

Den Boer, Harm. 1998. "Configuración de La Persona En La Poesía Religiosa Del XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios." *Diálogos Hispánicos* 21: 247–65. Author Copy.

CONFIGURACIÓN DE LA PERSONA EN LA POESÍA RELIGIOSA DEL XVII: LOPE DE VEGA Y MIGUEL DE BARRIOS

Harm den Boer

Universiteit van Amsterdam

La poesía y la religión pueden casarse, pero su matrimonio es problemático por diferencias de nacimiento y de aspiraciones. La lírica, cuando se pone al servicio de lo trascendente, provoca una tensión, ya que toma su origen en la experiencia humana, individual, a la que, en su esencia, la religión quiere restar importancia. Partiendo siempre de la vivencia, el arte o la poesía, por devota que sea, no apela al hombre de modo directo, no le formula imperativos inequívocos, al contrario es ambigua y sus efectos son equívocos. Así, se explica que desde el punto de vista religioso el mero hecho de escribir sea considerado como una transgresión: es lo que expone con toda claridad Petrarca en su *Secretum*, el famoso diálogo que sostiene el poeta con Agustín. El santo teólogo reprocha a Francesco que las ocupaciones artísticas dejan al hombre en la imanencia de sus ambiguas pasiones (los «dulces vicios») que proceden de la vida —la tierra— y que sólo a ella remiten. Cuando el poeta alega que Laura / la poesía eleva su ánimo, encaminándolo hacia Dios, Agustín se siente obligado a rectificar que Petrarca ama a Dios sólo por ser Criador de su criatura amada, y que todo lo creado inevitablemente está contaminado por el contacto con la podredumbre de lo terrenal. Agustín considera que lo mejor es renunciar al amor y al arte, y concluye amonestándole «restitúyete a ti mismo [...] co- [248] mienza a meditar sobre la muerte».¹ Ese «restituirse» cristiano, lejos de sugerir un equilibrio filosófico, debe interpretarse como un odiarse: Francesco ha de consagrarse a la devoción religiosa, y considerar el arte como obra del diablo.² El poeta, sin embargo, no

¹ Comentado por Dotti (1978: 58). Añado la cita del *Secretum*: «His igitur posthabitis, te tándem tibi restitue atque, ut unde movimos revertamur, incipe tecum de morte cogitare, cui sensim et nescius appropinquas» (Petrarca 1977:186).

² Dotti 1978: 58. Añado la cita del *Secretum*: «Non est ulterius hesitandum; quid tibi prodest

puede dejar de ver su oficio como una profundización interior que le permite, mediante la emoción del arte y del amor, afrontar la vida con un ánimo más intenso y elevado. En sus *Rimas*, en su *Secretum*, Petrarca inaugura en su propia persona este dramático conflicto, irresuelto para él, que continuará en la historia y cuyos ecos aún hoy se perciben. Ugo Dotti, que comenta la modernidad de la conciencia poética en Petrarca³, recuerda a este respecto la afirmación de Kierkegaard de que el arte es una mentira seductora que aleja al hombre de Dios y de «existir en Dios». «Del punto de vista cristiano cualquier existencia del poeta, cualquier estética que tenga, es un pecado: es el pecado de 'poetizar en vez de ser, de establecer una relación con el bien y con la verdad a través de la imaginación en vez de serlo, es decir, en vez de esforzarse existencialmente por serlo'» (Kierkegaard citado por Dotti, 1978:59).

He querido recordar la fundamental oposición entre la poesía y la religión para destacar algunas particularidades de la enunciación en la poesía religiosa del siglo XVII. No me refiero aquí a la presencia, tan destacada por otra parte, de lo profano y de lo popular en la cultura del Barroco. Lo afectivo, lo sensorial y lo mundano de la religiosidad barroca, que toma su origen en la devoción moderna en el siglo anterior, revela numerosas ambigüedades y contradicciones, todas muy [249] estudiadas. Aludo más bien a la conciencia «humana» con la que se presenta y define el sujeto en la poesía devota. A primera vista, el género religioso no parece el campo apropiado para encontrar huellas de una sensibilidad moderna, ya que invita a un sujeto fijo, genérico, sin trazos individuales.⁴ No obstante, la variedad más confesional de la poesía religiosa, la penitencial, parte de una contradicción: presupone la humillación absoluta del penitente ante Dios, la consideración de su inanidad como ser humano, pero es a la vez esencialmente lírica, necesita de un yo lírico protagonista en la enunciación, requiere un discurso afectivo, invita a una lectura en clave biográfica. Antes de someterse, el sujeto de la penitencia tiene el deber de confesarse, y en este proceso de análisis de errores se afirma, constituye una identidad. De este modo se produce la paradoja de un

dulciter aliis canere, si te ipse non audis?» (Petrarca 1977:192).

³ Véase también Francisco Rico (1974), *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*. Padova: Ed. Antenore.

