

## MARÍA MAGDALENA, GUÍA DE PECADORES: FRAY LUIS, MALÓN DE ECHAIDE, LOPE DE VEGA

A la memoria de José F. Montesinos  
y a la presencia de Margit Frenk

Muy pocos personajes femeninos del Nuevo Testamento han despertado tanto devoto interés como María Magdalena, quien ha inspirado en muy distintas épocas riquísima iconología —ya desde el año 230 cuando se la pinta en Duraeuropos llevando ungüentos a la tumba vacía—<sup>1</sup>, complejas interpretaciones teológicas, ortodoxas y heterodoxas —los evangelios gnósticos, San Gregorio Magno—, magníficas páginas literarias en prosa y verso tanto en latín como en diversas lenguas vernáculas, y quien hasta hoy es “objeto de relexión seria, sin duda porque el profundo simbolismo que encierra sintoniza con las inquietudes de las mujeres y los hombres de nuestro tiempo”<sup>2</sup>. La mujer de Magdala tiene la versatilidad de lo paradójico, siendo uno de los personajes “más irreales y al mismo tiempo más reales... el más real, si consideramos que ha sido aceptada y reconocida en todo corazón cristiano como la personificación de la penitente pecadora absuelta gracias a la fe y el amor”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ANDRÉ GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*. London, 1969, p. 123.

<sup>2</sup> MANUEL GARCÍA VIÑO, “Bibliografía sobre María Magdalena”, en *Revista Agustiniana*, XXXIII, 101, pp. 1097-1139. Artículo que recoge amplísima bibliografía sobre la Magdalena.

<sup>3</sup> ANNA JAMESON, *Sacred and Legendary Art*. New York, Longmans Green, 1911, I, p. 343.

Anna Jameson halla la realidad de la Santa en su condición de pecadora, y probablemente tenga razón, de entenderse que en su leyenda, en su mito, la vida del héroe, sus trabajos, dolores, caídas y victorias conforman un drama espiritual de permanente validez como modelo y guía de conducta. Puesto que de necesidad todos somos pecadores, se comprende la empatía por identificación que desde siempre han despertado en la cristiandad esas imágenes del error humano que son los santos pecadores, hermanos nuestros en su caída, y en su triunfo nuestra esperanza: Pedro, Pablo, Magdalena, Agustín... Así, ese luminoso agustino que fue Fray Luis de León, en su "Oda a todos los Santos", presenta inmediatamente después de la tríada sin pecado de Jesús, María y el Ángel Custodio, la tríada pecadora. San Pedro, barquero de la Iglesia, se resume en la declaración de defender a su Maestro la noche de la Pasión, la misma en que lo negara tres veces: "Osado en la promesa,/ barquero de la barca no sumida,/ a ti mi voz profesa" (vv. 41-43). San Pablo, enconado perseguidor de cristianos en ruta a Damasco, es definido en su conversión, "y a ti que la lucida/ noche te traspasó de muerte a vida (vv. 44-45)<sup>4</sup>. Fray Luis ha dividido la estrofa, dando tres versos a un apóstol y dos al otro. La estrofa siguiente, sin embargo, la dedica entera a la conversión de la amantísima pecadora de Magdala, comenzando por su llanto: "¿Quién no dirá tu lloro,/ tu bien trocado amor, oh Magdalena" (vv. 46-47).

<sup>4</sup> Malón de Echaide se refiere repetidamente a SS. Pedro y Pablo en relación con María Magdalena, i. e.: "Así también cuenta San Pedro su negación, y San Pablo la persecución que levantó contra la santa Iglesia en sus principios. Por esto, pues, cuenta el glorioso Evangelista los pecados de la Magdalena, y por esto se cuentan las caídas de los otros santos" (I, 246). Para S. Pablo y S. Agustín ver II, 59. Utilizamos la edición del P. Félix García, Malón de Chaide. *La Conversión de la Magdalena*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1959, en tres volúmenes. De ahora en adelante las referencias a esta obra se harán, dando la numeración del volumen y páginas correspondientes, en el mismo texto.

Atendamos ahora al primero de los atributos magdalénicos, "tu lloro". Sus lágrimas y las de San Pedro fueron tema favorito de los muchos que poetizaron modelos de arrepentimiento, que Luigi Tansillo había ejemplificado en las célebres estrofas de sus *Lagrime di San Pietro*, pronto imitado por Erasmo di Valvasone en las *Lagrime di Santa Maria Maddalena* (1560)<sup>5</sup>. El poema de Tansillo fue traducido varias veces, no sólo en la Península, sino hasta en las remotas latitudes de la Ciudad de la Paz, donde un encomendero petrarquista, Diego Dávalos y Figueroa, escribió una estupenda versión española de *Las Lágrimas de San Pedro* en su *Miscelánea Austral* (1601). El poema de Valvasone, traducido primero por Juan Sedeño de Arévalo (1587) y después por el confesor de la Duquesa de Osuna, Fray Damián Alvarez (Nápoles, 1613), gozó de notable éxito. Al año si-

<sup>5</sup> Seguidas por las *Lagrime di Santa Maddalena* de Giovanni Ralli, que se publicaron en 1588, cuando también vio luz de imprenta *La Conversione di Maddalena* de Giussepe Policreti. Durante el siglo xvi, Inglaterra fue igualmente fecunda en obras dedicadas a María Magdalena. Así lo demuestran la obra alegórica del dramaturgo Lewis Wagner, *The Life and Repentaunce of Marie Magdalena* (1550); Robert Southwell, *Mary Magdalene's Funerall Tears* (1594); Nicolas Breton, de los autores ingleses que más ha escrito sobre el tema, publicó *Mary Magdalene's Love. A Solemne Passion of the Soules Love* (1595) y *The Blessed Weeper* (1601); de Jarvis Markman, autor de varias obras centradas en la Magdalena, destaquemos *Tears of the Beloved* (1600) y *Mary Magdalene's Lamentations for the Losse of the Master* (1601); ya a principios del s. xvii Thomas Robinson publicó *The Life and Death of Mary Magdalene*.

Tardíamente, Francia se adhiere a esta tradición lacrimal. Simeon-Guillaume de la Roque, con su *Les Larmes de la Madeleine* (1590), y César de Nostredame, autor de *Les Perles ou le Larmes de Ste. Magdaleine* (1606); Durant titulará su poema épico *Magdaliade* (1608) y Remi de Beauvais *Magdeleine* (1617); la obra *Muse Cretienne* (1613) de Raphael du Petit contiene un bello poema anónimo titulado *Larmes de la Magdeleine*; Jacques de Clerc continúa la tradición con *L'Uranie penitente ou la vie et la penitence de la Magdeleine*; ya entrado el s. xvii, Pierre de Saint-Loyus publicó su *Magdeleineau desert de la Sainte-Baume en Provence* (1668); y un año después Desmarest de Saint-Sorlin editó su *Marie-Magdeleine*.

guiente de esta última traducción aparece en las *Rimas sacras* de Lope de Vega su largo poema "Las lágrimas de la Magdalena"<sup>6</sup>. Aún teniendo todo ello en cuenta, es de justicia afirmar que, a la zaga del ejemplo de su Fundador<sup>7</sup>, han sido los escritores agustinos quienes han llevado a su cumbre la figura de la pecadora de Magdalena, sea en los sermones de Tomás de Villanueva y del Beato Orozco y en la admirable prosa de la *Conversión de la Magdalena* de Fray Pedro Malón de Echaide, sea en el milagroso lirismo de Fray Luis.

¿Tienen apoyo escriturario las lágrimas de la Magdalena? En efecto, en el Evangelio de San Juan, María llora fuera del sepulcro de Jesús y cuando mira dentro de la tumba (20: 11). Ve allí dos ángeles que le preguntan la causa de su llanto (20:16), como de seguido lo hace Jesús en figura de hortelano, repitiendo exactamente la pregunta angélica (20:15). En todo el episodio, pues, San Juan insiste en las lágrimas de la Magdalena, como lo hará Lope, que sigue de cerca el texto del Evangelista, atándolo en deleitoso maridaje (vv. 715-716) a ecos del dolor de Garcilaso:

<sup>6</sup> Para el texto del soneto ver JOSÉ MANUEL BLECUA, *Lope de Vega. Obras poéticas, I*, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 351-352, y pp. 371-393 para "Las lágrimas de la Magdalena"; sobre este poema, P. J. POWERS, "Lope de Vega and 'Las lágrimas de la Magdalena'", *Comparative Literature*, VIII (1956), pp. 273-290.

<sup>7</sup> María Magdalena aparece frecuentemente citada y comentada en las obras de San Agustín: *Contra Faustum Manichaeum*, PL vol. 42; *De Trinitate*, PL vol. 42, cols. 834-835; *Tractatus in Evangelium Joan*, XLIX, ch. XI, 3, PL vol. 35, col. 1748; *Sermo CLXXIX*, 3-6, PL vol. 38, cols. 967-970; *Sermo CIV*, 4, PL vol. 38, col. 617; *Sermo CIII*, PL vol. 38, cols. 613-616; *Sermo CLXIX*, 17, PL vol. 38, col. 925; *Sermo CCIV*, 2, PL vol. 38, col. 1186. Malón de Echaide habla de S. Agustín como "la fuente que debemos seguir [a la que] solemos acudir en lo que no entendemos para que nos adiestre en el resplandor de su doctrina" (II, 62).

## Evangelio según S. Juan

(20:11)

Estando pues llorando alzó los ojos  
para mirar aquel lugar sagrado,  
que es muy propio de un triste a los despojos  
de las memorias de su bien pasado.

(vv. 718-716)

"Mujer, le dicen, tan profundo llanto  
¿qué causa tiene?" A quien con rostro honesto,  
de la pregunta en púrpura teñido,  
responde y crece el llanto: "el bien perdido".

(vv. 725- 728)

Abrió el Señor el cielo de su boca,  
y díjole: "mujer, a llorar tanto,  
¿qué causa en este sitio te provoca?  
¿qué vas buscando con tan tierno llanto?"

(vv. 737- 740)

Estaba María junto al sepulcro fuera llorando.  
Y mientras lloraba se inclinó hacia el sepulcro.

(20:13)

Dícenle ellos: "Mujer,  
¿por qué lloras?"

(20:15)

Le dice Jesús:  
"Mujer, ¿por qué lloras?"

¿A quién buscas?"

Es poco probable que éste sea el "lloro" al que se refiere Fray Luis al comenzar su estrofa, pues lo une a ese "bien trocado amor", que nada tiene que ver con la escena de la tumba vacía, donde no se asiste a conversión ninguna.

¿Quién no dirá tu lloro,  
tu bien trocado amor, oh Magdalena,  
de tu nardo el tesoro,  
a cuyo olor la ajena  
casa, la redondez del mundo es llena? (vv. 46-50).

La alusión a la esencia de nardo se da en el Evangelio de San Marcos: "Estando él en Betania, en casa de Simón el leproso, recostado a la mesa, vino una mujer que traía un frasco de alabastro con perfume de puro nardo, de mucho precio, quebró el frasco y lo derramó sobre su cabeza" (14:3). San Juan también menciona el costoso perfume y además da el nombre de su dueña. Se trata de María de Betania, la hermana de Lázaro y Marta: "Seis días antes de la Pascua, Jesús se fue a Betania, donde estaba Lázaro... Le dieron allí una cena. Marta servía y Lázaro era uno de los que estaban con él a la mesa. Entonces María, tomando una libra de perfume de nardo puro, muy caro, ungió los pies de Jesús, y

los secó con sus cabellos" (12; 1-3). Una vez más, Lope siguió el Evangelio de San Juan:

mientras que Marta la comida ordena,  
lavar sus pies propuso Magdalena.

.....

precioso nardo, que mezclado había  
con lágrimas de amor, vertió por ellos. (vv. 39-44).

También Fray Luis tuvo en mientes este evangelio, porque los dos últimos versos de su estrofa no encuentran eco alguno en los sinópticos y son evidente paráfrasis de "y la casa se llenó del olor del perfume" (Jn 12: 3), como lo es en el caso de Lope, en el cual no puede haber duda de su dependencia directa en la fuente de San Juan: "la casa toda el nardo aromatiza" (v. 113).

Tanto en Mateo y Marcos como en Juan —aunque con variantes de detalle<sup>8</sup>— se trata del mismo episodio; ambos ocurren en Betania y pocos días antes de la Pascua, en la última semana del magisterio de Cristo. Nótese que ninguno de los tres evangelistas presentan a esta mujer como pecadora, arrepentida, o llorando. De modo que aún quedarían por explicar las "lágrimas de amor" que Lope hace verter en esta ocasión a la Magdalena y ese "tu bien trocado amor" del verso luiseño, justamente el que señala la conversión de la Santa. La razón es sencilla; ambos poetas han yuxtapuesto sobre el banquete del Evangelio de San Juan el de San Lucas,

<sup>8</sup> Mateo narra el episodio sin aludir al nardo, 26:6-13. Tanto él como Marcos sitúan la cena en casa de Simón el leproso y dos días antes de Pascua, mientras Juan la sitúa en casa de Lázaro y sus hermanas seis días antes de Pascua. Nótese la fidelidad de Lope al Evangelio de Juan: "Antes seis días de la Pascua vino/ a Betania Jesús" (vv. 33-34). En los dos sinópticos una mujer sin nombre unge la cabeza del Señor; en San Juan, María, la hermana de Lázaro, y Marta le unge los pies y los seca con sus cabellos, los cuales no se mencionan en absoluto en Marcos y Mateo.

que no puede ser el mismo al que acabamos de atender, pues, según se narra en Lucas 7: 36-50, las circunstancias, tanto espaciales como temporales, son completamente diferentes. La cena de Lucas ocurrió al comienzo del magisterio del Señor, en la ciudad de Naím y en casa de Simón el fariseo<sup>9</sup>. Allí se allegó una mujer sin nombre, explícitamente “pecadora pública”, llevando, como María de Betania hará tres años más tarde, un frasco de alabastro con perfume: “Había en la ciudad una mujer pecadora pública, quien al saber que [Jesús] estaba comiendo en casa del fariseo, llevó un frasco de alabastro de perfume, y poniéndose detrás, a los pies de él, comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies, y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume” (7: 36-38). De aquí, y no de la llorosa Magdalena frente al sepulcro, ha de provenir el llanto de la arrepentida de Fray Luis.

Tan poderoso ha sido siempre el magnetismo de la pecadora de Naím, que hasta un poeta que sigue tan fielmente el texto de San Juan como Lope lo contamina con esas “lágrimas de amor” del episodio de San Lucas:

Magdalena en su llanto la luz mira.  
La memoria otra vez de sus pecados  
la mueve al llanto y en sus pies suspira,

<sup>9</sup> La confusión entre el banquete en casa de Simón el Fariseo y el otro en casa de Simón el leproso es obvia en uno de los poemas laudatorios al libro de Malón de Echaide, el de Juan Bautista de Vivar, que en su primera estrofa dice: “Magdalena, ¿qué aguardáis?/ que aquel profeta famoso/ come en casa de un leproso/ y sólo porque allá váis”, mientras que en la tercera se lee: “le daréis mejor comida/ que le ha dado el fariseo”. Seguramente ha colaborado en la confusión el que ambos huéspedes se llamasen con el mismo nombre, como puede notarse en la cuarta estrofa de Vivar: “Tal manera de manjar/ no la sabrá dar Simón” (I, 46); posiblemente el intertexto de Vivar para este verso sean estas palabras de Malón: “la Magdalena, que lleva un guisado, un manjar sabrosísimo al convidado Cristo que le sabrá mejor que toda la comida del fariseo” (II, 155).

cuando la vez primera diligente  
con dos fuentes buscó su viva fuente. (vv. 108-112).

Esta "vez primera" nos delata su origen: la mujer de Naím llorando en la cena en casa del fariseo. Así, en la estrofa de la "Oda a todos los Santos" de Fray Luis, en el tratado de Malón y en los poemas de Lope se yuxtaponen sobre la figura de María de Magdala la de María de Betania y la de la anónima pecadora de Naím. Natural es que haya sido así, pues en la Iglesia de Occidente las tres fueron combinadas en la persona de la Magdalena, cuyo día se celebra el 22 de julio, por lo menos desde San Gregorio Magno (590-604): "hanc vero quam Lucam peccatricem mulierem, Ioannes Mariam nominat, illa esse Mariam credimus, de qua Marcus septem daemonia eiecta fuisse testatur" (Lib. 2, in *Ev. hom.* 33, 1).

#### TRES EN UNA: MAGDALA, BETANIA, NAÍM

En esta yuxtaposición reside lo que hizo de la Magdalena uno de los personajes "más irreales, si queremos descubrir su identidad, motivo durante mucho tiempo de largas discusiones"<sup>10</sup>. La Iglesia griega, siguiendo la exégesis de Orígenes, diferenció siempre entre la María de Betania, hermana de Marta y Lázaro, la de Magdala, exorcizada de siete demonios a la par que primer testigo de la Resurrección, y la pecadora del banquete de Lucas, dedicándose en el calendario ortodoxo a cada una de ellas fiestas separadas en días distintos. Hoy los eximios escriturarios de la Escuela Bíblica de Jerusalén concuerdan con la Iglesia ortodoxa griega, declarando que se trata de tres mujeres diferentes, al anotar respecto al pasaje del Evangelio según San Lucas: "Episodio propio de Lucas distinto de la unción de Betania, Mt 26: 6-13. No debe identificarse a la pecadora de este

<sup>10</sup> JAMESON, *op. cit.*, p. 343.



episodio ni con María de Betania, hermana de Marta, 1039; cf. Jn 11: 1s; 12: 2s, ni tampoco con María Magdalena, Lc 8: 2<sup>11</sup>. Sin embargo, por siglos, para la cristiandad católica romana, la mujer de Magdala fue esencialmente la pecadora de Naím, al punto que, como recuerda Malón de Echaide, la Iglesia "en el oficio que canta de la Magdalena dice así en un himno: "«Post fluxae carnis scandala, / fit ex lebete phiala...», que vuelto en nuestra lengua dice así:

Después de la caída  
del miserable cuerpo, fue trocada  
en copa aventajada". (II, 43).

Los Padres occidentales, San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio Magno, maravillados por su conversión, entronizaron a María Magdalena como la patrona de todos los pecadores. Así, San Ambrosio resaltó que la magnitud de sus pecados no la excluyó de la salvación, pues donde abunda el pecado más abunda la gracia<sup>12</sup>. San Pedro Damián preguntó "¿quién debería desesperarse cuando pecadores como María Magdalena no sólo recibieron perdón, sino gloria?"<sup>13</sup>. El Maestro León y Malón de Echaide contaban con toda la tradición de la patrística occidental, incluyendo nada menos que la autoridad del Padre de su Orden. Así y todo, en *La Conversión de la Magdalena*, donde también

<sup>11</sup> *Biblia de Jerusalén. Nueva edición totalmente revisada y aumentada*. Bilbao, con *imprimatur* del Vicario General de noviembre de 1975, p. 1469. Todas nuestras citas de la Biblia se han tomado de esta versión.

