

Tradición litánica en la obra de Lope de Vega¹

Litanic Tradition in Lope de Vega's Works

Marta Pilat Zuzankiewicz

Universidad de Varsovia

POLONIA

m.pilat-zuzankiewicz@uw.edu.pl

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.2, 2016, pp. 301-326]

Recibido: 15-11-2015 / Aceptado: 13-01-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.02.20>

Resumen. En la época de la Contrarreforma las letanías de la Virgen, del Dulce Nombre de Jesús y al Santísimo Sacramento desempeñan un papel importante en el ámbito litúrgico, pero también sirven de fuente de inspiración para los poetas religiosos como Lope de Vega. A fin de determinar la influencia que ejercen estas oraciones en los versos lopescos, en el presente artículo aplicamos dos métodos de investigación compatibles propuestos por José Fradejas Lebrero y Witold Sadowski, la «forma litánica» y el «verso litánico» respectivamente, que implican el análisis de su estructura formal y el contenido. Asimismo, nos enfocamos en el profundo conocimiento por parte del poeta de la tradición mariológica, cristológica y eucarística, que reflejan sus composiciones devotas.

Palabras clave. Lope de Vega, obra religiosa, letanía, forma litánica, verso litánico.

Abstract. At the time of the Counter-Reformation the litanies of the Virgin, of the Holy Name of Jesus and of the Blessed Sacrament play an important role in the liturgical field, but also serve as inspiration for religious poets such as Lope de Vega. In order to determine the influence of these prayers in Lope's verses we apply in this article two compatible research methods proposed by José Lebrero Fradejas and Witold Sadowski, the «litanic form» and the «litanic verse» respectively, that imply the analysis of their formal structure and content. We also focus on the poet's deep knowledge of the mariological, christological and eucharistic tradition, that reflect his devotional compositions.

Keywords. Lope de Vega, Religious Works, Litany, Litanic Form, Litanic Verse.

1. Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación «Verso litánico en la cultura de las regiones de Europa» (Wiersz litaniorny w kulturze regionów Europy), DEC-2012/07/E/HS2/00665, financiado por el Centro Nacional de Ciencia de Polonia.

Considerado por Fernando Lázaro Carreter como «el más importante poeta religioso del siglo XVII»², Lope de Vega da en sus composiciones devotas muestras de un buen conocimiento no solo de los dogmas católicos, sino también de las oraciones cristianas, que suele parafrasear e imitar poéticamente³. Entre ellas se encuentran las letanías de la Virgen, del Dulce Nombre de Jesús y al Santísimo Sacramento, con las que el autor debe estar familiarizado por su condición de discípulo de los jesuitas, cofrade de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento en el oratorio del Caballero de Gracia y, finalmente, miembro de la Orden tercera de San Francisco. Para detectar las huellas que dichas plegarias dejan en los versos del Fénix, en nuestro trabajo nos serviremos de la teoría de la «forma litánica», propuesta por el estudioso español José Fradejas Lebrero, y la del «verso litánico», elaborada por el filólogo polaco Witold Sadowski.

LA FORMA LITÁNICA Y EL VERSO LITÁNICO

Al impacto de la oración litánica en la poesía castellana, como primeros, apuntan Tomás Antonio Sánchez⁴ y Daniel Devoto⁵ en sus estudios sobre la estructura métrica de la cantiga *Eya velar* del *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo. Ambos encuentran sus precedentes en los cantos litúrgicos: los salmos responsoriales hebreos, el uno, y las letanías mozárabes, el otro. Basándose en estas observaciones José Fradejas Lebrero desarrolla el concepto de la «forma litánica», que consiste en la constante repetición de un estribillo por parte de la asamblea en respuesta a cada versículo ejecutado por el solista. Según el investigador, dicha forma musical, característica no solo de la liturgia judía⁶ y las letanías del rito hispano⁷, sino también de los lamentos funerarios musulmanes⁸, contribuye a la formación de las canciones paralelísticas, que se conservan en la poesía popular castellana a lo largo de los siglos⁹. Su particular esquema compositivo es el único criterio que Fradejas Lebrero toma en cuenta para calificarlas como «litánicas». De esta manera, se

2. Lázaro Carreter, 1966, p. 98.

3. Cabe recordar, entre otras, las paráfrasis lopescas de la antifona *Ave Maris Stella*, que comienza con las palabras "Salve, del Mar Estrella", y la del *Ave Maria* en el parlamento de Isidro de la comedia *San Isidro Labrador de Madrid* (vv. 777-826).

4. Ver Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, pp. VIII-IX.

5. Ver Devoto, 1963, pp. 226-237.

6. Fradejas Lebrero detecta la «forma litánica» en el salmo 136 y el himno de los tres jóvenes en el horno del *Libro de Daniel* (1981, p. 65).

7. Fradejas Lebrero (1988, p. 23) se refiere a la plegaria de indulgencias del Viernes de Pasión, con la cual el pueblo pide perdón por sus pecados, repitiendo centenares de veces la palabra *indulgentia* por cada verso que pronuncia el diacono (Pinell, 1998, p. 116). Esta estructura responsorial la comparten también otras oraciones de la liturgia hispana como las letanías diaconales, en que aparece la fórmula suplicatoria griega *Kyrie eleison* (Cabrol, 1930, pp. 1563-1564; Presedo Velo, 2003, p. 116), y las *preces*, que usan las latinas: *placare, miserere, praesta omnipotens Deus* (Cabrol, 1930, pp. 1561-1562).

8. Basándose en un canto turco, que acompañaba al ritual funerario de Zinán Baja descrito en la novela *Viaje de Turquía* (1557), Fradejas Lebrero reconstruye la letanía árabe, cuyos versos, entonados por el solista, son seguidos por el estribillo «ay, ay», a cargo del coro (1981, p. 69).

9. Ver Fradejas Lebrero, 1988; 2001, pp. 89-135 y 1996, pp. 399-425.

incluyen en dicha clasificación obras de carácter profano, que carecen de fórmulas litúrgicas, propias de la letanía, y guardan poca relación con su estructura laudatorio-suplicatoria.

Los mencionados elementos constituyentes de la letanía resultan fundamentales en la teoría del «verso litánico» de Witold Sadowski. Ésta abarca tres «genes litánicos», o componentes de este tipo de plegarias, que se desarrollan en la liturgia egipcia, hebrea y cristiana ortodoxa. El primero, llamado «gen de *polionimia*», es un recurso propio de los antiguos himnos egipcios y consiste en sustituir el santo nombre del destinatario de la oración con una enumeración de sus perífrasis. El segundo, «gen de *ektenia*», es típico de las plegarias hebreas y se manifiesta mediante la reiteración de suplicaciones y peticiones. Éstas en las oraciones cristianas se expresan con la fórmula griega *Kyrie Eleison* o las latinas: *Ora pro nobis*, *Libera nos Domine*, *Te rogamus audi nos*, *Miserere nobis*. El último, «gen de *chaitetismo*», se caracteriza por la repetición de las fórmulas de salutación procedentes de los himnos acatísticos, que constituyen equivalentes latinos del vocablo griego $\chi\alpha\iota\tau\epsilon$: *Ave*, *Salve*, *Gaude*¹⁰. Además de esta clasificación, Sadowski señala también otros recursos poéticos y lingüísticos suplementarios, que revelan el carácter litánico de los versos: la estructura paralelística, el uso de anáforas, apóstrofes e invocaciones, la tendencia a la sustantivación y adjetivación, así como la reducción o ausencia de las formas verbales¹¹.

Los criterios establecidos por ambos investigadores resultan fundamentales a la hora de detectar la afinidad que guardan las composiciones devotas de Lope con la estructura propia de las letanías. Para poder determinar cuáles de sus rasgos formales pueden servir de inspiración para el poeta, consideramos oportuno presentar una aproximación a la historia de este género de oración en España.