⁴ Cf. A. Terry (1993:108-110): «The 'self' of the speaker creates certain problems which hardly arise in the context of secular love poetry. Such poetry, as I have tried to show, more often than not depends on a 'rhetorical self' whose stability or otherwise does not need to go beyond the limits of the individual poem. In religious poetry, on the other hand, the very idea of a 'soul' in the Christian sense, seems to presuppose, not a 'rhetorical self, but what I might call a 'central self', a core of identity which remains unchanged, whatever the circumstances. [...] Faced with the omniscience of God, the need to establish such a 'presence' becomes otiose. Though we can read the poem as a personal confession, the terms in which it is expressed are so traditional, so general in their application, that anyone else, we feel, might make use of it in an equivalent spiritual situation».

sujeto emergente cuando intenta borrarse.

En los dos poetas que comento aquí, Lope de Vega y Miguel de Barrios, tal proceso de autoanálisis negativo / afirmativo ha sido reconocido, pero principalmente con vistas a su valor referencial. La crítica tradicional se empeñaba en explicar las personalidades de los autores, sus desengaños amorosos, sus aspiraciones frustradas etc. que les hacían arrepentirse y distanciarse de su pasado, encontraban allí el [250] material para reconstruir sus vidas a partir de la poesía.⁵ La crítica actual se ha distanciado de la «falacia biográfica», prefiere analizar la lírica confesional con énfasis en el discurso artístico, su valor retórico, ideológico o aleccionador. Pero tal vez con este interés centrado en el texto o el lector, corre el riesgo de desatender lo que tiene la lírica confesional de manifestación de una incipiente conciencia moderna.

Aquí pienso en lo enriquecedor que puede ser un análisis de la autorepresentación o autoconfiguración tal como propone Stephen Greenblatt en su estudio sobre el renacimiento inglés, cuando se aplica al ámbito de la literatura española de los Siglos de Oro (Greenblatt 1980). Greenblatt elabora la noción del hombre como «obra de arte» introducida por Burckhardt, las famosas 'creaciones' renacentistas como el príncipe, el cortesano, el humanista o el artista, a las que no atribuye la independencia y la individualidad reivindicadas por el ilustre suizo, sí en cambio una conciencia nueva, la de modelarse, de crearse una identidad nueva por medio de unas representaciones de sí mismo, con frecuencia bajo la forma de máscaras o personajes. Es el caso de Tomás Moro, que crea en sus obras un personaje, *áíter ego* sabio, que menosprecia la corte y la política frente a otro, tan auténtico como el primero, que necesita participar del poder para defender sus ideas y hacerse valer; ambas representaciones reflejan las aspiraciones y ambigüedades del individuo Moro. Erasmo es el ejemplo de cómo la identidad del Humanista universal es una «construcción» hecha posible con un manejo muy deliberado de la imprenta. El sabio de Rotterdam no sólo se ocupaba de la transmisión textual de sus libros, sino que dirigía hasta el detalle la edición de los mismos, la iconografía de [251] los retratos que incluyen, sus preliminares, los debates que en ellos se presentan; parte de tales estrategias era la elección cuidadosa del momento y el lugar oportunos para publicar sus cartas personales... Lisa Jar diñe demuestra cómo de esta manera el Erasmo *textual* logró la trascendencia de humanista europeo, universal que la *persona* del

5 Cf. el comentario de Antonio Carreño sobre el biografismo entre la crítica de la obra de Lope, *Histórica y Crítica de la Literatura Española*, 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Barcelona, Crítica, 1992, p. 94. Ejemplos del biografismo en Lope son Joaquín de Entrambasaguas (1946), Leo Spitzer (1932), Alan S. Trueblood (1974). Un fenómeno muy parecido se presenta en los estudios dedicados a Miguel (Daniel Leví) de Barrios. Cf. Mayer Kayserling (1895), Joaquín Rubio (1956:199-224). Incluso en Scholberg (1962).

teólogo sabio de los Países Bajos no hubiera podido alcanzar (Jardine 1993).

Repetimos que no se trata todavía de seres autónomos o independientes, Greenblatt destaca como una de las características de la auto-configuración la presencia inseparable de una autoridad que limita el espacio personal, físico o espiritual y contra la que lucha y se define el sujeto «modelado». Lo importante es que demuestra de manera convincente que tales creaciones, estudiadas siempre como instancias «autobiográficas» (vida del escritor) o «ejemplares» (modelo genérico para el lector), se pueden analizar como ocurrencias de una incipiente autorreflexión en el individuo premoderno.

