

PROBLEMAS ESTILISTICOS
EN LOS 'SOLILOQUIOS AMOROSOS DE UN ALMA
A DIOS' DE LOPE DE VEGA

Las *redondillas* del tipo *abba* en versos de 7 y 8 sílabas, típicas de Lope, contenidas en los siete *Soliloquios amorosos*¹, lo mismo que el comentario en prosa que figura allí mismo, plantean problemas estilísticos que no han sido resueltos por los estudios anteriores de tal obra escritos por Vicente Barrantes, Menéndez y Pelayo, José Rubinos S. I., J. F. Montesinos, P. Aicardo, Joaquín de Entrambasaguas y Karl Vossler. Podemos formular así los problemas en cuestión: 1. ¿Cómo es posible que una poesía que aparentemente es en alto grado conceptista y amanerada tenga un estilo individual y genuino? 2. ¿Cómo es posible decidirse aquí por preciosismo o verdadero barroco en lo que respecta al estilo de la época? 3. ¿Cómo es posible que un escritor notoriamente no místico escriba poesía cuasi-mística? 4. ¿Cómo es posible que lo que desde el punto de vista realista del siglo xx aparece como de mal gusto, sea de una alta calidad estética considerado en su contexto estructural? Reservando las respuestas detalladas para nuestra conclusión, comencemos provisionalmente con una contestación general dada por el propio Lope: todo esto es posible porque los *Soliloquios* revelan “lo que hace pensar una amorosa imaginación en un alma que ama” (V, 124). Tomemos esta definición como clave para un análisis a grandes rasgos del estilo de Lope en estas serias meditaciones de un pecador — según parece — ante su crucifijo.

¹ Me he servido de la edición de María Antonia Sanz Cuadrado, Madrid, Editorial Castilla, 1948. Las citas se refieren al número de los *Soliloquios* y a la página respectiva.

Lo primero que sorprende aquí son las repetidas formulaciones de intenso carácter individual, p. e., la súplica de admisión al amor de Cristo a través de los medios decisivos ofrecidos por la Iglesia: "para la incorporación de vuestro cuerpo místico, para el aumento de mi devoción, para la mitigación de mi concupiscencia, para el perdón de mis culpas y excitación de mi amor" (II, 97). La misma insistencia retrospectiva y asindética en cuando a la forma, expresa el arrepentimiento del poeta por su propio rechazamiento del amor divino: "¿Es posible, vida mía, que tanto mal os causé; que os dejé, que os olvidé, ya que vuestro amor sabía?" (III, 99). Como maestro de la *barquilla*, Lope escoge incluso esta forma de romancillo para hacer su afirmación más personal y auto-acusadora, o sea la de que las declaraciones de amor carecen de sentido ante Dios cuando no van acompañadas de obras: "Deciros amores yo, ¿qué importa en tantos errores? Obras, Señor, son amores, que buenas palabras, no" (IV, 109).

Una segunda prueba de la espontaneidad de este estilo expresado en formas tradicionales son las invocaciones personales a Cristo: "Jesús de mis entrañas, y mi amoroso Padre y Señor" (II, 98), o incluso la apóstrofe altamente conceptual pero original, que rezuma afectividad: "esfera del fuego de mi amor y blanco de mis suspiros" (VI, 137). "Señor clementísimo..., hombre purísimo, Santísimo y candidísimo" (IV, 118).

Pero más convincentes de lo espontáneo del arrepentimiento de Lope son los motivos centrales — aunque sean motivos barrocos no inventados por él —, sobre los cuales insiste. Está el motivo, que conocemos también en Santa Teresa, de vender y traicionar a Cristo, de lo cual todo pecador es culpable como un segundo Judas, y él, Lope, es uno de esos Judas que han vendido a Cristo por el dinero tentador de Satanás. La repetición niveladora de una palabra le martillea al lector la pena del poeta: "Después de haberos vendido una vez por mí, tantas veces os han vendido mis ingratitudes y ofensas..., pues cada vez que os vendía renovaba la traición de aquel ingrato y el lastimoso concierto de aquella venta" (III, 102).

