

Jorge Aladro Font

María Magdalena, “modelo” de la Contrarreforma: La vida de una leyenda

María Magdalena está de moda gracias al éxito de las películas *La última tentación de Cristo* (basada en la novela homónima del griego Nikos Kazantzakis, con guión de Paul Schrader y dirigida por Martín Scorsese en 1988) y *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson (2004), y, especialmente, con el *boom* de la novela de Dan Brown *El Código Da Vinci* (2004), con más de 80 millones de ejemplares vendidos y traducida a 44 idiomas. Al mismo tiempo, aprovechando la popularidad de la santa, han aparecido un sinnúmero de ensayos, estudios, novelas, artículos, en torno a la vida de la Magdalena. La mayoría de escaso valor literario o científico, con algunas notables excepciones, entre las que destacan los trabajos de Susan Haskins, Katherine Ludwig Jansen, Helena Barbas, todos ellos en cierta medida deudores de los trabajos de Víctor Saxer. Es decir, la santa de Magdala ha vuelto a la primera página de la actualidad y a ser de nuevo centro de la polémica que acompaña a su figu-

ra. Decimos “ha vuelto”, porque no es la primera vez que María Magdalena ha sido motivo de enconado debate entre teólogos, artistas y exegetas.

La leyenda de la vida de María Magdalena se inicia en el sur de Francia, durante el siglo XIII; los franceses se apropiaron de la santa y no dudaron de que las reliquias de la Magdalena se conservaban en la basílica de Vézelay antes de ser llevadas a la de San Maximino, entre Toulon y Marsella, donde las custodiaban los dominicos. No muy lejos, en las colinas de Provenza, está la gruta de La Sainte-Baume, donde la santa pasó sus últimos años y donde muchos cristianos y peregrinos iban de romería. Santiago de la Vorágine (obispo de Génova y autor de *La leyenda dorada*, la más célebre recopilación de leyendas piadosas en torno a los santos y desde luego el libro más influyente en la iconografía pictórica y escultórica de estos) confirma “la versión oficial” del traslado de las reliquias de la santa desde su sepulcro en el oratorio de San Maximino en Aix-en-Provence.

Todo empezó el día 9 de diciembre de 1279, cuando se abrió un sarcófago en la cripta de la iglesia de San Maximino. Las autoridades convocadas por Carlos de Salerno examinaron las reliquias y confirmaron que se trataba de las de María Magdalena. Según la creencia popular, Magdalena predicó el evangelio en el sur de la Galia. El dominico Bernard Gui, en cierta manera un testigo tardío de los acontecimientos, describe en su crónica que el acto de apertura del sarcófago estuvo acompañado de acontecimientos extraordinarios. Aparte del dulce olor que suelen desprender las reliquias de los santos, en el momento de su descubrimiento había otro símbolo que confirmaba el hallazgo: un vástago tierno creciendo de la lengua de Magdalena. En 1355, Philippe de Cabassole, canciller del reino de Nápoles, describe en su obra *Libro histórico de la*

Bendita María Magdalena el acontecimiento. Cabassole sugiere que la pequeña hoja de palma que sale de la lengua de la Santa simboliza a María Magdalena como apóstol de los apóstoles (*apostolorum apostola*), ya que fue ella quien anunció a los otros apóstoles la Resurrección de Cristo, y cómo posteriormente predicó a los paganos. Con este descubrimiento afortunado de Carlos de Salerno, María Magdalena se convierte en la patrona de la casa de Anjou y en la protectora de Provenza.

Según la tradición ortodoxa, María Magdalena se retiró a Éfeso con la Virgen María y el apóstol San Juan, y murió allí. En 886 sus reliquias fueron trasladadas a Constantinopla, donde se conservan en la actualidad. Gregorio de Tours (*De miraculis*, I, xxx) corrobora esta tradición, y no menciona ninguna relación con Francia.

Los evangelios

Todo estudio de la vida de María Magdalena tiene que empezar con el Nuevo Testamento. Los cuatro evangelios contienen únicamente doce referencias a esta mujer, de las cuales una sola es independiente de las narrativas de la Pasión y de la Resurrección. En Lucas leemos que “María que se llama Magdalena” era la mujer de la cual Jesús exorcizó siete demonios. Después de este hecho, María Magdalena, junto con Juana, Susana y muchas otras mujeres, se convirtió en la discípula más fiel de Jesús, asistiéndole incluso con sus propios recursos económicos (Lucas 8:3).