En el ámbito español, una de las instancias más elocuentes de esa configuración personal es sin duda Lope de Vega. Como poeta es excepcional por el hecho de publicar sus obras en vida, en una época en que la mayor parte de la poesía circulaba manuscrita (Rodríguez-Moñino 1976). Las ediciones de su poesía, su tipografía, portadas y preliminares revelan la conciencia en Lope de construirse él también una determinada imagen o identidad, diferente según las circunstancias personales y las exigencias específicas de cada audiencia.⁶ Es el poeta más «confesional» de todos, que siempre y de forma deliberada propone su vida como ejemplo poético. Arthur Terry resume la poesía de Lope bajo el epígrafe: «re-escribir una vida» e introduce con buen criterio las principales nociones de Greenblatt al comentar las modalidades [252] del sujeto lírico — sus máscaras y figuras — en las *Rimas* y las *Rimas Sacras* (Terry 1993:96-106).

Es en la configuración del yo-lírico de las *Rimas sacras* donde quisiera detenerme, y en particular en sus primeros cien sonetos, el llamado ciclo penitencial. El estudio de Yolanda Novo analiza en detalle su constitución formal y ofrece una aguda interpretación de su sentido (Novo 1990). Pone de manifiesto la importancia de estos sonetos como un *canzoniere* divino, contrafactum de las *Rimas* que escribiera el poeta «en su juventud», resalta ese proceso interior y existencial de auto-examen muy matizado y observa cómo en la organización interna de los sonetos, en su macro-estructura y en su enunciación, Lope recrea ese sujeto «proteico, múltiple y conflictivo», es decir, inestable, del penitente y lo dramatiza. Al respecto recuerda oportunamente la huella agustiniana en el esfuerzo del yo-poético por conocerse, ese sentido agudo del propio error de la confesión individual que hay en los poemas penitenciales. Destaca la presencia de la meditación ignaciana a través de un proceso de visualización de la vida pasada, de revivir el pasado a través de los sentidos y su racionalización posterior, todo

⁶ Cf. la postura de poeta erudito en diferentes preliminares, D.L. Heiple, «Lope's *Arte Poética*», *Renaissance and Golden Age Essays in Honour of D-W. Mc.Pheeters*, ed. Bruno Damiani, Maryland 1986, pp. 106-119. Un análisis retórico de la disposición de la edición, que incluye la presentación tipográfica de las *Rimas Sacras* se encuentra en Y. Novo (1990: 26-36).

en esa lucha que debe llevar a la catarsis o purificación del penitente. Parece, pues, que en estos poemas de las *Rimas sacras* Lope construyó un conjunto que sigue fielmente la vía purgativa (con su examen de conciencia, dolor de corazón, confesión de boca y propósito de enmienda) y la iluminativa (en la penitencia y la regeneración espiritual). Novo señala como rasgo distintivo de las *RS* frente a la demás poesía religiosa su gran cualidad dramática, feliz conjugación de la religiosidad de la Contrarreforma y de la prodigiosidad dramaturgica del autor.

El aspecto personal de esta dramatización se aprecia en la enorme riqueza de poses, figuras y máscaras que adopta el sujeto de la enunciación en las *Rimas* y en que deja traslucir ficticiamente rasgos conocidos del sujeto del enunciado, de la personalidad de Lope. Me refiero a las figuras, definidas como situaciones anímicas de la voz lírica, como el pecador contrito, el creyente en oración, el hombre devoto, el cortesano, el escritor, el eclesiástico, el ser humano; o las poses y [253] gestos —o papeles— que representa el sujeto: de esclavo, desterrado, reo, enfermo, viajero errante, ciego. Como se ve, esta galería teatral se compone por una parte de seres «biografiados» —a lo que, repito, invita el poeta— y otras puramente imaginarias. Novo insiste en la función aleccionadora de dichas poses, porque parecen provenir «de un sujeto poético con cualidades humanas» con el que «cualquier lector movido a devoción puede identificarse», subraya, pues, su función retórica. Sin querer discutir el valor didáctico de las máscaras, de su ejemplaridad para el destinatario, creo que tales representaciones merecen ser examinadas también como instancias de la expresividad del sujeto de la enunciación, es decir, de lo que quiere revelar sobre sí mismo a través de ellas. No me refiero a su posible valor autobiográfico, entendido aquí como referente al poeta real. Obsérvese que la voz poética, cuando asume la figura de escritor o amante invita a que se le asocie con el escritor o amante empírico —Lope —, mas también está afirmando una identidad que no coincide por necesidad con el ejemplo moral que presenta, ni con la expectativa verista del lector. Así, el poeta músico que se equipara a David propondrá la lección de la humildad ejemplar del salmista, a la vez que está construyendo una personalidad —la del rey y poeta por antonomasia—, fruto de su autopercepción de poeta prestigioso. En la figura del eclesiástico, una construcción imaginaria de la enunciación, no encuentro ninguna función aleccionadora, sí, en cambio, un yo que se postula como un sujeto culto y erudito, un teólogo, digno del sacerdocio. En estos casos, el yo está creándose una identidad, en oposición tal vez a la que se plasmaba en las *Rimas*. Tales construcciones evidentes o «verdades parciales» autobiográficas desde algunos años se vienen señalando en el campo de

