

María Magdalena y su tratamiento erótico: la Magdalena de Lope

Alicia Gallego Zarzosa

(aliciaga@filol.ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Este artículo explora la carga erótica de María Magdalena como personaje desde sus inicios literarios. En Lope, ese erotismo es básico para la identificación personal del autor con María Magdalena en su proceso de arrepentimiento.

Abstract

This paper explores the erotic meaning of Mary Magdalen as a character from its literary starts. In the case of Lope de Vega, the erotic draw of Mary Magdalen is essential in his religious repentance process.

Palabras clave

Erotismo
María Magdalena
Lope de Vega
Siglo XVII

Key words

Eroticism
Mary Magdalen
Lope de Vega
17th Century

AnMal Electrónica 32 (2012)
ISSN 1697-4239

MARÍA MAGDALENA: CONFIGURACIÓN ERÓTICA DEL PERSONAJE

Bastante trabajosa y por momentos problemática ha sido la configuración mítica de María Magdalena como personaje literario y como referente religioso destinatario de devoción. Su papel en la vida de Cristo, tantas veces cuestionado y discutido por papas, historiadores, teólogos, poetas y escritores de todas las épocas; las razones de su conversión, el misterio de su elección por parte de Cristo, los claroscuros que muy a menudo se quieren intuir en su relación con Él, la controversia generada en el seno de la Iglesia Católica respecto a los aspectos que debían importar a los fieles (relación y fijación de los hechos de su vida, formas permitidas de representarla pictóricamente, por ejemplo, enseñanzas que deben extraerse de su conversión, formas de culto) han contribuido a lo largo de los siglos a hacer de María

Magdalena ese personaje tan fascinante que se ha colocado hoy en día en el centro de la mayoría de las cuestiones sobre la vida de Cristo¹.

El centro de esa fascinación ejercida por el personaje de María Magdalena ha sido siempre, a mi modo de ver, un interés erótico por la única figura del Nuevo Testamento que desprende o a la que puede atribuírsele explícitamente mayor sexualidad. A este halo favorece la puesta en escena altamente sensual en términos narrativos que leemos en las propias Escrituras, el momento protagonista de María Magdalena: la unción en Betania, donde la santa unge a Cristo con perfume, lava arrodillada los pies con sus lágrimas y le ofrece sumisamente sus cabellos como paño. Si bien la voz de los Evangelistas es en este pasaje tan neutra y testimonial como en todos los demás, la tradición literaria sí parece tener en cuenta el erotismo que emana el personaje, sea para explotarlo o para tratar de sobreponerse a él. Del tratamiento erótico que ha recibido María Magdalena en nuestra literatura es de lo que quiero tratar en las siguientes páginas.

Para el estudio que voy a llevar a cabo, es necesario trazar un recorrido por las primeras aproximaciones al personaje. Dejaremos a un lado los evangelios apócrifos, porque, si bien en ellos la presencia y relevancia del personaje de María Magdalena es mayor, es cierto que es más riguroso atenernos a la historia ortodoxa, porque ésta va a ser la base del tratamiento posterior de la historia de la santa. El personaje alrededor del cual la Iglesia construyó un importante culto que se fue extendiendo por Europa (sobre todo desde Marsella) hacia el final de la Edad Media, en realidad se basaba en hasta tres mujeres distintas que aparecen en el Evangelio:

1. María de Magdala: es la mujer a la que se cita por su nombre y de la que Jesús había expulsado siete demonios, y a quien primero se aparece tras la Resurrección (Mc: 16, 9, Lc: 8, 1-3, Lc: 24, 3-10, Jn: 20, 11-18).

2. María de Betania, la hermana de Lázaro y Marta que llora a los pies de Jesús, ungiéndolos con perfume y secándolos con sus cabellos (Jn: 12, 1-8).

3. Una pecadora desconocida que perfuma a Jesús con unguento y baña sus pies en lágrimas para secarlos con sus cabellos (Mt: 26, 6-13, Mc: 14, 3-9, Lc: 7, 36-50).

Teniendo en cuenta que a lo largo del Evangelio jamás se menciona en qué consistía el pecado de María Magdalena ni podemos leer ninguna alusión a la

¹ El tema de este artículo estará ampliamente desarrollado en el marco de la tesis doctoral que estoy redactando, *El erotismo en la poesía de Lope de Vega*, bajo la tutela del Dr. José Ignacio Díez Fernández.

naturaleza del mismo, queda a cargo del papa san Gregorio Magno establecer los dos cambios más importantes para el personaje de María Magdalena que no aparecen en el Nuevo Testamento. En un sermón del año 591, el Papa puntualiza:

Pero esta a quien San Lucas llama mujer pecadora, San Juan la llama María; nosotros creemos que es aquella María de la que San Marcos afirma que fueron arrojados siete demonios. Y ¿qué se designa por los siete demonios sino todos los vicios? (Gregorio Magno 1958: 704).

El carácter sexual de su pecado es asimismo explicitado:

He aquí que ha puesto el ejemplo de una mujer liviana, y manifiesta que después de su liviandad no puede ser recibida; mas el Señor, por su misericordia, pasa sobre el ejemplo que antes puso, diciendo que, aunque no podía ser recibida la mujer fornicaria, Él, no obstante, estaba dispuesto a recibirla (Gregorio Magno 1958: 710).

La naturaleza carnal del pecado de María Magdalena tuvo gran fortuna y fue aceptada rápidamente en todas las alusiones al personaje, como por ejemplo en el difundidísimo manual hagiográfico de mediados del XII, la *Legenda Aurea*, donde el dominico Jacobo de la Vorágine prescinde de la mención explícita a María Magdalena como prostituta, pero sí se ocupa de señalar que sus pecados eran de índole carnal, en los que había caído por la voluptuosidad y la laxitud moral a que conduce la vida cómoda y llena de riquezas, más que la necesidad de un oficio:

Magdalena era muy rica, pero como las riquezas y los placeres suelen hacer buenas migas, a medida que fue tomando conciencia de su belleza, y de su elevada posición económica, fuese dando más y más a la satisfacción de sus caprichos y de sus apetitos carnales, de tal modo que las gentes, cuando hablaban de ella, como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de «la pecadora» (Vorágine 1987: 383-384).

Sin embargo, la cuestión de si María Magdalena correspondía tan unívocamente a las mujeres del Evangelio antes citadas generó mucha más controversia, de la cual da prueba *De Maria Magdalena et triduo Christi disceptatio*, de Jacques Lefèvre d'Étaples (1517), el primero en poner abiertamente en duda la convención de que las

tres mujeres del Evangelio son la misma persona. El texto de Lefèvre d'Étaples fue respondido por John Fisher en *De unica Magdalena* (1519), y la polémica continuó hasta bien entrado el siglo XVI (Hufstader 1969: 31-60), aunque finalmente la Universidad de Teología de París trató de zanzarla prohibiendo el texto de Lefèvre d'Étaples en 1521.

En definitiva, lo más importante de la amalgama entre María Magdalena y las demás mujeres del Evangelio es, según Walsh y Thompson, que conforma un personaje adecuado para su literaturización; es decir, la presencia de María Magdalena en el entorno de Jesús crece y por tanto se crea un personaje con mayor entidad, y con unos episodios vitales variados y recurrentes dentro de la historia de la vida de Cristo que es el Nuevo Testamento:

In the same way that other saints of similar names are sometimes confused or welded into one in Spain (the two Eulalias, the two Macariuses, Lazarus the poor miserable beggar and Lazarus the resurrected man, James the Greater and James the Less), the two Marys and a third woman [...] became permanently interfused in a single saint —singularly eligible as a subject for literature (1986: 2).