En el drama de la Pasión, los evangelios atribuyen a María Magdalena un papel más prominente. Se habla de su presencia en la crucifixión (Mateo 27:56; Marcos 15:40; Juan 19:25) se menciona su presencia en el entierro (Mateo 27:61; Marcos

15:47) y también durante el domingo de Pascua, cuando las discípulas de Jesús vuelven al sepulcro para ungir su cuerpo con dulces aromas (Mateo 28:1; Marcos 16:1; Lucas 24:10; Juan 20:1).

El Evangelio de Marcos, el más antiguo de los cuatro evangelios, incluye a María Magdalena en el grupo de las tres Marías que llegan a la tumba de Jesús temprano en la mañana de Pascua para llevar a cabo el ritual de ungir su cuerpo. Allí un ángel informa a las mujeres que Jesús de Nazaret ha ascendido. Aunque el ángel les invita a difundir la buena nueva entre los otros discípulos, la aparición les asustó tanto que no siguieron la orden. Leemos en este Evangelio: “[...] primero Jesús Cristo apareció a María Magdalena de la cual Él exorcizó siete demonios”. Cuando ella le vio con sus propios ojos, compartió la buena noticia de la Resurrección con los otros discípulos: “Ellos, cuando oyeron que vivía, y que había sido visto por ella, no lo creyeron” (Marcos 16:9-10).

En la versión de Mateo donde se narran los hechos de la mañana de Pascua, María Magdalena y “la otra María” caminan hacia la tumba. La encuentran vacía, y un ángel les saluda y les anuncia que el Salvador ha ascendido. El ángel les ordena comunicar las buenas noticias a los otros discípulos y ellas se precipitan a seguir la orden. En el camino se encuentran con el Cristo ascendido y él mismo les encarga decir a los otros discípulos que deben verle en Galilea (Mateo 28: 1-10). De esta manera, en la versión de Mateo, la primera aparición de Cristo ascendido es para María Magdalena y una “otra María” no determinada. Las versiones de Marco y de Mateo coinciden, pues, en considerar a María Magdalena como el primer testigo de la Resurrección.

La narración de Lucas de los hechos de aquella mañana de Pascua es diferente a la de los otros dos evangelios sinóp-

ticos ya comentados. Según Lucas (24: 10-11), cuando María Magdalena llega a la tumba vacía iba acompañada de Juana y María, madre de Jacobo; fueron recibidas por dos ángeles radiantes anunciando que Cristo había ascendido. Magdalena y las otras mujeres comunicaron la noticia a los apóstoles, quienes juzgaron sus palabras como “cuentos ociosos”. Es decir, en la versión de Lucas, Cristo no se revela primero a las mujeres, ni a los once apóstoles, pero sí a dos de sus discípulos en viaje hacia el pueblo de Emaus (Lucas 24:13-15).

La última versión de la narración de la Pascua está en el penúltimo capítulo de Juan, cuyo evangelio es considerado posterior a los otros textos sinópticos. Su versión se distingue de las narrativas de Marco y Mateo no tanto por el contexto como por el énfasis que pone en el encuentro de María Magdalena con el Cristo ascendido. De los cuatro evangelios es en este donde se halla el tratamiento más extendido de la figura de la santa. Según la narración de Juan, María Magdalena llega al sepulcro, lo halla vacío y corre donde Pedro y Juan, a quienes dice que el cuerpo de Cristo ha sido trasladado. Los dos apóstoles van a la tumba con Magdalena y expresan su perplejidad al encontrarla vacía. Optan por no permanecer al lado del sepulcro, decisión que no comparte la fiel Magdalena, que se queda velando y llorando junto al monumento. Luego, mientras contempla el sepulcro vacío se le aparece un ángel que le pregunta por qué está llorando. Después de responder, un hombre —quien ella cree que es un jardinero— se le acerca y repite la pregunta de los ángeles, añadiendo: “¿A quién buscas?” Le cuenta que está llorando porque el cuerpo de su Salvador ha sido robado de la tumba. El hombre entonces la llama por el nombre de “María”. Cuando finalmente reconoce al Salvador, Magdalena se dirige a él usando la voz hebrea *Rabboni* (maestro) y quiere abrazarlo, Jesús evita el contacto

físico con la conocida expresión *Noli me tangere*, pero le encarga la tarea de anunciar la buena nueva de su resurrección al resto de los discípulos. Lo último que narra Juan en su evangelio acerca de la devota de Galilea es que “Fue, entonces, María Magdalena para dar a los discípulos las nuevas de que había visto al Señor, y que él le había dicho estas cosas” (Juan 20:1-18).