los estudios de la autobiografía.⁷ En el ciclo penitencial de las *Rimas Sacras*, esa conciencia individual no se li- [254] mita a la imagen que pretende crear de sí el sujeto ante sí mismo o ante el lector sino que se hace extensiva al destinatario de la enunciación del penitente, el interlocutor divino. A propósito puede mencionarse la asimilación que hace el sujeto poético a los héroes mitológicos como Ulises. Cuando se describen estas máscaras como «signos heroicos de la actitud resolutoria del penitente», ya queda reflejada la tensión entre ejemplaridad aleccionadora y autoproyección, por la sutil abogacía que presentan del penitente ante la divinidad, con el sobreentendido de que los errores del sujeto noble, del héroe, son más perdonables que las del humano común. Y he aquí que inevitablemente ese penitente que debía renunciar a sí mismo, que debía «odiarse», está negociando su defensa presentándose de la manera más favorable, subiendo su valor en el negocio con el Ser Supremo. Toda la ambigüedad humana del yo-lírico de las *RS* se anuncia ya en la introducción a las *Rimas Sacras*, con su complejo juego enunciativo, donde el sujeto asume alternativamente la voz impersonal, en tercera persona («bien será tomar la pluma»), o colectiva («Cantemos el mar que vimos, / las tormentas que pasamos») e individual («que ya el nuevo Adán me visto»), acompañado de sutiles cambios al locutorio: Jesucristo, el yo mismo en su autoanálisis, un destinatario universal implícito en el empleo de «nosotros» y una parte del público, los posibles detractores («la inorante gente»). Detrás del conceptismo sagrado de que hace ostentación el poeta en las estrofas romances se descubre la típica percepción doble del poeta-pecador: humilde y arrepentido, pero orgulloso por su triunfo sobre el pecado, y por cantar de ese triunfo:

De esclavo, que hierros tales
me sujetan a su ley,
ya soy sacerdote y rey,
ya tengo insignias reales.

Que en la materia que toco,
tanto he venido a subir,
que ángel pudiera decir,
y aun ellos dirán que es poco [255]
(«Introducción», vv. 65-72).⁸

⁷ Consúltese José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Cálvate (1993), y en particular la contribución de Darío Villanueva, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía» (pp. 15-29).

⁸ Todas las citas provienen de la edición de J.M. Blecua de *Obras poéticas* (Vega 1969).

Al nivel del lenguaje de la enunciación creo reconocer algo análogo, muestra más de que la literatura, la lírica en su calidad de arte, máxima expresión humana, no puede ser aplicación fiel de dogmas, doctrinas o intenciones moralizantes. Como indicamos, la escritura parte de experiencias humanas, que se matizan a través de una conceptualización estética, y es por esta razón que el yo lírico de las *Rimas sacras* por mucho que pretenda sobreponerles una ética espiritual, no logra evitar la expresión ambigua. En el soneto XIX el yo asume la pose del músico del destierro babilónico, referencia al popular salmo 137, propone distanciarse de un pasado en el pecado —representado por «Babilonia»— al que alude de forma ambigua: «Aquí cuelgo la lira que desamo, / con que canté la verde primavera / de mis floridos años». Para empezar, ese sujeto parte de una operación ficcionalizadora, cuando sitúa todas sus experiencias amorosas en la juventud; no hace falta recordar la vida amorosa del fénix, pues se trata de una imagen tópica. Además, esa imagen primaveral colorea de alegría y de afecto personal aquella parte vivida que el sujeto pretende considerar como cerrada, una antítesis similar a «los dulces vicios» que poetiza Petrarca y reprocha Agustín.

Es en la «Canción a la muerte de Carlos Félix» donde se encuentra el máximo reflejo de esa tensión entre lo ético y lo estético, lo espiritual y lo personal (intensificada a menudo por el lenguaje conceptista), confesado desde el principio: «no es lo que siento lo que muestro». La instancia máxima de ello son los versos en que el sujeto poético en un intento de racionalizar la muerte de su hijo, lo ve como un ejemplo moral «Cuando tan santo os vi, cuando tan cuerdo, / conocí la vejez que os inclinaba», donde la conceptualización doctrinal del niño Carlos Félix —«tan santo», «tan cuerdo»— coronada con esa retórica «vejez», inmediatamente cede paso a una visión afectiva del padre, por la evocación escalofriante de «los [256] fríos umbrales de la muerte» (v. 107). La persona del yo lírico necesita contrarrestar la *agencia* de Dios en la muerte del hijo, reclamando su lugar como padre físico en ella. Será él, como sujeto de la enunciación, quien determine cuándo dirigirse al interlocutor divino, y cuándo al hijo; y este yo no sólo introduce los detalles más íntimos cuando recuerda los «pajarillos nuevos» y las «flores» que cultivaba para el hijo, sino también pasa a «usurpar» el espacio divino, cuando su imaginación y su voluntad trasladan esos pajarillos y flores al cielo. La modernidad de este gran poema de Lope no reside tanto en su tono biográfico o confesional cuanto en la importancia que reclama la voz poética como ser humano ante la divinidad en una experiencia trascendental.

