

Retórica homilético-meditativa y 'dispositio' de la poesía religiosa del Siglo de Oro: a propósito de un poema de Lope

Yolanda Novo Villaverde
Universidad de Santiago de Compostela

El objetivo de esta comunicación es plantear, a través de una cala en *Las Lágrimas de la Magdalena* de Lope, cómo en la poesía religiosa áurea de tipo culto suele ser habitual una *dispositio* retórica de filiación ascética –ejercicio espiritual codificado y sermón, principalmente–, que viene a ser la responsable de la morfología intergenérica (lírica, épica y dramática a un tiempo) característica de esta clase poética tan rica y abundante entonces. Si bien este tipo de acercamiento no es del todo nuevo¹, sí lo es, confío, el enfoque y el objetivo perseguido, puesto a prueba ya en otro trabajo de mayor envergadura que el presente².

La elección de *Las Lágrimas...* parece idónea a este fin por dos razones principales: de una parte, por pertenecer a una colección de poemas religiosos tan unitaria como las *Rimas Sacras*, segundas «rimas» lopescas salidas de imprenta en 1614; el otro motivo tiene que ver con el género poético y métrico de la composición: el canto épico religioso en octavas reales, que en un total de cien, le otorgan un claro signo culto.

Las Lágrimas... poseen una orientación temática de tipo penitencial y cristológica a la vez, pues Magdalena copasionaria deshecha en llanto de atrición representa, por un la-

¹ Son consabidas las afinidades e influencias de la espiritualidad áurea en la literatura religiosa coetánea, sobre todo en la poesía devota canalizada en moldes petrarquiatas. Martz, Müller-Bochat, Warnke, Aaron, Vitiello y algunos otros han hecho singular hincapié en estos contactos, si bien con especial atención a la dimensión temática y estilística de los mismos antes que al aspecto estructural, que es el que aquí me interesa. Cf. especialmente E. MÜLLER-BOCHAT, «Lope, poeta sacro», *La Torre*, XI, 41 (1963), 65-85, y «Técnicas literarias y métodos de meditación a la poesía sagrada del Siglo de Oro», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), 611-617.

² Me refiero a mi libro de próxima publicación por la Universidad de Santiago de Compostela sobre *Las 'Rimas Sacras' de Lope de Vega: disposición y sentido*, resultado de la puesta a punto de parte de mi tesis doctoral publicada en microficha en 1988.

do, el ideal ascético-cristiano de arrepentimiento y santificación posible, y, por otro, la cercanía a los distintos momentos del Calvario y Resurrección de Jesús, historia ésta que así queda perfilada. Aunque de ambos asuntos el primero sea el principal, puede decirse que la *inventio* del texto es dual, como dual es también el diseño bajo el que se ofrece: la interlocución constante de un yo poético impersonal y un tú o confidente personalizado – una tal Fílida– para quien aquél recrea el *exemplum* de Magdalena a fin de favorecer la ascesis de ambos; ello no obsta para que el sujeto poético adopte simultáneamente el papel de guía espiritual de su interlocutora.

Pero lo más significativo a nuestro propósito es que la doble *inventio* se pliega, coherentemente, al doble patrón estructural que al principio apuntábamos. Es sabido que en la Edad de Oro tanto el ejercicio espiritual codificado como el sermón ascético tenían en la penitencia y en la historia de la Pasión su punto de arranque y/o contenido fundamental. Piénsese, por ejemplo, en la detallada consideración de los Misterios Dolorosos de la Vida de Cristo que se propone en la cuarta semana de los *Exercicia* de San Ignacio³.

Digamos ya, al paso de esta referencia, que los esquemas del ejercicio ignaciano tienen en *Las Lágrimas...* mayor operatividad estructural que los del franciscano, no por ello inexistentes. No obstante, tal metódica está solapada al canon básico del sermón penitencial, particularizado en este caso en un único receptor (Fílida); esta pauta viene a ser, pues, el marco general del poema. Por eso éste se dispone en exordio-*propositio-narratio-confirmatio* o parenesis y *peroratio*, partes éstas en las que se van encajando simultáneamente las fases propias de un directorio ascético jesuítico: preámbulo, *compositio loci*, reflexión emotiva, reflexión intelectual y coloquio resolutivo. Huelga decir que esta trasposición de parámetros ascéticos a un texto literario siempre es flexible y abierta.