<sup>12</sup> "Ex hac ergo mulier intelligimus illud aposticum quit sit: Superabundavit peccatum, ut super abundaret gratia. Nam si in ista muliere non superabundasset peccatum, non superabunasset gratia, agnovit enim peccatum, et detulit gratiam". *Expositio evangelii secundum Lucam*. VI, 35 PL vol. 15, col. 1677.

<sup>13</sup> "Quis desperare debeat, tanta peccatrice non solum veniam, sed gloriam consequente?" Sermo XXIX: *De Sancta Maria Magdalena*. PL, vol. 144.

se identifica a la Santa con María de Betania y con la pecadora de San Lucas<sup>14</sup>, Malón deja la puerta abierta a la libre identificación:

por ventura no sería mal argumento éste con otros para en favor de los que tienen que la Magdalena, que aquí cuenta San Lucas, no es una con la pecadora ni con la hermana de Lázaro; porque muchos santos ponen tres, otros dos. Mas como en esto va poco, y ya la común opinión tiene que no fue más que una, aunque en las cosas que no son de fe, ni contra toda la corriente de los doctores, tenga cada uno licencia de sentir como le pareciere (I, 162-163).

Quizá esta elasticidad responda a la polémica humanista que desde 1516 planteó Lefèvre d'Étaples en su *María Magdalena*, tratando de demostrar que eran tres mujeres distintas, a lo cual replicó John Fisher con su *De unica Magdalena*. La cuestión debió interesar al Imperio español, y no sólo a los teólogos, desde muy temprano, pues en 1520 Hernando Colón compró en las librerías de Flandes los *Tratados de Beda y Fisher sobre las controversias de las Magdalenas*<sup>15</sup>.

Así en la figura de la mujer de Magdala terminó por predominar la de la llorosa arrepentida de Naím, una pecadora pública que después de lavar sus culpas a los

<sup>14</sup> Como en todo el libro de Malón se da la identificación de las tres mujeres, los ejemplos serían innumerables; como muestra baste éste: "Aquí [Magdalena: mujer de Naím] es defendida del fariseo, después [Magdalena: María de Betania] lo es de Marta; seis días antes de la Pasión [Ev. Jn. Magdalena: María de Betania] lo es de Judas. Desde hoy [la cena del fariseo, Magdalena: mujer de Naím] se anda con el Señor hecha [Magdalena: Magdalena] su pagadora y tesorera, como lo cuenta el mismo evangelista San Lucas [Lc 8:2, primera vez que cita a la santa, y así primera que aparece en su evangelio "María, llamada Magdalena", como un mujer que entre "otras muchas les servían con sus bienes"], hoy le unge los pies [Magdalena: mujer de Naím] y antes que Cristo muera, la cabeza [Magdalena: María de Betania], y tiene ánimo para ungrirle [Magdalena: Magdalena] todo el cuerpo después de muerto" (III, 160).

<sup>15</sup> MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España*, ed. 1966, p. 100, nota 11.

pies de Jesús fue su preferida entre las mujeres que lo acompañaban. Paradójicamente, de todos los episodios sobre la vida de la Magdalena el mejor conocido llegó a ser uno que probablemente nunca vivió, el encuentro de Cristo con una pecadora en casa de Simón el fariseo. De hecho, "el evangelio que se pone en su fiesta, que es '*Rogabat Jesum quidam Phariseus ut manducaret cum illo*', etc. Luc. 7" (I, 49), y no aquellos textos donde se la menciona a las claras, al pie de la Cruz y como testigo de la tumba vacía y de la aparición de Cristo en cuerpo glorificado. De este modo, aquella que en los Evangelios es eminentemente el primer testigo y mensajero de la Resurrección ha sido para la cristiandad occidental la "prostituta" que se elevó desde las profundidades de la degradación y del pecado para convertirse en *redemptoris ardentissima dilectrix*, privilegiado ejemplo de pecadores. Por eso también lo es para Fray Luis, para Malón, para Lope de Vega...

#### RARO Y ADMIRABLE EJEMPLO

Malón de Echaide centra el argumento de su libro hasta el penúltimo capítulo en el episodio en casa de Simón el fariseo, desde el cual comentará los tres estados por los cuales pasó el alma de la Magdalena:

El primero es de pecadores, cuando están apartados de Dios y de su gracia y amor. El segundo es de penitentes, cuando, prevenidos con la dulzura de las misericordias del Señor muy alto, comienzan a caer en la cuenta de su mal estado y, corridos de su daño y perdición, avergonzados de la torpeza de sus obras, se vuelven a Dios y hacen verdadera penitencia. El tercero es cuando ya el alma, vuelta en gracia y amistad de su clementísimo Padre y Señor, goza de la paz (I, 50).

No es sorprendente que de entre todos los episodios bíblicos que la tradición de Occidente ha referido a la

Magdalena, el eximio teólogo y escriturario que fue Malón haya elegido el banquete en casa del fariseo, pues se trata del momento mismo de esa conversión que da título a la obra. De hecho toda la "Parte Segunda y Estado Primero de pecadora" es el comentario de un versículo y medio del pasaje del Evangelio de San Lucas (7: 36-37)<sup>16</sup>; la "Parte Tercera... y el Estado que tuvo de penitente", con mucho la más extensa, trata de Lc 7: 37-46, con particular insistencia en el llanto de la Magdalena; la Parte Cuarta, de exacto número de capítulos que la Segunda, se centra en el versículo 47: "Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum". De modo que —salvo en el último capítulo y en un apéndice— el libro de Malón es el comentario muy amplificado del encuentro de Jesús con la pecadora de Naím<sup>17</sup>, y lo es precisamente porque "el espíritu de Dios nos pone delante los ojos a la Magdalena, como un raro y admi-

<sup>16</sup> Esta parte de *La Conversión de la Magdalena* tiene catorce capítulos, de los cuales once están dedicados al comentario exclusivo de la mitad del versículo 37 "et ecce mulier qui erat in civitate peccatrix". La Vulgata no dice qué calidad de pecados eran los de esta "mulier peccatrix", pero —aunque bien hubiera podido ser estafadora o usurera o perjura—, posiblemente por ser mujer, siempre se consideró su culpa de carácter sexual y se la vio como prostituta, o sea mujer pública. Véase la versión de la Biblia de Jerusalén, que hasta hoy agrega el adjetivo "pública" al simple *mulier in civitate peccatrix*: "Había en la ciudad una mujer pecadora pública".

<sup>17</sup> Otros pasajes —referidos a la cena en Betania en casa de Marta y María y a ésta en la resurrección de Lázaro, que se despacha en unos pocos renglones (III, 131)— entran a modo de excursos en el comentario del episodio central del banquete de Naím. Lo mismo ocurre en lo que se refiere a la María Magdalena bíblica, en un excursu de varias páginas sobre su exorcismo, en la interpretación del cual Malón, con razones de peso, se opone a la de San Gregorio Magno (I, 157-163). Apenas dedica unas pocas palabras a su presencia en la Crucifixión: "¿La Cruz? Por medio pasa María a ver a Jesús" (III, 132). Separándolo del cuerpo del libro, a modo de apéndice, Malón agrega un "tratadillo" o sermón de menos de treinta páginas sobre la estupenda escena de la Magdalena como primer testigo de la Resurrección según el Evangelio de San Juan. Soló en un capítulo, el último de la Cuarta Parte, Malón se basa en un texto no bíblico, referido a la leyenda medieval sobre la Santa.

rable ejemplo de penitencia" (I, 78): "Digo, pues, que la Iglesia Católica, no sin sobra de razón, nos da a la Magdalena por ejemplo de penitencia, por donde los que no sabemos salir, ni desenredarnos de nuestros pecados ni por qué pasos va la penitencia, con tan buen guión no la podemos errar" (III, 56).

Dado el carácter de esta ejemplaridad, no es de asombrar que Fray Luis comience su oda "De la Magdalena" con un *carpe diem* ascético, donde subvierte, tanto el sensual consejo de Ausonio —y su eco en Garcilaso—, como el lamento de Nemoroso:

Elisa, ya elpreciado  
 cabello, que al oro escarnio hacía,  
 la nieve ha variado;  
 ¡ay! ¿yo no te decía:  
 "Recoge, Elisa, el pie, que vuela el día"? (vv. 1-5).

La oda estaba dedicada a una dama envejecida, puesto que a ella se dirige desde el primer verso, y es ella la única de quien se habla hasta casi mediar el poema<sup>18</sup>. Que tal señora tuviese realidad histórica es otra cosa, puesto que lo único que sensatamente cabe afirmar es su indiscutible realidad poética. Su nombre, claro está, proviene del omnipresente Garcilaso, del cual los tres primeros versos de la oda son clarísimo eco. En el primero y segundo resuena el dolido *ubi sunt* de Nemoroso:

<sup>18</sup> José Manuel Blecua informa que en cuatro manuscritos el título es "A una mujer envejecida", en otros cuatro "A cierta dama en la declinación de sus años", en tres "A una señora pasada de mocedad", en otros tres "De la Magdalena. A una señora pasada la mocedad", en uno "A una dama vieja y libre", todos apropiadamente genéricos; naturalmente no falta la atribución biográfico-histórica que se da en un solo manuscrito "Líricos de Fray Luis de León a una dama a quien él había procurado meter monja, y ella no quiso hacerlo hasta que nadie ya la podía ver de fea y vieja". Sólo en dos manuscritos se titula "La Magdalena", y apenas en uno "A la Magdalena". Ver la edición de Blecua, *Fray Luis de León. Poesía completa*, Madrid, Gredos, 1990, p. 173, nota al epígrafe.

Los cabellos que vían  
 con gran desprecio el oro  
 como a menor tesoro  
 ¿adónde están.....? (Égl. I, vv. 273-276).

Desde las primeras palabras de la oda, todo lector de la época (¡y en la Salamanca de El Brocense!) entendería en estos cabellos los de la Elisa de la Primera Égloga. No por azar la llamó así, pues nada tan propio del Maestro León como desenmascarar el revés del amor petrarquista que cantó el toledano y, desde el modélico Petrarca, la inmensa mayoría de los poetas del Renacimiento en toda Europa<sup>19</sup>. Para ello nada tan sencillo y eficaz como suscitar el recuerdo de Garcilaso desde los primeros versos, de modo que el lector de inmediato reconociera el admirado subtexto familiar, antes de demoler su sentido o de revelar su sinrazón. Al llegar el tercer verso Fray Luis proyecta sobre la Elisa de la Primera Égloga, como veremos, la esquiva belleza del Soneto X: "antes que el tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre". Al hacerlo trueca de repente la incipiente voz elegíaca en eco de Nemoroso por la del *carpe diem* del toledano —"coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto—" y tras él, el de Ausonio: "Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes"<sup>20</sup>. Malón de

<sup>19</sup> Lo mismo hizo Fray Luis en su "Imitación de Petrarca"; ver al respecto ALICIA COLOMBÍ-MONGUIÓ (firmado Ferraresi), "La visión evocada: la Canción de Petrarca en el verso de Fray Luis", *Anuario de Letras*, XIV (1978), pp. 155-173, y "Las visiones de Petrarca en el barroco español (II): en la huella de Fray Luis", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX (1980), pp. 151-164. Fray Luis también lo hizo, de ser suyo, en el soneto atribuido "Cuando me paro a contemplar mi vida".

<sup>20</sup> Además, respecto a Ausonio, ORESTE MACRÍ, *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 322, al anotar la "Oda de la Magdalena": "El movimiento oratorio de Fray Luis recuerda a Ausonio (Ep. XIII, Teubner 34): 'Dicebam tibi — Galla, senescimus; effugit aetas'". Hemos usado la edición de Macrí para nuestras citas de la poesía original de Fray Luis.

Echaide también nos deja un largo *carpe diem* ascético, dirigido a “Vos, miserable, que decís que ahora sois moza, que es tiempo de holgaros y de gozar de vos y de la flor de vuestros años” (II, 265). Aquí sólo hemos de atender a la parte que a nuestro juicio traiciona su dependencia de la Oda de Fray Luis. Comienza con lo que pudiera ser amplificada paráfrasis de “Recoge, Elisa, el pie, que vuela el día”: “¿Cómo no miráis que todas las cosas de esta vida corren, vuelan y se pasan como sueño?” (II, 263).

Después de haber respondido lapidariamente a la invitación garcilasiana al gozo juvenil con el conminatorio consejo de abandonar la vía de tal pecaminoso deleite, puesto que “el tiempo airado” ha cubierto ya “de nieve la hermosa cumbre”, Fray Luis evoca otra voz muy distinta, la de Horacio en invectiva<sup>21</sup>, a través de la cual presenta a la protagonista del *carpe diem* como una vieja. No se trata ya de la tierna belleza de Garcilaso, sino de la hermosura perdida de la Lydia y la Lyce horacianas:

Ya los que prometían  
 durar en tu servicio eternamente,  
 ingratos se desvían  
 por no mirar la frente  
 con rugas afeada, el negro diente<sup>22</sup> (vv. 6-10).

Oigamos la continuación del *carpe diem* de Malón: “¿cómo no os acordáis del miserable fin de las que conocistes otro tiempo gallardas, amadas, servidas, hermosas y miradas y estimadas de todos? Llegó la vejez,

<sup>21</sup> Véase Macrí, pp. 322-323.

<sup>22</sup> Horacio, Oda 13, Lib. IV, “Audivere Lyce”: “Inoportunum enim transsudat quercus et refugit te, quia luridis dentes te, quia ruguae turpant et capitis nives”, en la traducción del mismo Fray Luis, en la ed. de Blecua, pp. 433-434: “que sobre seca rama/ no quiere hazer assiento ni manida/ aquel malo, y desama-/ te ya; porque la boca denegrada/ y las canas te afean, que en la nevada cumbre ya blanquean” (vv. 13-18). Nótese, de paso, la traslación del “capitis nives” del venusino a “la nevada cumbre” de Garcilaso.

pasáronse los buenos días, deslustróse la tez del rostro, aróse la frente tersa, nevóse el dorado cabello, la boca se tornó negra, y acabóse aquel buen parecer exterior, marchitóse aquella frágil florecilla de la hermosura y dejáronlas sus amadores" (II, 263-264). El pasaje resulta una paráfrasis amplificadora o un comentario de la Oda de Fray Luis; aquí Malón repite con eco de Garcilaso los horacianos "capitis nives", "negra boca" y frente arada, surcada de arrugas, de los vv. 9 y 10<sup>23</sup>. Lo cierto es que, dada la conglomeración de motivos idénticos y no tópicos, dentro de un mismo tema, la dependencia de Malón de Echaide respecto de la poesía de su correligionario es innegable<sup>24</sup>.

En la tercera estrofa de la "Oda de la Magdalena" retorna la sombra de Garcilaso:

¿Qué tienes del pasado  
 tiempo sino dolor? ¿cuál es el fruto<sup>25</sup>  
 que tu labor te ha dado,  
 si no es tristeza y luto,  
 y el alma hecha sierva a vicio bruto? (vv. 11-15).

<sup>23</sup> Nótese la misma expresión en Fray Luis, *Libro de Job en Tercetos*, Cap. XVI, v. 22, "las rugas de qu'el rostro tengo arado", ed. Blecua, p. 619.

<sup>24</sup> Estas coincidencias de detalles textuales debieron escapar a la atención del Padre Ángel Custodio Vega, O.S.A., buen conocedor de sus dos célebres hermanos de Orden, cuando niega que en la obra de Malón de Echaide se encuentre rastro de la poesía de Fray Luis: "Malón conoce a Fray Luis, aunque tan sólo por los *Nombres de Cristo*, de los que expresamente habla en el Prólogo de su libro, y del que imita uno o dos Salmos... De[la] colección poética [de Fray Luis] no hay el menor rastro, si es que la conoció", en el estudio preliminar a su edición crítica de las *Poesías de Fray Luis de León*, Madrid, 1955, p. 126.

<sup>25</sup> Pasado tiempo, dolor, Garcilaso, Soneto X (vv. 4-7), "¿Quién me dijera, cuando en las *pasadas / horas* en tanto bien por vos me vía, / que me habiades de ser en algún día / en tan *grande dolor representadas?*"; Fruto: Garcilaso, Soneto XXIII (vv. 9-10), "coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto", Malón de Echaide: "El fruto que cogerás de esta sembrada será cardos y abrojos de trabajos" (II, 274).



Nuevamente Fray Luis parece responder al *carpe diem* del toledano, la naturaleza de cuyo "dulce fruto" primordial muestra ser nada más que tristeza y muerte. Por su parte, Malón de Echaide vuelve a comentarlo, no sin cierta truculencia: "¿qué fruto os trajo el mal que os avergüenza? Muerte, muerte, infierno, infierno, para siempre, para siempre, es el fruto, el salario del pecado, el galardón de vuestras rotas vidas" (II, 264).

"El alma hecha sierva a vicio bruto" es precisamente la visión de Malón en lo que a pecadores y sobre todo a pecadoras se refiere, pero en este caso la actitud de ambos agustinos difiere en lo que toca al cuándo arrepentirse. Fray Luis, tal vez recordando ese "tarde te amé" de San Agustín, insiste en que nunca es tarde:

Mas hora no hay tardía,  
tanto nos es el cielo piadoso,  
mientras que dura el día;  
el pecho hervoroso  
en breve del dolor saca reposo;  
que la gentil señora

de Mágdalo, bien que perdidamente  
dañada, en breve hora  
con el amor ferviente  
las llamas apagó del fuego ardiente. (vv. 36-45).

Predicador celoso, Malón se impacienta, amenazante: "¿A cuándo aguardáis, decid? ¿Qué es de la firma que tenéis de Dios que no os llevará sin penitencia. ¿Qué sabéis si viviréis mañana? ¿Quién os asegura que viviréis un año, ni un mes, ni un día, ni una sola hora?". Pero, sea cuando fuere, el arrepentimiento para ambos tiene el mismo modelo, la Magdalena. "La gentil señora de Mágdalo" aparece por primera vez casi mediada la Oda, y muy obviamente a modo de ejemplo. Por todo su libro, claro está, lo hace Malón, pero observémoslo en un contexto idéntico al de Fray Luis, y en él se verá al

desnudo el *exemplum* de una homilía: “Tomad un espejo en las manos y miráos en él. Mirad esta pecadora tan moza como vosotras, tan lozana, tan gallarda, tan servida, tan dama, de noble sangre, de padres ilustres, rica y con cien buenas partes, y con todas ellas infame, profana, deshonesta, sin nombre, llena de afrenta; mas, al fin, ésta no dilató la conversión, ni esperó la penitencia para la vejez, sino luego, y las horas se le hacían meses y los puntos días” (II, 265). Puesto que la Magdalena es dada como modelo de arrepentimiento del mal amor, el resto del poema de Fray Luis necesariamente escenifica el episodio de la cena según el Evangelio de San Lucas, tal como hace Malón.

Ejemplo de arrepentida, también lo es de enamorada: “con el amor ferviente/ las llamas apagó del fuego ardiente” (vv. 43-44). Palabras que nos introducen a lo que para Fray Luis ha sido la esencia de la santa, la misma que ya oímos en la concisa definición de su “Oda a Todos los Santos”, ese “tu bien trocado amor”. En la “De la Magdalena” se hace explícita la naturaleza del cambio, se trata de la conversión del mal amor profano al buen amor sagrado: “las llamas del malvado/ amor con otro amor más encendido” (vv. 46-47). Milagrosa metamorfosis a la que ya en la primera octava de su obra alude Lope de Vega:

Los bellos ojos y el desdén tirano,  
 en gracia y hermosura peregrino,  
 que mataron mejor de amor humano  
 y lloraron mejor de amor divino;  
 aquel metamorfoseos soberano  
 de un alma oscura a un ángel cristalino  
 hoy deseo cantar... (vv. 1-7).