Miguel (Daniel Leví) de Barrios (1635-1701) no llegó a la altura expresiva que alcanzara Lope en su poesía religiosa, pero destaca como autor de unos poemas penitenciales con un

tono original y directo, raro de encontrar en el Siglo de Oro español.⁹ En su poema «Acto segundo de contrición» que incluimos aquí, nos hallamos de nuevo con el pecador en actitud sumisa ante Su Dios, pero al igual que en Lope, dotado de rasgos distintivos de personalidad, y con alusiones biográficas particulares por su relación con una audiencia específica.

Al igual que en las *Rimas sacras* de Lope, el yo de este poema penitencial adopta muchas figuras y poses: se presenta respectivamente como niño (llora como criatura ante su padre creador), pecador, víctima de la Inquisición, reo, vapor o humo, feligrés hipócrita, convertido, soldado militante. Se detectan dos rasgos opuestos en la configuración de la personalidad, una típica del penitente como ser mínimo, sumiso e indefenso, situado en el presente, otra, la del rebelde, perteneciente al pasado; es la división tradicional del pecador contrito que ya encontramos en Lope. En las dos poses del poema de Barrios, el lector notará cierto aire de ostentación, posiblemente inspirado en la actitud entre sumisa y segura de sí del sujeto poético de la «Introducción» a las *RS*. Por una [257] parte, se considera como el más grande entre los pecadores («el que más te ha ofendido» estr. 3), con una postura consciente y voluntaria de atropellar «el precepto». Resulta un tanto atrevida la indeterminación sobre cuál haya sido ese precepto infringido si comparamos esta actitud con la del sujeto en las *Rimas sacras* de Lope que, guiado por las pautas del autoexamen ignaciano/agustiano, cumple con la obligación de tener una conciencia clara de los pecados. También notamos cierto aire de grandeza en la inaudita confesión de la hipocresía o burla en la iglesia, ese «espíritu jocundo» con el que el sujeto poético ofendía siempre «inmundo». Los versos de Barrios se me antojan propios de la postura romántica, y extremando la comparación me atrevería a decir que el yo de este poema, quiere poner «un sello de grandeza» en su conducta: es el peor de todos, pero también quiere ser un soldado «de fe armado, por ser el más señalado / en mostrar que eres mi Rey».

La autoproyección del sujeto se extiende aquí también a la manera de invadir con su personalidad el espacio del interlocutor divino, al que hace su doble, su versión perfecta. Dios ha de «blasonar» de piadoso (estrofa 2, v. 11), observar la etiqueta cortesana a quien «le obliga» (estrofa 4, v.), porque «mira que en ti no es decencia / cuando te implora mi labio / que por vengar el agravio / te niegues a la clemencia»; o la conducta caballeresca «perdonar al vencido / es del vencedor más gloria». Son muestras de una confianza en sí del individuo-pecador que, al igual que el yo de las *Rimas sacras*, cree en sus estrategias para modificar la conducta del ser supremo e inconscientemente lo está creando a su imagen...

Hay un aspecto adicional en la autoconfiguración del poeta a través del yo de este poema: la función mediadora de su título y del conjunto en que se publicó. Miguel de Barrios fue un

⁹ Sobre Barrios, véase Scholberg (1962) y Den Boer (1995: 4546, 64, 65; sobre su poesía: 284-292).

judeoconverso, y es oportuno recordar aquí alguno datos relevantes de su trayectoria. Barrios, nacido en Montilla, dejó su patria, probablemente para evitar la persecución inquisitorial. Tras servir unos años en el ejército español de Flandes, se trasladó en 1663 a Amsterdam donde se declaró judío, juntándose a la comunidad sefardí de esa ciudad; allí [258] seguiría hasta su muerte en 1701. A estas circunstancias vitales remite de forma intrigante la historia textual del poema, publicado en dos versiones. La primera está incluida en *Coro de las musas*, colección de poesías impresa, según su portada, en Bruselas en 1672, aunque con toda probabilidad se realizara en Amsterdam. En la portada y los preliminares el autor firma alternativamente como «don Miguel de Barrios» o «el capitán don Miguel de Barrios».¹⁰ En esta colección, el poema se titula «Acto de contrición en una grave dolencia del autor». La segunda versión figura en un conjunto de poemas penitenciales titulado «Días penitenciales», publicado en Amsterdam en 1685. En esta edición, menciones como el año de publicación 5445 (año de la creación del mundo según el calendario judío), «Amsterdam» como lugar de imprenta, y la ocasión de la penitencia, *Yom Kipur*, el día del gran perdón, junto a la Pascua la fiesta más importante de los judíos, lo sitúan en un contexto abiertamente judío. Lo curioso es que el autor se presenta aquí todavía como «don Miguel de Barrios» y no con su nombre de sinagoga «Daniel Leví», tanto más si se considera que en las publicaciones que conocemos de él, la elección de uno u otro nombre no es arbitraria.