Desde este esquema general puede ya calibrarse el juego de variados tipos de discurso al que esta superposición de esquemas organizativos da lugar. Así que veamos ya, con cierto detalle, el funcionamiento de esos módulos. El *exordium* del sermón lo constituyen las dos primeras octavas, sumarizadoras de los elementos fundamentales del mismo, entre otros el tema penitencial, el juego temporal de presente y pasado propio de un acto meditativo, y la explicitación de los dos sujetos del mismo: el yo en papel de moralista, sermoneador y padre espiritual, y un tú, Fílida, de hermosura y pecados juveniles similares a los de Magdalena. Por su parte, la octava 3 encierra la *propositio* concreta del acto ascético, sea sermón o ejercicio: oír y mirar la imagen de un santo ejemplar de la purgación de los pecados gracias a la memoria⁴; la insistencia en el recurso ejemplificatorio deja patente que la modalidad de sermón que se inicia es de parenesis muy desarrollada.

La *narratio* es muy breve. Ocupa la octava 4 y está centrada en el acto compartido de hacer examen de conciencia los dos sujetos en un momento presente a partir de una postura de desengaño respecto del pasado. En conjunto, exordio, proposición y narración pueden considerarse también el preámbulo preparatorio a las fases del ejercicio que siguen. El énfasis puesto en el esquema de directorio espiritual yo-tú puede explicar que ya

³ Hacemos notar, además, que en esta cuarta semana se recoge el misterio «De la conversión de la Magdalena según escribe S. Lucas, capítulo VII, v. 36-50». Cf., 254 de la ed. de I. PARRAGUIRRE de *O.C.* de Ignacio de Loyola (Madrid: B.A.C., 1963), 2ª ed.

⁴ Recuérdese que, en línea claramente tomista, la meditación ignaciana sobreentiende que el proceso ascético lo inicia la facultad de la Memoria, capaz de hacer *loci* o *phantasmata* de la realidad, es decir, de hacer sensible lo que no lo es.

en esta parte inicial del poema existan variaciones de voz y de visión del sujeto poético, que unas veces soliloquia singular o pluralmente, otras coloquia apelando a su neófita Fí-lida, y que tanto está dentro de la propuesta que a ella le hace como se distancia para poder orientarla objetivamente, utilizando en este caso la narración en función referencial.

La parenesis de la prédica comienza en la octava 5. La *compositio loci* así iniciada se hace respetando la linealidad del relato evangélico (desde el encuentro de María y Cristo en casa de Lázaro hasta la aparición del Señor resucitado en figura de hortelano), pero está fraccionada y dosificada en varios cuadros y escenas. Así, las octavas 5 y 6 engloban la primera secuencia de la *compositio* en sus dos escenas principales: el lavatorio de pies de Jesús por las lágrimas de la mujer y la unción de los mismos con ungüento de nardo. La reflexión intelectual consiguiente abarca de la octava 7 a la 14, salvo la 12, que constituye la reflexión emotiva; el yo impersonal ha variado su función de narrador, consustancial a la parenesis, y se ha desplazado hacia el interior de la propia historia en calidad de quien sabe hacer exégesis moral y hasta teológica de la misma, divagar sobre ella, valorarla, describir detalles de sus escenas e incluso exhortar a algunos de sus personajes, a modo de un narrador que tuviese omnisciencia editorial. Como se aprecia, esta reflexión primera tiende más al razonamiento que al vuelco afectivo, ya que los estados de ánimo provocados por las imágenes «compuestas» se traducen en ideas; se crea así un campo de analogías muy propicio a «conceptos», que aquí se refieren a los cabellos y ojos de Magdalena y a los pies de Cristo⁵. La recurrencia de estos y otros conceptos semejantes es síntoma de la preferente actitud predicativa de la voz poética principal, y contribuyen a dar unidad a todas las octavas.