De este dolor de haber traicionado al Señor salta el segundo motivo, el del vuelo protector a las heridas de Cristo, refugio contra la ira divina, maravilloso tema popularizado por los *Suspiria Sancti Ignatii*: "In tua vulnera absconde me!", pero hecho más personal por Lope:

Si estáis, mi vida, enojado,
Y sois fuerte como Dios,
Dejadme esconder de Vos,
En vuestro mismo costado (IV, 110).

Es interesante observar que este "lugar de descanso" del corazón divino es un motivo contenido también en forma similar en el prefacio litúrgico de la Fiesta del Sagrado Corazón: "Ut apertum cor... paenitentibus pateret salutis refugium". Sin embargo, tal refugio es presentado por Lope como de acceso difícil, pues la puerta de entrada hecha por la lanza de Longino es pequeña, más pequeña que las grandes heridas causadas por flechas a diversos santos (VII, 142). Esta variación más confidencial del motivo es encajada dentro del aparato de la tradición occidental del amor místico, en la que los temas del *Cantar de los Cantares* se mezclan con los del amor cortesano. Recordando a Malón de Chaide, la herida del costado de Cristo es una dulce ventana para su corazón, y delante de ésta el alma que fue herida por el (crucificado) Esposo y muere de amor por El, está esperando que Jesús asome su corazón:

Hoy para rondar la puerta
de vuestro santo costado,
Señor, un alma ha llegado
de amores de un muerto, muerta.
Asomad el corazón,
Cristo, a esa dulce ventana (VII, 141).

Y el sagrado corazón de Cristo aparece finalmente en la ventana de su costado abierto e invita a todas las criaturas que pasan: "A vuestro pecho en ventana tan grande veo asomarse vuestro corazón a mirar quien pasa para llamarle" (I, 86). Otra variación del motivo del sagrado corazón continúa el concepto del *Cantar de los Cantares* de que la Esposa está durmiendo y no debe ser despertada. Pero Lope transforma esta figura en

el sentido de que Cristo, el Esposo (y no la Esposa) no debe ser perturbado en su sueño para que no vuelva a su ira contra el pecador infiel y por tanto — aquí el motivo se funde con el mencionado arriba — éste desea esconderse contra tal rencor en la propia herida del costado divino: “Damas de Jerusalén, no le despertéis, duerma si está enojado” (IV, 116). El motivo de la culpa acompañada de confianza se funde con el del hecho triunfante de la redención en el concepto de que la sangre del Cordero actuó como un diamante sobre la dura terquedad del pecado y la rebeldía:

Rebelde estuve primero,
y en ofenderos constante;
más ya labró mi diamante,
la sangre de ese Cordero (V, 123),

o en prosa: “Mi rebeldía a vuestras inspiraciones, mi constancia en ofenderos... , toda aquella primera dureza labró como diamante la tierna sangre de tal Cordero” (V, 129). Este motivo aparece después de formas menos conceptistas (I, 83; II, 95, etc.), expresándose en un concepto aún más fuerte en el símbolo de la dura roca del desierto del corazón, golpeada por la vara santa y convertida en fuente (con alusión metafórica a Moisés, *Numeri* XX, 11): “No sé yo qué piedra tan dura en el desierto de mi pecho tocara la virtud de la vara de vuestra cruz, que no la convirtiera en fuente” (VI, 136).

Tan genuinas como son las originales variaciones de ciertos temas tradicionales y sus combinaciones individuales, así son de originales las clarificaciones de paradojas, que sorprenden por lo racional en medio de lo paradójico, p. e., el amor puro expresado por el verso de Santa Teresa: “Muerdo porque no muerdo”. Lope dice:

Muérome de puro amor
por llamaros vida mía,
que la que sin Vos tenía,
ya no la tengo, Señor (I, 79),

o

¡Ay, Jesús! ¿Cómo viví
Sólo un momento sin Vos?
Porque si la vida es Dios,
¿qué vida quedaba en mí? (I, 80).

Aquel piadoso y paradójico lugar común de que la belleza terrena es fealdad y sólo Dios es belleza, recibe una enorme realidad con la experiencia que tuvo Lope de la muerte de una de sus muchas amadas beldades, así que exclama:

¡Ay de mí! que os negué mil veces, por confesar locuras y desatinos a las fingidas hermosuras de la tierra...; ha pocos días que quisistes Vos que una de las que me agradaron viniese a morir adonde yo la viese tan miserable, que no sólo había perdido la hermosura, mas también el entendimiento para que viese yo el fuego que me pareció luz, tan fea y abominable ceniza (I, 85).