LAS LETANÍAS EN ESPAÑA HASTA EL SIGLO XVII

Los orígenes de las letanías marianas se remontan a la tradición de *Akathistos*, himnos de la liturgia oriental, que exaltan la figura de la Madre de Dios. Su adaptación por la Iglesia occidental conduce a la formación de las primeras letanías de la Virgen que, desde su inicio, presentan una tendencia a desarrollar las invocaciones-alabanza, mediante la multiplicación de los atributos y símbolos mariológicos, y asociarlas con las fórmulas de salutación y súplica¹². Las más antiguas letanías de origen hispano, estudiadas por Mário Martins¹³, conservan las características formales comunes para este tipo de oración. Sus repertorios de advocaciones se forman de títulos marianos procedentes de los himnos acatísticos, las antífonas *Ave Maris Stella*, *Salve Regina* y los textos veterotestamentarios como el *Cantar de*

10. Ver Sadowski, 2011, pp. 25-68.

11. Ver Sadowski, 2011, pp. 69-83.

12. Ver Santi, 1900.

13. Por falta de un estudio exhaustivo de las originales letanías castellanas, nos vemos obligados a basarnos en el trabajo de Mário Martins, dedicado a la evolución de la letanía mariana en Portugal (1960-1961, pp. 121-220).

los *Cantares*, cuyas imágenes simbólicas, como primero, las utiliza san Bernardo de Claveral en sus homilías de alabanza a la Virgen. La estructura de dichas listas de invocaciones presenta una gran variedad de recursos estilísticos: desde la constante reiteración del apelativo *Sancta Maria* en el *incipit* de los sucesivos versículos¹⁴; por la enumeración de los símbolos bíblicos de la Virgen, que se expresan con series de sustantivos acompañados de sus respectivos adjetivos u otros atributos¹⁵; hasta la aplicación de paráfrasis, que abarcan diversas formas verbales, el pronombre personal *Tu* o la expresión *Tu quae*¹⁶. Un caso aparte lo constituyen las composiciones que tienden a ajustar su disposición de invocaciones al orden adoptado por las letanías lauretanas, de modo que las reparten en unas series de versos encabezados por los títulos *Sancta, Mater, Virgo y Regina*. Tras cada invocación se repite una fórmula suplicatoria, preferentemente *ora pro nobis*, aunque en las letanías bajomedievales también aparecen otras como *intercede pro me, miserere mei, libera me (nos) domina* etc. Entre las antiguas letanías Martins distingue también un grupo de oraciones, que destacan por el uso anafórico del vocablo *ave* que precede a los sucesivos títulos marianos¹⁷.

En los siglos XVI y XVII, gracias a la aprobación de Sixto V (1587), se popularizan en Europa las letanías lauretanas. En España éstas suelen recitarse los sábados en los conventos de los dominicos y en los colegios de la Compañía, de acuerdo con las disposiciones de la *Ratio studiorum*. No obstante, las letanías de Loreto no se imponen a la Iglesia española como el único modelo de oración litánica mariana, de modo que siguen componiéndose otras, que no imitan ni sus advocaciones ni su disposición, pero gozan de un reconocimiento oficial. Este es el caso de la *Letanía encomiástica en alabanza de la Reina de los Ángeles María Señora Nuestra* del Arzobispo de Valencia Juan de Ribera, creada en 1588 «para implorar su favor en la grave necesidad de la guerra de Inglaterra, en que se hallaba toda España»¹⁸. Entre los títulos marianos, que forman parte de dicha plegaria, predominan los procedentes de las profecías veterotestamentarias, el *Cantar de los Cantares*, las antífonas latinas junto con otros alusivos a la Inmaculada Concepción, dogma defendido de manera especial en la España contrarreformista¹⁹. Este repertorio de advocaciones lo adoptan también las *Litaniae beatae et immaculatae semper virginis Dei genitricis Mariae* que, de acuerdo con las constituciones de 1619-1623 del Colegio de Santa María de las Nieves de Salamanca, debían recitar los estudiantes el sábado y las fiestas de la Virgen. En su estructura llama la atención el uso anafórico de *ave*, que acompaña a una serie de invocaciones - *Ave in Conceptione singularis, Ave in Conceptione purissima, Ave in Conceptione sanctissima*²⁰ -, y revela la deuda que la oración tiene con la tradición litánica medieval.

14. Ver Martins, 1960-1961, pp. 148-149, 150, 157-158, 170, 172-174, 180-181, 192, 213.

15. Ver Martins, 1960-1961, pp. 167-168, 178-179, 198-200, 204-205.

16. Ver Martins, 1960-1961, pp. 144, 194-197.

17. Ver Martins, 1960-1961, pp. 136, 189-191.

18. Ver Jiménez, *Vida del beato Juan de Ribera*, p. 562.

19. Ver Llorens Herrero, Catalá Gorgues, 2007, pp. 125-169.

20. Ver *Súplicas litánicas*, p. 56.

Paralelamente con la devoción al nombre de la Virgen se desarrolla el culto del de Jesús, que tiene sus raíces en la liturgia oriental. Lo demuestran los himnos de Clemente de Alejandría, compuestos de unas series de símbolos cristológicos²¹. Los nombres y calificativos de Cristo se adoptan también en las oraciones del rito romano como *Iubilus de nomine Iesu* de Bernardo de Claraval, cuyas estrofas se cantan como himnos en Maitines *Iesu, Rex admirabilis*, en Laudes *Iesu, decus angelicum* y en Vísperas *Iesu dulcis memoria*. Otros dos cantos litúrgicos medievales de alabanza de Cristo, el *carmen* VI del Pseudo-Dámaso *De cognomentis Salvatoris* y la secuencia titulada *De nominibus domini*, se componen de sus atributos extraídos de las Sagradas Escrituras, estructurados a modo de listas. Las *Letanías del Santísimo Nombre de Jesús* (también llamadas *Letanías del Dulce Nombre de Jesús*), atribuidas a san Bernardino, solo parcialmente recogen este repertorio de títulos. Su autor opta por acompañar al nombre de Jesús de epítetos laudatorios y desarrollar advocaciones originales, evitando citas bíblicas directas. Además, abre los sucesivos versículos de la plegaria con el nombre de Jesús, al que siguen sus paráfrasis, con lo cual parece imitar el esquema de invocaciones de *Santa María* de las letanías estudiadas por Martins. En cambio, al aplicar en la oración las fórmulas suplicatorias *miserere nobis* retoma el modelo de las antiguas plegarias litánicas dirigidas a Dios²². Las *Letanías del Dulce Nombre de Cristo* se popularizan en Europa gracias a los franciscanos, quienes en 1530 reciben del papa el privilegio de celebrar la Fiesta del Santo Nombre de Jesús con oficio propio. A finales del siglo los carmelitas consiguen de Sixto V la aprobación de indulgencias plenarias de 300 días por su rezo²³. A la difusión de la devoción al Dulce Nombre contribuyen también la Compañía de Jesús y la Orden de los dominicos, siendo la última responsable de introducir su culto en España a mediados del siglo XV²⁴.

A pesar del decreto *Quiniam multi* (1601) del papa Clemente VIII, que reconoce únicamente las letanías recogidas en el breviario y misal romano y prohíbe crear las nuevas, a lo largo del siglo XVII siguen apareciendo composiciones originales dedicadas, entre otros, al Santísimo Sacramento²⁵. Su popularidad está vinculada al desarrollo del culto de la Eucaristía, en lo cual tienen un impacto decisivo las disposiciones del Concilio de Trento. Éstas confirman el dogma de la Transubstanciación, rechazado por la Reforma protestante, y mandan a los fieles celebrar de modo solemne la fiesta del *Corpus Christi*. Su liturgia, establecida en la época medieval, abarca los himnos eucarísticos de santo Tomás de Aquino, *Lauda Sion Salvatorem*, *Verbum supernum*, *Sacris Solemniis* y *Pange Lingua*²⁶, cuyos textos abundan en los nombres y atributos divinos, utilizados posteriormente en las letanías. Entre las más antiguas destaca la «litania-secuencia», que comienza con las palabras *Anima Christi, sanctifica me, Corpus Christi, salva me, Sanguis*

21. Ver Reppes, 1965, p. 328.

22. Ver Cabrol, 1930, p. 1562.

23. Ver Sánchez Ramos, 2001, p. 6.

24. Ver Sánchez Ramos, 2001, p. 6.

25. Ver Evenou, 2007, p.18.

26. Ver Fernández Juárez, Martínez Gil, 2002, p. 81.

Christi, inebria me, ampliamente conocida en el siglo XIV²⁷ y recomendada por san Ignacio Loyola para la oración matinal y para la acción de gracias tras comulgar²⁸.

La tarea de promover la devoción eucarística la realiza también el arzobispo de Valencia Juan de Ribera, quien compone con este fin las *Letanías al Santísimo Sacramento* (1608). Su texto, acompañado de la música del maestro de capilla Joan Baptista Comes, se destina, según leemos en el capítulo XXXII de las *Constituciones* de la Catedral de Valencia, a cantarse todos los jueves del año, salvo la Semana Santa, y de manera especial el día del *Corpus Cristi*²⁹. La estructura de la oración abarca una lista, relativamente corta, de invocaciones alusivas al cuerpo y sangre de Cristo, su condición de Alimento, Verbo encarnado, Hombre y Dios, acompañadas de la fórmula responsorial *miserere nobis*³⁰. Este esquema laudatorio-suplicatorio lo comparten también las ocho letanías latinas que el dominico toledano Fray Francisco Falconi incluye en sus *Ejercicios del Santísimo Sacramento: para su fiesta y octavas, los jueves del año, otras ocasiones y solemnidades* (1630). Estas composiciones ofrecen un original repertorio de advocaciones compuestas de paráfrasis, que desarrollan las excelencias del Sacramento de la Eucaristía o abarcan símbolos y nombres de personajes veterotestamentarios considerados prefiguraciones de Cristo. Les sigue la fórmula suplicatoria «*Sic nos visita sicut te collimus*», sacada del himno *Panis Angelicus* de santo Tomás de Aquino³¹.