El primer tratado español dedicado enteramente a su vida, el *Libro de la vida y conversión de Santa María Magdalena* (1549), de fray Pedro de Chaves, dedica algunos capítulos a la cuestión del número de Marías mencionadas en el Evangelio, y si todas ellas son una misma y única persona, mostrándose finalmente de acuerdo con esta opinión, siguiendo lo indicado por san Gregorio Magno. Pero casi de forma inesperada, Chaves encuentra problemas en admitir el oficio prostibulario de la Magdalena señalado por san Gregorio, y justifica esta postura achacándola a un sentido hiperbólico de los textos patrísticos² que se refieren a ella como prostituta:

Mas diziendo estos doctores ser publica peccadora, hablan por excesso, vsando de vna figura que los gramáticos llaman hyperbole, o superlacion, dela qual vsamos tambien enla lengua castellana, quando queremos sublimar alguna cosa [...]. Y ansí,

² Las fuentes latinas fundamentales para la construcción de la historia de María Magdalena son, según Morreale, «S. Agustín, Sermón 99 “De verbis evangelii Lucae, cap. vii, 36 - 50”, *Patrología latina* (PL) 38, 595-598; Gregorio Magno, Homilía 33, “Lectio” del Evangelio citado, PL 76, 1238-1246; Beda “In Lucae evangelium expositio”, III, 28, PL 92, 423-428; Odón de Cluny (atr.), “In veneratione Sanctae Mariae Magdalene”, PL 112, 1435-1441» (1985: 189).

cuando los sanctos llaman a esta sancta publica peccadora, denotan que su vida antes de su conversión debía ser muy dissoluta y lasciva, y de tan mala fama como si fuera publica ramera, como quiera que en la verdad no lo haya sido tanto (2009: 68).

La consideración de María Magdalena como prostituta viene dada aquí por la expresión *publica peccadora*; sin embargo, cuando en otros textos se ha hablado del pecado de la Magdalena, en ningún caso se ha sugerido la prostitución, sino algún tipo de pecado carnal, como podía ser también el adulterio. La interpretación de Pedro de Chaves se inscribe en el propósito general, insospechado, pero no por ello menos insistente, de identificar a la Magdalena con una prostituta. No deja de ser llamativa esta negación de la naturaleza sexual de su principal pecado, sobre todo si se tiene en cuenta que Chaves declara seguir a san Gregorio Magno en la creencia de una única figura bíblica, y no lo hace en este punto, en el que san Gregorio, posiblemente el primero en señalar de qué naturaleza era el pecado de María Magdalena, se muestra explícito y nada hiperbólico, según hemos visto. Aún más extraña es esta reticencia, si tenemos en cuenta lo señalado por Catron al respecto: «His unwillingness to consider Mary Magdalene an outright hardener sinner is strange in light of his admission that the graver her sins, the more glorious her conversion, in accordance with the words of Saint Paul» (1972: 18).

La vaguedad del pecado de María Magdalena y su progresiva concreción hacia lo sexual y la prostitución, así como el recurrente silencio cómplice de los autores que tratan el tema, que dejan entender a qué pecado se refieren por la falta de decoro que supone explicitarlo, han contribuido a fomentar otros aspectos del personaje. En el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, de Alfonso de Valdés, el personaje de Luciano trata de las supersticiones en que está puesta la fe del vulgo, y cómo todo ello es contrario a la doctrina de la Iglesia; entre ellas, la de asignar a cada uno de los santos un poder especial para interceder por el creyente en las diversas ocasiones: «En lugar de dios Mars, han sucedido Sanctiago y Sanct Jorge; en lugar de Neptuno, Sanct Elmo, en lugar de Baco, Sanct Martín; en lugar de Eolo, Sancta Bárbola; en lugar de Venus, la Madalena» (Valdés 1527: 216-217).

Esta superposición entre Venus y la Magdalena es lógica si, efectivamente, la consideración sexual de los pecados de la Magdalena lleva al creyente a considerarla en su imaginario como una santa «sensual» y propicia a las cuestiones de amor, en que el «amor divino» a que se refiere Jesús cuando dice que «amó mucho» (Lc: 7, 47)

queda eclipsado por el carácter sexual del pecado de la Magdalena, siempre presente en los hechos de su vida, precisamente por el esfuerzo ímprobo de los autores por no mencionarlo.

Un ejemplo perfecto de esta cautela se encuentra en *El libro de las virtuosas y claras mujeres*, del condestable Álvaro de Luna (1446). Es un tratado de carácter enciclopédico, que recoge 127 ejemplos biográficos de mujeres que encarnan todo tipo de virtudes, con una doble intención: servir de contrapunto a la literatura misógina y presentar un espejo en forma de ejemplario para la edificación del lector. Conforman además, en su factura, una inteligente mezcla de fuentes de la Antigüedad, de la Edad Media y del humanismo, entre las que nos ha interesado la *Legenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine. El *Libro*, que comienza con un proemio y cinco preámbulos, está dividido en tres partes, cada una de las cuales lista un conjunto de mujeres agrupadas por su ámbito histórico o procedencia cultural: «Ley de scriptura», es decir, las mujeres que vivieron bajo el Antiguo Testamento, «Ley de Natura», las del mundo clásico, y «Ley de Gracia», que comprende a las mujeres cristianas. En este último libro hay un capítulo completo, el ejemplo XIV, dedicado a María Magdalena:

Dubdé yo mucho e grand pieça si devía contar, o si callar, los loores de María Magdalena. Ca me parecía que se non podría escrevir sin reprehensión de algunas cosas desonestas entre las onestas, e también pasar callada tan maravillosa santidad non me parecía cosa de ombre enseñado e sabio. E ¿quál dubda mayor podía ser que, fallándose escripto por varones muy aprovechados ella aver seydo de primera dada toda a deleytes, e dende aver valido mucho por singular santidad juzgar qual destas era mejor, o dar a letras sus loores, o callar porque non pareciese por ventura digno de reprehensión en contar las cosas desonestas? E seyendo llenado el coraçón oras acá, oras allá, plúgome aún que non allegadamente segund el fecho lo demandava. Pero en qualquier manera recontaré su loable vida (Luna 2009: 508-509).

Merece la pena detenerse en el inicio de este capítulo, ya que es habitual en el *Libro* que el autor comience cada uno de los ejemplos con una pequeña introducción, a lo sumo un par de líneas, en que explica qué le ha llevado a incluir en la obra el ejemplo femenino del que se dispone a hablarnos. En el caso de la Magdalena, Álvaro de Luna confiesa dudar de si debía incluir el ejemplo en cuestión. Siendo una santa y

ostentando un papel bíblico de importancia —el de haber sido la única mujer entre los apóstoles y en la vida de Jesús, aparte de su madre, y además la primera en hablar con Jesús tras su resurrección y la encargada de dar esta noticia—, la duda del autor se torna aún más extraña. El reparo en hablar de María Magdalena no sólo no se oculta, sino que abiertamente se confiesa, junto con el temor de que, en el caso de la Magdalena, no es posible hacer alusión a su vida de santidad sin mencionar su vida de pecado. No obstante, Luna demuestra exactamente lo contrario, ya que con suma elegancia pasa por alto los pecados de la santa, aludiendo tan sólo a que vivió «fuera de castidad» para hablar luego de sus padres y la procedencia de su fortuna, siguiendo a Jacobo de la Vorágine en su *Legenda Aurea* de manera muy exacta. Su duda es razonable, según él, porque queda claro que antes de su arrepentimiento «fue dada toda a deleytes», según queda escrito por «varones muy aprovechados», que son, probablemente, san Agustín, el papa san Gregorio Magno y con él la tradición patristica, y Jacobo de la Vorágine.

El más famoso —y más estudiado críticamente— tratado español sobre el asunto es *La conversión de la Magdalena* (1558), del humanista agustino Pedro Malón de Echaide, quien se muestra de acuerdo con «la común opinión» respecto al pecado de la Magdalena, aunque de mala gana, conviniendo que «llegaba a obras infames, escandalosas y de mal ejemplo». Por otra parte, respecto al culto a María Magdalena, pone de manifiesto que era, para los pecadores, es decir, para todos, una santa más afín, cercana y comprensiva: «María preside a los inocentes, como el sol al día; Magdalena a los pecadores, como la luna a la noche». Esta cercanía se basa en el axioma de que la benevolencia hacia el pecador, procedente de una comprensión de la condición pecadora que sólo puede darse en quien la ha experimentado primero, sitúa a Magdalena en un plano redentor opuesto al de la Virgen María, cuya dignidad y virtud extremas constituyen un modelo inalcanzable de santidad, correspondiente sólo a una elegida del Señor, y por tanto dibujan en ella un modelo mucho más lejano (porque nunca ha pecado) y menos edificante en ese sentido que el de María Magdalena.