El tema de la conversión, de la transformación, llevaba espontáneamente a la metáfora de su “metamorfosis”. Su cambio y trueque ya lo cantaba la Iglesia en el oficio que hemos mencionado —“fit ex lebete fiala, /

*in vas traslata gloriae, / de vase contumeliae*— y que así traduce, con sus usadas amplificaciones, Malón de Echaid: “fue *trocada* / en copa aventajada; / de caldera de fuego denegrida, / y, *de vaso de afrenta* y vil escoria, / la hizo *vaso* Dios de honor y *gloria*” (II, 43, el énfasis es nuestro). No es de asombrar que en un libro titulado *Conversión de la Magdalena* su autor se explaye sobre tal metamorfosis:

Entre tantas maravillas y metamorfosis que [Dios] hizo... de la mujer de Lot en sal, de la vara de Moisés en serpiente, de los ríos de Egipto en sangre, del polvo en moscas, del agua en ranas, del mar en seco, de soberbio rey en bestia, del día en noche y de la noche en día, y de otras obras semejantes y estupendas, mira si hizo jamás alguna mayor, alguna más maravillosa, más rara que ésta, cuando aquel durísimo pedernal, aquella sequísima piedra... lo trocó en copiosísimo estanque... en venas corrientes de agua viva. (II, 255).

¿No os parece que esta pecadora, que de sus ojos, ojos no ya, sino dos fuentes, destila tanta lluvia, que riega los pies de Cristo, por dolor, por amor, por devoción, por congoja de la vida pasada, sea aquella piedra resuelta en agua? (II, 256).

¿No os parece que cada mujer profana es un pedernal? (II, 258).

Ramera lujuriosa vuelta amante deshecha en lágrimas, piedra trocada en agua: tales las metamorfosis de la Magdalena, espejo y ejemplo de amor: “fue santa, tan sin guardar Dios el orden y regla ordinaria que acostumbra en las conversiones de los demás santos, haciéndola tan grande, tan poderosa, santa de tan grande, tan poderosa pecadora, mostrándose Dios absoluto Señor de leyes de conversión, pues de la tixera y mano quedó tan acabada, que dejó muy atrás a muchos de los más aventajados santos” (I, 49-50).

Lope de Vega, como Fray Luis, dedica su poema a una mujer, pero esta vez joven, hermosa y desengañada

del "bárbaro amor" (v. 6), tras haber andado —como la Elisa luiseña— en olvido del castigo que la esperaba mientras recogía efímeras flores profanas:

Tú, que por las riberas del Leteo  
ibas, Fílida bella, descuidada,

.....  
oye el santo ejemplar, la imagen mira,  
portentoso milagro de hermosura,  
de aquella que te enseña y que te inspira  
en tal noche de error lumbre tan pura. (vv. 9-20).

Tal como en la oda de Fray Luis, la Magdalena se introduce a modo didáctico; se trata del "santo ejemplar" de pecadores, aquella que "enseña" la segura vía para salir del error de la culpa a la luz de la verdad. Pero en Lope (¿podía, acaso, ser de otro modo?) hay más:

Los dos con atención mirar podemos,  
tú la vana hermosura, y yo el engaño,  
pues entonces de error fueron extremos,  
como agora lo son de desengaño.  
Aquí el ejemplo de llorar tenemos,  
y la distancia del provecho al daño,  
que esta luz, este bien y este consuelo  
dejó a los hombres la piedad del cielo.  
(vv. 25-32).

Fílida, yo canté las más hermosas  
lágrimas de dolor que ha visto el suelo  
de un alma arrepentida, y tan dichosas  
que muchas dellas ha envidiado el cielo.  
Resta que tú, que yo, que las piadosas,  
o las que el ciego error convierte en hielo,  
con su ejemplo santísimo, lloremos  
no haber llorado, y que llorar debemos.  
(vv. 793-8).

Una vez más es Lope el poeta de sus circunstancias<sup>26</sup>. Es muy posible que, entre tantísimas, conociera a una mujer como Fílida, pero su identidad es lo de menos, pues lo que interesa notar es la similitud de la experiencia de la dama con la del poeta:

<sup>26</sup> Las *Rimas sacras* se publican en 1614, cuando el Fénix acababa de ser ordenado sacerdote, tras su crisis religiosa al ver su hogar deshecho con las muertes muy cercanas de Carlitos y su mujer. Ya se perfilaba el rumbo hacia el arrepentimiento en 1612, cuando aparecieron en Salamanca en folleto sus *Cuatro soliloquios*, que luego amplió a siete y comentó en prosa, publicándolos en 1626 bajo pseudónimo anagramático como *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*.

Tú, que por las riberas del Leteo  
 ibas, Fílida bella, descuidada  
 del tiempo y del castigo, y al deseo  
 dando la vela de la edad dorada,  
 ya que en la senda celestial te veo  
 de aquel bárbaro amor desengañada  
 (que no es poco admitir los desengaños,  
 hermosa perdición de verdes años). (vv. 9-16).

En los poemas religiosos más personales de Lope se repite muchas veces este "tanto olvido" en su "florida primavera"<sup>27</sup>, este "deleite en que dormidos/ tantos años se olvidaron"<sup>28</sup>. Uno de los sabios que más hondamente entendió a Lope lo llamó en un ensayo luminoso "poeta de circunstancias"<sup>29</sup>. "Las lágrimas de la Magdalena" han de haber sido escritas durante esa crisis de dolor, remordimiento y propósitos de enmienda que le inspiraron algunos de los versos religiosos más extraordinarios de nuestro idioma. En tal sentido, éste ha sido también un poema de circunstancias. Y, una vez más,

<sup>27</sup> *Rimas sacras*, citadas siempre por ed. Blecua, Soneto VII: "¿Quién sino yo tan ciego hubiera sido/ ...quién aguardara/ que con tantas voces le llamará/ aquel despertador de tanto olvido?/ ¿Quién sino yo por el abril florido/ de caduco laurel se coronara/ y la opinión mortal solicitara/ con tanto tiempo, en tanto error perdido?" (vv. 1-8); Soneto XXIV: "En estos prados fértiles y sotos/ de los deleites de la edad primera/.../ Babilonia me dio su mortal lotos./ Y mis sentidos de aquel bien remotos/ que la inmortalidad del alma espera,/ durmieron mi florida primavera,/ de la razón los memoriales rotos" (vv. 1-8); Soneto XCIV: "Yo pagaré con lágrimas la risa/ que tuve en la verdura de mis años" (vv. 1-2), y luego entra, al igual que al fin de la octava citada, en el tema del desengaño tras los placeres de la juventud: "pues con tan declarados desengaños/ el tiempo, Elisio, de mi error me avisa" (vv. 3-4).

<sup>28</sup> *Los Soliloquios amorosos* se citan por la ed. de Federico C. Sainz de Robles, en *Obras Escogidas, II, Poemas, Prosas, Novelas*. Madrid, Aguilar, 1964, p. 1000: "Introducción": "Del deleite en que dormidos/ tantos años se olvidaron" (vv. 9-10), y el desengaño: "que sobre desengañado/ vine bien arrepentido" (vv. 43-44).

<sup>29</sup> JOSÉ F. MONTESINOS, "Lope de Vega, poeta de circunstancias", *Estudios sobre Lope*. Salamanca, Anaya, 1967, p. 293.

las de su expiación. Lope, “como buen católico, sabía que el camino de la expiación es la penitencia”<sup>30</sup>.

Como el buen católico que era, y además hombre arrepentido, apasionado, sincero y sentimental, todo inclinaba a Lope hacia la Magdalena: acabado modelo de penitencia, amor vehemente, tiernísimas lágrimas ¿cuál más íntimo, cual más cercano al temple de sus propias emociones? Pues tradicionalmente se la presentaba como ejemplo para enmienda de pecadoras, o al menos de mujeres<sup>31</sup>, Lope se desdobló en el *alter ego* de esta mujer que —salvo el sexo— en todo lo espeja. La única sustancia poética de Fílida es la del arrepentimiento del poeta: en su largo descuido vital, su exuberante carrera por la deleitosa pendiente del error, su tornarse hacia la “senda celestial” después de “admitir los desengaños”. Los del “bárbaro amor”, —“¡qué ciego error! ¡qué bárbara locura!” (*Rimas sacras*, Soneto·XXXIV, v. 4)— el mismo amor al que se referirá en un pasaje absolutamente autobiográfico de la “Segunda parte de la Filomena”, al narrar la crisis de su conversión:

Después, volviendo al Tajo, desatado  
el cuello perezoso  
del carro de las cándidas palomas,  
triunfo de Venus y de Amor vendado,

padre del tiempo ocioso,  
en el sacro Jordán mi musa embarco;  
.....  
despreciando bárbaros amores<sup>32</sup>.

(w. 1127-1135).

Curiosa relación la de Lope con la Magdalena. En las mismas *Rimas sacras* publica un poema a la santa, a nuestro juicio, francamente malo. Se trata una vez más de la

<sup>30</sup> Montesinos, p. 296. En otro ensayo, como de costumbre admirable, “Lope, figura del donaire”, Montesinos, refiriéndose a *La Dorothea*, declara que las obras artísticas de contenido autobiográfico son “en sentido estricto, una expiación”, *Estudios*, p. 65.

<sup>31</sup> Malón de Echaide no dedicó su obra a una pecadora, sino a una monja. Lo peculiar de Lope es que, al desdoblarse en Fílida pecadora y “yo” pecador, hace explícito que la tan femenina Magdalena es “santo ejemplar”, tan idóneo para mujeres como para hombres.

<sup>32</sup> *La Filomena*, ed. Blecua, p. 651.

pecadora de Naím, sobre cuya imagen acumula todos los lugares comunes que acarreaba la tradición devota, vestidos de poco ingenioso y frígido conceptismo:

Buscaba Magdalena pecadora  
un hombre, y Dios halló sus pies, y en ellos<sup>33</sup>  
perdón, que más la fe que los cabellos  
ata sus pies, sus ojos enamora.

De su muerte a su vida se mejora,  
efeto en Cristo de sus ojos bellos<sup>34</sup>,  
sigue su luz, y al occidente de ellos<sup>35</sup>  
canta en los cielos, y en peñascos llora.

"Si amabas —dijo Cristo—, soy tan blando  
que con amor, a quien amó, conquisto;  
si amabas, Magdalena, vive amando".

Discreta amante, que el peligro visto,  
súbitamente trasladó llorando  
los amores del mundo a los [de] Cristo.

Lope, siempre mal compilador de sus versos, no fue más hábil en la selección de las *Rimas sacras*, donde se hallan junto a poemas enternecidos, palpitantes, íntimos, otros devotos, a menudo ramplones, los más convencionales, por lo general en loor a diferentes santos<sup>36</sup>. Este soneto es uno de ellos. Aunque no de lo más personal del libro y, como todo poema largo del Fénix, algo desigual, "Las lágrimas de la Magdalena" revelan

<sup>33</sup> El v. 2 "un hombre, y Dios halló sus pies, y en ellos", no tiene sentido. La mujer halló los pies de Cristo, de donde "en ellos halló perdón". El texto debe estar estragado. Tal vez pudiera enmendarse en "un hombre, halló de Dios los pies, y en ellos".

<sup>34</sup> El v. 6 "efeto en Cristo de sus ojos bellos, / sigue su luz", nuevamente sin sentido; se podría forzar éste entendiendo que los bellos ojos de la Magdalena tienen efecto en Cristo (lo que pudiera ser sólo por sus lágrimas), pero esto tampoco concuerda con la continuación, ya que naturalmente es la mujer quien sigue la luz de esos ojos, no siendo posible que Lope haya pensado que Cristo siguió la luz (la verdad) de los ojos de la pecadora, ni tampoco el disparate de que ésta siguiese a sus propios ojos.

<sup>35</sup> Alusión a la leyenda medieval de la Santa, a la que nos referiremos más adelante.

<sup>36</sup> MONTESINOS, "Las poesías líricas de Lope de Vega", *Estudios*, p. 159, hablando en general de las *Rimas sacras*: "La diferencia entre ambas inspiraciones explica la desigualdad de los resultados"; p. 188: "Acogió Lope en su libro cuantos versos devotos recordaba, algunos incluidos ya en comedias, otros escritos para festividades poético religiosas de las congregaciones a que pertenecía"; en cambio, sus mejores versos en las *Rimas sacras* "nacieron de la crisis de conciencia que lo impulsaron a dar aquel paso decisivo" de hacerse sacerdote.

una cierta expresividad afectiva de la cual el soneto carece completamente. A nuestro juicio lo que determina esta diferencia esencial de tono, y en última instancia de calidad poética, es justamente lo que hemos señalado, el compromiso del propio yo de Lope en la santa ejemplaridad de la mujer de Magdala: la sustancia misma de su tema. En las octavas de este poema encontramos la primera evidencia del contacto personal del poeta arrepentido con la arrepentida Magdalena. Pero —ya lo dijimos— en Lope siempre hay más.

¿Qué voz oímos en la dolida voz de su Magdalena?

Paso no he dado en mis errores vanos,  
que en los que agora doy no se me acuerde.  
.....

¡Oh vida, oh breve flor, que entre las manos  
quitada apenas de su planta verde  
trueca el color! (vv. 209-215).

No puede caber duda, es la voz de Lope. Las mismas metáforas, los mismos verdores, el mismo error y, ahora, hasta esos pasos suyos que ya en el primer soneto de las *Rimas sacras*, vuelta a lo divino la errada senda del toledano, nos abren la vía de su conciencia de la propia crisis vital:

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

En el segundo soneto, los mismos pasos nos llevan desde la primavera de sus culpas hasta ese “tránsito más fuerte”, Lope en crisis penitencial:

Pasos de mi primera edad que fuistes  
por el camino fácil de la muerte,  
para llegarme al tránsito más fuerte  
que por la senda de mi error pudistes.  
.....

¡Oh pasos esparcidos vanamente!  
.....  
Mas ya que es hecho, que volváis os pido:  
que quien de lo perdido se arrepiente,  
aún no puede decir que lo ha perdido.

¿Son acaso estos pasos de Lope distintos de los de su Magdalena?



¿Es posible, Señor, que os han traído  
a tales pasos los que di perdida,  
que siendo, como sois, el ofendido  
vais a ofrecer vuestra inocente vida? (vv. 201-204).

De este modo, en las *Rimas sacras*, la confrontación de versos confesionales con las octavas de "Las lágrimas de la Magdalena" en que habla la santa nos sugieren un Lope que se identifica con la Magdalena. En los *Soliloquios amorosos* la identificación se confirma.

#### LOS SOLILOQUIOS DE MI ARDIENTE LLAMA

Desde la Edad Media la iconografía de la Crucifixión solía mostrar a la Virgen y a San Juan de pie a cada lado de la cruz y a María Magdalena arrodillada frente al madero<sup>37</sup>, por lo cual ella ha sido la figura prototipo del cristiano de rodillas ante la cruz, y no debió serlo menos para Lope de Vega cuando se contempló a sí mismo en los *Soliloquios* de 1612: "Llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados después de haber recibido el hábito de la Tercera Orden de Penitencia del seráfico

<sup>37</sup> "Las lágrimas de la Magdalena", vv. 349-352: "Su Virgen Madre al lado diestro estaba, /.../ Juan al siniestro y Madalena hermosa/ en medio de los dos toda llorosa"; vv. 561-562: "Así lloraba Madalena hermosa/ al pie del árbol de la vida". Ya en el siglo xvii son raras las crucifixiones de la Edad Media, en las cuales además de Cristo, su madre, San Juan y la Magdalena, se pintaban las otras santas mujeres, los dos ladrones, soldados y numerosos espectadores. Para los contemporáneos de Lope, "le défaut le plus grave de ses Crucifixions chargées de personnages était de distraire la piété". "On jugeait que Guido Reni avait donné le parfait modèle de Crucifixion... Or Guido Reni ne met auprès de la croix que la Vierge, saint Jean, et Marie-Madeleine... a genoux aux pieds de son maître, embrasse la croix", (ÉMILE MÂLE, *L'art religieux de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, du xvii<sup>e</sup> siècle, et du xviii<sup>e</sup> siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, p. 276).

Francisco<sup>38</sup>. Lope de Vega hubo de ampliar, antes de 1616, estos cuatro poemas en siete, con comentarios en prosa, que publicaría mucho más tarde como los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*<sup>39</sup>, habiendo además aña-

<sup>38</sup> SÁINZ DE ROBLES, *op. cit.*, p. 96. La página titular completa contiene también esta significativa declaración: "Es obra importantísima para cualquier pecador que quisiere apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva", *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan*, XIII, Madrid, Librería de Antonio de Sancha, 1777, p. 471.

<sup>39</sup> En AMÉRICO CASTRO, HUGO A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1969 (1ª ed., 1919), p. 192, se lee que en septiembre de 1611 "había remitido Lope [al Duque de Sessa] sus *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*", con lo cual Castro repite *verbatim* un error de CAYETANO A. DE LA BARRERA en su *Nueva biografía* (Madrid, Real Academia Española, 1890), p. 172. En este punto, sin embargo del título, ambos están hablando de los *Cuatro soliloquios* de 1612, pero este error anuncia la confusión de ambos autores con respecto a la fecha de los *Soliloquios amorosos*. La Barrera imagina a Lope "al hacer las explícitas confesiones que estampó en los *Soliloquios*, llorando arrepentido, en edad ya tan avanzada (sesenta y cuatro años) y a los doce del ministerio sacerdotal" (p. 399); una vez más Castro coincide con Don Cayetano: "Los *Soliloquios* fueron ampliados por Lope posteriormente; en 1612 aún no era sacerdote, y realmente podía pensar que un acto de amor a Dios le salvaría de sus culpas. Pero pasaron los años, y no obstante nada su carácter sacerdotal, Lope se lanza a la más tremenda de las aventuras con [Marta de Nevares]. Y pasada esta crisis, vuelve sus ojos a Dios, y quiere tornar a borrarlo todo en un frenesí místico. En julio de 1626 aparecieron los *Soliloquios*" (p. 197). Es lástima que ninguno de los dos preste más atención a un importante dato que ambos mencionan, pero no toman en cuenta. La Barrera nota que Lope hace referencia a los *Soliloquios amorosos* en una carta al Duque, "no fechada, pero sin duda muy anterior" a 1626 (p. 397); Castro retoma la información: "Escribe a Sessa, mucho antes de 1626, refiriéndose a los nuevos *Soliloquios*" (p. 198). Años después, en su Introducción al *Epistolario de Lope de Vega Carpio, II* (Madrid, Real Academia Española, 1940), Agustín de Amezúa, al estudiar las cartas sugirió una fecha mucho más adecuada: "por una verdadera paradoja, al Duque, que no tenía nada de devoto, agradan sobremanera estas composiciones religiosas [los *Cuatro soliloquios*] porque tres años después veremos a Lope enviar nuevamente a Sessa los segundos *Soliloquios amorosos*" publicados en 1626 (p. 62). Puesto que Lope envió a Sessa los *Cuatro soliloquios* antes de fines de octubre de 1611 (Amezúa, n. 6, p. 62), Don Agustín parece fechar los segundos hacia 1614-1615. La composición de los *Soliloquios amoro-*

dido una "Introducción" de dieciséis redondillas, y "Cien jaculatorias a Cristo Nuestro Señor", a todo lo cual hemos de referirnos. Por una carta suya al Duque de Sessa nos enteramos de su existencia mucho antes de 1626: "Los Soliloquios enbío en su mismo borrador, assí, quitados del libro en que estavan las Rimas... y aunque por mías no debo estimar essas prosas, por haberlas escrito con tanta deboçión y lágrimas, querría que aprobechasen a otros"<sup>40</sup>. No podía ser Lope más claro respecto al origen de los Soliloquios amorosos. Hijos de la crisis religiosa, los vemos íntimamente asociados a las *Rimas sacras*, por la mismísima mano del poeta que los había añadido al "libro en que estavan las Rimas", probablemente el manuscrito o copia personal que conservaba después de su publicación en 1614. Es afortunado que Lope nos confirme de su puño y letra esta estrecha relación entre ambas obras, si bien hubiera podido notarse tan sólo con leerlas conjuntamente con alguna atención. En verdad, "la única cronología que puede establecerse, y la más interesante, es la clasificación por temas... Así podemos relacionar con determinados momentos de la vida de Lope la concepción de algunos temas"<sup>41</sup>. Sabio consejo.