El dominico cierra dicha serie de plegarias con una titulada *Letanía del Santísimo Sacramento en romance correspondiente a las de latín en forma de soliloquios*. Por estar destinada al culto privado, la oración castellana carece del esquema responsorial, propio de la letanía, no obstante, conserva algunos de sus elementos componentes: sus párrafos se construyen a base de invocaciones-alabanza, seguidas de peticiones, que no se expresan con las típicas fórmulas suplicatorias. Esta novedosa estructura de la letanía resulta más apta para ser parafraseada o imitada por los autores devotos, que se animan a componer oraciones originales en lengua española.

LA HERENCIA LITÁNICA EN LA OBRA LOPESCA

Lope suele recrear en sus versos dos elementos propios de la letanía: su estructura responsorial y la enumeración de nombres. La primera corresponde con el concepto de la «forma litánica» de Fradejas Lebrero, la segunda implica la presencia en sus textos de los «genes litánicos» descritos por Sadowski. En caso de que dichos elementos se yuxtaponen, estamos ante una imitación más perfecta de la oración litánica. Es un fenómeno poco frecuente, pero no inexistente, en la obra poética del Fénix. Sus escasos ejemplos los encontramos entre las canciones paralelísticas intercaladas en las comedias lopescas, que Fradejas Lebrero analiza en

27. Ver Martins, 1960-1961, p. 135.

28. Ver Loyola, *Ejercicios espirituales*, p. CXXX.

29. Ver Jiménez, *Vida del beato Juan de Ribera*, pp. 433-437, 167-169.

30. Ver López García, 1983.

31. Ver Falconi, *Ejercicios del Santísimo Sacramento*, pp. 117-200.

su artículo dedicado a la forma litánica en el teatro áureo³². Todas ellas comparten el esquema compositivo fundado en la división de roles entre el solista, que canta un versículo, y el coro, que le responde con un corto estribillo. No obstante, en la mayoría de los casos el contenido de dichas canciones no muestra coincidencia alguna con el de las letanías y solo dos de ellas pueden calificarse, como quiere Francisco Javier Díez de Revenga, como oraciones colectivas cuyo estribillo marca el ritmo de letanía popular³³. Se trata de la canción dedicada a la Virgen de la Cabeza de *La tragedia del Rey don Sebastián* (1593-1603), entonada por los romeros que acuden a su ermita:

CANTEN	La Virgen de la Cabeza
RESPONDAN TODOS	- ¡quién como ella! -
MUJER	hizo gloria aquesta tierra
TODOS	-¡quién como ella! -
MUJER	Tiene la frente de perlas
TODOS	-¡quién como ella! -
MUJER	y de oro fino las hebras,
TODOS	-¡quién como ella! -
MUJER	Parió quedando doncella,
TODOS	-¡quién como ella! -
MUJER	Sana cuantos van a verla,
TODOS	-¡quién como ella! -
MUJER	da salud a los que enferman,
TODOS	-¡quién como ella! -
MUJER	vista al ciego, al mudo lengua,
TODOS	-¡quién como ella! -
MUJER	La Virgen de la cabeza,
TODOS	-¡quién como ella! - ³⁴

y la que se pone en boca de los labradores de las orillas del Tormes en la comedia *La limpieza no manchada* (1618):

MÚSICOS	Pues llegó esta Niña, cerca viene Dios; que en riendo el alba luego nace el sol.
---------	-------------------------------------------------------------------------------------------

32. Ver Fradejas Lebrero, 2001, pp. 93-117.

33. Ver Díez de Revenga, 1983, p. 186.

34. Citado por Fradejas Lebrero, 2001, p. 104.

UNO	Niña hermosa y linda.
TODOS	Luego nace el sol.
UNO	Pura y sin mancilla.
TODOS	Luego nace el sol.
UNO	Que nació con risa.
TODOS	Luego nace el sol.
UNO	Nunca fue cautiva del fiero dragón.
TODOS	Pues llega esta Niña, cerca viene Dios ³⁵ .

Al componerlas el poeta no se inspira directamente en la oración religiosa, sino que adopta, al igual que en otras de sus composiciones profanas, un esquema de la canción popular con «la repetición del verso rimado ajustada a un tipo métrico de gran tradición»³⁶. Probablemente intuyendo un parentesco entre esta forma musical y la de la letanía, Lope hace una *contrafacta* a lo divino, que da como resultado una especie de cantigas de loor de santa María³⁷. Dotadas de un tono encomiástico, sus canciones no imitan plenamente el modelo laudatorio-suplicatorio de la letanía. Les faltan las fórmulas de petición que quedan sustituidas, en el primer caso, por una exclamación elogiosa «¡quién como ella!» y, en el segundo, por un estribillo jubiloso, alusivo al advenimiento de Cristo, «luego nace el sol».

El carácter litánico de ambas canciones se manifiesta en los versos ejecutados por los solistas, abundantes en alabanzas de la Virgen. Ésta no es destinataria de la oración sino objeto de un discurso laudatorio, mediante el cual se presentan o recuerdan al público sus más importantes cualidades y méritos. Por este motivo dichas composiciones carecen de recursos poéticos típicamente litánicos como apóstrofes e invocaciones. Los versos de la de *La tragedia del Rey don Sebastián*, que cantan la belleza de María, los sucesos más importantes de su vida y las sanaciones milagrosas que obra, destacan por la acumulación de formas verbales. La colocación de los verbos en el *incipit* de los sucesivos versículos junto con la mezcla intencionada de las formas del tiempo presente y pretérito indefinido dan pie a una narración singular, denominada por Sadowski «litánica»³⁸. Su objetivo consiste en romper con el orden cronológico de los acontecimientos presentados para borrar la frontera entre el momento actual y el pasado, invitando, de esta manera, a contemplar las excelencias de la Virgen como atemporales y eternas. En cambio, en la canción de la comedia *La limpieza no manchada* Lope pretende eliminar las formas verbales, de modo que su lista de títulos de la Virgen muestra una mayor

35. Citado por Fradejas Lebrero, 2001, p. 103.

36. Díez de Revenga, 1983, p. 186.

37. Para más información sobre la forma litánica de las cantigas de amigo ver Anguita Jaén, Fernández López (2008, p. 175) y la de las cantigas alfonsinas, basadas en su esquema, ver Calahorra Martínez (2003, p. 30).

38. Ver Sadowski, 2011, pp. 72-77.

semejanza con el esquema propio de la letanía. Se forma de adjetivos calificativos, relativos a su belleza y pureza, así como de dos paráfrasis que apelan al dogma de Inmaculada Concepción de María, preservada del pecado original.

La tendencia a acumular símbolos marianos, no acompañados de las fórmulas suplicatorias, se manifiesta también en las oraciones poéticas introducidas por Lope en sus comedias de tema sacro, hagiográfico o las referentes a la reconquista. De una serie de invocaciones-alabanza se compone la plegaria de santa Brígida de *La limpieza no manchada* que empieza con las palabras «Virgen del mar, estrella, sol del mundo»; la del protagonista principal de *La vida de San Pedro Nolasco* (1629), «Virgen hermosa, oliva cuyas flores»; o la pronunciada por María en la pieza *San Isidro Labrador de Madrid* (1597-1608), «Emperatriz del cielo / a quien bendicen todas las naciones». Una enumeración de títulos marianos aparece también en el elogio de la Virgen por parte de los moros recién convertidos y el caballero cristiano Gallinato, conquistador de Morón de la Frontera, que cierra la última jornada de la comedia *La divina vencedora* (1599-1603); así como en la oración de Garcilaso de la pieza relativa al asedio de Granada, *El cerco de Santa Fe* (1596-1598), con la cual el protagonista solicita ayuda de María en el duelo contra el moro Tafre. Pero el pasaje que de una manera más perfecta refleja el «gen de *polionimia*» es el parlamento del personaje alegórico del Género humano del auto *El tirano castigado*³⁹, calificado por Mariano Catalina como «Letanía de la Virgen»⁴⁰.

GÉNERO HUMANO Madre de los pecadores
aunque de Dios también madre,
Reina del cielo y Señora
del hombre humilde hasta el Ángel;
Oliva amena y fecunda,
Azucena de los valles,
que sin pálido de culpa
intacta te conservaste;
alto y empinado cedro
que la segur arrogante
del pecado nunca pudo
tocar la corteza frágil:
Paraíso sin la truta
antojo a la primer madre;
Fuente que en valle salubre
vierte sabores cristales;
Ciudad que fundada en monte
pudo a la vista ocultarse
del tirano que intentó
dar a nuestra vida mate;

39. La fecha de creación del auto se considera posterior al de la comedia del mismo título, escrita en 1599. La obra fue por primera vez publicada en el volumen editado por Isidro de Robles titulado *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses: representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos* (Joseph Fernández de Buendía, Madrid, 1664).