Hacia el final del siglo XVI, el tema de la conversión de la Magdalena era ya habitual en las letras españolas, con obras como las de Diego Ximénez Arias, *Sermón muy devoto y de provecho de la Santísima Magdalena* (1553), el *Coloquio entre Cristo y la Magdalena* (1588), de Francisco Pieiro, o la del mismo título de Juan Bru de la Magdalena, en 1590. El compendio *Tesoro de divina poesía*, de Esteban de

Villalobos (1587)³, contiene la *Breve suma de la conversión y vida de la gloriosa María Magdalena*, cuya posible influencia en *Lágrimas de la Magdalena*, el poema que Lope incluye en sus *Rimas sacras*, analizaré más adelante. La tradición literaria áurea vino seguramente de Italia, y de la obra de Erasmo di Valvasone *Lagrima di Santa Maria Maddalena* (1586). Merece la pena mencionar que, incluso aquí, el potencial erótico del personaje de Magdalena ya es explotado de manera tan evidente que salta a la vista:

Stripping herself of her adornments and putting on a sackcloth only increase the beauty and appeal of the Magdalen. The converted Mary is the magnificent Magdalen of sin burnished to the point where she can cause Heaven to fall in love with her [...]. To show us why Heaven should fall in love with her, Valvasone has Mary apostrophy the beauty of her eyes, her hair, and her lips (Powers 1956: 278).

Respecto a las características femeninas destacadas al conformar una descripción de María Magdalena, sin duda alguna el cabello es el atributo más reseñable, también pictóricamente. Los cuadros de la época suelen mostrar a la Magdalena en su retiro eremítico, con los objetos clásicos de este tipo de representaciones: la calavera, la cruz, la vela y los Evangelios; pero además se le añade un frasco o pomo alusivo a la unción de Jesús en Betania y en el sepulcro. Se trata de una mujer en el apogeo de su belleza, despreocupada de sus encantos personales (como corresponde al camino de contrición emprendido), sólo cubiertos por una larga cabellera rubia o rojiza, que se muestra sensualmente al espectador⁴.

La fuerza erótica del cabello en la literatura ha sido profusamente señalada, sobre todo en los estudios renacentistas. Respecto al aprovechamiento de esta característica femenina de marcado tono sexual, Carro Carbajal estudió su empleo en la literatura popular religiosa del XVI, señalando el simbolismo de la cabellera femenina como entrega al amado, denotación de la condición virginal, herramienta

³ El volumen consultado, con fecha de 1604, se encuentra en la Biblioteca Nacional (signatura R-1494).

⁴ Cfr., además de los muy numerosos sobre el tema *Noli me tangere*, los de Tiziano, [Magdalena penitente](#) (1533), Palazzo Pitti (Florencia); El Greco, [Santa María Magdalena](#) (1577-1580), Museo de Bellas Artes (Budapest); el Veronés, [Magdalena penitente](#) (1583), Museo del Prado (Madrid); Juan Bautista Maíno, [Magdalena penitente](#) (1615), colección particular (Ginebra), y Murillo, [La Magdalena penitente](#) (1654), National Gallery (Dublín).

de seducción, para acabar deteniéndose largamente en el hincapié en el cabello que se hace en las descripciones en romances de tipo popular sobre María Magdalena, cuyos «cabellos»,

que están referidos nuevamente al Señor, se cargan de todo el simbolismo anterior, tanto de la tradición como de aquellos a los que está parodiando —no sería descabellado, nunca mejor dicho, pensar en un posible significado erótico—, además de situarse de lleno en un contexto amoroso, pero connotado, en este caso, hacia el amor divino (2006: 54).

En resumen, el tema de María Magdalena tiene un gran atractivo artístico que puede comprobarse a lo largo de la historia de la literatura (y de otras artes), procedente de una interpretación de las Escrituras que se hizo tradicional y que, a fuerza de repetir tácitamente (si esto es posible) las elucubraciones sobre el pecado de María Magdalena, ha ido haciendo cada vez más interesante al personaje para su tratamiento. El valor religioso que teológicamente se le ha atribuido al personaje de la Magdalena en el ámbito cristiano como paradigma del arrepentimiento, ha contribuido sin duda a magnificar su importancia para la literatura moral y religiosa, sin olvidar que es el personaje del Nuevo Testamento más cercano a representar la dualidad entre amor divino y amor humano que sería tan repetida en los textos morales y religiosos del mundo católico. A partir de aquí, recorreré una serie de interesantes ejemplos.

MARÍA MAGDALENA Y SU SENSUALIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA: ALGUNOS EJEMPLOS

Los cabellos y las lágrimas son los únicos elementos caracterizadores de la santa en la literatura. Los ejemplos de composiciones poéticas a María Magdalena en la Literatura son muy numerosos, y en casi todos los casos se trata de una sublimación y elogio del amor de Cristo, que fue capaz de perdonar a la gran pecadora, caracterizada siempre con su larga melena y su copioso llanto. Entre los ejemplos más sobresalientes debe mencionarse la oda VI de fray Luis de León, «A la Magdalena»:

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,
las llamas del malvado
amor con otro amor más encendido;
y consiguió el estado,
que no fue concedido
al huésped arrogante en bien fingido.

De amor guiada, y pena,
penetra el techo extraño, y atrevida
ofrécese a la ajena
presencia, y sabia olvida
el ojo mofador; buscó la vida;
y, toda derrocada
a los divinos pies que la traían,
lo que la en sí fiada
gente olvidado habían,
sus manos, boca y ojos lo hacían.

Lavaba larga en lloro
al que su torpe mal lavando estaba;
limpiaba con el oro,
que la cabeza ornaba,
a su limpieza, y paz a su paz daba.

Decía: «Solo amparo
de la miseria extrema, medicina
de mi salud, reparo
de tanto mal, inclina
aqueste cieno tu piedad divina.

¡Ay! ¿Qué podrá ofrecerte
quien todo lo perdió? aquestas manos
osadas de ofenderte,

aquestos ojos vanos
te ofrezco, y estos labios tan profanos.
Lo que sudó en tu ofensa
trabaje en tu servicio, y de mis males
proceda mi defensa;
mis ojos, dos mortales
fraguas, dos fuentes sean manantiales.
Bañen tus pies mis ojos,
límpienlos mis cabellos; de tormento
mi boca, y red de enojos,
les dé besos sin cuento;
y lo que me condena te presento:
preséntate un sujeto
tan mortalmente herido, cual conviene,
do un médico perfeto
de cuanto saber tiene
dé muestra, que por siglos mil resuene.
(en Valverde y Santos 1986: 180-182)

Inicialmente, esta parte de la oda —la que trata de María Magdalena— parece una elaboración del pasaje bíblico Lc: 7, 36-50; sin embargo, la demora de fray Luis en las partes del cuerpo de la Magdalena, con que enfatiza el hecho de que la belleza (sobre todo la que antes ha servido para fines propios) debe ponerse al servicio del amor a Dios, es audazmente significativa. La Magdalena usa todos sus recursos corporales, tanto su belleza como su actitud, para presentarse ante Cristo vuelta a lo divino. María Magdalena es «atrevida», pero ahora ese atrevimiento le sirve para acercarse a Cristo en un lugar en que no es bienvenida⁵. Lo primero que se menciona en la descripción del personaje son «sus manos, boca y ojos», símbolos de atractivo que ahora «trabajarán» para conseguir el perdón. Efectivamente, el episodio en que la Magdalena seca los pies de Cristo (que previamente ha empapado en lágrimas) con sus cabellos, tiene un elevado impacto artístico y se repite en ésta y en todas las composiciones sobre María Magdalena, aprovechando las imágenes

⁵ El que María Magdalena aparezca «toda derrocada» es una reminiscencia de la exégesis patrística, que también recogió Malón de Echaide en su tratado: «Y, en fin, si todo su cuerpo hauía dado a la inmundicia, ya derribada en tierra, lo emplea en adorar a Dios, sacrificando lo de allí en adelante en mucha castidad y limpieza».

petrarquistas de los cabellos como oro y como ligaduras que atan las voluntades. Sin embargo, fray Luis alude a otras partes del cuerpo de la Magdalena, pintando al personaje sin escatimar en relieve físico: la Magdalena, al lavar a Cristo, está en realidad lavando los pecados de su cuerpo, ese «torpe mal» que Malón de Echaide llamaría «torpe vicio». Cristo se presenta como un «médico perfeto» (idea procedente de san Agustín) que puede curar el alma de la Magdalena y a quien ésta ofrece la mortificación del cuerpo: los ojos pasan de fraguas a manantiales, los labios «tan profanos» pasan a dar «besos sin cuento» a los pies de Cristo, para acabar pidiendo que «lo que sudó en tu ofensa / trabaje en tu servicio», en un verso de sugerentes resonancias físicas. Las menciones a estas partes del cuerpo habrían podido leerse igualmente en el poema de Valvasone.