La de los *Soliloquios amorosos* no es mera poesía devota, de escaso interés para el lector indiferente a tales

nos nada tiene que ver con el arrepentimiento del sacrílego amante de Amarilis a los sesenta y cuatro años, sino con la misma crisis religiosa que llevó a Lope al sacerdocio.

<sup>40</sup> AGUSTÍN DE AMEZÚA, *Epistolario de Lope de Vega Carpio, III*, Madrid, Real Academia Española, 1941, p. 169; carta escrita en Madrid, sin fechar, pero Amezúa la sitúa entre "fines de 1614-principios de 1615". No es posible que Lope se refiera aquí a los *Cuatro soliloquios*, pues no tendría sentido que encargase que "el escritor no pierda esas ojas, porque no ay otras en el mundo", si tanto Lope como el Duque, quien parece haberse encargado de su publicación en folleto, no tenían por qué preocuparse por esas páginas únicas en el mundo, si ya estaban impresas.

<sup>41</sup> MONTESINOS, "Las poesías líricas de Lope de Vega", *Estudios*, p. 141.

asuntos<sup>42</sup>; basta con que goce de una bien torneada redondilla, que aquí las ha de hallar encendidas de amor. “Los Soliloquios de mi ardiente llama” los llamó Lope en su Égloga —o mejor epístola— a su gran ami-

<sup>42</sup> CASTRO, en *Vida*, p. 198: “*Literariamente* los *Soliloquios* resultarán siempre *monótonos* para quien no se encuentre en condiciones psicológicas algo análogas a las del autor”; siguiendo esta opinión SÁINZ DE ROBLES la amplía, *op. cit.*, p. 996: “*Literariamente* los *Soliloquios amorosos* —un auténtico *mea culpa* febril— *no tienen demasiado interés* para cuantos no se encuentran en un estado de angustia moral semejante al sufrido por Lope mientras los escribía”. Curiosamente Castro reconoce que se encuentran “recuerdos y visiones poéticas que matizan vivamente este *mea culpa*”; y Sáinz de Robles añade a éstos “valores capaces de compensar con creces *la sequedad del tema*” (énfasis nuestros). Difícil es entender por qué un *mea culpa* auténtico y apasionado, todo él profundamente personal, lleno de “visiones poéticas, desbordamientos líricos e imágenes felices” ha de resultar monótono y de escaso interés literario. ¿Una “ardiente llama” es literariamente más valiosa cuando arde por una mujer?, ¿“sequedad” temática en lo “febril” y “vivamente” matizado? Lo que es más, ¿el crítico literario y el lector amante de la poesía deben compartir las “condiciones psicológicas” del autor para que una obra les interese? ¿Ser celosos para gustar de *Otelo*, místicos para “La noche oscura”, agricultores para las *Geórgicas*? Ambos críticos juzgan acertadamente los *Cuatro soliloquios*: “en verso tan sencillo como inspirado y profundo” (SÁINZ DE ROBLES, p. 996), donde Lope “recogido ahora en el análisis íntimo actúa con la misma violencia que cuando le impulsan los afanes del siglo... querría anular, purificar [su vida] en aquel vehemente arrebato; es el conocido tema del pecador arrepentido, que en la pluma de Lope adquiere extremos y patetismos inusitados” (CASTRO, p. 197). Ahora bien, los *Soliloquios amorosos*, en lo que a poesía se refiere, no son otros que estos cuatro, más tres nuevos y una “Introducción” en redondillas aun más inspiradas que las de los precedentes, de donde tales juicios sobre la obra resultan, literariamente hablando, ininteligibles. Para la poesía religiosa de Lope ver el ponderado estudio de M. AUDREY AARON, O.S.B., *Cristo en la poesía religiosa de Lope de Vega*, Madrid, Cultura Hispánica, 1967, y las acertadas páginas de JAIME FERRÁN, *Lope de Vega*, Madrid, Júcar, 1983, cap. 6, quien elige para su antología de la lírica del poeta las redondillas de la “Introducción” y el primero de los *Soliloquios amorosos*, siguiendo el ejemplo de Montesinos, que había incluido en su seminal selección los soliloquios tercero y quinto (éste erradamente numerado cuarto), LOPE DE VEGA, *Poesías líricas, II*, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1952.

go Claudio Conde, y dijo bien. Aunque Montesinos apenas ha atendido a los *Soliloquios amorosos* —y hasta revela alguna confusión respecto a ellos<sup>43</sup>—, al poner en práctica su método cronológico fue el primero en percibir que las *Rimas sacras*, nacidas de la mencionada crisis espiritual, comparten “análogas inspiraciones [con] los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*”, en los cuales nota el “tono encendido de los mejores sonetos” de aquéllas<sup>44</sup>. En efecto es así, en tono, y tema.

Los *Soliloquios*, tanto en sus versos como en la prosa de los comentarios y las jaculatorias, comparten con las *Rimas sacras*, no solamente la temática, sino idénticos

<sup>43</sup> MONTESINOS, *Estudios*, p. 188: “En los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, donde... reaparecen pasajes de los otros *Soliloquios* en prosa, que publicó en 1612 y reprodujo ampliados en 1626”. En realidad, los del 1612 están en redondillas, veinte por soliloquio. En los *Soliloquios amorosos* Lope los conserva —apenas retocados— y les agrega tres, también de veinte redondillas cada uno, seguidos de respectivos comentarios en prosa, añadidos tanto a los soliloquios de 1612 como a los nuevos. No hemos tenido oportunidad de consultar los *Cuatro soliloquios* en los folletos originales, publicados primero en Salamanca y luego en Valladolid, pero en la reproducción de Sancha éstos, puramente líricos, ni son en prosa ni incluyen comentarios en prosa. Probablemente Montesinos, trabajando en precarias condiciones, debió confundirlos con los que Sancha titula en el índice para el tomo XIII de la *Colección de Obras Sueltas* (Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1779), XXI, p. 276, *Contemplativos discursos en prosa, a instancia de los hermanos terceros de penitencia del seráfico San Francisco*. Debió haber facilitado el error el hecho que Lope, quien había escrito sus *Cuatro soliloquios* al hacerse terciario, cierre el título de éstos con las mismas palabras del recién citado “de penitencia del seráfico San Francisco”. En el índice del tomo XXI de Sancha se ha agregado al título de los *Contemplativos discursos* ese “en prosa”, del cual parecen eco “esos otros Soliloquios en prosa” de Montesinos. De hecho estos *Contemplativos discursos* tampoco son en prosa, constando de dos composiciones, una en quintillas y otra en redondillas.

<sup>44</sup> MONTESINOS, *Estudios*, p. 188. Ver n. 148, p. 189: “Los *Soliloquios* repiten también conceptos que Lope expresó mejor en algún soneto de las *Rimas sacras* mismas”. Montesinos ilustra su afirmación con un solo ejemplo. Nosotros intentaremos consolidar su lúcida intuición cronológica ampliando la evidencia de esta similitud temática.

conceptos e imágenes, expresados a menudo con el mismo vocabulario. Hasta tal punto es estrecha su semejanza, que se revela desde los primeros versos de la "Introducción", donde las primeras redondillas abren la obra con exactamente el mismo tema de los tres primeros sonetos de las *Rimas sacras*:

## Soneto I

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

Cuando miro los años que he pasado,  
la divina razón puesta en olvido,  
conozco que piedad del cielo ha sido,  
no haberme en tanto mal precipitado.

## Soliloquios, "Introducción"

Por tan extraños caminos  
van mis pasos derramados,  
que por mis graves pecados  
tiemblo a los ojos divinos.

La razón a quien solía  
volver mi engaño la cara,  
viendo en lo que todo para  
hoy al remedio me guía<sup>45</sup>.

Dada tanta similitud en la construcción sintáctica y los detalles léxicos y conceptuales, no parece aventurado sostener que la parte más personal de las *Rimas sacras* ha sido escrita al mismo tiempo que los *Soliloquios amorosos* (recuérdese que los de 1612 no tenían "Introducción"), con algún agregado muy poco después, es decir, entre la crisis expiatoria de 1613-1614 y principios de 1615. Las muchas coincidencias textuales que hemos de señalar de inmediato —y que no es de pensar se agoten con las aquí notadas— exigen reconocer que una inspiración común alentó ambas obras<sup>46</sup>, resultando particu-

<sup>45</sup> Hasta en detalles hay coincidencia: "Introducción", v. 1, "por tan extraños caminos" y Soneto I, v. 9, "por laberinto tan extraño". Soneto II, vv. 1-2: "Pasos de mi primera edad que fuistes, por el camino fácil", además Intro. v. 2, "van mis pasos derramados", y Soneto II, v. 9, "¡Oh pasos esparcidos vanamente!". El Soneto III trata de la razón y la voluntad perdidas y recobradas, al igual que las redondillas cuarta y quinta.

<sup>46</sup> Los ejemplos son muchos; además de los dados en texto, ver Soneto IX, v. 14, "rebelde estoy", Soliloquio V, v. 61 "rebelde estuve", Comentario: "yo conozco mi rebeldía" (p. 1019). Soneto XVI, vv. 12-14: "Morir por él será divino acuerdo/ mas eres tú *mi vida*, Cristo mío,/ y como *no la tengo* no la pierdo", Soliloquio I, vv. 17-20: "*Muérome* de puro amor/ por llamaros *vida mía*,/ que la que sin

larmente evidente cuando la confrontación se hace con la poesía más íntima y auténtica de las *Rimas sacras*. Aunque sólo fuese por la justa fama de los sonetos de éstas, los *Soliloquios* merecen y hasta diríamos exigen que la crítica reconozca su importancia dentro del *corpus* lírico del poeta.

Baste considerar algunos de los más célebres sonetos religiosos de Lope junto con pasajes de los *Soliloquios* para que se revele la identidad de su meollo poético:

Sonetos de *Rimas sacras*  
Soneto XIV

*Pastor* que con tus silbos amorosos<sup>44</sup>  
me despertaste del profundo sueño,  
Tú, que hiciste cayado de ese leño  
en que tiendes los brazos poderosos.

*Soliloquios amorosos*  
Soliloquio II, Comentario:

Cuidadoso *Pastor*, que sé que me habéis buscado... Vuestras inspiraciones me despertaban y yo estaba durmiendo en el profundo letargo de mis deleites (p. 1005)

Vos tenía, ya *no la tengo*, Señor". Soneto XXIV, vv. 5-8: "Y mis sentidos... / durmieron mi florida primavera/ de la razón los memoriales rotos", "Introducción" vv. 9-12: "Del deleite en que dormidos/ tantos años se olvidaron/ parece que despertaron/ todos mis cinco sentidos". Soneto XXXII, vv. 3-4: "¿cómo es posible que a la puerta rondes/ de un alma"; el motivo de 'rondar a la puerta' se da con una fina variante en el Soliloquio VII, vv. 1-3: "Hoy, para rondar la puerta/ de vuestro santo costado/ Señor, un alma ha llegado"; aclarada en el Comentario: "Un alma, Dios y Señor mío, ...arrepentida de haberos respondido que tenía los pies descalzos y recién lavados, cuando Vos llegasteis a su puerta, viene a rondar y pasear la de vuestro santísimo costado" (p. 1023). Soneto XXXIII, vv. 1-2, "¡Oh quién te amara, dulce vida mía,/ como mereces tú que yo te amara! / pero infinito amor, ¿dónde se hallara,/ que a tu infinito amor correspondía?"; Soliloquio III, vv. 65-72: "Pero, ¿quién puede igualar/ a vuestro divino amor?! Como Vos amáis, Señor, ¿qué serafín puede amar?! Yo os amo, Dios soberano,/ no como Vos merecéis;/ pero cuanto Vos sabéis/que cabe en sentido humano"; Comentario: "¿quién os amará como Vos amáis?.. Si os considero en Vos, halloos infinito" (p. 1011). Soneto LXXXIX, v. 5: "¿qué requiebros diré para moveros?", Soliloquio VII, Comentario; "quien enamorado os requiebra" (p. 1024). El Soneto XCI tiene exactamente el mismo asunto que se trata en el Comentario del Soliloquio IV (p. 1014).

*Espera, pues, y escucha* mis cuidados;  
(v. 12).

¿pero cómo te digo que *me esperes*,  
si estás *para esperar los pies clavados?*  
(vv. 13-14).

Soneto XV  
¿Cuántas veces, Señor, *me habéis llamado*  
(v.1).

.....  
hoy que vuelvo con lágrimas a veros  
*clavadme vos a vos en vuestro leño,*

*y tendréisme seguro con tres clavos.*  
(vv. 12-14).

## Soliloquio I

Dulce Jesús de mi vida  
¿Qué dije? *Esperad*<sup>47</sup>, no os váis (vv. 1-2).  
Comentario I: *Esperad, pues*, mi bien,  
y *oidme*, que no creo me habréis  
vuelto las espaldas para iros habiéndolas  
*Vos tenido en una cruz* tanto  
tiempo para *esperarme*,... no podríais  
por tener las manos y *pies asidos con*  
*la fuerza de clavos tan grandes*<sup>48</sup> (p.  
1002).

## Soliloquio III

ver que seguro os tenía porque *estábales clavado*.<sup>49</sup> (vv 35-36).  
Comentario: Imagino, dulcísimo  
Cristo mío, que la razón de no acercarme a Vos... debía ser de veros  
siempre *clavado en la Cruz*. (p. 1010).

## Soliloquio II.

Comentario: Vos me llamabas y yo no respondía (p. 1005).

*y crucificadme en vos* (v. 48).

.....  
mejor cruz que Vos tendré  
*si en Vos me crucificáis* (vv. 51-52).

## Jaculatoria LVII

*Ponme tú tres clavos* (p. 1029).

<sup>47</sup> He aquí un ejemplo de las mínimas variantes que se dan entre éstos y los *Cuatro soliloquios*: "esperá" en 1612, luego corregido en "esperad".

<sup>48</sup> La obra de Aaron trata lo que acertadamente llama el cristocentrismo de Lope. Aquí queríamos agregar la inspiración de Raimundo Lulio, cuya obra fue muy leída en el Siglo de Oro desde que el Cardenal Cisneros la hizo publicar para que se leyera en las universidades, imprimiéndose desde 1482 con notable frecuencia en traducciones latinas y españolas. Considérense las meditaciones de Lope frente a Cristo crucificado con el siguiente pasaje de las *Oraciones de Ramon*: "Jesu Xrist Senyor! Ahorar, amar e contemplar vos volria en la vostra passio per ço de vos me pogués enamorar... Vostres braces et mans foren clavellat", en *Obres*, 20 vols. (Palma de Mallorca, Comissió Editora Lulliana, 1906-1938), vol. 16, p. 333.

<sup>49</sup> Éste es el único ejemplo que da MONTESINOS, *Estudios*, n. 148, p. 189.



## Soneto XVII

¡Oh, bien hayan las lágrimas *lloradas*  
*por culpas* en tus ojos cometidas,  
 aquellas de tu amor agradecidas,  
 y éstas de tu grandeza *perdonadas*.

¡Oh *qué dulces* que son bien empleadas,  
 y a los umbrales de tu cruz vertidas!

## Soneto XVIII

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?  
 ¿Qué interés se te sigue, *Jesús mío*,  
 que a mi puerta cubierto de rocío  
 pasas las noches del invierno *escuras*?

Cuántas veces el *Ángel* me decía:

"Alma, *asómale* agora a la ventana" (vv. 9-10).

## Soneto XXV

En esta *tabla* de tu Cruz divina  
 saldré de la tormenta del mar fiero (vv.1-2).  
 .....  
 En la nave de mi vida peregrina. (vv. 5).

## Soliloquio VI

Mas ya los tengo, Señor,  
 en dos mares anegados,  
 ya *lloran por mis pecados*,  
 ya lloran *por vuestro amor* (vv. 21-24).

*Llorar* por satisfacción  
 de *mis culpas* justo es (vv. 29-30).  
 E importándome, Señor,  
 tanto el verlos *perdonados*,  
 más que *llorar mis pecados*  
 me sabe *llorar de amor* (vv. 37-40).

Comentario: *Dulce cosa es llorar: ¡Oh, qué contenta* queda el alma de haber llorado!

## Soliloquio II

Comentario: esa cabeza *llena de rocío*, de haberme buscado *toda la noche*, que en la *noche de mis oscuridades* me buscáis Vos. (p. 1007).  
 Sol. III, Comen.: si os encontrare alguna alma piense, *por el rocío que la habéis buscado toda la noche*. (p. 1011).

## Soliloquio IV. Comentario

Señor mío, váis por ... *los rigurosos fríos del invierno* buscando una ovejuela fugitiva. (p. 1015).

## Soliloquio VII

Cuando a mi *puerta* salí  
 a veros, Esposo mío,  
*coronada de rocío*  
 toda la cabeza os vi. (vv. 69-72).

Comentario: cuando llegaste a mi *puerta*, *coronado de aljófara* (p. 1025).

El *Ángel* de mi *guarda* me advertía. (p. 1013)

## Soliloquio IV. Comentario

*Asomad* a esa preciosa *ventana*. (p. 1002).

## Soliloquio III. Comentario

Yo iba ... *en la nave* de mi verde edad... y que *esta tabla*, vida mía, hizo tan grueso el madero de *vuestra cruz*. (p. 1010).

## Soneto XLVI

*No sabe qué es amor quien no te ama,  
celestial hermosura, esposo bello. (vv. 1-2).*  
.....