Del mismo modo, la paradoja de que no existe mayor pecador que uno mismo, se torna — exactamente como en los místicos — en una realidad lógica y completa en este silogismo de Lope (dirigido a Dios): “La memoria que corresponde al beneficio, engendra amor: quien no la tiene, no ama, que amar es acordarse del bien; y bien como Vos ¿quién le olvidará sino yo?” (IV, 113).

El deseo de ser crucificada con Cristo y el amor por las espinas del sacrificio como flores paradójicamente deseables y necesarias para la futura Esposa, constituyen una seria inquietud del alma del poeta, la que, tratando siempre de escapar, da salida a su ansia de estabilidad:

Dame, Señor, tu cruz; dame tus clavos,
para que no me huya:
traspasen las espinas de la tuya
mi cabeza dichosa,
corona de tus flores a tu Esposa (VII, 146).

La clarificación de la paradoja como fenómeno religioso tiene un corolario en la evocación visionaria de un hecho religioso por medio de comparaciones, metáforas y símbolos en contraposición con una consideración meramente abstracta de éste: no es la amenaza del Infierno lo que causaría la conversión de Lope, sino la imaginación afectiva de un Cristo sufriendo y vertiendo sangre:

Amenazado de Vos,
parece que no os temí,
y lleno de sangre sí;
decid: ¿qué es esto, mi Dios? (I, 81).

Por medio de otra comparación esta imagen visual se vuelve aún más impresionante:

Cuando a mi puerta salí
a veros, Esposo mío,
coronado de rocío
toda la cabeza os ví.
Mas hoy que a la vuestra llego,
con tanta sangre salís,
que parece que decís:
“Socórreme, que me anego” (VII, 143).

El imaginarse la unión de su alma con Cristo, al cual ve — siguiendo a Santa Teresa — como un límpido espejo en que ella se refleja, le causa miedo y temblor como algo imposible sin una penitencia purificadora: “El inconveniente de estar yo en Vos que es como representar en el cristal de un espejo la cosa más fea y abominable que puede imaginarse” (I, 82). Dentro de la tradición de su poesía erótica profana (p. e. ‘Suelta mi manso, mayoral extraño’) y también con ecos del ‘asnillo’ de Santa Teresa, se considera a sí mismo como un animal indómito y joven que va a ser amansado por su divino Dueño: “Yo soy un rudo jumentillo, y Vos, Divino Jesús mío, el poseedor y dueño” (IV, 118).

Las comparaciones toman la altura de descripciones visionarias cuando, por ejemplo, su amorosa compasión le hace aparecer los azotes al cuerpo de Cristo como la celosía de una ventana a través de la cual se ven los tesoros del amor de Su corazón: “Si todo os miro con cinco mil azotes, parecéis una celosía de los tesoros de vuestro amor, por donde se ve la riqueza inmensa de vuestras entrañas” (I, 87). También es poderosa la visión poética de las heridas de Cristo, las cuales en presencia de Lope — cuyos pecados lo constituyen en uno de los verdugos del Salvador — comienzan de nuevo a sangrar, como sucede, según la creencia popular, con todo muerto cuando el asesino se le acerca:

...mis manos homicidas
os causan tantos enojos,
que, poniendo en mí los ojos
darán sangre las heridas (II, 90).

Con espíritu de conversión, el poeta se ve a sí mismo y a uno de sus amores femeninos en el Infierno, insultándose el uno al otro en una ira blasfema (una idea casi pre-sartriana): “¡Oh frágil hermosura! por haberte amado locamente, nos viéramos los dos en el infierno[...]; yo blasfemara entonces de ti y tú de mí, yo te echara maldiciones rabiosas, y tú, rabiando, me atormentaras con las tuyas” (III, 104). Una Madona con el Niño es descrita como un cuadro vivo: “Hermoso estáis, Jesús mío[...] en los brazos de la pura Virgen vuestra Madre, ya regalado entre sus divinos pechos, y ya entre sus azucenas candidas dormido” (V, 126).