Muy parecida a esta oda es el soneto a la Magdalena incluido en el *Cancionero de Úbeda*, y que ha sido atribuido al propio fray Luis de León. La descripción de la Magdalena es muy semejante, pero la mayor exigencia sintética del soneto fuerza al autor a elegir los rasgos del personaje más representativos, y así, se centra en los ojos y en los cabellos, aunque el soneto llamativamente empieza con el atractivo de las manos, como en la oda VI:

Las manos que la muerte a tantos dieron
veslas en tu servicio diligentes;
mis ojos tus pies bañen hechos fuentes,
que de mortal Amor dos fraguas fueron.

Límpiente mis cabellos, que truxeron
de sí colgadas infinitas gentes;
mira a tus pies rendidas y obedientes
las gracias a quien tantos se rindieron.

Los pechos más que piedra endurecidos
vencí, ¿y no venceré tu gran clemencia?,
decía al buen Jesús la Magdalena.

¡Oh misterios del cielo nunca oídos!
Que da salud lo que antes dio dolencia,
y absuelve Amor a la que Amor condena.

Anterior a 1630 es la canción 9, «A santa María Magdalena», de Bartolomé Leonardo de Argensola, publicada en las *Rimas* (1634) de los Argensola. La voz poética narra aquí la historia de la conversión y presenta a una Magdalena que deja

de lado un mundo lujoso («la púrpura preciosa desampara, / las cintas de zafiro y el cabello / tendido sobre el cuello / abrasando con lágrimas la cara») y se entrega al arrepentimiento inundada en llanto. El cabello, «donde almas enredaba», sirve a la limpieza, junto con las lágrimas, de los pies de Cristo. Antes de dirigirse a María Magdalena, se explica en qué consiste la metamorfosis de la santa:

Mas no se trata así de los sentidos,
que no se priva dellos, pero dales
otro fin a sus actos naturales;
prosiguen sus oficios, y el objeto
solamente les muda más perfeto.

Es, pues, una idea repetida que la transformación de la Magdalena no pasa por una negación de sus prendas corporales, sino por un empleo distinto (y radicalmente opuesto) de las mismas, idea que ya había expresado Malón de Echaide, entre otros.

El coetáneo y amigo de Lope de Vega, José de Valdivielso, incluyó en su *Romancero espiritual* (1612) el «Romance a la conversión de la Magdalena». En esta composición, el autor no escatima halagos a la belleza de la santa, relacionándola directamente con su contrición: «La vergüenza de sus culpas / hermosea sus mexillas». Cristo pide a Magdalena que aplaque su sed de lágrimas, y ésta lo hace cayendo a sus pies y mojándolos con su llanto. Cristo queda absorto ante el espectáculo, que, descontextualizado de la situación en casa de Simón, en una cena, se antoja un encuentro íntimo entre los dos personajes:

Llorando riega sus pies
y, como llorar la mira,
con el bocado en la boca
parece que Dios se olvida.

Cristo es, al final del romance, la piedra de la pila bautismal, en la que Magdalena hace mella con su llanto, hasta que Jesús accede a bautizarla con sus propias lágrimas.

Muy distinto, y útil para ejemplificar la deriva que podía tomar el tema, sin duda manido tras un tratamiento literario exhaustivo, es el soneto de Quevedo «Llegó a los pies de Cristo Magdalena». Es anterior a 1605, pues fue publicado en las

Flores de poetas ilustres de Pedro de Espinosa, en algunos de cuyos ejemplares fue descartado por irreverente y sustituido por otro de Juan de Valdés y Meléndez (Rey 1999: 15); en otros ejemplares, fue directamente arrancado⁶. El poema dibuja al personaje de María Magdalena en la misma actitud que era ya tradicional, puesto que la descripción de la unción en Betania, apresurada y desprovista en su expresión de ardor religioso, es rematada en el segundo terceto con la exclamación de la voz poética que revela la auténtica intención satírica del soneto. Magdalena aparece derramando lágrimas en los dos primeros cuartetos, soltándose la melena rubia en el segundo cuarteto, y ungiendo los pies de Jesús con el ungüento en el primer terceto, tres rasgos que sirven perfectamente a la descripción consabida de la santa:

Llegó a los pies de Christo Magdalena
de todo su vivir arrepentida,
y, viéndole a la mesa, enternecida,
lágrimas derramó en copiosa vena.

Soltó del oro crespo la melena
con orden natural entretexida,
y, desseossa de alcançar la Vida,
con lágrimas bañó su faz serena.

Con vn vaso de ungüento los sagrados
pies de Iesús vngió, y Él, diligente,
le perdonó, por paga, sus pecados.

Y pues aqueste exemplo veys presente
¡albricias, boticarios desdichados,
que oy da la gloria Christo por vngüente!
(Quevedo 2005: 616)

La rápida y sintética descripción de la escena nos sitúa en el terreno del episodio bíblico sobradamente tratado, hasta el punto de que sirve de motivo para la reelaboración satírica. Además, describir la escena patética del llanto de la arrepentida sirve a Quevedo para minimizar la importancia de este gesto a la hora de lograr la gloria: lo que decidió a Cristo para perdonar a Magdalena fue el ungüento, no el arrepentimiento.

⁶ El soneto no fue restituido hasta la edición de las *Flores de poetas ilustres* de 1896, como indica Molina Huete en la suya (Espinosa 2005: 616).

En estos ejemplos hemos podido apreciar cómo, pese a los distintos enfoques que una composición sobre María Magdalena puede adoptar, subyace una idea sensual de la santa. Escoger a la Magdalena como figura de contrición con que el autor puede identificarse, ayuda a explotar el lado más humano de una devoción por Cristo que el catecismo de manual se esfuerza normalmente por separar del «mal amor».

MARÍA MAGDALENA Y LOPE DE VEGA

El soneto LXVIII de las *Rimas sacras*

María Magdalena desempeña el papel de modelo de arrepentimiento para Lope de Vega, en cuya obra poética y teatral aparece personaje con alguna frecuencia; fundamentalmente en las *Rimas sacras* (1614) y en la muy breve comedia —de autoría dudosa— *La mejor enamorada, la Magdalena*. También, en *A la Magdalena*, «Guarneciendo el cristal puro...», un romance con estribillo incluido por primera vez en los *Triunfos divinos con otras rimas sacras*, volumen que, aunque publicado separadamente en 1625, se incluía ya en el *Coloquio pastoril en alabanza de la limpia y pura Concepción* (1615). La composición, bastante inocente, no presenta más interés que el de comprobar la recurrencia del tema en Lope en esa época, y la de constatar la presencia de los atributos y actitud típicos de la santa fijados por la tradición.

El interés de Lope de Vega por esta figura bíblica pudo haber comenzado en una época temprana, pues el tema religioso aparece ya en la *Jerusalén conquistada* (1609) y aún antes, con el *Isidro* (1599). De hecho, el propio Lope menciona en *El peregrino en su patria* (1604) haber compuesto una comedia sobre la Magdalena: en la segunda lista, de los «Títulos de las comedias de Lope de Vega Carpio», aparece *La Magdalena*, que podría ser *La mejor enamorada, la Magdalena*, que «se escribió probablemente entre 1609 y 1615» (Morley y Griswold 1968: 511). Ambas fechas nos ayudan a acotar la época de máximo interés de Lope en la Magdalena, pues todas sus menciones a la santa de Betania tienen lugar en este intervalo. Anteriores a 1614 son las circunstanciales y meramente descriptivas que se hallan en las *Rimas sacras*: la octava 23 de las *Revelaciones*, el romance XV, «Al bajar de la cruz», y la canción III,

«A la tormenta de la Pasión de Cristo». En definitiva, el interés de Lope por la figura de santa María Magdalena puede circunscribirse a un momento determinado de su trayectoria literaria y vital. Parece adecuada la opinión de que la figura arrepentida de la santa es perfecta para recordar a Lope la vía de arrepentimiento a seguir, en el periodo de redacción de las *Rimas sacras*, aunque no debemos perder de vista que sus contactos iniciales con el personaje se produjeron algunos años antes.