¡ Ay Dios!, ¿en qué pensé dejando  
tanta belleza, y las mortales viendo,  
perdí lo que pudiera estar gozando?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo.  
*tal prisa me daré, que un hora amando  
venza los años que pasé fingiendo. (vv. 9-12).*

## Jaculatoria XLIX

Cristo mío, *no sé cómo hubo en el mundo  
quien viese tu hermosura y no te amase (p.  
1029).*

## Soliloquio III

*Lejos anduve de Vos,  
hermosura celestial. (vv. 29-39)*

Comentario: ¡oh ciega afición de una mi-  
serable y frágil hermosura! Si me qui-  
taras de ver la de Dios... Por mis ojos  
pasaron vanas hermosuras (p. 1010).

## Jaculatoria LV

¡Ay mi Dios, *quién te amase estos días tan  
aprisa que desquitase los muchos años que ha  
vivido sin haberte amado! (p. 1029).*

Anecdotarios aparte, coincidencias tan cercanas en dos obras diferentes de un mismo autor sólo se dan en literatura por una de dos razones distintas. En primer lugar, por causas estéticas, cuando se imita de acuerdo con la poética renacentista, lo cual nunca se hace por casualidad. Imaginemos que Lope hubiese decidido imitar el Soneto XVIII de sus *Rimas* al escribir la redondilla "Cuando a mi puerta salí" hacia finales del "Soliloquio VII". En ese caso el crítico ha de identificar también como imitativos los versos 5 y 6 del comienzo: "Asomad el corazón,/ Cristo, a esa dulce ventana", y notar que las quince redondillas que median entre estas dos supuestas instancias imitativas nada tienen que ver con el soneto en cuestión. La naturaleza esporádica del mismo hecho indicaría de inmediato que no se trata del quehacer imitativo, sino apenas de dos alusiones sueltas. Pero alusiones ¿por qué y para qué? Lope sabe ser maestro del aludir. ¿Qué es el cierre del mismo Soneto XVIII sino toque magistral de un genio de la alusión? "Mañana le abriremos, respondía,/ para lo mismo responder mañana": la contumacia de Lope transparentando la de San Agustín (*Confesiones* VIII, 12). Sin embargo las de su soliloquio serían alusiones

sin nada significativo a qué aludir, lo que ya haría poco convincente la hipótesis por razones estéticas. Y ¿qué decir de considerarse las jaculatorias? Ésta por ejemplo: “Mi Dios, cuantas veces pienso que *soy nada, tantas te debo un nuevo ser, porque me haces de nuevo*” ( XLIV, p. 1029), ¿no es acaso una apretada síntesis del soneto XC?: versos 1-4: “*Nuevo ser, nueva vida, aliento nuevo,/ Señor, os debo ya, pues reducida/ mi vida a vos es otra nueva vida,/ de tal manera que me hacéis de nuevo*”; v. 9: “*nada era ya la vida*”; vv. 12-13: “*de la nada, Señor, me habéis sacado/ a nuevo ser*”. ¿Imitación? Imitar es eminentemente ejercicio estético literario. Al escribir estas brevísimas plegarias nada debía ser más ajeno al intento de Lope que hacer literatura. La espontaneidad de sus jaculatorias no necesita mayor alegato que el delicioso y casi travieso desgarro de éstas: “Jesús mío, si se huelgan tanto los ángeles de la conversión de un pecador, a fe que les di buen día” (LXXVI, p. 1029). Si bien es la única hipótesis que explica semejanzas entre dos obras separadas en el tiempo, la *imitatio* poética no puede ser causa suficiente de las coincidencias entre las *Rimas* y los *Soliloquios*. Acudamos pues a la única otra causa posible. El segundo modo en que abundantes parecidos recurren entre dos obras literarias es cuando éstas se escriben al mismo tiempo. La jaculatoria LXIV hasta tal punto es un resumen del Soneto XC, que sería casi impensable que no se hubiesen escrito coetáneamente. No otra cosa puede decirse del cúmulo de semejanzas que hemos notado entre los soliloquios y los sonetos. Cuando para expresar un estado de particular intensidad se están elaborando —consciente o inconscientemente— una serie de poderosas imágenes poéticas, nada tan espontáneo como su reincidencia en los múltiples avatares dentro del discurso de su creador.

Quizá hasta sea posible aventurar la ocasión en que se escribieron los *Soliloquios amorosos*. Aún antes de la muerte de Carlitos, Lope hacía los Ejercicios espiritua-

les de la Compañía de Jesús<sup>50</sup>. Nada tan natural como que también los haya hecho al pensar en el sacerdocio, puesto que entre los puntos importantes de los Ejercicios se da notablemente el discernimiento de la vocación religiosa<sup>51</sup>. La consideración de los pecados personales, junto con la meditación sobre pasajes de la vida y Pasión de Jesús, forma la médula de la práctica ignaciana. Es la meditación con "composición de lugar", o sea, figurar una escena en la imaginación, visualizarla lo más detalladamente posible. Basta leer los comentarios de los *Soliloquios* para encontrar a cada paso clarísimos ejemplos de composición de lugar:

Dulcísimo Jesús, no os admiréis de que habiéndoos llamado mi vida piense que os váis, pues *imaginé... ¿Sabéis que imaginé cuando dije que me esperaseis? Que os ibais poco a poco, y como volviendo la cabeza... La razón halló mi enamorada imaginación, que fue, Dios mío, el haberos visto tan abierto... si os miro las manos veo, por las palmas abiertas... Si miro vuestra cabeza santísima, Señor mío y buen Jesús, por tantas heridas como os han hecho la punta de esas espinas... Si vuestro pecho en ventana tan grande, veo asomarse vuestro corazón a mirar quién pasa, para llamarle...*

<sup>50</sup> Como es sabido, Lope se educó con los jesuitas, y ya anciano expresa su gratitud a la Orden con el *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús* (1629). Se colige que Lope, como muchos otros españoles, solía hacer los Ejercicios espirituales antes de su crisis religiosa, por lo que revela una carta suya al Duque de Sessa, fechada en Toledo el 30 de abril de 1610: "Aquí todo es reformatión de costumbres y exercicios espirituales, a que yo acudo remisamente [con tardanza], porque el tiempo ha sido tan riguroso como Vex.a de allá me escribe; si esto no es achaque, como los de los que no ayunan porque caminan, hállole tan trocado que desseo aprender aquí lo que allá no he podido", *Epistolario* III, p. 19.

<sup>51</sup> Dice el P. Pedro de Ribadeneyra: "Mas aunque el fruto de estos espirituales Ejercicios se extiende universalmente a todos, pero particularmente se ve y se experimenta más su fuerza en los que tratan de tomar estado, y desean acertar a escogerle, conforme al beneplácito y voluntad de Dios... Y para esto aprovecha el recogimiento y la consideración y oración con que el hombre en estos Ejercicios se apercibe" (*Vida del Padre Ignacio de Loyola*, p. 67, en *Historias de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945).

Pero si *todo os miro* con cinco mil azotes, parecéis una celosía... *ahora viéndoos cubierto de sangre...* En *llegando a miraros*, vida mía, en el trono de esa cruz, como un ramillete de rosas y claveles, me parece que en ninguna ocasión os vienen tan bien los amores. (Sol. I, pp. 1002-4).

Las meditaciones de Lope desde el primero hasta el último soliloquio se centran en Jesús crucificado: "Yo pienso que [mi alma] os imagina muerto por ella en la cruz" (Sol. VII, p. 1023). Palabras insuperables para revelar la composición de lugar puesta en práctica por la imaginativa más fecunda de España: Lope pecador, imagina, visualiza, su alma que está imaginando, visualizando, la imagen de Cristo. Ahora bien, aún hoy, suelen los colegiales de instituciones católicas retirarse una semana para hacer los Ejercicios. Muy sugestiva semana: no es difícil que nos señale el por qué los "Cuatro Soliloquios" de 1612 hubieron de crecer a siete.

En conclusión, los poemas más personales de las *Rimas sacras* y los *Soliloquios* amorosos fueron escritos coétaneamente<sup>52</sup>. La imagen recurrente en todos ellos

<sup>52</sup> LA BARRERA, *op. cit.*, p. 399: "Al hacer las explícitas confesiones que estampó en los *Soliloquios*, llorando arrepentido en edad ya tan avanzada... los extravíos de su vida pasada, no tuvo Lope suficiente valor para mostrarse ante el público descubierta y desembarazadamente. Responderáse a esto que ya los *Cuatro soliloquios* habían salido a luz con su nombre; pero ha de tenerse en cuenta que se imprimieron... cuando aún no había dejado de pertenecer al estado seglar". Castro está de acuerdo con esta fecha tardía, y también parece estarlo con las razones que da la Barrera, pues al citarlas la considera dichas "discretamente", *op. cit.*, n. 96, p. 197. Para explicar la publicación de la obra bajo pseudónimo anagramático, tales razones son poco convincentes; por un lado, habría que explicar por qué Lope cobró "suficiente valor" para declarar su paternidad en la "Égloga a Claudio": "disfracé con anagrama,/ los Soliloquios"; por otro, nada se confiesa en éstos que no hubiera ya declarado públicamente en las *Rimas sacras*, tan explícitas respecto a sus culpas como los *Soliloquios amorosos*. En realidad, su arrepentimiento no resulta más explícito ni más acusatorio de sí mismo que el del santo Duque de Gandía, como se ve en "una oración que hizo el Padre Francisco el día de su profesión", la cual Ribadeneyra transcribe en su *Vida del P. Francisco de Borja*, en *op. cit.*, pp. 671-

es la del pecador arrepentido frente a la cruz. Ya lo sabemos; su prototipo histórico es la Magdalena. Y para nuestro poeta la Magdalena será, por cierto, arquetipo de Lope mismo.

673. Su modo expresivo se asemeja bastante al de Lope; es imposible no recordar su pregunta "¿qué tengo yo que mi amistad procuras?", al leer el comienzo de la plegaria del Borja: "Señor mío y todo mi refugio, ¿qué hallaste en mí para mirarme? ¿qué hallaste en mí para llamarme?". Tal como hará Lope en el Soliloquio III y su comentario, Borja llega a acusarse de ser otro "Judas". En tantas ocasiones tan poco discreto, en las páginas penitenciales de sus soliloquios Lope jamás detalla el tipo, cómo, cuánto, con quién y cuándo de sus pecados. Por nuestro lado, al postular la coetaneidad de las *Rimas sacras* y los *Soliloquios*, y recordando que el poeta guardaba su único borrador en el mismo cuaderno, se nos plantea muy distinta pregunta: ¿por qué no los publicó al mismo tiempo que aquéllas o poco después? La causa puede ser muy sencilla: en 1614 le eran todavía demasiado personales para darlos a la imprenta. Conjeturemos que en unos Ejercicios espirituales hechos antes de su ordenación, Lope recordara —¿cómo no hacerlo?— aquellas redondillas suyas, nacidas no hacía demasiados años, en escenario en todo semejante, considerando su vida pecadora ante Cristo en la cruz. Nada tan natural como que las usase de punto de partida para la meditación (la contemplación ignaciana), partiendo de la misma y casi obligada composición de lugar. "Contemplaciones" que nos quedarían documentadas en los comentarios en prosa: "que me abriese más de veras los ojos a esa contemplación de nuestra común miseria" (Sol. I, p. 1003). Pronto habrá agotado los cuatro textos, y llevado por la inercia misma de su versificación escribió otros tres con el mismo formato, dejándonos la sustancia de sus meditaciones sobre ellos en los correspondientes comentarios en prosa. Posiblemente más tarde decidiera agregar las redondillas de la "Introducción". Esta no demasiado atrevida hipótesis explicaría la calidad de esos papeles que conservaba entre poesías religiosas escritas hacia la misma época en el mismo estado espiritual, pero que serían —como meditaciones ignacianas— la más íntima, la más directa expresión de sus tribulaciones y esperanzas. Por una vez Lope debió sentir que unos papeles suyos le eran demasiado personales para hacerlos literatura. Al imprimirse las *Rimas sacras*, el sentimiento a lo vivo, no se había llegado a establecer la suficiente distancia emocional para pensar en publicarlas. Después de más de un decenio, la memoria cicatrizada, ya podía hacer literatura de esos "Soliloquios de su ardiente llama" y hasta, al prepararlos para la imprenta, jugar a crear a ese Gabriel Padocepo en quien, con transparencia anagramática, Lope se inventó o se soñó cartujo.

## EN LA HUELLA DE MALÓN. LOPE DE VEGA: MARÍA DE MAGDALA

Este intento de fijar la fecha probable de los *Soliloquios amorosos* ha sido necesario porque, habiendo afirmado la identificación del poeta con la Magdalena, hemos de demostrarla acudiendo justamente a la semejanza de los conceptos e imágenes del poema de las *Rimas sacras* y los de esos *Soliloquios*. A nuestro juicio, similitud en simultaneidad.

Lope dio a sus *Soliloquios* el título justo. Al contemplar la Pasión, su alma habla a solas con Jesús; así también lo hace la santa en tres largos soliloquios contemplativos de "Las lágrimas de la Magdalena". Ambos expresan lo mismo, ya el arrepentimiento, ya el sentimiento de culpa. Si a ella le parece "que sólo por sus culpas padecía" Cristo (v. 192), él considera que "Vos padecisteis por mí solo" (Sol. I., Com. p. 1002); si ella declara "Yo que de vuestra muerte culpa he sido" (v. 201), no menos hace Lope: "he sido vuestra muerte" (Sol. I, v. 24). María comparte esos pasos suyos con cadencias del toledano —"Es posible, Señor, que os han traído/ a tales pasos los que di perdida" (vv. 201-202), "Paso no he dado en mis errores vanos/que en los que agora doy no se me acuerde" (vv. 209-210)—; comparte también sus ansias de crucifixión, "que ya me va, Señor, crucificando/ el alma en ese leño" (vv. 289-290)<sup>53</sup>. Los "pies clavados" los emocionan por igual, y por igual lo enamora la hermosura de Cristo en la cruz<sup>54</sup>:

<sup>53</sup> Lope era terciario franciscano, y una de las grandes devociones de la Orden de San Francisco fue la de la Pasión. En Lope es frecuente el motivo de pedirle al crucificado que lo abraze; así Murillo pintó a San Francisco para los capuchinos de Sevilla, Cristo en la cruz, con el brazo derecho desclavado, "abaisse vers le saint son visage plein de tendresse et met la main sur son épaule avec l'affectueuse bonté d'un ami" (MÁLE, *op. cit.*, p. 493).

<sup>54</sup> Comparar con las citas de los *Soliloquios* y de los sonetos, *supra*, éstas de "Las lágrimas de la Magdalena": "En esos pies hallé perdón y cielo,/ y no puedo sufrir verlos clavados" (vv. 401-402); "Pies soberanos que clavados tiene/ mi libertad con ese fuerte clavo" (vv.

Porque no puede haber cosa más linda  
que ese roto, desnudo cuerpo santo,  
ni que las almas enamore y rinda,  
y enternecidas las provoque a llanto.

(vv. 481-484).

No sé, mi bien, qué tenéis,  
que todo me enamoráis,  
o es que, como abierto estáis,  
mostráis lo que me queréis.

(Sol. I, vv. 65-68).

Mas cuando, Cristo amoroso,  
de la cruz pendiente os ven,  
como me hacéis mayor bien,  
me parecéis más hermoso.

(Sol. V, vv. 37-40).

En el cuerpo del crucificado contempla Lope "un ramillete de rosas y claveles" (Sol. I., Com. p. 1004), porque "todo sois lirios y rosas" (Sol. V, v. 43) con las "cárdenas violetas de vuestros golpes" (Sol. V., Com. p. 1018), y ve Magdalena "que a fuerza de rojos cardenales/ de cándido jazmín os vuelven rosa" (vv. 395-396). En la cruz Lope señala que "ahí sí que están los jacintos, los marfiles, el óleo efuso" (Sol. I., Com. p. 1004), a la par que la santa indica "Agora sí que estáis como óleo efuso" (v. 373). Gemelos en la profusión del llanto y en la expresividad del lamento<sup>55</sup>, si uno se siente "oveja reducida" (Sol. I, v. 22), la otra sabe que fue "oveja fugitiva" (v. 367) del mismo Pastor, quien al limpiarlos la dejó "más que la nieve blanca" (v. 416), y "más que la nieve" así quedó él (Sol. III, Com. p. 1010).

409-410). Lope siempre visualiza a Jesús crucificado con tres clavos. Desde el siglo XVI se discutía si debía ser representado con tres o con cuatro clavos (como el Cristo de Velázquez); los jesuitas eran fuertes partidarios de los tres clavos, ya que aparecían en el escudo de la Compañía. Respecto al enamorarse de Jesús, recordemos otra vez la coincidencia con Lulio en la cita ya mencionada: "Ahorar, amar e contemplar vos volria en la vostra passio per ço de vos me pogués enamorar".

<sup>55</sup> Los paralelos en la expresividad del lamento son numerosos; baste éste: "¿Es posible, Señor, que os han traído?" (v. 201) a tanto mal mis acciones, dice la santa, tal como Lope (Soliloquio III, vv. 9-10): "¿es posible, vida mía,/ que tanto mal os causé?".



Lope, que en los *Soliloquios*, se ve en Judas, en el buen ladrón y el hijo pródigo, nunca se equipara de modo explícito con la mujer de Magdala. Tal vez le pareciera poco decoroso identificarse abiertamente con un personaje femenino. Sin embargo, puesto que su alma se siente y se sabe esposa de Cristo —tal como en sus octavas se llama a sí misma Magdalena—, se le escapa a Lope el adjetivo delator. Así, en el Comentario del Soliloquio VII insertó un poema con una estrofa admirablemente magdalénica: “¡Oh, quién te amara tanto que muriera/ en un acto amoroso/ transformada en las penas de su Esposo!” (p. 1024). “Amada en el Amado transformada”, ciertamente; pero las metamorfosis del alma de Lope no son otras que las de la Magdalena. Aún más: las de la Magdalena de Fray Malón de Echalde: “piedra resuelta en agua” (II, 256).

Junto a la tumba de Cristo, la mujer recuerda la escena de su conversión en casa del fariseo: “Piedra fui yo, sus pies me transformaron” (v. 633), y entonces la roca se destila en llanto (v. 644). Éste es “metamorfoseos soberano de un alma oscura” al que se alude desde la primera octava del poema, y el mismo de los *Soliloquios*, donde el trocado Lope se vuelve lágrimas: “Ojos, no sé qué me digáis de aquesta mudanza vuestra, de esta transformación divina, que no ovidiana ni fabulosa<sup>56</sup>... Ya, Señor, los anegan [a mis ojos] dos profundos mares de lágrimas” (Sol. VI, Com. p. 1020-1021). No cabe duda, Lope leyó la “Conversión de la Magdalena”, y lo hizo tan bien, que recordó hasta un detalle de la comparación del agustino. Hemos visto cómo Malón compara la metamorfosis de su Magdalena con una serie de episodios bíblicos (II, 255); tras hacerlo, dejando de lado todos los demás, se centra en uno solo: “Es el que

<sup>56</sup> “Entre tantas maravillas y metamorfosis que Dios hizo” (II, 255), para Malón y Lope, “esta transformación divina, que no ovidiana ni fabulosa” del pecador en lágrimas, es la suprema entre todas las posibles metamorfosis de la literatura sagrada y profana.

ha convertido el *peñasco en fuente, en fuente de agua...* Porque *hirió la piedra* corrieron las aguas; *hirióla Moisés*" (II, 256). No ha de ser por casualidad que Lope de Vega dé solamente un paralelo bíblico, y que sea exactamente éste, que no por lo breve deja de transparentar su subtexto: "*Moisés hirió una piedra* en Rasidin, de quien salió *la fuente* de refrigerio" (Sol. VI, p. 1020).