La primera edición del poema con su título más general es más corta que la segunda y no contiene menciones específicas de la religión judía; por eso pudo publicarse en un conjunto pensado para un destinatario hispánico que incluyera tanto a judíos como cristianos.¹¹ La segunda versión, en cambio, de la que me ocupó aquí, aunque alude a la fe judía, tiene una deliberada ambigüedad que, en mi opinión, contribuye mucho a su fuerza expresiva. Con la mención de su nombre en el título («Miguel de Barrios»), el poeta establece una relación entre el yo-contrito y el autor biográfico, cargando el [259] poema de un sentido adicional: la conversión del pecador judío puede leerse como la del *converso* que «vuelve» al judaísmo. Leído de esta manera, la aparente soberbia de «atropellar el precepto», esa ignorancia del pecado de la estrofa tercera, puede verse como la del judío nuevo que desconocía las ofensas que hacía cuando observaba la religión cristiana con la que creció. Asimismo, la escena en la iglesia adquiere una fuerza dramática especial cuando se lee en «clave judía»: el converso

¹⁰ Sobre la relevancia de la autopresentación, el uso de nombres, aspectos de la edición, véase Den Boer (1995: 45-48).

¹¹ No deja de ser irónico que mientras que *Coro de las musas* tuvo cierta difusión en España, donde pudo circular libremente (Den Boer 1995), tuvo que sufrir la censura por parte de los rabinos de la comunidad judaica de Amsterdam (Den Boer 1995: 87-88).

asistía alegre a la misa («con espíritu jocundo»), cantaba, inconsciente de las ofensas que hacía frente al Dios de Israel. Esta lectura se veía apoyada por el calificativo «inmundo» de tanta resonancia en el judaísmo, preocupada por la pureza del hombre ante su Dios, y que no sólo se aplica a los alimentos. Muy diferente resulta entonces la admisión «Confieso que idolatré / que me manché en la agua inmunda», que en una lectura judía no puede sino considerarse como alusión a la fe católica, «adquirida» con el bautismo. Evidentemente, el contexto judío confiere un sentido dramático a la imagen de víctima de justicia que presenta el sujeto de sí en la estrofa cuatro, donde evoca con expresividad (entre otras por el efecto sonoro de las íes) el dolor provocado por la tortura: «Ya lo gimo, ya lo siento, / ya deste modo contrito / te confieso mi delito, / en el potro del tormento». Es una alusión inequívoca a la Inquisición española, el espectro de los conversos y una constante obsesión en su literatura. El mayor logro de esta segunda versión del poema de contrición no me parece sin embargo su enunciación en clave judía, sino la ambigüedad que ésta mantiene: uno puede sospechar, pero nunca saber con certeza si el yo se refiere a una u otra religión. El sujeto «construido» logra transmitir un sentimiento de culpa que reside en la indeterminación sobre qué especie de pecados cometió. Sólo así, refleja más intensamente el conflicto existencial del individuo empírico Miguel de Barrios y consigue el máximo efecto sobre el lector del enunciado, el judío/converso, obligado a reflexionar sobre su propio pasado o sobre un presente no decidido. Se ve que no olvido aquí la función pragmática, retórica de la enunciación, [260] aun cuando he querido insistir en el carácter construido de la persona del poeta, y la conciencia que el autor tiene de él.

Concluyo. En los dos ejemplos presentados, hemos visto interesantes manifestaciones de la individualidad en un período en que se tiende a ver lo impersonal, general de la condición humana, la fragilidad e inanidad del hombre o la asimilación de la religiosidad contemporánea. Creo haber demostrado que vale la pena una aproximación cultural a la poesía religiosa del Barroco, ya que en ella conjuntamente con su carácter tradicional teológico y doctrinal encaminado a la conversión del lector, se descubren rasgos expresivos, asomos de modernidad, de la configuración del individuo en un género donde tal vez no se busca. Estamos lejos todavía de las confesiones en el sentido auténticamente moderno: aquí los poetas se revelan de una manera indirecta pero a veces muy expresiva, pero también persuaden al lector con esa conciencia contemporánea de ser «modelos» imitables. Lo realmente importante de todo ello me parece que sí hay una conciencia, surgida con el renacimiento, cultivada a través de la filosofía estoica, y potenciada sin duda por el alcance de la palabra impresa, de que el hombre puede formarse, perfeccionarse e incluso inventarse una