Su primera mención en las *Rimas sacras* figura en el soneto LXVIII, «A la Santísima Magdalena» (Vega 2006: 222):

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

De tu muerte a tu vida se mejora,
efecto en Cristo de tus ojos bellos,
sigue su luz, y al occidente dellos,
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.

El poeta narra el encuentro entre una Magdalena humillada que topa en primer lugar con los pies de Cristo, para enseguida ligarlos físicamente con sus cabellos y espiritualmente con su fe. Magdalena rompe en llanto y Cristo se dirige a ella expresando que Su amor basta para redimirla del anterior (lujuria, pecado) al que había consagrado su vida, y como consecuencia del cual estaba muerta para Dios. El segundo terceto expone la conclusión que debe sacarse del episodio: el arrepentimiento (y su manifestación física, las lágrimas) permitieron a Magdalena, como «discreta amante», cambiar el objeto de su amor de uno ilegítimo, el amor mundano o prostibulario, a uno sagrado y benefactor, el amor a Cristo.

De esta forma, el personaje de María Magdalena está caracterizado por lo físico y lo espiritual. Físicamente se presenta con los atributos que le son propios: la larga

melena y las lágrimas. Su actitud corporal ante Cristo es también relevante: el soneto coloca a Magdalena ya en el suelo ante los pies del Señor, elemento del cuerpo de Cristo que entra en primer lugar en el «campo visual» del lector, y que funciona metonímicamente como el propio Cristo, la parte por el todo. Espiritualmente, la actitud de la santa y la relación entre los dos personajes propician una lectura que puede llevarnos a la consideración amante del acto de Magdalena, y su dibujo como un personaje que no puede dejar de amar, porque amar está en su propia naturaleza y la define como persona, de tal manera que el acierto o error de sus actos depende no de amar y enamorarse o no (este segundo supuesto se descarta), sino del objeto en que Magdalena coloca sus intenciones amorosas. De esta forma, «Magdalena pecadora» buscaba «un hombre y Dios». En este verso, el juego de Lope consiste en enmascarar, bajo la consabida mención de Cristo como Hijo del Hombre, Padre e Hijo, Dios y Hombre, aprovechando esta dualidad, un digno amante para María Magdalena. Según la leyenda, habría sido la hermana de Magdalena, Marta, quien habría convencido a la santa de que asistiera a uno de los sermones del Maestro, bajo la promesa de que quedaría cautivada por Su belleza, como ya hemos explicado. El empleo de uno de los símiles renacentistas más explotados, los cabellos como ligaduras que atan la voluntad del amante, recuerda en su tradicionalidad el intento de Magdalena de seducir a Cristo a lo divino. Es a través de la exhibición de sus gracias más llamativas, su cabello y sus ojos, como Magdalena pretende ganar a Cristo, al final del segundo cuarteto. El sugestivo momento en que Magdalena, llevada al extremo su voluntad de humillarse, ofrece sus cabellos a Cristo para secarle los pies, como ofrenda máxima de la renuncia a los atributos personales, es transformado aquí por Lope en un intento de seducción donde Magdalena utiliza su belleza al modo petrarquista.

En un segundo cuarteto finamente conceptista, los ojos de Magdalena y de Cristo se confunden en sus miradas. Los ojos de la santa hacen su efecto en los de Jesús, y éste, al devolverle la mirada luminosa, causa en María el efecto de un sol naciente (del que Magdalena es el occidente), y con esta conmoción, la pecadora rompe en llanto y comprende la naturaleza de este nuevo amor. La comprensión y el enamoramiento de los amantes a través de la mirada es un conocido motivo renacentista procedente, como es bien sabido, de la medicina antigua y de la filosofía: unos «rayos visuales» podían ser lanzados por la mujer y entrar en el cuerpo del hombre a través de sus propios ojos, alcanzando el corazón y quedando así

impresa en él la imagen de la amada, o quedando enamorado. Se trata de un concepto de gran fortuna poética, presente en composiciones literarias de todo tipo, del soneto al emblema, o al tratado médico, entre las que se puede citar como una de las más famosas el soneto «Comunicación de amor invisible por los ojos», de Quevedo (1648).

Finalmente, Cristo especifica de palabra su acción, conquistando a Magdalena, es decir, admitiendo su amor porque así sustituye en el corazón de la mujer arrepentida un amor por otro, como única manera de evitar que caiga en pecados de amor aquella a quien no puede impedírsele amar constantemente, porque está en su naturaleza. En el segundo cuarteto queda clara por parte de la voz narradora del soneto este trato llevado a cabo por los dos amantes.

El segundo terceto nos devuelve al principio de la escena, cerrando el episodio de manera circular. Explica qué es lo que movió a Magdalena a encontrar a Cristo, y fue precisamente lo que la había convertido en una persona indigna: el amor. En sólo dos versos, los finales, «súbitamente trasladó llorando / los amores del mundo a los de Cristo», en un solo rasgo, Lope es capaz de resumir para los lectores su concepción de la historia y la figura de María Magdalena, relacionada con él. La decisión de María de arrojarse a los pies de Jesús es repentina, no meditada; no es un producto del pensamiento, sino de un arrebató de afecto que se ejecuta de forma súbita. Lope cree ver en ese raptó de brusquedad irreflexiva e impulsiva, una mayor autenticidad en el sentimiento. La alocada vehemencia del amor de Magdalena responde a una de sus más inevitables cualidades personales, y es aplicada a Cristo para su salvación, de la misma manera que había estado siendo aplicada a tantos otros, para su perdición. El esfuerzo de Lope se centra en este soneto en mostrar a Cristo como un amante (mejor para el estado del alma, pero amante al fin y al cabo), al que Magdalena ama en sustitución de sus amores pasados. Precisamente la novedad consiste en que la sustitución se nos sugiere de igual a igual: para el corazón amante de Magdalena, es imposible dejar de lado el amor, y ama a Cristo de la única manera que sabe, porque sólo hay una, en el fondo. Así, Lope se identifica estremecedoramente con esta situación; y presenta a una amante humillada ante su amado, haciendo hincapié en las partes más sensuales del cuerpo de la santa: los cabellos a los pies de Cristo y sus ojos bañados en lágrimas dejan de ser atributos tradicionalmente caracterizadores de un personaje, para convertirse en auténticos recursos de seducción. En este sentido es de notar que en la configuración de la

escena se aísla a ambos personajes protagonistas, situándolos al margen de la concurrida cena que describe el Evangelio; y tampoco se hace mención alguna al unguento, transformando el momento del encuentro entre Cristo y Magdalena en un suceso casi distinto, íntimo y desligado de la enseñanza cristiana, centrado en la voluntad de alcanzar un amor digno, cercana a la situación y circunstancias de Lope de Vega.

La relación entre Lope como pecador y Magdalena como reflejo de la adecuada actitud penitente ya ha sido vista, entre otros, por Novo:

En la figura de Magdalena [...] hemos de ver un trasunto del yo poético penitencial, cuya biografía de pecado y ansia de perdón se reflejan, distanciadamente, en la de la santa. De hecho, si María resultó atractiva para la recreación artística áurea fue porque en su persona se superponían los vicios más humanos y las virtudes más excelsas (1990: 20).

No obstante, hay que señalar que el reflejo que emite Magdalena no está tan distanciado de Lope, si tenemos en cuenta que no es la similitud del pecado lo que tienen en común Lope y la santa, sino su propia naturaleza humana. El propósito de Lope en este soneto no es otro que el de identificarse con la Magdalena. Enseguida veremos hasta qué punto.