Lope, en contextos afectivo-extáticos, mezcla sus metáforas visionarias hasta hacerles alcanzar dimensiones catacréticas; en tales casos ellas pierden en poder visual pero ganan en tumulto enfático-caleidoscópico. Este método me parece típicamente barroco, ya que lo que parece amanerado está lleno de tensión y afectividad: “¡Ay Dios, si hiciese mi esperanza áncoras a su nave de un clavo de vuestra Cruz, qué firme se tendría en la sagrada playa de vuestros pies!” (II, 92). Por medio de un juego caleidoscópico entre la metáfora y la realidad, opone a María, en tanto que fuente sellada, al corazón de Cristo, que es la fuente abierta: “Ella, la fuente sellada para que en este cerco no me falte agua; y Vos El que llamáis a los que tienen sed [...] que aun después de muerto la distes de vuestro costado que fue la última fuente que hicieron en Vos” (II, 94). En un caleidoscopio de elementos concretos y abstractos giran violentamente metáforas como ‘corrientes’, ‘fuentes’, ‘llaves’, ‘templo’, ‘pender’, ‘colgar’ y ‘escapar’, pero de nuevo el sentimiento que se esconde tras la catacrésis es enfáticamente sincero: “Ya no sentado orillas de los ríos de Babilonia, sino a las corrientes de esos pies divinos, fuentes cuyas llaves son clavos de quien penden tantas misericordias, y donde cuelgan tantos que han escapado libres, la tabla de su naufragio en el templo de vuestra misericordia” (IV, 120). Cuanto mayor es la afectividad sentimental, tanto más se acerca el remolino metafórico al preciosismo. Las heridas de Cristo son el blanco de los suspiros de Lope, por medio de los cuales éste desea mitigar la sequedad de aquéllas, causada por la in-

gratitud del poeta, que como aire frío y nocturno y helado cierzo cala hasta el propio corazón divino: "No tenéis llaga donde como a blanco divino no aseste mi corazón un tiernísimo suspiro[...] que podría, si no curarlas, ablandar el rigor con que las tiene secas más que el aire de la noche, el de mi ingratitud que es cierzo que os traspasa las entrañas" (V, 124).

La propensión visionaria de Lope se manifiesta también en alusiones evocadoras que vienen a ser una especie de retrato suyo dentro del marco de temas bíblicos. Hay, p. e., una alusión al hijo pródigo: "aquel mancebo que echaba menos el pan que sobraba a los criados de su padre, (y) comía con los animales sus ásperos salvados y rústicas bellotas" (I, 84). Esta alusión se presenta luego en una forma más sutil cuando Lope, el hijo pródigo, no tiene necesidad de que maten una ternera en su honor, pues el Cordero ha sido sacrificado ya para él:

No mandéis matar ternera,
pues ya está muerto el Cordero (II, 91).

Hay muchas alusiones a aquella oveja perdida tan familiarizada con el hombro del Señor como la cruz; y la cruz de Cristo coincide con la oveja perdida en Lope, el pecador:

Os pido
que en hombros este perdido
llevéis a vuestro ganado.
.....
que ya me conoce el hombro
desde que fui vuestra Cruz (II, 89).

Otra alusión compara, con un barroquismo casi pascaliano, la búsqueda de la oveja perdida a las gotas de sangre vertidas por Cristo por el alma individual de Lope: "Si Vos, Rey y Señor mío, vais por las ardientes siestas del verano y por los rigurosos fríos del invierno, buscando una ovejuela fugitiva de vuestro divino rebaño, también la sangre vuestra sale de esas venas purísimas por un perdido como yo, a ver si puede ganarle" (IV, 119). Como hemos visto ya por un ejemplo anterior, Lope imita también la interpretación metafórica de las

Escrituras. Así como Moisés golpeó la roca, el soldado golpeó la roca que es Cristo — quien colgaba de la Cruz como una verdadera primera piedra triangular —, haciendo manar agua viva:

Moisés hirió una piedra en Rasidin, de quien salió la fuente, refrigerio del sediento Israel; y allí, un soldado, hiriendo la piedra Cristo, nunca más triangular que entonces, clavados los pies juntos, y abiertos, y tendidos los brazos, sacó del golpe de la lanza este divino tesoro para los hombres (VI, 134).