María Magdalena es la mujer a quien Cristo cura de la posesión demoníaca, la que se convierte en uno de sus discípulos más leales, la que le sirve durante toda su vida, aquella que está debajo de la cruz en su crucifixión, la que está presente en su entierro, quien lleva unguento a su tumba, la primera persona (según tres de los cuatro evangelios) que es testigo de la Resurrección de Cristo y, finalmente, aquella persona a quien Jesús confiere el honor de anunciar la buena nueva al resto de discípulos (de nuevo, según tres de los cuatro evangelistas). Luego, Magdalena es doblemente bendita: no solamente fue la primera en dar testimonio del dogma central de la fe cristiana —la Resurrección— sino que también recibió el privilegio de anunciarlo.

Los evangelios gnósticos

Existen tres evangelios gnósticos en los cuales María Magdalena está marcadamente caracterizada: el *Pistis Sophia* y el *Evangelio de María*, conocido el uno desde el siglo XVIII y el otro desde el XIX, y el *Evangelio de Felipe*, que se hallaba entre los textos gnósticos descubiertos en 1945 en Nag Hammadi (Egipto).

En el *Evangelio de María*, María Magdalena es una profetisa y también es la conciencia moral de los discípulos. Cristo elo-

gia la constancia de su fe. Esto es un encomio de la fe firme de Magdalena, y al mismo tiempo es un reproche implícito a Pedro, que tildó de “cuentos ociosos” la noticia de la Resurrección anunciada por Magdalena. Quizás fastidiado con la larga recitación de la resurrección, Andrés también duda de su autenticidad: “Hermanos, ¿qué os parece de lo dicho? Porque yo, de mi parte, no creo que haya hablado esto el Salvador, pues parecía no estar de acuerdo con su pensamiento”. Pedro pregunta: “¿Pero es que, preguntado el Señor por estas cuestiones, iba a hablar a una mujer ocultamente y en secreto para que todos la escucháramos? ¿Acaso iba a querer presentarla como más digna que nosotros?”. Esta agresión verbal hace llorar a Magdalena. El orden se restablece en el grupo cuando Levi (Mateo) la defiende; amonesta a los demás diciéndoles que el Salvador la hizo digna de sus palabras, y le pregunta a Pedro: “Si el Salvador la ha juzgado digna, ¿quién eres tú para despreciarla? De todas maneras, Él, al verla, la ha amado sin duda”.

En *Pistis Sophia*, el tercer texto gnóstico que se presenta bajo forma de un diálogo entre el Salvador ascendido y sus discípulos, María Magdalena tiene una posición privilegiada como especial interlocutora de Jesús: “[...] dichosa tú eres entre todas las mujeres de la tierra, [...] y el fin de todos los fines [...]. Y Jesús contestó a María, y dijo: Habla con franqueza y no temas, que yo te revelaré cuanto me preguntes”. Aquí, como en el *Evangelio de María*, Magdalena está por encima de los demás discípulos, porque es ella, y no los otros apóstoles, quien comprende mejor los misterios de la fe a través de la gnosis divina. Es cierto que, gracias a su profundo conocimiento espiritual, María Magdalena monopoliza gran parte de la discusión (ella pregunta 39 de las 46 preguntas), hecho que aburre enormemente a Pedro, que interrumpe la conversación dos veces con quejas: “Y Pedro se adelantó, y dijo: Señor, no permitas hablar siempre a esta mujer, porque

ocupa nuestro puesto y no nos deja hablar nunca”. Aquí, las intervenciones mordaces de Pedro no hacen llorar a Magdalena como se narra en el *Evangelio de María*, pero provocan un interesante comentario de María: “Más temo a Pedro, porque me asusta, y sé el horror que tiene por nuestro sexo”.

El tema de Magdalena como la gnóstica más perfecta y la rivalidad que eso engendra entre los apóstoles masculinos llega a su punto culminante en el *Evangelio de Felipe*, escrito en la segunda mitad del siglo III. Aquí la posición de la Magdalena como la favorita de Cristo está más subrayada que en los otros textos gracias al lenguaje y a las imágenes sensuales que se usan en la narración:

[...] la compañera de [Cristo es María] Magdalena. [El Señor amaba a María] más que a [todos] los discípulos y la besó en la [boca repetidas] veces. Los demás le dijeron: ¿Por qué [la quieres] más que a nosotros? El Salvador respondió y les dijo: ¿A qué se debe el que no os quiera a vosotros tanto como a ella?