40. Catalina, 1909, p. 59.

Torre fuerte de David
 cuya altura inexpugnable
 las escalas de la culpa
 es imposible que alcancen;
 Puerta del empíreo cielo;
 Luna que no vio menguante
 cuya lumbre vistió el sol,
 aunque el sol la vistió antes;
 Lucero claro del día
 que las tinieblas tenaces
 de noche del pecado
 no pudieron eclipsarle;
 Espejo en que el Padre eterno
 mira su divina imagen,
 y de cuya luna el hijo
 si vistió tomando carne;
 Aurora de quien el sol
 cubierto de perlas nace,
 arrebolado y hermoso
 con mezcla de leche y sangre;
 Arca que sobre las aguas
 no tuvo ningún contraste,
 y en que aporta a salvamento
 todo el humano linaje;
 Trono de marfil hermoso;
 sol que en el oriente nace,
 sirve a esos pies de chapín,
 como el más subido arcángel;
 Ventana del cielo empíreo,
 Templo en que aquel inscrutable
 Salomón, padre de ciencias
 echó el resto de su arte;
 Reina, oliva, fuente, cedro,
 Azucena, ciudad, nave,
 Torre, paraíso, espejo,
 Trono, ventana, sol, madre⁴¹.

Esta oración poética consta de una larga serie de advocaciones, varias de las cuales, como la «Madre» o la «Reina», forman parte de las letanías lauretanas. No obstante, difícilmente se puede señalarlas como la única fuente de inspiración del poeta. El apelativo de «Madre de los pecadores» remite más bien a la declaración que hace la Virgen ante santa Brígida: «*Ego sum Mater omnium peccatorum se volentium emendare*»⁴²; el de «Madre de Dios» aparece entre otros en el *Ave Maria*; el de «Reina del cielo» abre la antifona *Regina caeli* y solo el de «Señora del hombre y del Ángel» parece aludir a las invocaciones lauretanas *Regina Angelorum* y *Regina Confessorum*. Otros títulos marianos, que la oración lopesca comparte con las plegarias de Loreto, son las famosas imágenes veterotestamentarias: «Torre fuerte

41. Citado por Catalina, 1909, pp. 59-62.

42. Ver Scaramelli, *Directorio ascético*, p. 613.

de David» (*Turris Davidica*, *Cant.* 4:4), «Puerta del empíreo cielo» (*Ianua caeli*, *Gén.* 28:17) y «Lucero claro del día» (*Stella matutina*). Es de notar que dichos nombres no aparecen exclusivamente en las letanías de Loreto, sino que suelen formar parte de las medievales.

El hecho de que, al elaborar dicha lista de atributos marianos, el autor no parta directamente del texto de las letanías lauretanas, lo corroboran las invocaciones que en forma descriptiva recuerdan determinados pasajes bíblicos o patrísticos. Así pues, el «Espejo en que el Padre eterno / mira su divina imagen» no se asocia con el título de *Speculus iustitiae*, sino que muestra una semejanza evidente con el pasaje del *Libro de la Sabiduría*: «espejo inmaculado de la actividad divina e imagen de la bondad de Dios» (7:26). Igualmente, el «Trono de marfil hermoso» no remite directamente al título de *Sedes sapientiae*, sino al trono de marfil del rey Salomón (1 *Re* 10:18-20). Tampoco la advocación lauretana *Domus aurea* puede considerarse una inspiración del «Templo en que aquel inscrutable / Salomón, padre de ciencias / echó el resto de su arte», ya que éste más bien alude al título de «Templo de Salomón», que le atribuye a la Virgen en sus sermones san Pedro Damían⁴³. El apelativo de «Paraíso» tiene su origen en las palabras de san Agustín: «*Virgo Maria paradus dicitur, in cuius medio positum est lignum vitae*»⁴⁴, y las homilias del mencionado santo benedictino, que identifica este lugar de las delicias con el vientre purísimo de la Madre de Dios⁴⁵. Por su parte, el «Arca que sobre las aguas / no tuvo ningún contraste», no coincide con el litánico de *Foederis arca*, sino con el arca del diluvio, cuya comparación con la Virgen se remonta al sermón de san Bernardo: «*Arca etiam Noe significavit arcam gratiae, excellentiam scilicet Mariae*»⁴⁶. Dicha imagen náutica la refuerza Lope con el símbolo de la nave con que identifica a María la profecía del Libro de los Proverbios: «Es nave de mercader; trae su pan de lejos» (*Prov.* 31:14). El nombre de ventana, en cambio, remite al misterio de la Encarnación, que san Anastasio compara con la acción de la luz (Dios) que pasa por un vidrio (María) sin romperlo ni mancharlo⁴⁷.

En comparación con las letanías lauretanas la composición de Lope en un mayor grado se sirve de las figuras bíblicas consideradas como prefiguraciones de la Virgen. Entre éstas cabe mencionar las imágenes de olivo y cedro («Crecí como cedro en el Líbano ... como magnífico olivo en la llanura», *Ecl.* 24:14), ciudad («Ciudad de Dios», *Sal.* 86:3), así como las procedentes del *Cantar de los Cantares*: azucena («Lirio de los valles», *Cant.* 2:1-2), fuente («Fuente de huertos, pozo de aguas vivas», *Cant.* 4:15), aurora, luna y sol («Ésta que se muestra como el alba, hermosa como la luna, esclarecida como el sol», *Cant.* 6:10). Dichos títulos, de uso frecuente en las antiguas letanías marianas, los podemos encontrar también entre las invocaciones de la *Letanía encomiástica* de Juan de Ribera: *Oliva speciosa, Cedrus Libani, Civitas*

43. Vega, *Prerrogativas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, pp. 204-207.

44. Ver Sierra, *Elogios de los santos, aplicados a los Evangelios de sus fiestas*, p. 141.

45. Ver Vieira, *María, Rosa mística*, p. 254.

46. Ver Bernard de Clairvaux, *Opera omnia*, vol 1, p. 74.

47. Ver Arellano, 2000, p. 228.

Refugij, Liliun inter spinas, Fons signatus, Aurora consurgens, Luna semper plena, Sol oriens numquam occidens.

Además de la cuidadosa selección de nombres, también llama la atención la variada forma que Lope da a las advocaciones. Por una parte, el poeta imita la forma elíptica de las invocaciones litánicas, compuestas de un sustantivo y su adjetivo calificativo correspondiente, o la estructura tripartita de las versiones castellanas de las fórmulas latinas, que constan del sujeto seguido de la preposición «de» más un atributo. Por otra, desarrolla los títulos marianos en forma de largas paráfrasis, que llegan a abarcar hasta cuatro versos. En cambio, en la parte final de la composición hallamos una serie de símbolos que, a modo de resumen, recoge los apelativos mencionados en los versos anteriores. Esta lista comprende únicamente palabras sueltas y trae a la memoria la estructura de la letanía encontrada por Martins en la Biblioteca de Lisboa⁴⁸.

El «gen de *polionimia*» se manifiesta mediante la acumulación de nombres del destinatario de la letanía, pero no implica la reducción de su repertorio a los títulos reservados exclusivamente para este tipo de oración. El autor puede seleccionarlos libremente, modificar poéticamente e incluso elaborar invocaciones nuevas, siempre y cuando éstas guarden cierta relación con los apelativos consagrados por la tradición bíblica o patrística. Lope muestra su profundo conocimiento de ambas en la extensa composición laudatoria *Virgen del mar, estrella tramontana*, que pone en boca del protagonista de la novela *El peregrino en la patria* (1604). Nos limitaremos a analizar sus dos primeras estrofas, que muestran un mayor grado de incorporación de invocaciones marianas.

Virgen del Mar, Estrella Tramontana,
hermosa más que el Sol, porque la Luna
toma su luz de tus hermosas plantas
alba divina, espléndida mañana
en cuya frente no ha faltado alguna
flor de virtud, ni de excelencias tantas;
Santísima entre santas
desde Eva hasta la que hoy nació más pura,
Angélica criatura
más hermosa que el Ángel, pues es visto
que tiene tu carne y sangre Cristo
la humanidad astuta,
que adora, al Verbo junta,
el Serafín más puro, aunque componga
luz su hermosura que a la eterna asista
y entre Dios y su vista
ni un átomo de Apolo se interponga
que el gozo resista
Alba, Sol, Luna, Estrella,
sabia Ester, Judit fuerte, Raquel bella.

48. Ver Martins, 1960-1961, pp. 189-190.

Virgen, primera Virgen que por voto
 a Dios de su pureza, ofrenda hizo
 Palma de Nazareth, limpia Azucena
 Luz que en el árbol de los hombres roto
 (aunque después que al Padre satisfizo
 el Hijo muerto en la Cruz, ligó la Entena)
 apareció serena
 y más que el Sol con rizos de oro, rubio
 pacificó el diluvio,
 Paloma cuyo pico de rubíes
 trujo la Oliva en Rosas carmesíes;
 Iris de tres colores
 de virtudes mayores,
 esmaltada de dones celestiales,
 Virgen a quien alaban las naciones
 cuantas ven los Triones
 y el Sol por los Antárticos umbrales
 en ásperas regiones;
 Virgen, amparo cierto,
 Luz clara, Asilo santo, dulce Puerto⁴⁹.