identidad en la escritura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOER, H. den (1995), *La literatura sefardí de Amsterdam*. Alcalá de Henares: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes.
- DOTTI, U., (1978), *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli.
- ENTRAMBASAGUAS, J., (1962) *Vivir y crear de Lope de Vega*. Madrid: C.S.I.C., 1993.
- GREENBLATT, S., (1980) *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago & London: Chicago UP.
- JARDINE, L. (1993), *Erasmus, man of letters : the construction of charisma in print*. Princeton, NJ: Princeton University Press. [261]
- KAYSERLING, M., (1859) *Sephardim. Romanische Poesien der Juden in Spanien*. Leipzig.
- NOVO, Y. *Las «Rimas sacras» de Lope de Vega: Disposición y sentido*. Santiago: U. Santiago de Compostela.
- PETRARCA, F., (1977) *Secretum*, ed. Enrico Carrara. Intr. Enrico Martellotti. Milán: Einaudi.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., (1976) *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*. Barcelona: Ariel.
- ROMERA, J., YLLERA, A., GARCÍA - PAJE, M. Y CALVATE, R. (1993), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor.
- RUBIO, J., (1956) «Notas sobre la vida y obras del capitán Miguel de Barrios»,
- SCHOLBERG, K. R. (1962) *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*. Madrid: Ohio State University (*Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 5).
- SPITZER, L., (1932) *Die Literarisierung des Lebens in Lope's «Dorothea»*. Bonn: Rohrschid.
- TERRY, A., (1993) *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artífice*. Cambridge: CUP
- TRUEBLOOD, A.S., (1974) *Experience and artistic expression in Lope de Vega, The making of «La Dorotea»*. Cambridge: H.U.P.
- VEGA, Lope de (1969) *Obras poéticas. I*, ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.

12 El texto recoge el poema publicado en *Días penitenciales* [Amsterdam:1685], editado por K. R. Scholberg (1962) pp. 169-175. Para que el lector pueda apreciar la diferencia entre esta versión "judía-confesionar y la anterior (" Acto de contrición en una grave dolencia del Autor", publicada en *Coro de las musas* 1672, pp. 382-386), subrayamos los versos añadidos en esta segunda versión.

Ahora que del rigor
veo el amago espantoso,
ahora que temeroso
huyo de mi torpe error,
ahora que de tu amor
busco, Dios mío, la palma,
oye en su penosa calma,
al que apela a tu clemencia,
que no puede la paciencia
estar sin la luz del alma.

De tan piadoso blasonas
y tan mi contrario fui,
que hoy por librarme de mí
el corazón me aprisionas;
si como padre perdonas
al que llora su locura,
ten piedad del que es tu hechura:
pues porque tu inmenso amor
perdone como Criador,
lloro ya como criatura.

Tal fue mi error en querer
tu precepto atropellar
que al quererlo confesar
no lo puedo comprender
confiésolo, sin saber
de qué especie es mi pecado,
por haber tan ciego estado
que con tener entendido
que soy quien más te ha ofendido,
soy el que más lo ha ignorado.

Ya lo gimo, ya lo siento,
ya deste modo contrito
te confieso mi delito,
en el potro del tormento:
reo soy, mas me da aliento
ver que tu rigor mitiga
el que con llanto te obliga;
porque tu justicia expresa
sólo absuelve al que confiesa,
sólo al que niega castiga.

Siento más que mis dolores
las maldades que a tu oído
están haciendo ruido,
porque no oigas mis clamores.
Tus piedades son mayores:

si estando el temor conmigo
está el indulto contigo,
serena semblante airado
da la espalda a mi pecado,
y no me hallará el castigo.

¿Quién ante tu tribunal,
por mi alegrará propicio
si es tu saber el juicio
y mi pecado el fiscal?
De ti apelo a ti, en el mal
que tu perdón solicito;
ve que me llaga el delito,
con violencia tan tirana,
que ya en mí no hay cosa sana
más que el corazón contrito.

Vapor de la luz me haces
que obscurecer quise osado, [263]
donde al verme levantado
como eres Sol me deshaces;
no uno vida desenlaces,
que le sirve la memoria
de horror: basta por victoria
haverme a ti reducido
que perdonar al vencido
es del vencedor más gloria.

Tal vez que en tu templo oraba
fingiendo que a ti venía,
tanto de mi voz huía
que de ti más me apartaba;
mostrando que te alababa
con espíritu jocundo
te ofendía siempre inmundo,
obteniendo sin templanza
en mi boca tu alabanza
mi pensamiento en el mundo.

Oye al que ya lacrimoso
no duda ser perdonado,
porque te muestras airado,
cuando quieres ser piadoso.
Blandamente riguroso
en la punición me enlazas
que purificarme trazas
veo, porque en mis fatigas
como padre me castigas
y como juez me amenazas.

Si sacándome de mí
en lo que sin mí me das,
serás siempre el que serás
de hoy más seré el que no fui:
¡O quién por llegarse a ti
de sí propio se apartara!
¡O quién tanto se guardara
de la ocasión de pecar
que no me pudiera hallar
aunque el error me tentara!