En las *Rimas sacras* (Soneto XVII) y en los *Soliloquios* los ojos de Lope y su largo llanto<sup>57</sup> no son otros que los de la Magdalena de Malón:

esta pecadora, que de sus ojos ... riega  
los pies de Cristo, por dolor, por amor,  
por devoción, por congoja de la vida  
pasada. (II, 256)

en dos mares anegados,  
ya lloran por mis pecados,  
ya lloran por vuestro amor.

(Sol. VI, vv. 21-24).

<sup>57</sup> Respecto al llanto del poeta, Castro juzga que "Lope prolonga excesivamente su plañir", *op. cit.*, p. 198. Siendo cada soliloquio la consideración de los pecados de un cristiano de la Contrarreforma, jamás su plañir debería juzgarse excesivo. Santa Teresa en su *Libro de la Vida* menciona las lágrimas desde el primero hasta el último grado de oración como importantes "consuelos", "gustos", "ternuras" y "deleites" de la vida contemplativa (Caps. 10, 14, 19). No es posible exagerar su importancia para San Ignacio, en cuyo *Diario* es rara la entrada que no dé cuenta de ellas. En los *Ejercicios espirituales* se explica su significado de "consolaciones". Basta leer la biografía de Ribadeneyra para entender que Loyola fue particularmente agraciado con "el don de las lágrimas"; cuando rezaba las Horas "era tanta la abundancia del divino consuelo y tantas las lágrimas que derramaba, que le era forzado hacer pausas casi en cada palabra... y vino a perder la vista de los ojos de puro llorar", por lo cual el Papa le concedió dispensa "para que no fuese obligado a rezar el oficio divino" (p. 320); "cuánto gozo y consolación sentía su espíritu de las copiosas lágrimas que continuamente en toda su oración derramaba" (p. 323); en fin, "tuvo grandísimo don de lágrimas" (p. 327). Ribadeneyra también transcribe la carta de la tía clarisa de San Francisco de Borja a su sobrino: "Y allí os vi estar postrado a los pies de Cristo, y con humildes lágrimas y gemidos le pedíais perdón de vuestros pecados" (*Vida del P. Fco. de Borja*, p. 648). No otra es la figura de Lope en sus *Soliloquios*. En esto no podía haber exageración. Las lágrimas conllevaban un marcado signo sacramental, *infra*.

El tratado de la *Conversión de la Magdalena*, ¿fuente literaria del Fénix? Sin duda, desde el punto de vista del crítico enfrentado a estas obras en tanto producto literario; pero desde la perspectiva del poeta penitente este tratado hubo de trascender en mucho sus alcances literarios. En esa encrucijada de su vida, Lope debió encontrar en el libro del agustino fuentes vivas de expiación. Allí hubo de hallar el retrato mismo de su alma: el retrato de la Magdalena en la pluma de Malón.

Siendo María de Magdala ejemplo de penitencia y modelo de arrepentimiento, muy en particular de pecados de la sensualidad<sup>58</sup>, la identificación de Lope con esta *advocata omnium peccatorum*<sup>59</sup>, ha de resultarnos, aunque inesperada, natural. La Magdalena estaba en auge entre santos y pecadores, fuesen Teresa de Ávila y sus carmelitas, los dominicos de Provenza, los agustinos de Castilla y Aragón<sup>60</sup>. Lo que sí es un hecho raro y

<sup>58</sup> Entre las cuatro cosas que agravan los pecados de la Magdalena, Malón de Echaide juzga que es "la primera que eran pecados de sensualidad, que aunque no son de mayor culpa son de mayor afrenta; y aun si miramos, son pecados que Dios castiga gravísimamente" (I, 136). Juicio donde se refleja el espíritu posttridentino, que culminó en la declaración del Santo Oficio Romano el 4 de febrero de 1611, donde dictamina que en pecados sexuales, es decir, en faltas contra el sexto y noveno mandamientos, a diferencia de los otros, no hay materia leve. En 1612 el General de los jesuitas confirmó, bajo pena de excomunión para quien enseñara lo contrario, que ningún pecado contra la castidad podía ser considerado venial. Cf. UTA RANKE-HEINEMANN, *Eunuchs for the Kingdom of Heaven*, New York, Penguin Books, 1990, p. 256.

<sup>59</sup> Expresión del Padre Fabre, uno de los primeros y más íntimos compañeros de San Ignacio, en *Fabri Monumenta* (Madrid, 1914), p. 495.

<sup>60</sup> La Magdalena gozaba de particular devoción en muchas de las órdenes religiosas más importantes. Los dominicos, que guardaban las supuestas reliquias de la santa en la iglesia de San Maximino en Provenza; además del ejemplo de fervor por la Magdalena dado por San Agustín, los agustinos, considerándose "eremitas", se inspiraban en las leyendas de la santa como penitente ermitaña; los carmelitas la consideraban de su orden, como una de las religiosas que habían estado en el monasterio del Carmelo fundado por la Virgen en Jerusalén después de la muerte de Cristo. Santa Teresa

curiosísimo es que Lope no se identificó con la Magdalena meramente en amplios y generalizados términos, sino que lo hizo con una visión particular y específica, la que encontró en el libro de Malón de Echaide para inspirarle muchos de los pasajes más personales e íntimos de su obra religiosa. Hay versos en las *Rimas sacras*, como los inolvidables "Pastor que con tus silbos amorosos/ me despertaste del profundo sueño" (XIV), "¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado" (XV), donde todos hemos creído escuchar la individualísima voz del poeta. Y no nos engañamos. Lo que no hemos sabido reconocer es el tamiz de su voz:

Oh, cuántos hay que oyen el silbo del soberano Pastor del cielo, sienten su llamamiento, conocen la inspiración que le envía y hácense sordos. (II, 121).

Así me dabas grandes voces y me llamabas, Dios mío... mas yo cuitada no cuidaba de responderte, alejándome siempre más de ti. Tú, amador de mi alma, no cansado por eso, me rogabas... Aun en medio de mi olvido y de tu ofensa me llamabas y me despertaba. (II, 210).

Fray Pedro Malón de Echaide es el eco en la voz. No menos se lo oye en los *Soliloquios*: "Vos me llamabas y yo no respondía: cuando vuestras inspiraciones me despertaban y yo estaba durmiendo en el profundo letargo de mis deleites" (p. 1005). Los placeres en aquéllos prados de otrora que tantas veces poetizó nuestro gallardo potro sin freno, ¿cómo hubiese podido no verlos espejados en esta Magdalena?: "Yo, ingrata, mala, desconocida, yéndome por los anchos prados del pecado, corría a dar rienda suelta tras mis contentos, como caballo sin

declara: "era yo muy devota de la gloriosa Magdalena, y muy muchas veces pensaba en su conversión, en especial cuando comulgaba; que como sabía estava allí cierto el Señor, poníame a sus pies, pareciéndome no eran de desechar mis lágrimas... y encomendávame a aquesta gloriosa santa para que me alcanzase perdón", *Libro de la Vida*, ed. Otger Stegginck, Madrid, Clásicos Castalia, 1986, p. 168.

freno, sin curar que me llamabas, y que ibas en pos de mí, y yo huyendo siempre de ti" (II, 204).

En las *Rimas sacras* Lope se lamenta de haber preferido las hermosuras del mundo a la belleza divina —“Si quise, si adoré, ¡qué error terrible!./ hermosa mortal, ¿cómo ignoraba/ la tuya celestial” (XCI)— y en los *Soliloquios*: “¡Cuántas veces os negué/ por confesar mi locura/a la fingida hermosura/ donde no hay verdad ni fel” (I, vv. 57-60). “Oh ciega afición de una miserable y frágil hermosura! Si me quitaras de ver la de mi Dios... por haberte amado locamente nos viésemos los dos en el infierno entre tanta diversidad de fealdades abominables”; “Por mis ojos pasaron vanas hermosuras... y por los demás sentidos cosas que, por no ofender vuestra limpieza, aun no las osa revolver mi memoria; con esto anduve tan lejos de vuestra hermosura” (III, p. 1010). Sería injusto dudar el hondo sentir de ésta, su avergonzada pena; no menos indudable es que la emoción del poeta halló modelo y cauce en la Magdalena del agustino: “Sólo me agradaban las criaturas y me deleitaban las cosas de la tierra. La hermosura me parecía que estaba en el cieno de mis torpezas y abominables pecados, y ésta sola buscaba y dejábate a ti, belleza infinita” (II, 208). En el sentimiento —hasta en la adjetivación— la voz de Lope es magdalénica: “Bendita sea vuestra piedad, hermosa infinita... que esperabais que conociese la fealdad del vicio y la belleza vuestra” (Sol. I, p. 1003). Lo es hasta en el detalle comparativo. Cuando Malón escribe de los muchos que sienten las llamadas de Dios “y hácense sordos”, los compara con *áspides* “que se tapan las orejas, por no oír *la voz del encantador, que con sus versos las encanta*” (II, 121), y tal se ve Lope, “que al *encanto* dulcísimo de *vuestra voz eran mis oídos de áspid*” (Sol. II, p. 1005).

Hemos notado ya que en el Soliloquio VII se da la variante de un motivo que amó el poeta, el del amante rondando la puerta. Es natural que Cristo lo haga, co-

mo en el soneto XXXIII, pero en este soliloquio nos espera una sorpresa. Hemos visto a Lope identificarse con la Esposa del Cantar de los Cantares; ahora se apropia de sus acciones y palabras cuando su alma oye el llamado del Esposo, "arrepentida de haberos respondido que tenía los pies descalzos y recién lavados cuando Vos llegasteis a su puerta" (p. 1023). El poeta está parafraseando su pasaje favorito del Cantar (5: 2-3), el mismo que ha poetizado muchísimas veces, y al que se ha referido en otras ocasiones a lo largo de los mismos *Soliloquios*: Cristo, en busca de su alma, llama a la puerta, y ella se hace la sorda o se excusa para no abrir. Hasta aquí nada de asombroso, pero de seguido se apresura a sorprendernos. Lope-Esposa "viene a rondar y a pasear la [puerta] de vuestro santísimo costado". Variante encantadora y al parecer novísima porque, como había subrayado Fray Pedro, "cosa nueva sería que la mujer recuestase al hombre, lo requiriese y le ruase la calle, que esto es cercar la mujer al varón". De lo social a lo poético esta metáfora de Lope arrepentido surge asombrosa por lo nueva. Pues bien, la novedad no es suya; se la prestaba la Magdalena de Malón: "he aquí cumplida esta novedad. Yo soy la mujer que te busco, yo la que te requiero, te rondo la casa" (II, 211). Magdalena y Lope, como la Esposa del Cantar, se morían de amor, y Lope-Magdalena "viene muerta de amores", "tan enamorada de Vos" (p. 1023).

Magdalena ¡tan enamorada! Entre todos los personajes evangélicos ella es, por excelencia, la enamorada del Señor. De considerarse la vida y personalidad de Lope, justamente esto debió ser lo que determinara su honda identificación con ella. Nada tan ajeno a la personalidad del poeta como el desasimiento, la renuncia y desapego de un San Jerónimo, las maceraciones de San Pedro de Alcántara y el ascetismo de tantos atletas de la Iglesia. Sus entusiasmos, aun si fugaces, siempre fueron los de un sentimental. El enamoradizo Lope; el siempre

enamorado Lope ¿cuándo no estuvo en trance de amores? Sin estarlo, o mejor, sin sentir que lo estaba, hubiera perdido y creído perder lo más genuino de su identidad. Por eso, una vez más, Lope de Vega se enamoró. Le era necesario por hábito del alma, y aun más necesario para su salvación. Sólo de estar enamorado podía esperarla en las palabras de Jesús a la pecadora de Naím; como ella, él había pecado mucho, y mucho le sería perdonado si amaba mucho, cual le indicaba el libro de Malón: “¿Qué dice Cristo de la Magdalena? ¿Qué dice el Amante eterno de María? *Quoniam dilexit multum*. Que amó mucho. ¿A quién? A Dios” (III, 129). Lope, que siempre había amado lo hermoso, debió leer emocionado las páginas del agustino sobre la belleza de Dios, y al enamorarse de su “Esposo bello” verse en la Magdalena de Malón: “¡Oh hermosura sobre toda hermosura! Y ¿quién será aquel que de tanta belleza no se enamore?” (III, 151). También como la santa, él había contemplado, junto a la hermosura infinita, la vergüenza de la propia fealdad: “Véisme, pues, aquí, Señor, enamorado de vuestra hermosura, y corrido de mi fealdad. Vos sois la misma limpieza; yo la torpeza misma... impuro, traidor, desleal y abominable” (Sol. IV, p. 1014). La fealdad de Lope no difiere de la que Jesús ve en la María de Fray Pedro, “estando en medio de tus pecados, revolcada en tu sangre y abominaciones, muerta de tus torpezas y fealdades” (III, 130). ¿Fea la Magdalena? ¿Es que acaso no era hermosa? De mirarse bien, fue hermosa y fue fea. Es la paradoja de su santidad.

#### LA HERMOSA FEA

Entre todas las mujeres evangélicas ninguna ha tenido figuración más sensual que la Magdalena, con sus largos, profusos cabellos y sus ojos y boca de enamorada:

y toda derrocada	Lavaba larga en lloro
a los divinos pies que la traían,	al que su torpe mal lavando estaba;
lo que la en sí fiada	limpiaba con el oro,
gente olvidado habían,	que la cabeza ornaba,
sus manos boca y ojos lo hacían.	a su limpieza, y paz a su paz daba.

(vv. 56-65).

Así la imaginó Fray Luis, con esa cabellera que desmelenada magdalénica en sinúmero de pinturas y versos su avalancha de oro veneciano. Así la pensó otro agustino, Fr. Juan Antonio Camos, en un soneto de los preliminares de *La Conversión de la Magdalena*, quien conocía la poesía del Maestro León, como demuestra este intento imitativo:

Magdalena, famosa pecadora,  
a los pies de la vida derrocada<sup>61</sup>,  
con la madeja de oro desatada,  
que al sol hizo envidioso en algún hora.

(I, p. 45, énfasis nuestro).

Los cabellos de la pecadora de Naím y los de la María de Betania de San Juan terminaron por hacerse emblemáticos en la iconografía de la santa. En literatura ese oro es la metonimia misma de su hermosura. Hemos visto que desde la primera octava de su poema Lope declara la "gracia y hermosura", de la santa sin faltar la obligada señal iconográfica: "María, pues, con sus cabellos de oro" (v. 73). Sin embargo, es de notar que alguien tan amigo de morosas descripciones de la belleza femenina aquí se abstiene de hacer una *descriptio puellae* de la Magdalena. Anomalía curiosa, y har-

<sup>61</sup> Véanse nuevamente evidencias de la influencia de la poesía de Fray Luis en la obra de Malón: "Y cuando el pecador *derrocado a tus pies...*" (II, 240) y "Oda de la Magdalena": "y toda *derrocada/ a los divinos pies*" (vv. 56-57); "De suerte que *ella a él le lavaba los pies con lágrimas, y él a ella el alma con su gracia*" (II, 241), y Oda: "*Lavaba larga en lloro/ al que su torpe mal lavando estaba*" (vv. 61-52).



to significativa. Para este hombre de ojos táctiles, al momento de describir la más sensual de las santas lo importante no es su belleza física, sino la "gracia y hermosura" de su alma, es decir, la de sus lágrimas. Ya desde el título lo anuncia el poema. Hacia ese entonces Lope escribió también *La negación y lágrimas de San Pedro*<sup>62</sup>, tan penitentemente como un día lo había hecho el otrora sensual Tansillo en un poema imitadísimo. Semejante difusión, muy por encima del resto de su poesía, es por sí misma un fenómeno de particular interés. El poema de Tansillo y tantos otros del mismo tema no son meramente hijos del gusto literario, aun menos de coincidencia o casualidad. Todos fueron expiatorios; todos frutos ejemplares de la Contrarreforma. Contra la Reforma, fueron todos poemas con bandería espiritual.

El arte religioso postridentino conlleva la respuesta a un reto. El artista pinta, esculpe, escribe desde las trincheras de una Iglesia en batalla sin cuartel. La guerra contra el protestantismo no la olvidaron ni contemplativos como Santa Teresa, ni laicos como el Lope de la *Dragontea*. El mundo católico no podía evitar tener presente de continuo la secesión de media Europa, pues, en palabras de Malón, "vemos, por nuestros pecados a Hungría, Bohemia, Alemania, Flandes, Inglaterra y Francia, casi perdidas" (I, 218). La lucha contra la herejía invade los tratados de ascética, como la *Conversión de la Magdalena*, donde su autor se pregunta dolorosamente: "¿Quién en estos nuestros desdichados tiempos ha derrocado tantas letras y santidad, y de grandes defensores de la fe ha hecho grandes perseguidores de ella?... ¿Quién hizo al rey Enrico hereje y destruyó a Inglaterra, a Alemania, a Hungría y a Flandes, y quién ha hecho perder a Francia el nombre de cristianísima,

<sup>62</sup> *Obras sueltas*, vol. XIII, p. 474, romance, "La negación y lágrimas de San Pedro".

sino la licencia y soltura que predicán los falsos predicadores de Satanás?" (I, 147). Del libro de Malón, de las *Rimas sacras*, de los *Soliloquios amorosos*, podríamos preguntarnos lo que Émile Mâle, y dar su misma respuesta: "¿es necesario creer que el arte cuya esencia es la contemplación y el amor haya también tomado parte en el gran combate que libraba la Iglesia? Estamos convencidos que así fue. La controversia tocó al arte, y a veces éste se volvió una de las formas de la controversia"<sup>63</sup>. Al arte religioso después de Trento no le bastó con alabar y narrar; ahora en el cuento y el canto se alzaba la refutación contra el enemigo insoslayable; en cuadro y tratado, escultura y poema Roma escribió su apologética.

Basándose en el principio de la justificación sólo por la fe, protestantes como Zwinglio y Calvino rechazaron, entre otros sacramentos, el de la penitencia. El Cardenal jesuita Roberto Bellarmino, el más influyente teólogo de su tiempo, defendió el dogma católico en un auténtico monumento de la Contrarreforma, sus *Disputationes de controversiis christianae fidei adversus hujus temporis hæreticus*, primera sistematización de las controversias con los protestantes. Como respuesta al argumento de la inutilidad de este sacramento, Bellarmino presenta su primera evidencia: las lágrimas de San Pedro, figura de la confesión<sup>64</sup>. Como en las *Disputationes*, la imagen del santo con los ojos inyectados de sangre de tanto llorar, que inspiró a tantos pintores y poetas en toda la Europa católica desde fines del siglo XVI, era argumento efectivo contra el protestantismo y afirmación del dogma romano. En las lágrimas de San Pedro se contemplaba y defendía la validez de la confesión puesta bajo la autoridad y patronato del príncipe de los apóstoles<sup>65</sup>. Los

<sup>63</sup> MÂLE, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>64</sup> Las *Disputationes* (1586-1589) tuvieron muchas ediciones; nosotros hemos consultado la de Lyon, 1610, tomo III, pp. 1206-1396.