La “construcción” de un personaje: Tres en una

Primer debate

El día 14 de septiembre del año 591, en la basílica de San Clemente de Roma, el papa Gregorio el Grande predicó una homilía que estableció una nueva identidad de Magdalena en la cristiandad occidental. En esta homilía número XXXIII, cuyo tema se inspira en un fragmento del *Evangelio de Lucas* (Lucas 7:36-50), san Gregorio proclama: “Creemos que esta mujer (María Magdalena), llamada por Lucas pecadora femenina, llamada por Juan, María, es la misma María descrita por Marcos en su descripción cuando cuenta que siete demonios fueron

exorcizados de ella”. Es decir, san Gregorio integra en una sola persona las identidades de tres mujeres diferentes descritas en los evangelios. Primero, la pecadora femenina sin nombre, que entró sin invitación al banquete de Simón el Fariseo donde Jesús descansaba. En una conversión dramática y memorable, la mujer que lavó los pies de Jesús con sus lágrimas, los secó con su pelo, y los ungió con aceites perfumados (Lucas 7:37-50). Luego, María de Betania, la hermana de Marta y Lázaro (Juan 11:1-45; 12:1-8). En tercer lugar, María Magdalena poseída por los demonios, que fue curada por Jesús (Marcos 16:9).

A través de la apropiación de la identidad de la pecadora que vemos en Lucas, la María Magdalena de san Gregorio el Grande se hace heredera del pasado pecaminoso. Con la adopción de la personalidad de María de Betania —Magdalena tiene hermanos (Marta y Lázaro)— es asociada con la vida contemplativa. Es una exégesis audaz, pero no caprichosa. Evidentemente, san Gregorio solucionó el problema de la identidad de la Magdalena, que, como hemos visto, era fuente de bastante confusión. Así, por medio de una combinación poderosa de implicaciones, insinuaciones e ideología, la discípula leal de Jesús se convierte en la prostituta penitente.

Segundo debate

A principios del siglo XVI, Jacobus Faber Stapulensis, más conocido como Jacques Lefevre d'Etaples (1450?-1556), publica *De Maria Magdalena, et triduo Christi et ex tribus una Maria disceptatio* (París, 1517), donde afirma que en la figura de la Magdalena se aúnan y yuxtaponen tres personajes bíblicos. El libro es reeditado en 1519 con un prólogo de Josse van Clichtove. John Fisher les responde con su *De Unica Magdalena*.

Clichtove, en nombre d'Étapes y del suyo propio, le rebatió con su *Défense de la Disceptation sur Sainte Magdeleine*. D'Étapes momentáneamente se retractará con *De Tribus et Unica Magdalena*, más adelante, en 1526, Clichtove hará lo mismo con su *Propugnaculum Ecclesiae*. La Universidad de París hace pública su posición de que es una sola persona con el libro de Natalis Beda (Noel Bédier) *Scholiastica Declaratio Sententie... contra magistrorum Iacobi Fabri y Ludovico Clichtove* (1520). D'Étapes le rebate con su *De Duplici et unica Magdalen*, rectificando su primera tesis y llegando a la conclusión de que hubo dos Magdalenas. La polémica se extendió por Europa, como se ve por el tratado del dominico español Balthazar Sorio *Triplíce Magdalena* de 1521; ese mismo año la Universidad de Teología de París prohibió el texto de Lefevre d'Étapes y zanjó la cuestión.

***Trento y la Magdalena. La embajadora oficial de un arte en guerra*¹**

A finales del siglo XVI, y durante casi todo el XVII, se abren nuevas perspectivas para la devoción de María Magdalena; el fuerte desarrollo de la herejía luterana, la negación protestante del sacramento de la penitencia, son un cúmulo de razones para explicar el desarrollo de su iconografía por toda la Europa católica. Magdalena, que había vivido en continua penitencia por su vida pecadora, encarnaba la mejor imagen posi-

1 En deuda con Odilde Delenda del Instituto Wildenstein de París y su estudio "La magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la cultura española y mejicana del siglo XVII".

ble que legitimaba el sacramento del perdón. Es este momento cuando su iconografía se hace, artísticamente hablando, más severa; apareciendo con túnicas rudimentarias (sacrificio y penuria), portando atributos como salterios, rosarios o una cruz rústica, disciplinas y cráneos (símbolo de la caducidad de las glorias humanas).