En las octavas 15 a 22 se incorporan dos nuevas escenas del primer cuadro, esto es, dos nuevas composiciones de lugar que acaban de configurar la primera secuencia del *exemplum*. Se trata de la réplica de Judas al gasto de Magdalena en ungüento y la entrada de la gente a ver el milagro de Lázaro sin reparar en la figura de Cristo. La narración «contando» (*telling*) y «mostrando» (*showing*) al tiempo se ve otra vez apostillada, en una nueva reflexión ignaciana afectiva e intelectual, por el yo poético, cuya meditación directa es aquí demorada, en contra de lo que va a suceder cuando él mismo comience a visionar a Magdalena en sus sucesivos *planctus*.

En la octava 23 comienza el segundo episodio con tres escenas nuevas (entrada de Cristo en Jerusalén, juicio y condena pública, inicio del camino del Calvario). En esta última Magdalena, siguiendo los pasos del Señor, entona en estilo directo su primer llanto, estructurado en forma de meditación franciscana, al alternar la visión representativa cruenta, detallada y patética, con la meditación afectiva, sin una metódica compleja de fases, pasos o semanas como sucede en el ejercicio ignaciano. Como toda *meditatio*, ésta se ciñe al presente o al pasado, dando lugar a modos diferentes de discurso: subjetivo u oracional si se refiere a las imágenes patéticas inmediatas; objetivo y hasta narrativo cuando evoca el pasado (el encuentro con Cristo en Betania). Lo interesante es que, cuando habla por sí misma, María se convierte en una voz vicaria de la del yo impersonal, y sus reflexiones y coloquios con Jesús son un trasunto de aquellos otros que el yo en ascesis tendría que llevar a cabo. Por eso su cometido principal a partir de ahora será acotar la historia con nuevos datos.

⁵ Para estos y otros pormenores del poema, cf. P. J. POWERS, «Lope de Vega and 'Las Lágrimas de la Magdalena'», *CL*, VIII, 4 (1956), 273-291.

Por ser este primer *planctus*, como los demás, un soliloquio lírico, la acción de la historia parece quedar congelada en un determinado gesto y postura de los protagonistas, y el transcurso temporal detenido; pero al darse el soliloquio al compás de las estaciones del camino de la Cruz, el llanto franciscano adquiere un leve componente narrativo respecto del argumento histórico de la Pasión, pues en ésta se concentra realmente la meditación franciscana de María, mientras la ignaciana del yo central lo hace en María arrepintiéndose. En cualquier caso, a través de modos líricos la trama ha avanzado; la prueba de ello es que al retomar el yo de la narración no lo hace en el mismo punto en que la había dejado en la octava 24 sino en otro más avanzado. María, pues, ha hecho avanzar la trama, a modo de peculiar paranarradora ocasional.

El tercer episodio se ocupa, desde la octava 43 hasta la 70, de la agonía de Cristo en el Calvario en presencia de Magdalena. Estamos ante una nueva composición de lugar en la que el narrador compone varias imágenes hasta detenerse en Magdalena al pie de la Cruz alzando la mirada al Crucificado para hablarle antes de que expire; aquí el narrador cede otra vez al personaje la palabra, en un nuevo *planctus* –el segundo– muy similar al que antecede. Estos dos *planctus* de la santa discurren, respectivamente, por las vías purgativa e iluminativa del proceder ascético, ya que en el primero María cobra conciencia de su error, y en el segundo las lágrimas de atrición la proyectan a la imitación de Jesús y a su co-pasión.