<sup>65</sup> En el romance de Lope a las lágrimas de San Pedro la autorización del sacramento de la penitencia por el primer Papa es explícita: "Y, si es Dios, que en mi caída/queréis que tome lición/ de

españoles amaron su llanto; lo pintó Ribera y el mismo Velázquez. De hecho, las muestras europeas más tempranas se dieron en España, ya desde finales del xvi, en varios cuadros del Greco<sup>66</sup>, a los cuales podría proveer justa exégesis la prosa de Malón: "Más provechosos son los ruegos de las lágrimas que de las palabras... Y así San Pedro no usó de palabras, con las cuales había negado, había pecado, había mentido y había blasfemado y perjurado y aun renegado... más lloró, y mucho, y con un amargo llanto" (II, 245).

Tras el llanto de San Pedro, Bellarmino presentó su segunda arma *adversus hæreticos* en las lágrimas de la Magdalena; de ahí que a veces se representara a la una en conjunción con el otro: ambos, signos del triunfo del sacramento sobre la ofensiva protestante. De ahí también la extraordinaria popularidad de las imágenes de la Magdalena penitente, símbolo del arrepentimiento cristiano, imagen de la penitencia, ícono sacramental<sup>67</sup>. Para ello las artes plásticas —siguiendo la leyenda medieval— la representaron en el desierto, y aunque la literatura no fue ajena a tal iconografía, ya hemos visto que el pasaje del banquete en casa del fariseo fue el que determinó la figuración literaria de las lágrimas de la Magdalena. La imagen visual de esa mujer joven aniquilando su hermosura en cruel mortificación de la carne pecadora debía resultar más impresionante, dramática, patética. Es la apologética por lo sensorial, pero en literatura, para refutar al protestantismo desde su mismo terreno de ofensiva se acude a la prueba escrituraria: el texto del Evangelio de Lucas fue justamente el que "sirvió al Catolicismo en su argumento de que el mis-

perdonar las ajenas,/pues que Pontífice soy/ no digo que siete veces.../ mas cuantas veces viniere/ a mis pies el pecador" (vv. 81-90).

<sup>66</sup> MÅLE, *op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>67</sup> En la iglesia de los carmelitas en París se veían dos estatuas a cada lado de un altar, la de San Pedro arrepentido con el gallo, y la de la Magdalena secándose los ojos, MÅLE, *op. cit.*, pp. 67-68.

mísimo Cristo instituyó el sacramento de la penitencia para absolver de sus pecados a las almas contritas<sup>68</sup>. Éste debió ser el nudo de la cuestión también en el tratado de Malón de Echaide: "*Remittuntur ei peccata multa*. El premio de tanto amor es que le son perdonados muchos pecados. ¡Oh alma! Si supiésedes bien qué cosa son pecados y qué cosa es oír del confesor un 'yo te absuelvo', moriríades de contento, cuando oís a sus pies aquella palabra" (III, 159). Como hemos dicho, la *Conversión* es esencialmente una extensa homilía sobre el pasaje de San Lucas que culmina en el perdón de Jesús a la mujer de Naím. Cuando el agustino llega a este punto su sermón se vuelve hacia el sacramento de la penitencia, para el cual las acciones de Cristo y la pecadora sirven de ilustración y *exemplum*. La Magdalena arrodillada a los pies de quien ha de perdonarla con las obligadas palabras sacramentales es la imagen explícita del penitente de rodillas ante el sacerdote que pronuncia la absolución.

Si Fray Pedro, al elegir la escena del banquete, subraya el carácter sacramental de la santa, no menos presente lo tuvo Fray Luis. En su "Oda" insiste en dos motivos que lo demuestran sobradamente: el lavado —"lavaba larga en lloro/ al que su torpe mal lavando estaba" (vv. 61-62)— y la cura del médico sabio:

Decía: Solo amparo  
de la miseria, extrema medicina  
de mi salud.....  
.....  
preséntote un sujeto

tan mortalmente herido, cual conviene,  
do un médico perfecto  
de cuanto saber tiene  
dé muestra, que por siglos mil resuene.  
(vv. 66-68, y 86-90).

Todo el poema se encamina hacia esta resolución de su última estrofa. Jesús, el médico perfecto, cura la enfermedad del pecado y devuelve la salud al pecador. La

<sup>68</sup> MARINA WARNER, *Alone of All her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, Pocket Books, 1978, p. 228.

metáfora es antigua; con respecto al sacramento de la penitencia fue favorita de Orígenes —Cristo el médico hábil que sana las llagas del alma— tanto como de San Agustín: “en vuestra conciencia se ha formado un absceso, os atormenta y no os da descanso... confesad, y en la confesión saldrá el pus” (*In Ps. lxvi*, n. 6). Así, la “Oda” de Fray Luis culmina en la metáfora que el Padre de su Orden había hecho símbolo de la confesión. Toda la escena, desde la llegada de la pecadora hasta su pedido de salud, arrepentida y contrita, es la presentación poética del sacramento de la penitencia. Éste es el modelo que le ofrece a la pecadora Elisa; éste el acto que le aconseja: la confesión sacramental. Si no se ha notado hasta ahora, es porque no se ha leído el poema dentro de su verdadero contexto histórico-religioso, pero de tenerlo en cuenta, tema, símbolos, metáforas, todo aclara el sentido de la Oda, pues la escena del banquete en que se la presenta alude al texto sagrado que autorizaba la institución del sacramento, y los motivos del llanto, el lavado y la cura de la pecadora eran todos signos transparentes de la confesión. Por su parte Malón de Echaide, al traducir un soneto de Gabriel Fiamma, al “amargo llanto” de María (v. 8), une los otros dos motivos para cerrar su poema con tal feliz variante en el verso final (III, 60):

E tu, sommo signor, se l'età fresca,  
vissi nel fango, hor, ch'io cerco il tuo fonte  
per lavar l'error mio, porgimi aita.

Y Tú, sumo Señor, si la edad fresca  
viví en el lodo, ya busco tu fuente:  
lava y sana, Señor, mi alma perdida.

Fray Pedro usó abundantemente la metáfora de San Agustín, y la relaciona con el sacramento al narrar una historia de Indias que había oído de un misionero, la de la hija de un cacique mexicano que hacía años vivía amancebada. Tras oír la prédica de un sacerdote “fue nuestro Señor servido de mover el corazón de esta perdida moza”, de modo que a los pocos días ésta fue al monasterio donde estaba el religioso y pidió confesión:

La mujer confesó muy por entero y con muchas lágrimas todos sus pecados y, habiéndola amonestado y corregido el confesor, y dándole penitencia y aceptándola, acabando de absolverla, reclinó la cabeza sobre las rodillas del confesor y da el alma a Dios y quédase muerta... Tú, Dios mío, con tu sabiduría aguardabas a poner tu mano en la cura... Y al cabo, cundo a ti, Médico soberano, te pareció que era tiempo, la llevaste presa con un lazo de amor, y en oyendo el *Ego te absolvo*, como si tuvieras miedo de perderla otra vez, la arrebatas y das con ella en tu santa gloria. (II, 12-13).

En otra ocasión Fray Pedro usa la metáfora relacionándola al sesgo con la apariencia física de la Magdalena: "Está María flaca con la dolencia del pecado... ¿qué gran cosa es que el enfermo desee la presencia del médico?" (III, 156). Aquí la tenemos, flaca por lo débil; flacura en debilidad moral. Este escritor —tan notado por su poder descriptivo, su atención al detalle, su colorismo— en ningún momento da una acabada descripción de la Magdalena; habrá que esperar hasta el tercer volumen para que la voz narrativa nos informe en juicio desinteresado o neutral, con apenas el adjetivo, que esta mujer era hermosa (III, 176). Antes, por cierto, alguien había dicho de esa belleza, en opinión tan significativa como cabe a la persona del hablante: "¿No es ésta, decía el demonio, aquella famosa Magdalena que yo escogí para mi recámara, la que yo de mi mano la fortalecí para con ella conquistar mil almas? ¿No es aquella con cuyos ojos y cabellos y con cuya hermosura ganaba yo grandes triunfos y victorias?" (II, 254). Belleza falaz del pecado, literalmente belleza satánica, no otra es la fealdad de la Magdalena. Hermosura mortífera de fealdad mortal. Así se entiende porque puede Fray Pedro decir que la patrona de los perfumistas medievales, cuyo emblema es la urna de aromado unguento, tenía, aunque perfumada, mal olor. Al salir rumbo a la casa del fariseo, "llevaba consigo un vaso de un licor preciosísimo para ungir los pies del Redentor; debía ser del que ella tenía para

bañarse el cabello y la cabeza. Parecía a esta santa penitente que a las narices de Dios le olían muy mal los pecados... Así es por cierto, que peor huele el pecador a las narices de Dios, que a vos mil perros llenos de gusanos" (II, 136-137). María se siente hedionda; también se sabe fea, y por eso "no se atreve a ponerse delante del rostro y de los ojos del Señor, sino a las espaldas. ¡Qué cosa es conocer bien un hombre la fealdad de sus pecados!" (II, 157). En ese mundo donde la blanca era el *sine qua non* de la belleza, tan fea la ve Malón, que su Magdalena es una "etiopisa", una negra de Guinea (III, 142-155; 175-176). "Miradla, en el pecado fea, negra más que el carbón. *Denigrata est facies ejus super carbones...* Más negro se le paró el rostro que el carbón; porque así como la gran fuerza del fuego se le torna negro, así el alma, con la vehemente malicia del pecado, queda tan mudada de color que no la conoce Dios" (III, 142). Sin embargo, Dios amó a la negra Magdalena, y Jesús se enamoró de la fea y vino a casarse con ella: "¿Pues quién podrá decirlo, que este tan hermoso, tan rico, tan grande y tan alto Dios se case con una negra de Guinea, con una etiopisa, con el pueblo de los gentiles, negro, tizado, hecho un hollín, por el pecado?" (III, 151). Matrimonio asombroso de la fealdad con la belleza suma, de las tinieblas con la luz, de la noche con el día:

me espanta que el hijo de Dios se case con María. Señor, mirad lo que hacéis, que... dirán que os habéis casado con la negra, con la negrilla de Etiopía, con una gran pecadora... ¡Oh qué pasmo debió tener el Cielo cuando vio a su Dios tomar por esposa a María! Murmura el fariseo y dice: "Si éste supiese qué pieza es la que le toca, la que toma por Esposa, no se casaría con ella... Pues, Señor, ¿qué le halláis de bueno? ¿Qué os ha enamorado de María? ¿Por qué os casáis con ella? *Quoniam dilexit multum.* "Porque amó mucho". Eres tú solo el hermoso, ¿pues qué mucho, que la fea ame la Belleza?... Es María noche, es tinieblas y escuridad, ¿pues cómo no ha de amar la Luz? ¿Cómo la noche no ha de desear el día? (III, 153-154).

Así, la fea fue amada, porque amó mucho. Y porque amó, lloró. Una vez más en las lágrimas de la Magdalena se declara el sacramento: "Son las lágrimas una piscina turbada, que Dios tiene vinculado en ella su consuelo; y por esto decía el Señor: 'Bienaventurados los que lloran porque ellos serán consolados' ¡Qué consolado, qué alegre queda uno cuando ha llorado sus pecados, cuando ha hecho una confesión general" (II, 234). No se puede ser más explícito. Para salvarse, confesarse. Malón entiende todo llanto a modo penitencial, y para él hasta las lágrimas de los bienaventurados del Sermón de la Montaña son de arrepentimiento. El último argumento que arguyen las *Disputationes* con una figura testamentaria se presenta en las lágrimas de David (*Disp.* II, p. 1220), y como ya es de esperar, la Magdalena del agustino acude a su ejemplo: "Perdonado me ha Dios, y aunque estoy cierta de perdón también lo estoy de que le ofendí, y así siempre me aborrezco y sacrifico y quiero decir y hacer lo que me enseñó el santo rey David" (III, 161). Llanto de San Pedro, llanto de la Magdalena<sup>69</sup>, llanto de David; en Fray Malón de Echaide se transparentan, casi punto por punto, los argumentos de Bellarmino en defensa del sacramento de la penitencia.

De estas lágrimas de contrición depende la belleza de María, su verdadera y no fingida belleza. La fea se vuelve hermosa, blanca la negra; tras mostrar a María, "en

<sup>69</sup> En el cap. XXXII de la Tercera Parte, Malón de Echaide se extiende en la descripción de diferentes tipos de penitentes y sus diferentes modos de confesarse. El último es el modelo ejemplar, el magdalénico: "Veréis llegar al otro pobrecillo temblando, y antes que ose pedir por el confesor, se derrueca allá, tras la pila de bautizar, y allí llora sus pecados y los gime. Después, cuando ya le quieren admitir, llega temblando y tragando saliva, y añudándosele las palabras en la garganta, que de miedo no las puede sacar del pecho, y no osa levantar los ojos a mirar al confesor. Pues ya si lo que confiesa le dicen que es pecado mortal, veréisle perdido el color y temblar, que piensa que allí donde está se lo ha de tragar la tierra, y llora y pide perdón con dolor y humildad. De éstos era la Magdalena cuando llegó a los pies del Señor (II, 168).



el pecado fea, negra como el carbón" se la ve en milagrosa metamorfosis. Había sido "tienda de demonios" en "lugares inmundos y sucios", "pero ahora, *Candidiores Nazaræi ejus nive, nitidiores lacte...* Hame dado ya mi Esposo celestial un resplandor, un aderezo de rostro, que me le ha puesto más blanco que la nieve" (III, 143). El hollín y carbón vueltos nieves y leche por obra del lavado sacramental, "ella a él le lavaba los pies con lágrimas, y él a ella el alma con su gracia" (II, 241). Sin duda, la eficacia del llanto es la de la confesión.

#### NIGRA SUM SED FORMOSA

En el último capítulo de su libro *Malón de Echaide* deja de comentar el texto de Lucas. La pecadora, ya santa, exige otro escenario. El Evangelio de San Juan le ofrecía el de la Resurrección, pero el agustino no debió considerarlo muy a propósito, pues lo pospone a esa especie de apéndice que es su "tratadillo" o "Sermón". Lo que sí le venía como anillo al dedo era la misma escena que favorecieron las artes plásticas, desde la macerada Magdalena de Donatello en el Renacimiento hasta la transida hermosura de las de Ribera en pleno barroco. Se trata de la perdurable leyenda del medioevo que desde Jacobo de la Voragine<sup>70</sup> llegó a la Contrarreforma para que la confirmase nada menos que la autoridad de

<sup>70</sup> Hemos mencionado cómo los carmelitas elaboraron la leyenda de la vida de la Magdalena después de la muerte y resurrección del Señor. Su penitencia y soledad de ermitaña aparece por primera vez en una tradición de la Iglesia griega según la cual se retiró a los desiertos de Siria, donde terminó su vida terrena cuando un ángel o el mismo Jesús la arrebató a los cielos. La leyenda pasó a Occidente en el tiempo de las Cruzadas, cambiándose el desierto de Siria por Sainte-Baume para así autorizar las reliquias de la santa en la cercana iglesia de San Maximino en Aix-en-Provence, a cargo de los dominicos tras su hallazgo a fines del siglo XIII. La variante hace que la Magdalena, con sus hermanos Lázaro y Marta y con Maximino, María Cleofas y María Salomé, huyendo de las persecuciones de cristianos en Tierra Santa, se embarcasen rumbo al

quien, tras Eusebio de Cesarea, mereció ser llamado Padre de la Historia Eclesiástica, el Cardenal Cesare Baronio en su monumental *opera magna* (*Annales ecclesiastici* I, anno 35, p. 339). En el último capítulo de la *Conversión* revive la Magdalena de la *Leyenda dorada*, la penitente solitaria de la floresta provenzal, la ascética ermitaña de Sainte-Baume, la misma que en varias estrofas de su poema también contempla Lope de Vega:

Yo espero verme con memorias tales,  
 ¡oh mi Jesús! tan rica de pobreza,  
 que como a los silvestres animales  
 me vista de una vez naturaleza,  
 que los cabellos con los pies iguales  
 entre peñascos llenos de aspereza,  
 para mi llanto más conforme y útil  
 me servirán de túnica inconsútil.

(vv. 433-440).

De claro espejo que me dé consejo  
 haré que sirvan las sonoras fuentes;  
 mas dije mal, que Vos seréis mi espejo,  
 ¡oh fuente de purísimas corrientes!,  
 que si en vuestra luna me aconsejo,  
 aunque eclipsado sol, los transparentes  
 rayos de vuestro amor, profundo abismo,  
 me dirán la verdad como Dios mismo.

(vv. 457-464).

Oeste, cuando su barco en medio de una tormenta vino a naufragar en las cercanías de Marsella. De ahí la santa se retiró a las soledades de Sainte-Baume, y tras una vida de mortificaciones y oración se unió a su Esposo. La leyenda se hizo historia en la anónima *Vita Mariæ Magdalene* del siglo xv (1456), atribuida a Rabano Mauro (776-856) para darle verosímil antigüedad; sin embargo, la fuente fundamental de su difusión es la más temprana e inmensamente popular *Leyenda dorada* de Jacobo de la Voragine (1230-1298), donde halla la más elaborada formulación, incluyendo detalles que retoma Malón, como la riqueza de la Magdalena (muy feudalmente propietaria de la ciudad de Magdala, así como Marta de Betania y Lázaro, de buena parte de Jerusalén), y en especial los de su vida en las espesuras de Sainte-Baume, donde pasó treinta años —alimentada por los ángeles— sin ver a ser humano hasta momentos antes de su muerte, cuando San Maximino vino a darle el santo viático (de donde nace otro asunto bastante popular en la iconografía barroca, la última comunión de la Magdalena, cuya representación era argumento en pro de la eucaristía, sacramento rechazado por algunas sectas protestantes). Su leyenda e iconografía son muy semejantes a las de Santa María Egipciaca, incluyendo su última comunión. Prostitutas arrepentidas, junto con otras del mismo tipo como Taís y Pelagia, todas ellas sacrifican su belleza en devota aniquilación. Marina Warner comenta agudamente que "the cult of harlot saints reflects one of the most attractive features of Catholic Christianity —the doctrine that no one, except Satan, is beyond the reach of grace. But a figure like Mary Magdalene also strengthens the characteristic Christian correlation between sin, the flesh and the female", *op. cit.*, p. 234.

Tema e iconografía que apasionó a toda Europa, “la Magdalena en el desierto fue para el arte cristiano el símbolo mismo de la contrición... su grandeza en lo expiatorio, su extraordinario don de las lágrimas, fue para el alma cristiana tema perpetuo de meditación”<sup>71</sup>. Desde fines del XVI se la ve en oración junto a una calavera, como la imagina Lope:

y si quisiere la belleza mía  
 ver, de pincel valiente y mano diestra,  
 en una calavera descarnada  
 toda mi vanidad veré pintada. (vv. 469-472).