Como respuesta a las contestaciones de la Reforma protestante, un anhelado decreto reafirmaba, en la línea del Segundo Concilio de Nicea, la legitimidad de la exposición y de la veneración de las imágenes en lugares de culto. También recordaba a los creyentes que la devoción debía dirigirse a los santos y no a sus representaciones. Este movimiento de clarificación iconográfica en las artes pudo haber tenido consecuencias más negativas, pero fue ampliamente compensado con el gran desarrollo del arte religioso: arte de combate, artecatecismo que debía instruir a los fieles según los principios inmutables de la Iglesia católica, pero también arte apologético con un deseo de seducir, proponiendo una religión más accesible, recurriendo a los sentidos.

Esta declaración bien puede ser el manifiesto del arte de la Contrarreforma, con una línea programática bien clara: confirmar e instruir para mudar conductas y para excitar la piedad. Pero después de Trento ya solo se podía enseñar contra reformando, y así:

Que los herejes rechazaban el sacramento de la penitencia y negaban la confesión [...] entonces los artistas pintarían a María Magdalena y a un San Pedro penitente. Que negaban la necesidad de las buenas obras para la salvación: entonces los santos debían mostrarse ejercitando todas las formas de obras de caridad. Que rechazaban la Inmacula-

da Concepción: entonces la Virgen María debía ser glorificada por todos los medios a su alcance. El artista [...] debía convertirse en un activo participante en la batalla de Roma contra la herejía.²

Enseñar, sí, pero por medio de los ojos penetrándolos con el golpe de una estética acorde con los objetivos propuestos: “[...] toda lasciva debe ser evitada, de modo que las imágenes no se pinten ni se adornen con procaz encanto [...] que no aparezca nada profano, deshonesto, desordenado” (*Sacrosancti et Oecumenici...*, sessio XXV, p. 285).

Es el anti-Renacimiento y el contramanierismo, tendencias por las que toman partido los padres tridentinos. Es el final de una época que había pretendido conducir a los hombres a Dios mediante la belleza. Pero el cambio estético se venía gestando desde unos años antes. Recuérdese cómo Adriano VI había pensado en destruir, por lascivas, las pinturas de Miguel Ángel. Pero lo que está en juego es nada menos que dos formas encontradas de ascesis.

Frente a esto, Trento está fraguando una estética que empuje a los hombres por esa otra ascesis de la purificación en la catarsis del sufrimiento expiatorio. Una estética sensual, la única capaz de golpear los ojos; y lasciva en cuanto exaltación morosa de carne y sangre golpeadas, poniendo ante los hombres la imagen sin consuelos de su propia humanidad doliente, repulsiva pero siempre deleitable, y que por ello conmueve y arrastra.

Esta es, en síntesis, la estética de la Contrarreforma. Si de excitar se trata, el barroco lo conseguirá con la más excitante

2 Elliot, J. H. *La Europa dividida (1559-1598)*, 1973, p. 154.

de las técnicas, basada en el más sutil y cuidado análisis de los registros emocionales y psicológicos del espectador. Nada de arrebatos en el artista, la desmesura irracional tiene sus cánones nada irracionales, sino programáticos y calculados.

Francisco Pacheco, uno de los más importantes tratadistas de la pintura barroca, señala:

No se puede cabalmente declarar el fruto de las imágenes se recibe. Amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas. Produciendo juntamente en nuestros ánimos los mayores y más eficaces efectos [...]. Representándose a nuestros ojos, y a la par imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos, magnánimos [...]. La parte no sólo propia sino más principal á que se encamina la pintura, es mover el ánimo de quien la mira.³

Mucho más expresivos nos resultan los modelos ofrecidos por el otro gran tratadista de la pintura, Vicencio Carducho, síntesis de la excitación tridentina y el llanto:

Los movimientos del llanto de boca, ojos, y carrillo, casi como los de la risa, sólo se diferencian en la rigidez de las cejas; será apretando las manos entretejidos los dedos, y vueltos abajo, tendidos los brazos, otros arrimados al pecho, los cabos de la boca inclinados abajo, las cejas juntas haciendo arrugas en medio.⁴

En 1564, también el tratadista italiano Giovanni Andrea Gilio recomendó a los pintores evitar la lectura de Jacopo de

3 Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, 1649.