El poema lo abre la metáfora de la Virgen «marinera», popularizada por la antífona *Ave Maris Stella* y los sermones de san Bernardo, quien sienta equivalencia entre el nombre de María y la «estrella del mar»⁵⁰. La asociación de este apelativo con la estrella del norte, guía de los navegantes, la refuerza la segunda de las advocaciones que forman el primer verso de la composición. A estas invocaciones de tipo litánico, concisas y carentes de verbos copulativos, les sigue una serie de paráfrasis. La primera alude a la imagen de la Virgen del *Apocalipsis*, «una mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas» (12:1), que se combina con la del «Lucero del alba» (*Eccl.* 50:6). La visión se complica al sustituir las estrellas que decoran la cabeza de María con otros de sus atributos, las flores que representan sus virtudes. Las demás perífrasis apelan a la santidad y pureza de la Virgen, cualidades frecuentemente tratadas en las letanías, a diferencia su naturaleza angélica postulada por san Dionisio y san Bernardo⁵¹. La parte final de la estrofa la constituye una lista de símbolos antes evocados —alba, sol, luna, estrella—, ampliada con otras prefiguraciones marianas reconocidas por la tradición patristica. Éstas no suelen aparecer en las letanías, pero sí, en otras oraciones dedicadas a la Madre de Dios como el *Oficio parvo de Nuestra Señora*. Se trata de la «sabia Ester», que igual que la Virgen intercede con el rey para salvar a su pueblo, la «Judit fuerte», que por aplastar la cabeza de Holofernes simboliza la victoria de María sobre el mal y la «Raquel bella», que da al verdadero José que repara el hambre del mundo.

La apóstrofe que abre la segunda estrofa y exalta la virginidad y pureza de María, trae a la memoria la invocación lauretana *Virgo purissima*. Las demás abarcan

49. Vega Carpio, *El Peregrino en su patria*, pp. 11-12.

50. Ver Bernard de Clairvaux, *Opera omnia*, vol 2, p. 1453.

51. Ver José de Jesús María, *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*, p. 847.

símbolos bíblicos de la Virgen poéticamente modificados: «Palma de Nazaret» en vez de la «Palmera de Engadí» (*Ecl.* 24:14), en alusión a su origen, y «limpia Azucena» en vez del «Lirio de los valles», para resaltar su pureza identificada con la blancura de la flor. Las paráfrasis, que siguen, desarrollan las imágenes de la luz, recogida en el *Oficio parvo de Nuestra Señora* con la invocación «Luz y reflejo de ese Sol, resplandeciente» (*Sab.* 7:26); la paloma de paz que trajo a Noé un brote de olivo, evocada en la fórmula *Columba portans ramum olivae* de la *Letanía ecomiástica*; el arco iris, símbolo de la alianza de Dios con el hombre (*Gén.* 9:13), cuyos colores recuerdan las virtudes teologales, que adornan a la Virgen⁵². La última, que pone de manifiesto el homenaje que la humanidad rinde a la Madre de Dios, remite al título lauretano *Virgo praedicanda*. De manera parecida, tres de la serie de símbolos que cierran la estrofa —«amparo cierto», «asilo santo» y «dulce puerto»—, recuerdan la fórmula litánica *Refugium peccatorum* y la de *Refugio y puerto seguro* (*Jn* 2:1-11) del *Oficio parvo de Nuestra Señora*.

Como ya hemos indicado, la tradición litánica admite que los atributos del destinatario de la oración vayan acompañados de una fórmula introductoria como *Tu* o *Tu quae*. Ésta sirve para acortar la distancia y entablar un contacto directo entre el creyente y la divinidad. Lope aplica este recurso en la canción de Nemoroso, intercalada en la novela *Pastores de Belén* (1612), que comienza con las palabras «Pensando estaba María». Pero, para mostrar gran respeto a la Virgen, opta por una fórmula de cortesía «Vos» y con ella abre las últimas siete estrofas de la composición. La estructura paralelística de sus versos, encabezados por el anafórico «Vos» al que sigue una enumeración de títulos marianos, dota a la canción de un innegable carácter litánico.

Vos sois, divina Señora,
hermosa niña, vos sois
la que ha de ser de Dios Madre,
y criar al que os crío.

Vos sos la Zarza divina,
que verde se conservó
entre las llamas de fuego,
y Vos la Vara de Aarón.

Vos el Arco de las paces
de más divino color,
que el Cielo abraza esmaltado
de Fe, esperanza, y amor.

Vos el Arca del diluvio.
Vos la estrella de Jacob,
Vos la Paloma que trujo
nuevas del Arco y del Sol.

Vos, la Virgen, cuya planta
ha de pisar al Dragón

52. Ver Arellano, 2000, p. 30.

tirano de nuestras vidas,
desde que a Eva engañó.

Vos Propiciatorio santo,
Vos Templo de Salomón,
a donde golpe de culpa
en ningún tiempo se oyó.

Vos limpia, Virgen hermosa
desde vuestra Concepción,
que como le fue posible,
quien os hizo, os reservó⁵³.

De los símbolos de la Virgen, utilizados por Nemoroso, solo la mitad no se repite en las obras lopescas anteriormente estudiadas. Se trata de la zarza ardiente no consumida por las llamas (Ex 3:2), igual que María, abrazada pero no quemada por el amor divino; la vara de Aarón, de cuyas raíces surgirá la flor-Cristo (Núm. 17:8, Is. 11:1); el «propiciatorio santo», tapa dorada del arca de la alianza (Ex. 25:10-22) y la «estrella de Jacob» (Núm. 24:17). Todos ellos se recogen en el *Oficio parvo de Nuestra Señora* y muestran coincidencia con las siguientes invocaciones de la *Letanía encomiástica: Rubus Moysi incombustus, Virga Aaron, Foederis Arca*. Las imágenes de la Virgen, desarrolladas por Lope en las estrofas quinta y séptima, también guardan cierta afinidad con las advocaciones de Juan de Ribera: *Caput Serpentis conterens* y *A peccato Adae sola praeservata*. La primera presenta a la vencedora del demonio, según la describe el *Libro de Génesis*: «Pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza, y tú la herirás en el calcañar» (3:15); la segunda exalta la Inmaculada Concepción de la Virgen.

En la tradición litánica también se conocen casos de la conjunción del «gen de *polionimia*» y el «de *chiretismo*», en cuya consecuencia las invocaciones son precedidas por una fórmula de salutación heredada de los himnos acatísticos. Aunque la más popular de ellas es la *ave*, según Sadowski, ésta no constituye el único equivalente posible del griego *χαίρει*, ya que un valor similar lo tienen *gaude* y *salve*. Este último vocablo abre la famosa antífona *Salve Regina*, cuya estructura abarca, además de la mencionada fórmula de salutación, también otro componente litánico: la lista de nombres marianos. La multiplicación de estos elementos y su estructuración determinada llevan, en opinión del estudioso polaco, al cambio de género de la composición original, convirtiéndola en una litánica⁵⁴. Este procedimiento lo podemos observar en una paráfrasis de dicho himno, puesta en boca de san Pedro Nolasco, cuya estructura se funda en un repertorio de símbolos marianos precedidos por la exclamación *salve*.

PEDRO

Haced salva con la salve,
angélico y nuevo canto
que ha instituido la Iglesia,

53. Vega Carpio, *Pastores de Belén*, p. 98.

54. Ver Sadowski, 2011, pp. 170-171.

hijos, al Arca y al Arco
de paz, cándida paloma,
que nos trujo el verde ramo.
Salve, Farol de la mar,
del mundo, salve Sagrario
del Hijo de Dios, por quien
fue redimido, fue salvo
el linaje de los hombres.
Salve, Regina, salve, Amparo
de miserables cautivos,
salve, Puerto soberano⁵⁵.

El mismo esquema compositivo lo aplica Lope en el soneto de Lucela de los *Pastores de Belén*, que carece de referencias directas a la mencionada antífona. El paralelismo de sus estrofas, encabezadas con *salve* y compuestas de los nombres simbólicos de María, revela una evidente coincidencia con los versos litánicos.

Salve divino faro, honor del suelo,
del mar del mundo estrella Tramontana,
Lucero celestial de la mañana,
del Sol cortina, y transparente velo.

Salve divina Madre del consuelo,
piadoso amparo de la vida humana,
Virgen prudente, humilde soberana,
Arco de eterna paz, cifra del Cielo.

Salve, Paloma cándida, María,
en cuyo pico de rubí ceñido
vio el mundo el árbol de esperanza santa.

Salve, Aurora del Sol, salve alegría
del humano linaje redimido,
que para siempre tu alabanza canta⁵⁶.