Seguí mi culpa cruel,
y tu amor me esperó así
porque buscándote en mí
te encuentre, Señor, en él.
Ya a ti me apresuro fiel
no me niegues tu presencia,
muévate la penitencia
con que a tu amor me remito;
no mires a mi delito
sino solo a tu clemencia.

Solicito estar contigo
porque me da grande horror
delante mí el error
y detrás de mí el castigo
de nuevo lucha conmigo
por derribarme el pecado
acúdeme Rey sagrado
sácame de su cadena
no me deshaga en la pena
ser en la culpa formado.

¡O cuántas veces pequé!
¡o cuántas lo siento! ¡o cuántas
por no llegar a tus plantas,
a las del error llegué!
Lo que aborreciste amé
lo que amaste aborrecí
que tu gracia en sí me esmalte
porque el error no me asalte,
viendo que me acerco a ti.

Si por oír mi clamor,
ensordeces tus agravios
¡o Señor! Abre mis labios,
publicaré tu loor,
a las puertas de tu amor,
llego con celo profundo
no las cierras iracundo
que ya estimo en mi constancia
un momento de tu estancia
más que mil siglos de mundo.

Ya alabarte es mi recreo

con amor tan peregrino
que no es como te imagino [264]
sino como no te veo.
Ignoro lo que deseo
y sé que lo sé ignorar
porque aquello es terminar
tu incomprensible poder
y esto solo no entender
lo que me conviene amar.

Acuérdate que soy tierra,
y vapor de penas cuanto,
si sale a tu luz es llanto,
si queda en mi pecho guerra:
soplos que la culpa encierra
como polvo me deshacen,
no el alma me desenlacen
de tu amor, cuando presumo
que se resuelven en humo
por lo que llorar me hacen.

De mis ansias oprimido
con el temor del pecado,
por verme en otro mudado,
en llanto estoy convertido,
pequé tan desconocido
que aun yo me desconociera,
si hoy en quien soy no cayera
para levantarme a ti
porque el conocerme a mí,
hizo que te conociera.

No con mi fragilidad
entre tu justicia en cuenta
que hacer a un pequeño afrenta
no exalta a una magestad;
excederá a tu piedad
mi miseria, si el rigor
la pune: venza el amor
porque de tu presidencia
no empañe yo la clemencia
con la nube de mi error.

Si solamente por ti
perdonas, Señor, a quien
te invoca, así lo hago. Ten
misericordia de mi.
Conozco que te ofendí
detén la airada sentencia
mira que en ti no es decencia
cuando te implora mi labio
que por vengar el agravio
te niegues a la clemencia.

Deseo para alabarte
vivir. Mas si he de ofenderte,

dicha me será la muerte,
pues no hay vida como amarte.
Queriendo en mi inferior parte
de la excelsa la concordia
tengo conmigo discordia,
no recelando morir
por ser mejor que el vivir,
Señor, tu misericordia.

*Pues ya de la redención
cierta la señal se ve
en la terneza, con que
te llama mi corazón,
apresúrame el perdón
que ya ansioso de fe armado,
por ser el más señalado,
en mostrar que eres mi Rey,
con el sello de tu Ley,
mi corazón se ha marcado.*

*Del mundo en la oscuridad
sea tu siervo David,
quien levantando tu vid
la lleve a la claridad:
¡O feliz mi ceguedad,
si eres, Señor, mi bordón!
Haya general perdón,
porque en el fuerte Ariel,
junte tu Ungido a Israel
y a las gentes tu pendón.*

*Ve que es mi congoja mucha,
envía a Elías, Señor,
muestra al mundo, Salvador,
que tu piedad nos escucha: [265]
con el ángel de Edom lucha
quien ha dado en cojear,
¡O con triunfo singular
enseña al mortal poder
que lo que en mí es ofender,
en ti es, Señor, perdonar!*

Confieso que idolatré,

*que me manché en la agua inmunda,
que fue el error mi coyunda
y el mal consejo mi fe:
quise matar, agravié,
lo lascivo cometí,
en vano juré, y rompí
todas tus fiestas. Mas hoy
tan otro del que fui soy,
que vengo contrito a ti.*

*Ten piedad de mi, Señor,
que ya te quiero servir,
y a nadie quiero pedir
sino a ti solo el favor.
Eres nuestro Redentor
porque nadie te semeja,
si es la vaca bermeja
mi corazón parecido
ya está en tu amor encendido,
porque se apague tu queja.*

*¡Consume a la idolatría
o gran Dios del cielo y tierra!
sea nuestra paz su guerra
sé tu, Señor, nuestra guía,
llévanos a la alegría
de la eterna salvación,
seremos en toda acción
clarines de tu renombre,
uno tú, y uno tu Nombre
en las gentes y en Sión.*

*Por tu clemente bondad,
vengo humilde a tu mansión,
con el alma en la oración,
y la vista en tu verdad
guíame en tu justedad
por mis contrarios, Señor,
haz que me salga tu amor
en tus caminos, porque
vaya a tu piedad con fe,
y a tu gracia con amor.*