4 Carducho, Vicencio. *Diálogos de la pintura*, 1633.

la Vorágine, fuente resueltamente legendaria y poco creíble y en *Due Dialogi*, publicado un año después de clausurado el Concilio, quien marca el cambio estético en las representaciones de santos:

Basta ya de santa Magdalena a los pies de la cruz, toda limpia, perfumada, llena de alegría, de cadenas de oro, con ropas de terciopelo y llena de vanidad, sin advertir que ya no era pecadora; basta ya de san Francisco rojo, gordo, atildado, con bigotes pintados... que más bien parece un general o un provincial que un espejo de penitencia, como realmente fue.⁵

Por ello, los artistas de la Contrarreforma debieron abandonar las escenas inoportunas de la mundanidad de la Magdalena e incluso las representaciones de los sermones y milagros en Marsella que, sin embargo, tuvieron gran éxito antes del Concilio de Trento. Siguiendo esta tendencia, Carducho traza la plástica de la devoción mediante el espejo iconográfico de la humillación penitencial del santo barroco:

La devoción, de rodillas, las manos juntas, ó levantadas al cielo, ó al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, lagrimosos, y alegres, ó la cabeza baja, y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante, siempre el cuello torcido, ó muy inclinado el rostro casi hasta la tierra, los hombros encogidos, y otras acciones según el afecto del devoto [...].⁶

5 Gilio, Giovanni Andrea. *Due Dialogi*.

6 Carducho, Vicencio. Op. cit.

Los jesuitas, “soldados de Cristo”, constituyeron una verdadera armada espiritual, establecida para oponerse a la Reforma. El padre Louis Richeome, que ingresó en la Compañía de Jesús en 1565, poco después de terminar el Concilio, se mostró como un fuerte adversario, desplegando una prodigiosa actividad en contra de los herejes. Sus obras, apologéticas y polémicas, fueron traducidas a varios idiomas y a menudo reeditadas. Consciente del papel fundamental de las pinturas como “Biblia para los analfabetos”, Richeome confirmó la importancia de las imágenes en las iglesias y se preocupó de ver representada a santa Magdalena en múltiples aspectos y en varios episodios de su vida.

Las consignas para las representaciones de María Magdalena

La mayoría de los teóricos del arte sagrado dieron consignas precisas en cuanto a la forma en la que María de Magdala debía ser representada, lo que, por supuesto, ocasionó modificaciones en su iconografía. La primera preocupación de los exegetas, claramente expresada, trataba del aspecto de la santa en la vida de Cristo: ya no se debía representarla demasiado arreglada. Las críticas en este sentido eran severas: “[...] ¡el demonio incita a los pintores a representarla adornada y ataviada peor que a una prostituta!”, se lamenta el canónigo italiano Gilio. A este último le resulta intolerable verla tan engalanada en el calvario:

[...] se ven todavía algunos pintores que, pintando a la Magdalena al pie de la cruz, la muestran limpísima, perfumada, cubierta de joyas, de cadenas de oro, con ropa lu-

josa y presumida, sin darse siquiera cuenta de que ya no es pecadora sino fervorosa discípula.⁷

El cardenal Paleotti apostrofa con violencia a

[...] ¡los que pintan en medio de los santos a la bienaventurada Magdalena (o a san Juan Evangelista, o un ángel) más adornados que un bufón, disimulando con aspecto de santa el retrato de una concubina! Haciéndolo así incitan las almas a la condenación para la gloria de Satanás.⁸

Un teólogo de la Facultad de Lovaina, Johanes Vermeulen, llamado Molanus, al comprobar que no existía ninguna complicación que permitiera identificar los errores que debían evitarse y a la vez indicara los modelos aceptables, publicó desde 1570 un *Tratado de santas imágenes*, con el cual se proponía suministrar a los responsables eclesiásticos un manual apropiado para ayudarles a cumplir su nueva tarea de control de la licitud de las imágenes. Siguiendo el orden del calendario cristiano, indica cuáles son las formas correctas para representar a los santos:

Viene después el mes de julio, y con él, la fiesta de María Magdalena. Los evangelistas no la presentan imponiéndose penitencia en su forma de vestir, pero no cabe duda de que semejante modelo de perfecta penitencia llevara la vestimenta adecuada. Los pintores que la representan con vestidos suntuosos cuando hace penitencia y se tumba de rodillas junto a la cruz, abrazándola, lo hacen de una manera inadecuada.⁹

7 Gilio, Giovanni Andrea. Op. cit.

8 “Discorso intorno alle imagine sacre e profane”, 1582, p. 266.

9 Vermeulen, Johanes. *Tratado de santas imágenes*, 1570.

Tampoco tiene que ser representada indecentemente como una pecadora, sino salvando la decencia. Esta condición fue repetida varias veces en contra de los excesos de los pintores. No se le escapará a nadie un cuadro que nos enseña a María Magdalena derramando sus lágrimas a los pies del Señor Jesús será más útil que un cuadro exhibiéndola cuando era esclava entregada a los siete demonios.