No cabe duda, entonces, de que la elección llevada a cabo por Lope de la historia bíblica narrada en este soneto tiene la intención evidente de verse reflejado en el personaje de María Magdalena; de *ser* para Cristo lo que la santa fue: una persona incapaz de dejar de amar en cualquiera que fuera el ámbito o momento de su vida, de una actitud anímica irremediadamente volcada hacia la conquista y la aventura amorosa, cuya desgracia consiste precisamente en que esta naturaleza amante (de la que no se plantea nunca que se pueda desprender, porque es constitutiva de su yo) es irrenunciable. Su salvación estriba, tan sólo, en ser capaz de dignificar su objeto de atención amorosa, de enamorarse de Cristo, un amor legítimo y salvador, y que puede proporcionarle, a través del recuerdo edificante de su arrepentimiento, la fuerza para serle fiel.

Al modo ignaciano, la meditación debe comenzar por una *compositio loci* en que la memoria construya una imagen muy vívida de aquello elegido como materia de reflexión. Así, el meditante debe componer un cuadro vivo de escenas de su propia vida, o de escenas piadosas que él pueda ligar con sucesos personales, para

que componga un pequeño drama en que él pueda incluirse como un espectador o como un participante más, de tal manera que la vivencia conmueva su espíritu y le impresione. En este estadio de la meditación, Lope elige recrear de la manera más plástica posible para que la composición de lugar surta su efecto, la escena del arrepentimiento de Magdalena de su vida pasada y su sometimiento a Cristo. Y a partir de aquí, la interiorización por parte de Lope del hecho en sí es tan profunda, tan sincera, que confunde adrede los términos de la relación amorosa, para centrarse en el hecho de la personalidad de María Magdalena que más tiene en común con su propia vida: no el haber pecado, puesto que esto es tan común que no tiene por qué suponer una comunión espiritual especial, sino el hecho de que, a menos que Cristo lo remedie y se ofrezca como destinatario del caudal de sentimientos amorosos que no pueden dejar de sentirse por parte del pecador Lope / Magdalena, el pecado seguirá produciéndose, porque es para ellos inevitable.

Lágrimas de la Magdalena

El poema sobre María Magdalena más importante, no ya en las *Rimas sacras*, sino en la obra completa del Fénix, es sin duda la larga composición en cien octavas reales *Lágrimas de la Magdalena*, que empieza inmediatamente después de la serie de cien sonetos que abre el poemario. Marcando la segunda parte del libro, y en equilibrio con otra extensa composición, también en octavas, las *Revelaciones de algunas cosas muy dignas de ser notadas en la pasión de Cristo Nuestro Señor*, ambos poemas han sido interpretados como puestas en práctica poética de las dos vías meditativas para llegar al arrepentimiento: la jesuítica, correspondiente a *Lágrimas...*, y la franciscana, correspondiente a *Revelaciones...*⁷.

Ha sido una constante en la crítica considerar «épico» al poema, sin que nunca se haya tratado de justificar esto más que por la métrica (octavas reales) y su

⁷ «La metódica franciscana, más emocional, patética, cotidiana, antitintelectual y escasamente artificiosa desde un punto de vista retórico. [...] En realidad, a una y a otra retórica meditativa se supeditan las variantes en el tratamiento de la Pasión que hallamos en cada una de las series, pues si en las "Lágrimas..." se propende a evocarla objetivamente, sin excluir la óptica personal, en "Revelaciones..." predomina un enfoque subjetivo del tema» (Novo 1990: 132).

aparente narratividad. Creo que la adscripción de las *Lágrimas...* al género épico, salvo que en la clasificación se emplee un punto de vista exclusivamente formal, es insuficiente. De las cuatro escenas de la Pasión que hay en el poema —la de Betania, el Via Crucis, la crucifixión y la del sepulcro—, las dos intermedias consisten en largos parlamentos de Magdalena, de carácter muy introspectivo, por momentos una especie de flujo de conciencia *avant la lettre*. Por otro lado, la sensualidad presente en el poema, lo aparta en cierto modo del género épico, y ya fue notada:

The dominant tone of the poem is lyric, and its lyricism is that of the soul in love and pain, Mary's soul, and the manifestations of love and grief appear in the relationships of hair, feet and eyes. These three elements exist together as abstractions capable of infinite combinations, each new combination producing a new meaning. To this structure the narrative is attached (Powers 1956: 283).

De esta manera, la sensualidad va ligada a la supremacía del lirismo sobre la épica en el poema. La *ottava rima* se empleaba ya asiduamente hacia 1550, sobre todo siguiendo la estela de Boiardo y Ariosto. Boscán, Garcilaso, Montemayor o Ercilla habían consolidado la octava real en España como estrofa épica entre 1570 y 1630, así como para la epopeya religiosa. Pierce insistió en que «los españoles proyectaron su espíritu religioso en lo épico, lo mismo que sobre las otras esferas de la vida creadora» (1968: 220), señalando así que era naturalmente español tratar un tema religioso, aunque fuera invadiendo géneros no pensados para ello, como la épica. Pierce lista también las obras de Lope que deben considerarse de género épico: *La Dragontea* (1598), *Isidro de Madrid* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602), *Jerusalén conquistada* (1609), *Corona trágica* (1627) y *La Gatomaquia* (1634). Como puede verse, no menciona las *Lágrimas...*, ni siquiera para reseñar su configuración formal en octavas, omisión que no es casual: Pierce defendía que la épica religiosa no es poesía épica *sensu stricto*, y que a lo sumo podía considerarse un producto híbrido (1944). Lo cierto es que tal vez Lope encontrara dificultades en componer un poema puramente épico, según opina Lara Garrido al afirmar que el proyecto de un poema épico nacional en *La hermosura de Angélica* (1602) se vio truncado por la «intensificación de la materia amorosa» y «el abandono de la neutralidad narrativa» (1981: 191). Sin embargo, Pierce no duda en añadir entre los poemas de épica culta española listados en el Apéndice de su libro, la *Breve suma de la conversión y vida de Santa María Magdalena*, incluido en el *Tesoro de divina*

poesía, de Esteban de Villalobos (1587), mencionado con anterioridad, y que ha sido postulado como fuente del de Lope. Más recientemente, [Micó \(1998: 99\)](#) sí incluye las *Lágrimas...*, así como las *Revelaciones...*, en su lista de poemas épicos de Lope.

Lo cierto es que *Lágrimas de la Magdalena* ha suscitado escasa atención crítica, y ésta no muy positiva en algunos casos: Montesinos llegó a escribir que el libro se echaba a perder por sus «rasgos de mal gusto, nacidos de aquel funesto conceptismo sacro» (1925: 188), opinión seguida de cerca por Vossler, quien consideró que el poeta

produjo una gran copia de literatura religiosa que hoy nos enfada y que con el cumplimiento de sus temporales y egoístas propósitos puede decirse que llenó, de sobra, su misión. Entre esta clase de Literatura se incluyen la mayoría de sus *Rimas sacras* (1933: 97).

En el estudio completo más antiguo sobre el poema, el de Powers, la primera y más general valoración artística de la obra no invita precisamente a su lectura: «Students of Lope may have dismissed the poem as being merely one more conventional contribution to the popular theme of Mary Magdalen's repentance, which, to be sure, it is» (1956: 273). El valor de este estudio reside en la búsqueda exhaustiva en la tradición literaria española y europea (italiana, francesa, incluso inglesa) de una relación entre los poemas a la Magdalena y las octavas de Lope, sin hallarla, para concluir que, a pesar de las influencias poco significativas y las esperables coincidencias, «the particular style of the *Lágrimas* is unique. It is clearly a poem belonging to the convention of the "tears of repentance", but the character and use of the imagery is Lope's own» (Powers 1956: 289).

Catron dedica un capítulo entero al poema y muestra cómo Lope se desvía de la tradición, tanto literaria como evangélica, y cómo se centra en la relación «personal» entre Cristo y Magdalena a través de la mirada de la santa, como una relación de unidad, donde ambos se identifican cada vez más, hasta que el lector «experiences difficulty in distinguishing the Saint from Christ. This is precisely Lope's intent, for the new relationship is one of unity» (1972: 95). Con Catron, queda perfectamente identificada la vía artística por la cual Lope pretende un acercamiento muy novedoso a la figura de María Magdalena: no interesa ya narrar la manida historia (al Fénix nunca le ha interesado), sino presentar una óptica personal acerca de los protagonistas, que favorezca una identificación espiritual total de Lope

con María Magdalena. Podría decirse que este intento, que es posible captar desde los primeros acercamientos del poeta al tema, es en *Lágrimas de la Magdalena* un objetivo plenamente alcanzado.