De las advocaciones usadas en ambas composiciones solo un pequeño grupo puede calificarse como novedoso. Se trata del «farol del mar», que remite a *Stella maris*, guía que conduce a los viajeros felizmente al puerto; el «sagrario de Cristo», alusivo a la condición de María de «Esposa del Padre, Madre del Hijo y Sagrario del Espíritu Santo»⁵⁷; el «honor del suelo», que la *Letanía encomiástica* recoge bajo el nombre *Gloria Plebis Israeli*; la poética metáfora «del Sol cortina y transparente velo», o sea, la nube con que identifican a la Virgen los profetas (*Is. 19:1, Ecl. 24:4*) y las *Litaniae beatae et immaculatae semper virginis Dei genitricis Mariae* recuerdan con el título *Nubes roris in die mensis*. Las demás invocaciones o se conocen de otros textos lopescos o aluden a las lauretanas tales como *Consolatrix afflictorum* («Madre del consuelo»), *Virgo prudentissima* («Virgen prudente»), *Causa de nostrae*

55. Vega Carpio, *La vida de San Pedro Nolasco*, p. 83.

56. Vega Carpio, *Pastores de Belén*, p. 273.

57. Navarro, *Abecedario virginal de excelencias del santísimo nombre de María*, p. 247.

laetitiae («alegría de humano linaje») y *Regina* («Reina»), título popularizado por la mencionada antifona.

Aunque la vasta mayoría de composiciones litánicas del Fénix está dedicada a la Virgen, es posible encontrar entre ellas también las que estructuran a modo de listas los atributos de Cristo. Un interesante repertorio de Sus nombres lo encontramos en el parlamento de Sincero labrador del auto sacramental *El nombre de Jesús*, recogido en el volumen *Fiestas del Santísimo Sacramento* (1644). Dichos títulos tienen forma de palabras sueltas, raramente acompañadas de adjetivos u otros atributos, y no constituyen apóstrofes dirigidas a la divinidad, sino que se componen en un discurso en honor del Dulce Nombre, con que el protagonista recuerda al público sus excelencias.

RÚSTICO	Dulce nombre le pusieron.
SINCERO	Este es el propio de Cristo, que Esposo, Monte, Cordero, Príncipe de paz, Camino, Vid, Puerta, Verdad, Luz, Médico, Sol de justicia, León, Hostia, Sacerdote eterno, Padre del siglo futuro, Palabra, Voz, Pastor bueno, Rey, Brazo, Pimpollo, Estrella y el Ángel del gran Consejo, son atributos no más ⁵⁸ .

La forma que adoptan los símbolos cristológicos y su disposición enumerativa revelan las evidentes deudas, que guarda esta composición con los cantos litúrgicos *De cognomentis Salvatoris* y *De nominibus domini*. También es de notar cierta coincidencia entre los títulos divinos, que utiliza en sus versos Lope, y los seleccionados por los autores medievales. De los veintitrés atributos de Cristo, que menciona Sincero labrador, hasta catorce corresponden con los que aparecen en dichos cantos: Esposo («Pero vendrán días cuando el esposo les será quitado, y entonces ayunarán», *Mt* 9:15), Monte («será confirmado el monte de la casa de Jehová como cabeza de los montes», *Is.* 2:2), Cordero («Cordero de Dios», *Jn* 1:36), Vid («Yo soy la vid», *Jn* 15:5), Puerta («Puerta de las ovejas», *Jn* 10:7), Luz («La Luz verdadera, que alumbró a toda la humanidad, venía a este mundo», *Jn* 1:9), Sol de justicia («nacerá el Sol de justicia, y en sus ayas traerá salvación», *Mal.* 4:2), León («León de la tribu de Judá», *Ap.* 5:5), Sacerdote («Tú eres Sacerdote para siempre, de la misma clase que Melquisedec», *Sal.* 110:4), Palabra/Verbo («la Palabra se hizo hombre y vivió entre nosotros», *Jn* 1:14), Brazo/ Mano («Aparejó el Señor su brazo santo ante los ojos de todas las gentes», *Is.* 52:10), Rey («Rey de gloria», *Sal.* 24:10), Pastor bueno («Yo soy el buen pastor», *Jn* 10:11) y Ángel del gran consejo (*Magni Consilii Angelus*, según la Glosa⁵⁹). Cinco de estos nombres se recogen en la *Leta-*

58. Vega Carpio, *Fiestas del Santísimo Sacramento*, p. 21.

59. Ver Nájera, *Sermones panegíricos en las festividades de la Virgen Nuestra Señora*, p. 465.

nía del Dulce Nombre de Jesús en forma de invocaciones: *lesu, lux vera*; *lesu, sol iustitiae*; *lesu, rex gloriae*; *lesu, bone pastor* y *lesu, magni consili angele*. En dicha letanía encontramos también otro símbolo escogido por el poeta, el del camino, que Fray Luis de León comenta extensamente en su tratado *De los nombres de Cristo*. En la composición lopesca se incluyen otros tres nombres, que constituyen objeto de estudios del teólogo agustino: el «Príncipe de paz» (*Is. 9:6*); el «Padre del siglo futuro» (*Is. 9:6*) y el «Pimpollo» (*Zac. 6:12*). Los restantes atributos, que presenta Sincero labrador, no aparecen en las mencionadas oraciones, pero vienen de la tradición bíblica: «Verdad» («Yo soy el camino, la verdad y la vida», *Jn 14:6*), «Médico» («Seguramenre ustedes me dirán este refrán: Médico, cúrate a ti mismo», *Lc 4:23*), «Estrella» («Yo soy la estrella brillante de la mañana», *Ap, 22:16*) y «Voz» («Me volví para ver la Voz que hablaba conmigo», *Ap. 1:12*). En cambio, el de «Hostia» se incluye en las *Letanías del Santísimo Sacramento* de Francisco Falconi en forma de invocaciones: *Hostia salutis* y *Hostia quae caeli pandis hostium*.

Como hemos podido ver, Lope no se inspira directamente en el contenido de las *Letanías del Dulce Nombre de Jesús*, no obstante, a veces intenta imitar su estructura formal. Eso ocurre con la lista de los títulos de Cristo, colocada en las dos primeras estrofas del soneto 163 *Trajeron unos devotos a la Corte el Santo Niño de la Cruz* de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tome de Burguillos* (1624). A todos ellos los precede el epíteto «dulce», popularizado por el apelativo *Nomen mellifluum* de san Bernardo. Dicho adjetivo al igual que el nombre de «Jesús» en la letanía original, constituye una fórmula introductoria, que acompaña a sus demás títulos.

Dulce Pastor que nuestro valle pisa
desde las flores de su Prado eterno,
Esposo, a quien el Alba del Invierno
entre rizos de Sol perlas divisa.

Dulce Amor, dulce Niño, dulce risa,
dulce Jesús, dulce Cordero tierno,
¿qué cuidado del alma, qué gobierno
mueve los dulces pies a tanta prisa?⁶⁰

Los símbolos usados por el poeta se dividen en dos grupos: los que apelan a la Natividad de Cristo y los que recuerdan su Pasión. Como explica Valeriano Sánchez Ramos, en ambos ciclos litúrgicos el culto del Santo Nombre desempeña un papel importante. La festividad del Niño Jesús, fijada en la infraoctava después de la Navidad, conmemora la ceremonia hebráica en que el Salvador recibe el nombre y por primera vez derrama su sangre. Este momento es considerado por los teólogos medievales como prefiguración de los posteriores derramamientos, que sufre el Hijo de Dios en el huerto de los olivos, al ser azotado, crucificado y herido con una lanza. La idea de identificar el inicio de la misión redentora de Cristo con la circuncisión sigue viva en la religiosidad popular barroca y se refleja en las figuras

60. Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, p. 152.

de Niños de Pasión⁶¹, a que alude Lope en el soneto. Por eso, mezcla a lo largo de los dos cuartetos los títulos gozosos con los que remiten al sacrificio de Jesús. En el primero lo consigue al unir los símbolos de Pastor, que da su vida por las ovejas, y Esposo, que «será quitado» a la humanidad, con unas largas paráfrasis relativas al advenimiento de Cristo, que desciende a la tierra del paraíso y se forma en el alba como perla de rocío.

Esta última imagen requiere de una explicación. La perla simboliza la concepción de Cristo en el vientre de su madre que, según sostienen los comentaristas, queda fertilizada, igual que la concha, por el rocío⁶². Una interpretación parecida de dicho motivo la ofrece el *Evangelio de san Mateo*, que compara la perla con Cristo, el rocío de la mañana con el Espíritu Santo y las conchas de la ostra con el Antiguo y Nuevo Testamento (13: 45-46). Otra figura metafórica alusiva a la encarnación de Jesús la encuentra Fray Luis de León en el pasaje del salmo 109, que traduce con las siguientes palabras: «En resplandores de santidad del vientre y de la aurora, contigo el rocío de tu nacimiento». En su glosa explicatoria el agustino compara a María con Aurora, en que cae el rocío, y este último símbolo con el mismo Salvador: «Pues dice a Cristo David que este rocío y virtud que formó su cuerpo y le dio vida en las virginales entrañas, no se la prestó otro, ni la puso en aquel santo vientre alguno que viniese de fuera; sino que Él mismo la tuvo de su cosecha y la trajo consigo»⁶³.