Los artistas de la baja Edad Media y del Renacimiento multiplicaron las imágenes —condenadas después— de la bella arrepentida, la elegante mujer que lleva el alabastro, representada con el rico adorno que vestía la Magdalena en el teatro sagrado. Sostenía un frasco, en general lujoso, para subrayar el precio significativo del perfume que va a derramar en los pies de Cristo durante la cena en casa de Simón el fariseo y con el que quería perfumar el cuerpo del Salvador después de su muerte en la cruz. Estas pinturas, aunque encantadoras, van a desaparecer poco a poco debido a los ataques de los tratadistas. Del mismo modo, las “santas conversaciones” con María Magdalena se representarán muy pocas veces porque esta agrupación anacrónica de personajes de épocas diversas aparecía muy discutible a los ojos del cardenal Paleotti.

La Magdalena en el arte de la Reforma católica

La primera enseñanza sacada de la vida de la célebre pecadora arrepentida es el ejemplo de la penitencia, *speculum poenitentiae*. Los protestantes rechazaban algunos sacramentos —como la confesión— porque consideraban que el bautismo y la fe eran suficientes para la absolución de los pecados. “Peca fuertemente pero cree más fuertemente”, exclamaba Lutero. Los exegetas católicos se consagraban de manera activa a refutar esta afirmación. Roberto Bellarmino, cardenal y jesuita célebre

por sus *Controversias*, dedica un grueso volumen en 1613 al pecado y a la necesidad de la penitencia. La Magdalena desconsolada, representada enjugando los pies de Cristo con sus cabellos en casa de Simón el fariseo, es la propia imagen de la absolución: *remissa aunt ei peccata multa, quoniam dilexit multum*. Cuando se retira en el desierto de La Sainte-Baume, es el modelo de penitencia y de arrepentimiento que, junto con la absolución, forman los tres elementos del sacramento de la penitencia. Al instalarla en su cueva, donde pasará aproximadamente treinta años, el arcángel san Miguel le confirma: “Dios desea que tú seas un ejemplo de penitencia”.

Propuesta por los teólogos a los artistas como modelo de arrepentimiento, santa Magdalena puede presentarse con otros muchos aspectos, por ejemplo, como el mejor modelo del amor, amor recíproco entre Cristo y su Iglesia. En la pintura de la época, numerosas escenas ilustran vinculación afectiva de la Magdalena con Jesús (la resurrección de Lázaro, la crucifixión), en las que ella, a veces, se encuentra sola, arrodillada y abrazando la cruz, o muestran, en primer lugar, a la Magdalena después de la Resurrección. Frecuentemente, las pinturas presentan a la santa sostenida por ángeles, llevada a los cielos en sus asunciones y éxtasis: san Francisco de Sales comentaba que “murió de amor y de éxtasis”.

La Magdalena es también el mejor modelo de la vida contemplativa. Al escoger “la parte mejor” en la escena de Cristo en casa de Marta y María, estableciéndose después como la primera anacoreta, sirvió la justificación a las órdenes religiosas contemplativas atacadas por Lutero. Santa Magdalena constituye el mejor argumento para defender el mérito obtenido meditando en silencio las verdades de la fe: ella todo lo hace por amor y no por la búsqueda de orgullo al santificarse por sus propias obras. como creía Lutero. Finalmente, la figu-

ra de Magdalena también está al servicio de los intereses de quienes defendían la magnificencia en las iglesias. En 1577, el padre jesuita Canisius afirmaba que “[...] alabando a la mujer identificada con la Magdalena, que derramaba sobre su cabeza y sus pies perfumes costosos, Cristo mismo había justificado de antemano a los que dedicaban su dinero a enriquecer las iglesias, en vez de darlo a los pobres”. Este argumento, repetido con frecuencia, debería aparecer en la escena de la unción de Betania, representada escasas veces, mientras que se halla muy a menudo en las imágenes de la cena en casa de Simón el fariseo. Las dos unciones, confundidas hasta en los comentarios de los evangelistas, ilustran a la vez la absolución y la glorificación de María Magdalena, unas veces arrodillada a los pies de Cristo con su tarro de alabastro de caro ungüento, otras veces en el sepulcro preguntando a su maestro resucitado sobre su maestro sepultado. A veces la ven representada con sus hermanos y hermanas en un galeón sin velamen ni gobierno, flotando en las ondas marinas merced a los vientos y llegando, por fin, hasta el puerto de Marsella, conducida por un invisible piloto. A veces la contemplan cuando reza hacia el cielo encerrada en la cueva de la montaña de la Sainte-Baume, o la miran mientras es elevada al cielo por los ángeles para escuchar la música del paraíso antes de entrar en él.