Por su parte, Novo estudia el poema en sus parámetros predicativo y ascético, para componer un análisis retórico de su estructura y orden internos, poniéndolo en relación con la primera parte de los sonetos, la penitencial. Novo disecciona la técnica poética de Lope, que define en estadios de predicación: impresivo, retrospectivo, perlocutivo..., disposición iconográfica y estructura teatral y épica. Y menciona, aunque de pasada, esa disposición al erotismo que presenta la peculiar descripción de la santa en Lope de Vega, cifrada en su expresión más bien mundana del amor que siente hacia Dios:

Acaso la dialéctica femenino-masculino en la segunda meditación propicie la sensualidad de las expresiones amorosas profanas de María hacia Dios en el interior de imágenes voluptuosas relativas a la fisonomía de la mujer (cabellos y ojos) y de Cristo (pies, ojos, boca y cabellos) (1990: 152).

Carreño y Sánchez Jiménez subrayan también esa sobrecarga erótica en el dibujo de «la Magdalena pecadora», cuya «figura»

consta de dos facetas bien diferenciadas. Por una parte, la santa erotizada, sensual en su mirada, de profusos cabellos, boca enamorada; por otra, la gran desengañada del amor carnal. Buscando expresar gráficamente esa dualidad, Lope fija lágrimas y cabellos (arrepentimiento y erotismo) como una señalada marca iconográfica y pictórica. La joven arrepentida, que subyuga y aniquila su hermosura mortificando cruelmente su carne, capta la viveza plástica del desengañado ante tanto desenfreno carnal. Tal figura reúne, en magnífico sincretismo, la figura de la ramera voluptuosa, la enamorada arrepentida y el llanto desenfrenado del penitente. Como creación cultural, la Magdalena de Lope está muy lejos de la pecadora evangélica originaria de la aldea de Naím (en Vega 2006: 29).

Merece la pena detenerse en la *Breve suma...*, anterior a 1580. El volumen contiene cuatro poemas largos de temática religiosa, uno de los cuales es una traducción de las *Lagrimas de S. Pietro*, de Luigi Tansillo: «El llanto de San Pedro, compuesto en estancias italianas por Luis Tansilo; y traducidas en redondillas por Luis

Galvez de Montalvo». El volumen incluye al final una serie de *Sátiras morales*, de Alvar Gómez.

La *Breve suma de la conversión...* es el único de los cuatro poemas del libro que aparece como anónimo («de incierto autor»). Esta obra, ampliamente difundida, es casi seguro que fue leída por Lope, gran seguidor de Luis Gálvez de Montalvo, cuya traducción de Tansillo se incluye en el volumen. Lope se dirige en las *Lágrimas...* a una tal Fílida, a quien pretende ayudar a rechazar el amor mundano, al tiempo que se ayuda a sí mismo. Fílida, como sabemos, recuerda el título de la novela de Montalvo *El pastor de Fílida* (Madrid, 1582), novela pastoril de notable éxito⁸.

En sus cien octavas reales, la *Breve suma de la conversión...* sigue bastante fielmente la historia narrada en la *Legenda Aurea*, y no parece fuente directa de las *Lágrimas...* de Lope, aunque contiene todos los elementos fundamentales del relato y de la caracterización de la santa pecadora que son comunes a todas las versiones literarias de la historia, incluso en la reticencia del narrador a hacer hincapié por pudor en el pecado de María Magdalena:

Perdóname, sagrada Magdalena
si de tu vida mala doy memoria,
que esto es mayor corona de la buena,
y el oro luze más junto a la escoria.

Cabe mencionar también, además de la insólita presencia de la figura de una alcahueta en esta historia, la motivación de Magdalena para ir a escuchar un sermón de Jesús, seducida por las palabras de su hermana Marta, como ya hemos visto en toda la tradición: «Vámosle, hermana, a oyr, que decir oso / que de los hombres es el más hermoso».

Una voz narradora de tono sermonístico se dirige a un grupo de damas a las que pretende edificar y dar ejemplo con la historia de esta santa de pecados mundanos. El poema contiene algunos hitos interesantes; por ejemplo, no está exenta de erotismo la descripción de María Magdalena, tan comedida en Lope:

⁸ Y salvada de la quema en el *Quijote*: «— Este que viene es El pastor de Fílida. — No es ése pastor —dijo el cura— sino muy discreto cortesano: guárdese como joya preciosa» (Cervantes 2005: 68).

Los claros verdes ojos que llevaban
presas las almas donde se volvían,
y las doradas trenças que enlazaban
la libertad de aquellos que las vían,
los labios de coral, que así engañaban
el corazón y alma que ofendían,
todo con penitencia dura y agra
al servicio de Cristo lo consagra.

Pasaje que recuerda al soneto sobre Magdalena incluido en el *Cancionero de Úbeda* y atribuido a fray Luis de León, que examiné más arriba: el énfasis descriptivo de las gracias mortales de la santa queda justificado por la consagración que de ellas se hace a Cristo; así, tanto más valiosos serán el ofrecimiento y la renuncia, como imponderable sea la hermosura de María Magdalena. Por otro lado, la descripción decididamente pormenorizada y sensual sirve al hecho de que son los mismos atributos que antes se empleaban al servicio del amor deshonesto, los que ahora se emplean en servir y amar a Cristo: a los ojos y cabellos como atributos imprescindibles en la pintura de la santa por su papel en la historia (llanto y limpieza de los pies de Cristo), se unen las manos y los labios como mínimo en todas las descripciones sensuales de la santa.

En el poema de Lope, María Magdalena tiene «bellos ojos» y «desdén tirano / en gracia y hermosura peregrino» (vv. 1-2), «cabellos de oro» (v. 73) que encadenan a Cristo con «lazadas de amor» (v. 80). Lope no indica sino generalmente la belleza de Magdalena, «portentoso milagro de hermosura» (v. 18), «vana hermosura» (v. 26); Magdalena confiesa que «tenía / por ídolo mi rostro» (vv. 217-218), en una relación vanidosa con el espejo que vuelve a colocar al personaje en una situación ya vista en la comedia *La mejor enamorada*. Cuando Magdalena intuye la muerte de Cristo, desea que no suceda (aunque luego la acepta resignada) e imagina un contacto más íntimo con su amado:

«¡Qué dichosa, Señor, mi boca fuera,
si regalara vuestras carnes santas,
y envolviera los pies en los cabellos
que hicisteis sol cuando os limpié con ellos!» (vv. 325-328)

Magdalena había confesado sus intenciones, su «loco deseo» (v. 242), al ir a ver el sermón de Cristo animada por su hermana. Parece como si a pesar de su esfuerzo por abandonar la actitud que la ha llevado a una vida pecadora, le resultara imposible apartar del todo su sensualidad expresiva, y a lo largo del poema es difícil valorar, a tenor de expresiones como ésta, hasta qué punto su amor por Cristo no es un amor a lo divino, sino tan humano (y, por tanto, sacrílego) como los demás. La ambigüedad con la que juega Lope en algunos de sus versos sacros, como en el soneto XLVI de las *Rimas sacras* («No sabe qué es amor quien no te ama»), está presente también en este poema en boca de la Magdalena, lo cual resulta definitivamente aclaratorio de la actitud del autor en su intento de reflejarse en ella: es el hecho de empezar a amar a Dios en vez de amar a un sujeto humano lo que les aleja del pecado, no el abandono de su actitud amante. Ejemplo de esta ambigüedad, que no funciona como invocación sacra fuera de contexto, es:

Creed que tengo atravesado el pecho,
y que deciros con dolor podría
la memoria del bien que me habéis hecho,
¡ay, dulces prendas cuando Dios quería!
yo os vi, yo os abracé con lazo estrecho,
y entonces fue mayor prisión la mía,
que más, aunque este clavo puede tanto,
detiene a Dios de un pecador el llanto (vv. 417-424).