Las invocaciones que abren la segunda estrofa también unen los motivos navideños con los pascuales. Por una parte, remiten al Niño, recién nacido, y la risa, atributo tradicional del alba⁶⁴ o «el sol de un nuevo día», como en su profecía llama a Cristo Zacarías («Porque nuestro Dios, en su misericordia, nos trae de lo alto el sol de un nuevo día», *Lc 1:78*). Por otra, el nombre divino se sustituye por el de amor, en alusión a las palabras de san Juan Evangelista: «El amor más grande que uno puede tener es dar su vida por sus amigos» (15:13); el de Jesús, que etimológicamente significa «Yahve es Salvación», y el mencionado Cordero de Dios, sacrificado por los pecados de la humanidad. Ninguno de estos títulos se halla en el texto de la *Letanía del Dulce Nombre de Jesús*. De entre todos los apelativos cristológicos utilizados en el soneto solo los de Jesús y Pastor forman su parte integrante.

En vez de copiar las advocaciones consagradas por la tradición litánica, Lope prefiere elaborar unas nuevas, basándose en los conocidos atributos de Cristo. Al mismo tiempo, pretende imitar la estructura bi- o tripartita de las invocaciones originales, por lo cual acompaña a los símbolos escogidos de un adjetivo calificativo u otro atributo precedido por la preposición «de». Dicho esquema compositivo lo comparte una serie de nombres divinos, que aparecen en la siguiente estrofa de la canción de Leonarda «A la clavelina» de la comedia *El nacimiento de Cristo* (1613).

61. Ver Sánchez Ramos, 2001, p. 8.

62. Ver Vega, *Prerrogativas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, pp. 129-130.

63. Luis de León, *De los nombres de Cristo*, p. 23.

64. Sobre la asociación del alba con la risa escribe Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: «por la alegría le damos el epíteto de risueña» (1611, p. 61).

Clavelina hermosa,
perla de los cielos,
rocío divino,
soberano Verbo⁶⁵.

Ninguno de los títulos aquí evocados se incluye en la *Letanía del Dulce Nombre de Jesús*. Únicamente el último se menciona en los cantos *De cognomentis Salvatoris* y *De nominibus domini*, las *Letanías al Santísimo Sacramento* de Juan de Ribera (*Verbum caro*) y las de Francisco Falconi (*Verbum caro factum, habitans in nobis*). Los demás atributos alusivos a la encarnación del Hijo de Dios, la perla y el rocío, son de uso exclusivamente poético. Lo mismo pasa con el apelativo de clavel, que la tradición popular asocia con la Pasión de Cristo por la forma de sus semillas parecidas a los clavos de la cruz. Aplicado en el contexto navideño, dicho motivo sirve para recordar la naturaleza humana del Hijo de Dios, frente a los demás títulos, que remiten a su condición divina. Al igual que en el caso de seleccionar los símbolos, la decisión de Lope de unirlos con los adjetivos «hermoso», «divino», «soberano» y el atributo «del cielo» no es nada fortuita. Pues, éstos forman parte de otros conocidos nombres de Salvador tales como el «hermoso Amado» (*Cant.* 1:16), el «Divino Pastor» (himno *Lauda Sion Salvatorem*), el «Soberano Sacerdote»⁶⁶ o el «Pan del cielo» (*Jn.* 6: 41).

Como hemos señalado anteriormente, el «gen de *polionimia*» suele darse en las composiciones lopescas también en forma de poéticas paráfrasis, que abarcan hasta estrofas enteras. Las utiliza el poeta en la canción de Alferibeo de los *Pastores de Belén*. a fin de desarrollar poéticamente los conocidos símbolos cristológicos.

Manso Corderito,
que en viles despojos
de animales rudos
buscáis socorro.

Blanco Trigo en pajas,
Panal sabroso,
que en la cera Virgen
cupistes todo.

Pajarillo en nido,
que cantáis quejoso,
porque de alba os cubren
nevados copos.

Perla de aquel Nácar,
que al salir Apolo
recibió el rocío
intacto y glorioso.

65. Vega Carpio, *El nacimiento de Cristo*, acto III, vv. 349-352.

66. Satorre, *Libro de las alabanzas y excelencias del santísimo nombre de Jesús*, p. 159.

Almendo en invierno,
con la flor al tronco
blanca, y encarnada,
helado, y hermoso.

Pastorcico nuevo,
que a tantos lobos
cruzando el cayado
venceréis solo⁶⁷.

Los nombres de Jesús expresados con diminutivos permiten situar la composición dentro de un contexto navideño. Sin embargo, solo dos de los títulos, que encabezan las sucesivas estrofas, remiten al nacimiento de Jesús: el de la perla y el almendo florecido en invierno. La identificación del Salvador con dicho árbol se remonta a la profecía de *Jeremías*, a quien Dios hace ver una vara amigdalada que simboliza a Mesías (1:11), y a la historia de la vara de Aarón, símbolo de la Virgen, que milagrosamente echó flores (*Núm.* 17:8), comparadas por san Agustín con Cristo⁶⁸. Lope desarrolla poéticamente esta imagen al hacer referencia a la época del año en que florece dicho árbol, la cual corresponde con la del nacimiento del Hijo de Dios, y al color blanco y encarnado de sus pétalos, que aluden claramente a su doble naturaleza humana y divina.

Otros tres símbolos escogidos por Lope apelan al sacrificio de Cristo. Se trata de los, ya comentados, motivos de cordero y pastor, así como el del pájaro cantando al amanecer en su nido. Éste recuerda al fénix que, según leemos en los bestiarios, cuando llega su fin, construye un nido y cantando la más bella canción muere consumido por los rayos del sol, convirtiéndose en cenizas. Su identificación con el Salvador, muy difundida en la simbología cristiana, se funda en la creencia de que dicha ave renace, igual que Éste, pasados los tres días después de su muerte⁶⁹. En cambio, el trigo y el panal hacen una referencia al Santísimo Sacramento. La hostia es blanca porque se hace del blanco trigo. Cristo se compara con su grano en el *Evangelio de san Juan*: «Si el grano de trigo al caer en la tierra no muere, queda él solo; pero si muere, da abundante cosecha» (12:24). También el panal de miel, que Sansón encontró en la boca del león muerto, se interpreta como imagen del Cristo Sacramentado⁷⁰, igual que la misma miel mencionada por Francisco Falconi en sus letanías como *Mel de petra* (*Sal.* 81:16).

Entre las composiciones lopescas de carácter litánico encontramos una dedicada exclusivamente al tema eucarístico. Se trata del canto de alabanza de los Esclavos del Santísimo Sacramento que forma parte del poema *Al Santísimo Sacramento*, publicado en las *Rimas Sacras* (1614). El poeta se sirve en él de un repertorio de títulos cristológicos vinculados al dogma de la Transubstanciación y reduce notablemente el número de imágenes poéticas propias. Además, repite en

67. Vega Carpio, *Pastores de Belén*, pp. 187-188.

68. Ver Valderrama, *Primera, segunda y tercera parte de los Ejercicios espirituales*, p. 97.

69. Ver Malaxecheverría, 1986, pp. 120-127.

70. Ver Prieto, *Psalmódia eucarística*, p. 500.

el *incipit* de las sucesivas estrofas la fórmula introductoria «sois», que resalta su estructura paralelística y litánica al mismo tiempo.

Sois Pan que bajó del cielo
de bendición admirable,
que dio hartura y que cubrió
del mundo las cuatro partes.

Pan de leche que masaron,
las entrañas Virginales,
de una soberana Niña
de los ojos de su Padre.

Sois Pan supersustancial,
y sois soberana Carne
del Cordero de Sión,
que los siete sellos abre.

Cordero que asó el Amor
aquel viernes por la tarde,
para su gran Padre eterno,
que comen tarde los grandes.

Sois bebida en que les dio
tan divino oro potable,
que de sus entrañas Cristo
sus pelícanos los hace.

Sois confacción de jacintos,
de perlas y de corales,
la humanidad son rubíes,
la divinidad diamantes⁷¹.

Lope abre dicha canción con una serie de advocaciones alusivas a la conversión del pan en el cuerpo de Cristo. Éstas abarcan: la declaración de Cristo: «Yo soy el pan que ha bajado del cielo» (*Jn.* 6: 41), que se asocia con la milagrosa caída del maná, mandado por Dios para alimentar a su pueblo; el concepto del pan de leche engendrado en el vientre de María, que surge a raíz de las palabras de san Agustín: «*Lacta Virgo cibum nostrum, lacta panem Angelorum*», las cuales el padre Pedro de la Vega explica de la siguiente manera: «Quiere decir: el niño a quien dais leche, oh Virgen Madre, era hasta agora pan de los ángeles pero no era pan de leche, ahora que es pan nuestro ya es pan de leche»⁷². Finalmente el poeta presenta la idea del pan supersustancial, que conformado plenamente al alimento convencional contiene el cuerpo verdadero del Cordero de Dios, de acuerdo con Sus propias palabras: «El pan que yo daré es mi propia carne» (*Jn.* 6:51).