Vemos otra analogía metafórica en el canto de María, hermana de Aarón, a orillas del Mar Rojo, contrapuesto a la lamentación de la Virgen María junto al mar redentor de la roja sangre vertida por Cristo: “No está mi libertad como la hermana de Aarón, María, cantando en las orillas de las rojas aguas, sino la purísima María, madre vuestra en las del mar de vuestra pasión, tan rojo de vuestra sangre, llorando...” (VII, 144).

Entre las visualizaciones de la paradoja hay un *modus irrealis*, que se ha hecho famoso gracias a Cervantes. Aquí, en Lope, este procedimiento evoca una imaginación imposible seguida de una decisión piadosa: Si Cristo hubiera de huir de su cruz (anticipando a Víctor Hugo: “Si Jésus s’envolait, féroce, du calvaire...”), nuestro poeta lo seguiría para no perderse:

si yo supiera
que vos podíades huir,
que yo os viniera a seguir
primero que me perdiera (III, 100).

En el comentario en prosa, añade a esta suposición de Cristo huyendo de la cruz redentora, la idea de que tal fuga aceleraría su ansiedad por alcanzar todavía a tiempo al Cristo fugitivo, ansiedad que en el moroso pecador no es suficientemente fuerte mientras Jesús lo esté esperando: “si yo os imaginara sueltos los pies, con la imaginación de que os podíades huir y llevarme tanta ventaja que no os pudiera alcanzar, pudiera ser que os siguiera más presto” (III, 105). Si Lope fuese Dios, entonces, de ternura, daría a Cristo todo su ser:

estoy tan tierno por Vos,
que si pudiera ser Dios,
os diera todo mi ser (III, 101).

El poeta siente tanto la muerte del Salvador que prefiriera la imposible muerte de un ángel incorpóreo en vez de aquélla:

Entristézcome de suerte
que a veces, Señor, quisiera
que un ángel por Vos muriera,
por no sentir vuestra muerte (V, 121).

En una forma bastante nueva del *Muero porque no muero* el poeta quisiera fallecer de amor por Cristo, ya que, de otro modo, no puede garantizar la seriedad de su sentimiento:

¡Oh quién te amara tanto, que muriera
en un acto amoroso,
transformada en las penas de su esposo;
que no es el amor cierto,
si vivo yo, cuando te miro muerto! (VII, 145).

Estos *modi irreales*, cargados de fantasías amorosas y encarecimientos en grado de *adýnaton*, no son menos sinceros que las exageraciones circunstanciadas y minuciosas: faltan las lágrimas para llorar por los propios pecados, que crucifican a Cristo: "Tengo tanto dolor de miraros en esa Cruz que no puedo excusarme de pedir os licencia para llorar los pecados que os pusieron en ella; mas ¿dónde habrá lágrimas que basten?" (I, 88). Esto se parece casi a la versión lopesca de *No me mueve, mi Dios, para quererte...*

Otro concepto afectivo y conmovedor es el de que las culpas del poeta han añadido nuevas heridas al Crucificado muerto ya; por eso Lope sería infame, incluso según la ley terrena, que considera la profanación de cadáveres como el más vil de los crímenes. Esta exageración, combinada de nuevo con un *irrealis* de imaginación, es una edificante meditación sobre los pecados, concebidos como imposibles de cometer si se los considerara a tiempo en su monstruosidad: "Si os imaginara muerto por mí en esa cama de la cruz, no es posible que añe-

diera heridas con mis culpas a las muchas que viera en Vos, ni osara dáros las muerto, que, aun en las leyes humanas de la honra y valentía de los hombres, fuera nota de infamia" (VI, 135).

Un criterio para establecer el sentido genuino de las formas estilísticas extremas de la manera barroca de Lope en su poesía devota es, finalmente, la insistencia en la repetición, e incluso el juego, de palabras, que aplica asimismo a los más serios problemas espirituales. La obligación humana ante Dios es una cuestión de 'deber-pagar': "¡Ay quiera Dios que ninguno sea como yo, sino que todos os paguen, [...] y todos piensen que os deben, ya que no pueden pagaros; aunque bien pueden los hombres pagaros con lo que Vos queréis!" (IV, 112). La generosidad divina es expresada por medio de permutaciones de *dar*: "Bien sabíades, Rey mío, lo que puede el dar, pues os distes hombre y vuestro padre os dio a Vos por el hombre; tantos artificios de dar habéis buscado que hasta daros en manjar no paró vuestro amor, contento que ya no le quedaba qué dar" (VI, 136). *Pesar* es la llave juguetona de la contrición: "Señor, [...] me pesa tanto de haber sido cual Vos sabéis, o a lo menos me pesa de que no me pese tanto como fuera razón" (IV, 117). Esta fórmula recuerda la escena en una narración contemporánea de Bruce Marshall en que un sacerdote aconseja a un penitente desear, al menos, sentir arrepentimiento por pecados de los cuales no logra sentir una contrición sincera.

