quizá algún grabado derivado del cuadro de Veronés de la Galleria Borghese o de otro similar. La refinada y expresiva escultura de Juni, hoy en el Museo Nacional de Escultura, se encontraba en una capilla funeraria de san Francisco de Valladolid,<sup>35</sup> y es muy posible que Lope la viera. La imagen convierte a la figura del niño en los brazos de san Antonio, de pie sobre el libro, en una especie de atributo, como la clava de Hércules, y además concibe al

santo en un perpetuo coloquio amoroso con el pequeño Jesús (Fig. 3).

Lo que me interesa principalmente resaltar es la falta de conexión de los dos grupos de imágenes, al menos en sus versiones del siglo XVI, que respetan la completa separación de ambos episodios de la vida del santo. Lope estima ingenioso acercar e incluso amalgamar en una sola escena estos dos pintorescos milagros. ¿Por qué no imaginar a san Antonio predicando a los peces y a ellos prestándole oídos, sacando «las frentes a los aires claros», menos movidos por su elocuencia que por el gusto de ver la maravillosa figura del bienaventurado como «José segundo», con el Niño Dios, en figura de Amor? Hay que imaginar, pues, a san Antonio a la orilla del mar, ostentando su elevada estatura de adulto junto a la pequeña del Jesús que sostiene en los brazos, como si estuviera ya en los altares, como una escultura de sí mismo que suscita el asombro de los peces. De hecho, en época tardía, y tal vez por influencias literarias como la de nuestro soneto, se produce una asociación sutil entre ambas iconografías, como si la aparición de san Antonio de Padua en escena activara la presencia casi connatural del niño Jesús. En el lienzo de Carreño sobre el milagro de los peces, la autoridad celestial que concede al santo la realización del milagro no es Dios Padre, ni Cristo adulto en la Gloria, sino el niño Jesús rodeado de una cohorte angelical de rasgos infantiles (cual Cupidillos). El divino infante ocupa la sección central del plano superior, tal como corresponde a su jerarquía, y se muestra con la diestra alzada, realizando el gesto de la bendición (Fig. 2).



Fig. 4. Juan de Juni, *San Antonio de Padua con el Niño*. Estatua de madera policromada (hacia 1560-1577). Valladolid, Museo Nacional de Escultura, altura 158 cm.