En la penúltima estrofa Lope alude de una manera indirecta al vino, que después de la consagración se convierte en la sangre de Cristo. Lo llama «bebida» y «oro potable». Tampoco utiliza la palabra «sangre», valiéndose ingeniosamente del

71. Vega Carpio, *Rimas sacras*, pp. 179-180.

72. Vega, *Declaración de los siete psalmos penitenciales*, p. 59.

motivo de pelícano, que se rompe el pecho rociándola sobre sus polluelos. Según leemos en los bestiarios, de este modo el ave devuelve la vida a sus hijos muertos, igual que el Salvador, cuyo sacrificio en la cruz da a la gente la vida eterna⁷³. Dicho símbolo cristológico logra popularizarse gracias al himno *Adoro te devote* de santo Tomás de Aquino, que contiene la siguiente petición: «*Pie pellicane, Iesu Domine, me immundun munda tuo sanguine*».

La más rica en imágenes simbólicas es la última estrofa citada, que exalta la compleja naturaleza de Jesús: divina, celeste y humana. Para presentarla Lope se sirve de una serie de piedras preciosas: los azules jacintos, cuyo color recuerda el cielo⁷⁴, las blancas perlas y diamantes, símbolos de la divinidad, por una parte; y los rojos corales y rubíes, que representan la sangre y pasión de Cristo, por otra. Cabe notar que ni esta rebuscada imagen ni sus elementos componentes forman parte de las conocidas letanías eucarísticas. Juan de Ribera resume su idea de una manera lacónica: *Deus et homo*; y Francisco Falconi la retoma en las invocaciones: *Verus homo ex corpore et anima* y *Verus Deus absconditus*. Las demás advocaciones aplicadas por Lope figuran en las letanías del dominico como: *Panis viuus qui de caelo descendisit*, *Manna absconditum*, *Panis lacte Mariae conditus*, *Caro christi sub specie panis*, *Agnus sine macula*, *Pellicane piissime qui nos tu sanguine vivificans*.

CONCLUSIONES

Las analizadas composiciones de Lope de Vega guardan una evidente deuda con la tradición litánica, aunque no llegan a imitar plenamente la estructura formal de las letanías de la Virgen, del Dulce Nombre de Jesús y al Santísimo Sacramento. El poeta raras veces adopta en sus versos el esquema responsorial y si lo hace, parte de las conocidas formas de música popular y no de la litúrgica. Del modelo laudatorio-suplicatorio de la oración litánica, el Fénix retoma solamente la primera parte, desarrollando series de nombres de los destinatarios de sus oraciones poéticas. Dichos títulos se expresan en diversas formas: desde las palabras sueltas, por las típicas invocaciones litánicas bi- y tripartitas hasta las extensas paráfrasis. Pueden ir acompañadas de ciertas fórmulas introductorias o las de salutación, las últimas únicamente en las composiciones marianas. El amplio conocimiento de la tradición mariológica, cristológica y eucarística le permite a Lope no limitarse a un repertorio de atributos propio de las letanías, sino recrear poéticamente los símbolos comunes y elaborar advocaciones verdaderamente originales.

BIBLIOGRAFÍA

Anguita Jaén, José María y María Concepción Fernández López, «Las preces hispánicas. Puesta al día y novedades», *Exemplaria classica*, 5, 12, 2008, pp. 155-180.

73. Ver Malaxecheverría, 1986, pp. 52-56.

74. Ver Barón y Arín, *Remedio universal*, p. 112.

- Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2000.
- Barón y Arín, Jaime, *Remedio universal de todas las necesidades y trabajos: el rosario de María Santísima Madre de Dios y de pecadores*, Zaragoza, Luis de Cueto, 1732.
- Bernard de Clairvaux, *Opera omnia*, Paris, Gaume Fratres, 1839.
- Cabrol, Fernand, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 9, Paris, Letouzey et Ané, 1930.
- Calahorra Martínez, Pedro, «Las cantigas de loor de Santa María del rey Alfonso X el Sabio», en *VI Jornadas de Canto Gregoriano. El canto gregoriano y otras monodias medievales. VII Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía*, coord. Luis Prensa y Pedro Calahorra, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2003, pp. 15-50.
- Catalina, Mariano, *La poesía lírica en el teatro antiguo*, Madrid, Impr. de la Revista de Legislación, 1909.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Devoto, Daniel, «Sentido y forma de la cántica "Eya velar"», *Bulletin Hispanique*, 65, 3-4, 1963, pp. 206-237.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Editum, 1983.
- Evenou, Jean, «Las letanías de invocación. Breve recorrido histórico», en *Las letanías: antología, letanías de los Santos, letanías de invocación al Señor, letanías de invocación a la Virgen*, Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica, 2007, pp. 5-20.
- Falconi, Francisco, *Ejercicios del Santísimo Sacramento: para su fiesta y octavas, los jueves del año, otras ocasiones y solemnidades*, Toledo, Juan Ruiz de Pereda, 1630.
- Fernández Juárez, Gerardo y Fernando Martínez Gil, *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Fradejas Lebrero, José, «La forma litánica hasta Berceo», en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, ed. Claudio García Turza, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 63-72.
- Fradejas Lebrero, José, *La forma litánica en la poesía popular*, Madrid, UNED, 1988.
- Fradejas Lebrero, José, «La forma litánica en la poesía del siglo XX», *Revista de literatura*, 58, 116, 1996, pp. 399-425.
- Fradejas Lebrero, José, «La forma litánica en el teatro. Siglos XVI-XVIII», *Revista de Filología Española*, 81, 2001, pp. 89-135.

- Jiménez, Juan, *Vida del beato Juan de Ribera*, Valencia, Joseph de Orga, 1798.
- José de Jesús María, *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*, Amberes, Francisco Canisio, 1652.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Lope de Vega: introducción a su vida y obra*, Salamanca, Anaya, 1966.
- López García, José Luis, *Obras del Archivo musical de la Catedral de Murcia*, 1983. <<http://archivoconsulta.carm.es/ArchiDocWeb/pages/tilas/imagenes2/FINAL/VOLFM09582-01///fm09582-26.pdf>> [10/06/2016].
- Loyola, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1833.
- Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Salamanca, Juan Fernández, 1595.
- Llorens Herrero, Margarita y Miguel Ángel Catalá Gorgues, *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, Concelieria de Cultura, Educació y Esport, 2007.
- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986.
- Martins, Mário, «Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade-Média e séc. XVI)», *Lusitania Sacra*, 5, 1960-1961, pp. 121-220.
- Navarro, Antonio, *Abecedario virginal de excelencias del santísimo nombre de María*, Madrid, Pedro Madriral, 1604.
- Nájera, Manuel de, *Sermones panegíricos en las festividades de la Virgen Nuestra Señora*, Madrid, María de Quiñones, 1648.
- Pidell, Jordi, *Liturgia hispánica*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1998.
- Presedo Velo, Francisco J., *La España bizantina*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Prieto, Melchor, *Psalmodia eucarística*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- Repges, Walter, «Para la historia de los nombres de Cristo: de la patrística a Fray Luis de León», *Thesaurus*, 20, 2, 1965, pp. 325-346.
- Sadowski, Witold, *Litania i poezja*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 2011.
- Sánchez, Tomás Antonio, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, vol. 4, Madrid, A. de Sancha, 1790.
- Sánchez Ramos, Valeriano, «El Dulce Nombre de Jesús: una devoción popular al Santo Nombre en los Ciclos de Navidad y Semana Santa», *Revista Vera Cruz*, 18, 2001, pp. 5-12.
- Santi, Angelo de, «Per la storia delle Litanie lauretane», *Civiltà Cattolica*, novembre 1900, pp. 302-313.
- Satorre, Joan Gregori, *Libro de las alabanzas y excelencias del santísimo nombre de Jesús*, Tarragona, Felipe Mey, 1583.

- Scaramelli, Giovanni Batista, *Directorio ascético: en que se enseña el modo de conducir las almas*, Madrid, Josef de Urrutia, 1789.
- Sierra, Miguel de, *Elogios de los santos, aplicados a los Evangelios de sus fiestas*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1650.
- Súplicas letánicas a Santa María*, Roma, Curia General OSM, 1987.
- Valderrama, Pedro, *Primera, segunda y tercera parte de los Ejercicios espirituales para todas las festividades de los Santos*, Madrid, Alonso Martín, 1608.
- Vega, Diego de, *Prerrogativas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora: fundadas sobre los Evangelios que se predicán en sus Festividades*, Alcalá, Juan Gracián, 1616.
- Vega, Pedro de, *Declaración de los siete salmos penitenciales*, Zaragoza, Carlos de Lauayen, 1606.
- Vega Carpio, Lope de, *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1644.
- Vega Carpio, Lope de, *El nacimiento de Cristo*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. III *Autos y coloquios*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 225-251.
- Vega Carpio, Lope de, *El Peregrino en su patria*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605.
- Vega Carpio, Lope de, *La vida de San Pedro Nolasco*, en *Veintidós parte perfecta de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Juan González, 1635, pp. 65-84.
- Vega Carpio, Lope de, *Pastores de Belén*, Lérida, Luis Manescal, 1612.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Alonso Pérez de Montalbán, 1624.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas sacras. Primera parte*, Lérida, Luis Manescal, 1615.
- Vieira, Antonio, *María, Rosa mística, excelencias, poder y maravillas de su santísimo rosario*, Zaragoza, Domingo Gascón, 1689.