La penitente contempla su belleza física revelada por el diestro pincel de la Muerte, último pintor. Éstos son los tiempos cuando había cundido por todo el mundo católico la iconografía del santo orante meditando sobre una calavera. Los hemos visto innumerables veces en múltiples Magdalenas, en los muchos San Franciscos del Greco, en el de Zurbarán, en el estupendo San Francisco Javier de Montañés<sup>72</sup>. De todos ellos del único que se puede afirmar que históricamente hubo de hacerlo es el apóstol jesuita, pues la Compañía de Jesús fue la que difundió la meditación sobre el cráneo de un muerto, ya desde el mismo Loyola, que la recomendaba para la primera semana de los *Ejercicios espirituales*. De ahí en adelante los innumerables manuales en que su Orden comentó, interpretó y amplificó los *Ejercicios* trataron esta meditación *in extenso*. Para la composición de lugar había que imaginarse extendido en el lecho de muerte, agonizando con candela y crucifijo en mano. Pero no bastó con ello; la insistencia ignaciana en llegar al alma por los sentidos desbordó en mucho el ejercicio imagi-

<sup>71</sup> ÉMILE MÂLE, *op. cit.*, p. 67.

<sup>72</sup> La estatua de Montañés se encuentra en la iglesia de la Universidad de Sevilla, el cuadro de Zurbarán en la Galería Nacional de Londres. Sobre esta iconografía, MÂLE, *op. cit.*, pp. 210-212.

nativo, la acostumbrada figuración mental. Ahora San Ignacio indica que esta meditación “sea hecha con las ventanas cerradas, porque la oscuridad ayude mucho a impresionar el alma con el horror de la muerte; y para ello conviene que tengan una calavera”<sup>73</sup>. La composición ignaciana en este caso requiere directo y concretísimo dato sensorial. Con inusitado éxito la sugerencia de Loyola terminó por establecer la calavera como objeto de devoción, casi tan popular como el rosario después de Lepanto. El uso se difundió en todo el XVII tanto en conventos como en casas de retiro, donde religiosos y laicos meditaban contemplando en un cráneo las vanidades del mundo. Lope de Vega siguió la práctica al uso, y en el retiro de algún ejercicio espiritual hubo de meditar sobre una calavera que imaginó la de una tentadora belleza:

#### A una calavera

Esta cabeza cuando viva tuvo  
sobre la arquitectura de estos huesos  
carne y cabellos, por quien fueron presos  
los ojos que, mirándola, detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,  
marchita ya con tan helados besos;  
aquí los ojos de esmeralda impresos,  
color que tantas almas entretuvo.

(*Rimas sacras*, XLIII)

Tal vez en el *memento mori* de este soneto leamos el retrato de la pecadora Magdalena. Estos cabellos y estos ojos que apresaron tantas almas para propia y ajena perdición ¿no son acaso los mismos que tradicionalmente se le atribuían en prosa y verso? Así en el comienzo del *ubi sunt* de Malón —“¿no sois vos aquella Magdalena que en otros tiempos derrocábades tantos en el infierno? ¿No sois vos aquella famosa mujer que con vuestros ojos robábades mil corazones?” (III, 175)—, en su traducción del soneto de Fiamma y, por supuesto, en el original italiano (III, 59-60):

<sup>73</sup> *Notitie appartenenti agli Esercitii spirituali* (Bologna, 1687), *apud* MÀLE, *op. cit.*, p. 210.

Chiome, di mille cor reti e catene  
 e del mio vannegiar travaglio eterno,  
 sciolte, sparse, confuse. . . . .  
 Luci, sol per l'altrui danno serenne,  
 onde già mille palme heve l'inferno.

Cabellos, de almas mil red y cadena,  
 de mi devanear trabajo eterno,  
 suelto y confuso. . . . .  
 Vista [ojos] en ajeno mal sólo serena  
 por quien mil triunfos ya ganó el infierno.

Lo mismo puede leerse en un bello soneto atribuido a Fray Luis, donde, como en éstos, se escucha el lamento de la santa pecadora: "mis ojos tus pies bañen hechos fuentes,/ que de mortal amor dos fraguas fueron./ Límpiente mis cabellos, que truxeron/de sí colgadas infinitas gentes" (vv. 3-6)<sup>74</sup>. Apoyándonos en esta tradición, podemos ahora contemplar en el soneto del Fénix esa "calavera descarnada", donde, predecía la santa, "toda mi vanidad veré pintada" ("Las lágrimas", vv. 469-472). La Magdalena postridentina y su poeta contemplaban la lección de los *Ejercicios* ignacianos en las macabras cavidades del cráneo:

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!  
 ¿dónde tan alta presunción vivía  
 desprecian los gusanos aposento?

(*Rimas sacras*, Soneto XLIII).

La penitente solitaria, desnuda bajo cabellos que —salvo su cilicio— le sirven de único vestido, así la ve Fray Pedro cuando muy a finales del libro afirma su hermosura física por primera vez: "Santa era, rica era, moza, hermosa, libre, poco hecha a asperezas, y tiene fuerzas para vivir en un desierto, para sufrir el rigor del sol y la aspereza del invierno. Pásase con raíces de hierbas, sin vestido, sin cama, sin regalo, sin compañía, sin trato ni conversación humana" (III, 176). Ciertamente la santa del agustino y de Lope no se parece a la tierna belleza, aún no consumida de penitencias, que Ribera pintó en

<sup>74</sup> Padre A. C. VEGA, *Poesías*, p. 580, soneto a la Magdalena "Las manos que la muerte a tantos dieron", que aparece en el *Vergel de flores divinas* de LÓPEZ DE ÚBEDA como anónimo.

rico traje de corte (Museo del Prado), pero los dos atendieron a las galas de la Magdalena:

Los afeites costosos y sutiles  
que parte de la vida me ocupaban,  
y en cristalinos vasos y marfiles  
como tesoros de hermosura estaban;  
las fuertes mudas, los ungüentos viles,  
pinturas que mi rostro matizaban,  
con que quise enmendar su tabla al cielo,  
serán de hoy más el sol, el aire, el hielo.

Yo lloraré por montes solitarios,  
mi amor, mi bien y mi querido Esposo,  
las varias telas, los vestidos varios  
que adornaron mi cuerpo y rostro hermoso,  
techos de oro de Ofir, mármoles parios  
por pavimento cándido y lustroso,  
tapices palestinos o damascos,  
serán de hoy más los frígidos peñascos.  
(vv. 441-456).

Decidme, Santa,... ¿no sois vos la de los trajes, la de las invenciones y galas?... —Sí— Pues ¿dó la vida pasada? ¿dó los galanes? ¿Son por ventura las fieras y robles de este desierto? ¿dó las galas y trajes? ¿son este cilicio de que andáis vestida? ¿dó las suntuosas casas, las salas y aposentos colgados? ¿son esa cueva oscura? (III, 175-176).

Sin duda los tapices, los techos de oro y pisos de mármol que nos pinta Lope provienen de estos palacios de la Magdalena de Malón. La santa del agustino, si lejos de las exuberantes, rollizas, rubias Magdalenas de Rubens, está muy próxima a la austera, macerada, enjuta penitente que el genio de Donatello esculpió arrugada y reseca de aires, cilicios y hielos, negra una vez más, “esta etiopisa en el cuerpo, esta mujer tostada de la fuerza del sol” (III, 175). Sin embargo, en ese cuerpo ennegrecido y descarnado hemos de contemplar su verdadera belleza. La que en sus pecados fue otrora la fea, es ya la hermosísima negra del Cantar de los Cantares: “*Nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol*, dice María. No miréis que soy morena, porque me ha soleado y teñido el rostro el sol” (III, 176). Negra pero hermosa. Su carne, oscurecida de rigores, guarda en su color más alto misterio. Es negra porque la besó el Sol, “de inaccesible claridad, cuyo amor me abrasa, con cuyo resplandor me enciendo; éste me ha soleado, éste me tiene tal” (III, 176). En efecto, porque la de la Magdalena es, sobre todo, una historia de amor.

## LA MONJA DE CASBAS

Entre el sinnúmero de textos escriturarios que se entretajan en la *Conversión de la Magdalena* en el último capítulo cobran significativo predominio el Cantar de los Cantares y el Apocalipsis de San Juan. La santa de Lope de Vega, en tanto lección para pecadores mundanos, puede culminar en la ascética meditación sobre el cráneo; para Malón el *Finis, Cinis, Vermis, Lapis, Oblivio* de la oración jesuita no bastaba. Dedicado a una religiosa ya desasida del mundo, su libro requería que la ejemplaridad magdalénica no se agotara en exhortación al arrepentimiento y la penitencia. Con su calavera la Magdalena de la Contrarreforma era, iconográficamente, no sólo imagen de penitencia sino también ejemplo de contemplación. Las artes plásticas acabaron por hacer del óseo *memento mori* jesuita el ícono emblemático de todos los santos contemplativos<sup>75</sup>. Fray Pedro lo sabía bien, su Magdalena “determina de apartarse a un desierto, adonde a solas pudiese gozar de la contemplación de su Amado” (III, 166). María en las desnudas soledades resulta modelo sobradamente idóneo para quien, habiéndose apartado del siglo, quiere contemplar a Dios; enseña la más severa vía purgativa en la asperidad de sus páramos, en su desgarró del mundo, en el desasimiento total de sí misma; promete la vía iluminativa en su contemplación del Reino de Dios —“pues a esa celestial Jerusalén se subía la Magdalena con el pensamiento” (III, 170)—, y por fin la unitiva: “allí seguía ella a su dulce Esposo; hablábale; acompañábale; estábase con él” (III, 175). También en ella se contemplaba el éxtasis, que para la Contrarreforma fue el sello de la santidad<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> MÁLE, *op. cit.*, p. 210: los pintores, “dès la fin du xvi<sup>e</sup> siècle représentent sans cesse les saints contemplatifs méditant sur une tête de mort”.

<sup>76</sup> Respecto al éxtasis y a las visiones, MÁLE, *op. cit.*, p. 155, la Iglesia “attachait pourtant une grande importance à leurs extases et

María “arrebataada en el espíritu” (III, 170) es el modelo perfecto para las consagradas esposas de Cristo, que Malón ve al igual que la santa.

porque las arrebatada  
 el dulce olor que el ámbar tuyo espira,  
 y el blando amor las ata  
 que en sus pechos aspira,  
 pues siempre te ama el que una vez te mira.

Modelo de penitentes, de contemplativos y de extáticos, y para religiosas ejemplo de recoletas. La vida retirada de la santa es promesa de gozo para la monja —“¡Oh qué dulces ratos tenía entre aquellos riscos y aquellas peñas”— y de mayor gozo su muerte, “que a aquella sazón bajó el celestial Esposo vestido de fiesta” (III, 177). Son las bodas de la Magdalena. Entonces el Amado habla a la Amada desde el epitalamio del Cantar: “*Surge, prospera, amica mea, et veni*. Ea, levantáos, amiga mía, y dejad ya ese cuerpo mortal. Ya es pasado el invierno; ya son acabados los trabajos de la vida; ya es la primavera de la gloria; ya comienzan a florecer las viñas y a dar olor, ya se oye la voz de la tortolilla, que gime sobre el olmo. Venid pues, amiga mía, y seréis coronada; mirad que os espero, dáos prisa” (III, 177). Doña Beatriz Cerdán había oído esas palabras en el momento más crucial de su vida. Cuando aceptó el anillo que la hizo Esposa de Cristo, el sacerdote recitaba las palabras

à leurs visions, comme on peut s'en convaincre en lisant, dans le *Bullarium Romanum*, les actes de leurs canonisations. Pour le commun des fidèles, extases et visions étaient comme le sceau même de la sainteté, et nous allons voir les peintres se montrer les dociles interprètes de la pensée des fidèles et de l'Église”; durante la Contrarreforma “l'extase apparut, non seulement comme le récompense de leur amour [el de los santos] mais comme la preuve de leur mission: l'hérésie, elle, ne communiquait pas avec le Christ, ne voyait pas sa face lumineuse, n'entendait pas sa voix. L'extase devint le plus haut sommet de la vie chrétienne et le suprême effort de l'art... L'art religieux n'avait encore tenté rien de pareil”, p. 512.



de un ritual que no ha variado hasta hoy: "Levántate, amiga mía, hermosa mía, y vente" (CC. II,13): *Uxor eius efficiaris, et si in eo permanseris, in perpetuum coroneris...* "Y seréis coronada", Beatriz Cerdán.

En una forma antigua de la ceremonia de toma de hábito las novias de Jesús eran coronadas con guirnaldas de rosas y, en su último capítulo, así las presenta Malón de Echaide cuando evoca en la visión apocalíptica del triunfo del Cordero las bodas de las Esposas de Cristo:

Cércante las esposas,  
con hermosas guirnaldas coronadas  
de jazmines y rosas,  
y a coros concertadas  
siguen, dulce Cordero, tus pisadas.

En esa luz inmensa,  
hechas unas divinas mariposas,  
arden libres de ofensa;  
y el fuego más hermosas  
vuelve esas almas santas, tus esposas.

(III, 171).

He aquí al Esposo, "cercado con mil coros de vígenes bellas, coronadas de flores que jamás se marchitan" (III, 170). Tales coros aparecen desde muy temprano en la literatura cristiana; ya en el siglo II, en el *Symposium* de Metodio de Olimpo, se hará de estas doncellas consagradas a virginidad perpetua las nuevas Sulamitas, al hablarles y hacerlas hablar en palabras de uno de los poemas más gloriosamente sensuales, más declaradamente sexuales que se haya nunca escrito. Ambiguos milagros del genio alegórico. Recamado de milenarias alegorías, nada tan apropiado como el epitafio bíblico para las bodas que cierran el tratado del agustino. Nada tan justo para la naturaleza de mística contemplativa de esa santa eremita que la imaginación cristiana inventó en la mujer de Naím. Nada tan adecuado a la persona a quien se dedica toda la obra, la monja del monasterio de Santa María de Casbas en Aragón.

Según nos informa Fray Pedro, era la ilustre señora "aficionada a las lágrimas, penitencia, amor y regalo de

la gloriosa Magdalena, y a aquella rica vivienda de la celestial Jerusalén, y al trato de aquellos cortesanos del cielo y pajes de la gran casa de Dios" (I, 12). La monja de Casbas, amiga de los ángeles, devota de la Magdalena, amante de la Jerusalén celestial. ¿Cómo casar con provecho gustos tan variados? Nuestro agustino supo hacerlo con suprema destreza. Ya la leyenda griega y la medieval había mostrado a la santa ermitaña tan íntima de los ángeles, que en vida bajaban a diario a visitarla y a llevarla al Cielo para que los oyese en sagrados conciertos, y al momento de morir allí subirla entre cantos de gloria. Así la imaginó Ribera para el cuadro admirable de la Academia de San Fernando en Madrid, donde, en las elocuentes palabras de Émile Mâle, "el artista pintó una Magdalena que es toda amor, toda hermosura, toda reconquistada pureza; sube llevada por ángeles, y ve ya los esplendores del Cielo y ya oye la armonía celestial. Nadie ha sentido tan hondamente como él la poesía de esta figura de la Magdalena, formada por siglos de pensamiento cristiano"<sup>77</sup>. Tal como ésta, en el último párrafo de su tratado, nos la muestra Malón: "Sale aquella alma gloriosa y recíbela y abrázala consigo, y comienza a cantar toda la Capilla del Cielo, y con música y pompa sube a triunfar y a reinar en aquel eterno reino de la gloria, donde se goza con su Amado y Dios y Señor" (III, 178).

Si tras la muerte Magdalena sube al Cielo extática, en vida "arreatábase su espíritu, y como si ya fuera vecina del Cielo y como si se desnudara del cuerpo mortal de que estaba vestida, así tan libremente, dejando la tierra, se subía a donde vive su Amado. Allí miraba aquellas moradas celestiales de la soberana ciudad de Jerusalén" (III, 166). Doña Beatriz Cerdán no podría menos que quedar complacida cuando Fray Pedro le pinta la ciudad celeste del Apocalipsis, de "jaspe y zafiros, calce-

<sup>77</sup> MÂLE, *op. cit.*, p. 190.

donias y esmeraldas, jacintos y topacios, y de otras muchas que allí se nombran" (III, 167), y allí "subida con el pensamiento, y puesta en aquel desierto, arrebatada en espíritu, se entraba por aquellas moradas y palacios de gloria" la Magdalena. Allí oía las voces angélicas, y veía "los coros de vírgenes bellas, coronadas de rosas". (III, 170). Estupendo Malón. No sólo ha sabido fundir la Magdalena y los ángeles y la celestial Jerusalén que amaba la monja de Casbas, sino que al mismo tiempo, a través de ellos, le ha rendido discreto y finísimo homenaje como esposa del Señor. Maestro del arduo ideal ciceroniano, al expresar el matrimonio de la Magdalena en los mismos términos del epitalamio que selló las bodas de Doña Beatriz, con qué arte escondió su arte; con qué acabada naturalidad ató la visión de la divina Jerusalén a las bodas apocalípticas; cómo, en las palabras escriturarias, "Ven que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero", ha logrado que sobre la Ciudad de Dios se transparenten esos coros de novias, donde coronada de jazmín y rosa se contemplaría la monja de Casbas.

De mirarse estas obras de Fray Luis, Fray Pedro y Lope de Vega como tapices vistos desde su revés se va descubriendo la variopinta trama que desde Trento labró con sus angustias y sus esperanzas un mundo desestabilizado de su equilibrio espiritual. Se usaron los colores más brillantes y los más sombríos, y desde el claroscuro se entreve el retrato de esa alma colectiva con necesidad de definir culpas ya nebulosas, con su exigencia de seguridades ya imposibles. En los primeros planos el exhibicionismo triunfalista, las glorias y coronas y vuelos y oros de victorias ya ambiguas; en el centro las caras pálidas, bocas dolorosas, miradas extáticas de certidumbres ya difíciles; el terror del futuro entre luces tortuosas, y quizá la nostalgia de una inocencia perdida sumida en la sombra. Son los retratos del alma de un siglo, los autorretratos de la Contrarreforma. La

diáfana pecadora en que Fray Luis nos dijo luminosamente de la esperanza de salud, la de su Elisa, la suya, la nuestra. La amante etiopisa de Malón de Echaide, maestra de lágrimas, doctora de éxtasis; la de Lope, Lope mismo en la contemplativa de la calavera y de la cruz. Ellos y su mundo hallaron la propia imagen al buscar la de Magdalena cuando en cambiante, a veces turbio, espejo se les reveló la ramera voluptuosa, la fatal tentadora, el ícono sacramental, las lágrimas de la arrepentida, el llanto de la penitente, la contemplativa de ángeles y cráneos, la ascética, la mística, la extática, hermosa y fea y negra y blanca. Rara vez la evángelica. Siempre la enamorada. Los rostros sin rostro de la Magdalena: invención de teólogos, fantasía de misóginos, amor y temblor de poetas. Del medioevo al barroco, sueño de la cristiandad.

JORGE ALADRO

Universidad de California,  
Santa Cruz.

ALICIA COLOMBÍ DE MONGUIÓ

Univ. del Estado de Nueva York,  
Albany.