Mientras el pecado es expresado por *vender* — véase arriba al hablar de los motivos centrales —, todos los aspectos de la redención son ilustrados por la *figura etymologica* muerte-morir: "No importa que estéis muerto, que fuera de ser lo que miro representación de vuestra muerte, no sois Vos el muerto, sino lo que tomastes de mí; que Vos no podéis morir, ni después que resucitastes lo que antes tomastes para morir" (VII, 147). Incluso este juego de permutaciones lleva un serio contenido de hechos dogmáticos: Cristo asumiendo cuerpo humano para morir por la humanidad y al mismo tiempo transfigurando este "mortal coil" para la presencia eterna dentro de la Sagrada Trinidad.

CONCLUSION

Después de este corto análisis, podemos responder fácilmente a las preguntas formuladas en la introducción:

1. El estilo de las aparentemente amaneradas meditaciones de Lope es genuino, porque revela claramente una intensidad afectiva en las repeticiones y enumeraciones asindéticas, en la imitación del popular estilo de romance, en la manera altamente personal y superlativista de dirigirse a Dios, en la formulación muy personal de motivos generales, en la preferencia por imágenes de compasión y consolación: Cristo sangrando; su sagrado corazón, lugar de refugio para el pecador; el Niño Dios en los pechos de su madre.

2. Es un verdadero estilo barroco, porque las metáforas predominantes, escogidas afectivamente, son elegidas de acuerdo con el gusto conceptista. Cristo flagelado es una ventana enrejada; las heridas divinas son blanco para piadosos suspiros. Este tipo de metáfora predomina sobre cualquiera otro de los elementos estilísticos, con los que se relaciona por una verdadera tensión, que refleja a menudo el abismo existente entre Dios y los hombres. Tal tensión se expresa igualmente por un tumulto catacrético de imágenes líricas e inconexas dentro de unos pocos motivos centrales de la época: "haber vendido a Cristo" (Santa Teresa), "In tua vulnera absconde me" (San Ignacio), "galanteo al sagrado corazón" (Malón de Chaide), "muero porque no muero". Alusiones bíblicas salpican el texto de analogías metafóricas. Imaginaciones quijotescas e irreales son frecuentes.

3. Es un estilo cuasi-místico porque refleja un definido anhelo de unión, aunque al nivel de un pecador arrepentido, y por los medios sacramentales de la Iglesia, con una clara conciencia de la distancia a la meta deseada: la santidad. Un empleo exhaustivo del simbolismo del *Cantar de los Cantares* acentúa todavía más este carácter místico. Aparecen otros símbolos místicos: el espejo, Cristo golpeando a la puerta, el animal joven en brazos de su dueño, la oveja perdida sobre el hombro del Señor, la esposa que duerme.

4. Este estilo posee cualidades estéticas porque todas las aseveraciones y aspiraciones asumen una forma completamente adecuada; anhelos morales adoptan estructuras silogísticas o acumulaciones afectivas; paradojas dogmáticas — la vida es sueño, la belleza es fealdad, la crucifixión es triunfo — se expresan en evocaciones lírico-catacréticas de estilo visionario. Todos estos elementos guardan un justo equilibrio a través de los siete soliloquios. La objeción del gusto moderno por lo real, contra el metaforismo visionario y catacrético de Lope, tiene que ser corregida por el gusto barroco, que por principio era un “entregar a la mente poniendo ante los ojos” (Alciati) y “un someter la figura a nuestra vista y el sentido a nuestro entendimiento” (Henri Estienne)².

HELMUT HATZFELD.

The Catholic University of America, Washington.

(Versión castellana de Carlos Patiño Rosselli).

² Ambas citas están tomadas de ROBERT J. CLEMENTS, *Ars emblematica*, en *Romanistisches Jahrbuch*, VIII (1957), pág. 103.