La alusión al primer verso del soneto X de Garcilaso, aunque muy mencionado y parafraseado por Lope —en las *Rimas sacras*, en el romance 131, «Al bajar de la cruz...», Cristo vuelve a ser «dulces prendas / para tanto bien halladas» (vv. 5-6)—, golpea aquí acertadamente al lector con el recuerdo de un poema de intención y memoria muy distintas a las supuestamente expresadas por la Magdalena. La reciprocidad en los sentimientos de los amantes es otro factor que obliga a pensar en la relación entre Cristo y Magdalena. Al principio del poema, cuando la santa se acerca por primera vez a Cristo en la unción en Betania, ambos personajes llegan a un momento de comunión tal que al lector se le hace difícil distinguirlos:

A la Ocasión la Antigüedad pintaba
que al Amor los cabellos le ofrecía,

y aquí María a la ocasión le daba,
porque con los cabellos la cogía,
de suerte que de Dios asida estaba
con lo mismo que preso a Dios tenía,
que quiere Dios, cuando a ofrecerse viene,
hallar de qué tener al que le tiene.

Como la condición de Dios sabía,
y el interés de ganar uno por ciento,
en ungirle también ganó María:
si en los cabellos se volvió el unguento,
llevó de más el precio que tenía;
de que tuviera envidia el Cielo atento,
viendo los pies del Sol en sus cabellos,
pues hizo entonces paralelos de ellos (vv. 49-64).

Las menciones de Lope a la vida anterior de la santa, puestas algunas en su propia boca, omiten la delicada cuestión de la prostitución y centran el pecado en el amor indiscriminado («que mataron mejor de amor humano») y en la excesiva atención y apego a las gracias y bienes terrenales «de un alma oscura»:

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 metamorfóseos soberano
de un alma oscura a un ángel cristalino,
hoy deseo cantar, si puede el canto
en números poner tan tierno llanto (vv. 1-8).

O bien, Magdalena hace cuenta del tiempo perdido en «las varias telas, los vestidos varios / que adornaron mi cuerpo y rostro hermoso» (vv. 443-444), «Los afeites costosos y sutiles» (v. 449), frente al espejo, que en adelante será sólo «las sonoras fuentes» (v. 458), pero será, lo cual Magdalena rectifica al caer en la cuenta: «Mas dije mal, que Vos seréis mi espejo» (v. 459). No obstante, es llamativa la autoconciencia que la santa sigue teniendo de su propia hermosura, lo cual convierte el gesto de entregarla a Cristo en mucho más valioso, pero a la vez siembra dudas

respecto a su entrega real. La sustitución en el corazón de Magdalena de todos sus amantes por Cristo se hace patente en el recuerdo que guardará de él:

En vez de los retratos que tenía,
pintura de los hombres, en que muestra
su mayor libertad la idolatría,
tendré en la mía la memoria vuestra (vv. 465-468).

La santa se entrega al recuerdo en un dibujo de la belleza masculina, muy distinta a la de Cristo, que la enamoraba:

El hombre más galán que de mis ojos
era, Señor, entonces celebrado,
los vivos ojos y los labios rojos,
con el cabello crespo levantado (vv. 473-476).

En el resto de la composición, Lope da por consabida esta condición pecadora, irrelevante para el tema central del poema: el llanto de María Magdalena compadeciéndose de Cristo camino al Calvario, un pasaje imaginado por Lope en este ejercicio espiritual que debe inspirar en el lector, como en Fílida, semejante dolor que lleve al arrepentimiento.

Las octavas que detallan el acercamiento físico y espiritual entre Cristo y Magdalena (6-14) son algunas de las mejor conseguidas estilísticamente, de las más bellas y posiblemente las más emocionantes y emotivas de toda la composición. En ellas, la intención del autor es la de enlazar a ambos personajes hasta confundirlos en motivos plagados de sensualidad, tomados de la tradición petrarquista y de la retórica sacra: Magdalena tiene «el Cielo por los pies» (v. 45) y, al lavarlos con los cabellos, estos simulan otro mar —en una recurrente metáfora cuyo más logrado exponente seguramente sea el soneto de Quevedo (2004: 465) «En crespa tempestad del oro undoso...»— sobre el mar del llanto de la Magdalena. A la vez, al secar con sus cabellos de oro los pies del Sol (Cristo), estos se convierten en sus paralelos. Cristo es también el Árbol de la Vida, y los cabellos de María son sus raíces, aunque también se conjuga esta imagen con el símil petrarquista en que el cabello de la amada atrapa en una red o cadena de amor:

¡Bajad aprisa del celeste coro
a desatar, espíritus felices,
los pies de vuestro Rey, que Magdalena
con lazadas de amor los encadena! (vv. 77-80)

Magdalena es hiedra que sube por el árbol, a medida que obtiene el amor divino, pues sube de los pies a los brazos de Cristo.

El poema *Las lágrimas de la Magdalena* discurre en muchos de sus pasajes demorándose en la descripción minuciosa del cuerpo de Cristo, ensalzando su belleza masculina como reflejo de su perfección divina, pero dejando traslucir que esa belleza sirve a un doble fin: primero, enamorar a Magdalena con todas las implicaciones físicas, sensuales y sentimentales que se puedan experimentar, en lograr de ella una seducción total y una entrega sin reservas propia del más exaltado amante; por otro, el cuerpo hermoso maltratado en el suplicio y contemplado por Magdalena a la vez que descrito por ella, debe mover a mayor compasión que si el poeta no hiciese tanto hincapié en esa misma belleza de Cristo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- E. B. CARRO CARBAJAL (2006), «Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular del siglo XVI», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. P. Cátedra et al., Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- D. L. CATRON (1972), *Saint Mary Magdalene in Spanish and Portuguese Literature of the sixteenth and seventeenth centuries*, Michigan, University.
- M. de CERVANTES (2005), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico (dir.), Madrid, Real Academia Española.
- P. CHAVES (2009), *Libro de la vida y conversión de Santa María Magdalena*, ed. J. Aladro Font, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat.
- P. ESPINOSA (2005), *Flores de poetas ilustres*, ed. B. Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- GREGORIO MAGNO (1958), *Obras*, Madrid, Editorial Católica.
- S. GRISWOLD MORLEY y C. BRUERTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

- A. HUFSTADER (1969), «Lefevre d'Étaples and the Magdalen», *Studies in the Renaissance*, 16, pp. 31-60.
- J. LARA GARRIDO (1981), «Fusión novelesca y épica culta en Lope: de *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*», *Analecta Malacitana*, 4, pp. 187-202.
- A. LUNA (2009), *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, ed. J. Vélez-Sáinz, Madrid, Cátedra.
- J. M. MICÓ (1998), [«Épica y reescritura en Lope de Vega»](#), *Criticón*, 74, pp. 93-108.
- J. F. MONTESINOS (1925), «Las poesías líricas de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 129-213.
- M. MORREALE (1985), «La oda IV de Fray Luis de León: *De la Magdalena*. Entre poesía humanística y tradición medieval», *Revista de Filología Española*, 65, pp. 181-271.
- Y. NOVO (1990), *Las «Rimas sacras» de Lope de Vega: disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidade.
- F. PIERCE (1944), «Some aspects of the Spanish "Religious Epic" of the Golden Age», *Hispanic Review*, 12.1, pp. 1-10.
- F. PIERCE (1968), *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- P. J. POWERS (1956), «Lope de Vega and *Las lágrimas de la Magdalena*», *Comparative Literature*, 8.4, pp. 273-290.
- F. de QUEVEDO (1999), *Poesía moral (Polimnia)*, ed. A. Rey, Madrid, Támesis.
- F. de QUEVEDO (2004), *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.
- A. de VALDÉS (1527), *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Cátedra, 1994.
- J. M. VALVERDE y D. SANTOS (1986), eds., *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1986), Barcelona, Anthropos.
- L. de VEGA (2006), *Rimas sacras*, ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Pamplona, Universidad de Navarra-Vervuert-Iberoamericana.
- J. VORÁGINE (1987), *La leyenda dorada*, trad. J. M. Macías, Madrid, Alianza.
- K. VOSSLER (1933), *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.
- J. K. WALSH y B. B. THOMPSON (1986), *The myth of the Magdalen in Early Spanish Literature*, New York, Lorenzo Clemente.