La cuarta secuencia abarca las octavas 71 a 78 y se centra en la muerte y entierro, con la particularidad de poseer un número elevado de escenas muy patéticas aisladas de Magdalena. Esta reaparece en la octava 76 en coloquio directo con la piedra que sella el sepulcro de Cristo, es decir, haciendo así su tercer llanto –o tercera meditación franciscana–, de igual fisonomía que los anteriores. La quinta y última secuencia, en fin, se desarrolla entre las octavas 82 y 98, y se ciñe a la resurrección de Cristo, el encuentro en el sepulcro vacío por Magdalena y los apóstoles y la subsiguiente aparición del resucitado a la santa en figura de hortelano. Estos cuatro nuevos *loci* se narran con todo lujo de detalles por el yo acotador y observador, que opta por reproducir en estilo directo los diálogos escuetos de María con Pedro y Juan, los ángeles y el más extenso con Cristo. Así pues, en este episodio la mujer no monopoliza un soliloquio extenso sino un diálogo de cariz introspectivo, aunque la respuesta demorada de María a Jesús debe considerarse su cuarto *planctus*. Esta secuencia última termina con la narración sintética del narrador en tercera persona para recoger las reacciones afectivas y racionales de María en su encuentro con Cristo –vía unitiva–, a modo de sumario del episodio que contribuye a cerrarlo con autonomía en sí mismo; esta tendencia ya se mostraba en episodios anteriores.

La *peroratio* predicativa, o bien el coloquio resolutivo con que finaliza el ejercicio ignaciano del yo impersonal y Fílida, se recoge en las dos últimas octavas; aquí tiene lugar un doble coloquio de ése con la santa y con Fílida. Al apostrofar a la primera, el yo se sitúa en el interior del tiempo y espacio a ella consustanciales, evidenciando nítidamente que ya con anterioridad se había desdoblado en personaje anacrónico del drama por él compuesto, tal y como S. Ignacio aconsejaba. Se da a entender con ello que el yo ha estado participando del *exemplum* por él actualizado, en forma de personaje anónimo y tácito, pero presente y con capacidad de implicarse en cualquier instante, a modo de yo testigo. Y esto no anulaba su movilidad para contemplar los hechos también desde fuera, pues era personaje anacrónico del drama. El paso de la tercera persona narrativa de la

composición de lugar a la primera persona de la peroración delata estas oscilaciones del sujeto del ejercicio, por ello proclive a compaginar la narración referencial con el soliloquio expresivo.

La peroración incluye asimismo la *actio* retórica o actualización del acto de meditar llorando que se ha postulado cuando el yo, finalmente, insta a Fílida –y a sí mismo– a llorar sus pecados. Ahora, como al comienzo, el yo poético se une a Fílida a través de un plural inclusivo de tipo dual en el que se implican todos los lectores potenciales que sean pecadores arrepentidos, al tiempo que se proyecta al futuro la conversión de los dos partícipes del sermón. Como se puede ver, este epílogo tiene muchos rasgos propios de la fase resolutive del ejercicio espiritual jesuítico: encierra el propósito de enmienda o resolución de cambio.

A través de la ductilidad del yo poético en su acto de sermonear o ejercitarse espiritualmente, y de los intercambios de modos de discurso entre él y la figura central de la historia imaginada, se llega a apreciar la cualidad intergenérica del discurso religioso de la composición. Así, el soliloquio expositivo, argumentativo y apelativo y el coloquio oracional, ambos en función expresiva o sintomática, afloran en las meditaciones franciscanas incrustadas en la composición de lugar, o bien en los momentos de reflexión y coloquio resolutive que van apostillando cada secuencia del ejercicio ignaciano. El modo narrativo en función referencial se acopla a la función del yo como narrador que hace *loci* en forma de historia trabada con personajes, espacio, tiempo y acción concreta. Y al paso, el modo dramático tiene cabida en las técnicas de evidencia y actualizadoras con las que se ofrecen las imágenes o «similitudes corporales» del *exemplum* en la parénesis de la prédica, así como el perspectivismo generado por un yo móvil y proteico porque su meditación ascética le ha llevado a la escenificación del objeto y a la participación en el mismo como personaje.

La superposición de registros de los tres géneros en *Las Lágrimas...* no parece casual, sino un rasgo bastante común en otros muchos tipos de poesía religiosa culta del tiempo de Lope, y tan patente en otros poemas religiosos suyos también en octavas, como el temprano *Los Cinco Misterios Dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesu-christo con su Sagrada Resurrección*, o bien otro incluido igualmente en *Rimas Sacras: Revelaciones de algunas cosas muy dignas de ser notadas en la passion de Christo nuestro Señor*. La intertextualidad estructural de los tres es muy notable.