Atributos y símbolos

Al mismo tiempo que se imponía esta nueva iconografía de la Magdalena se fue formando un amplio vocabulario simbólico que se extendió por toda Europa y en el cual los artistas se basaban para realizar sus encargos tanto religiosos como profanos. Esta cultura simbólica se propagó en las academias que florecieron a finales del siglo XVI y durante el

siglo XVII. En estas escuelas se enseñaban las *recetas* de las representaciones psicológicas, es decir, “la expresión de las pasiones”, y en los manuales se suministraba la explicación de los distintos atributos. Los pintores contaban, por lo tanto, con un completo material a fin de “[...] evitar las contradicciones y los falsos que no servían para reconocer las figuras alegóricas sino resultaban enigmas insoportables para los espectadores ilustrados”.¹⁰

Los atributos de los santos, objetos o animales añadidos a los personajes, aparecieron hacia el siglo V y se multiplicaron al final de la Edad Media. Estos servían para identificar fácilmente las figuras, completando así sus atributos. Santa Magdalena se caracteriza por

[...] su *cabellera suelta y caída* sobre los hombros, que evoca su vida desordenada y con la que enjugó los pies del Salvador después de perfumarlos [...] sus *lágrimas*, en recuerdo de su penitencia [...] su *desnudez*, más o menos completa, a causa de su indignancia.¹¹

Las lágrimas de santos pecadores fueron durante el Renacimiento europeo tema favorito de los muchos que poetizaron modelos de arrepentimiento, y que Luigi Tansillo había ejemplificado en las célebres estrofas de sus *Lagrima di San Pietro*, pronto imitado por Erasmo di Valvasone en las *Lagrima di Santa Maria Maddalena* (1560). Como se sabe, la obra de Tansillo fue popularísima en España y su poema traducido varias veces no solo en la Península sino hasta en las remotas latitudes de la Ciudad de la Paz, donde un encomendero petrar-

10 *Iconologie tiree de divers auteurs*, 1766.

11 Barbier de Montault. *Traité d' iconographie chretienne*, 1890, 374-375.

quista, Diego Dávalos y Figueroa, escribe 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 Álvarez (Nápoles, 1613) gozó de notable éxito. Al año siguiente de esta última traducción aparece en las *Rimas Sacras* de Lope de Vega su largo poema *Las lágrimas de la Magdalena*.

Pero cualquier mujer desconsolada, de pelo suelto, no es necesariamente identificable con santa Magdalena: numerosas santas anacoretas tienen el mismo aspecto físico (Thais, María Egipciaca), al igual que algunas mujeres de la historia profana (Sofonisba o la mujer de Darío). Por ello, para evitar cualquier ambigüedad, la imagen debe completarse con atributos significativos, y santa Magdalena posee un importante repertorio de ellos. Algunos son universales, como el nimbo o la aureola (herencia del paganismo, señal de majestad transformada en signo de santidad) o también la palma —no del martirio sino de la beatificación—, a los cuales hay que añadir los atributos individuales que permiten a los cristianos identificar fácilmente a la santa. Así aparece su más elocuente atributo: el frasco de perfume que usó la pecadora para ungir los pies del Salvador y que también llevó al sepulcro después de la muerte de este.

Las escenas sobre la conversión de la Magdalena incluyen joyas, arrancadas o esparcidas por el suelo, y múltiples objetos como recuerdo de su vida mundana. El significado del espejo, presente muy a menudo, es también doble y contrario. Su explicación iconológica es “lo falso, pero también es el himno a las virtudes”. Símbolo de Venus, recuerda la coquetería de la Magdalena como emblema de la lujuria y del orgullo. Las imágenes de la penitencia de santa Magdalena inclu-

yen, igualmente, múltiples atributos. Los más frecuentes son la calavera, el crucifijo y un libro. La calavera, símbolo de humildad y de penitencia, ayuda a la meditación y recuerda la vanidad de los bienes terrenales. La brevedad de la existencia terrestre puede también evocarse con una vela (la vida no es más que humo) o el reloj de arena (el tiempo transcurre y huye), cuya presencia es menos frecuente (tenemos un bello ejemplo en Francisco de Zurbarán, *Magdalena penitente*).

El crucifijo, así como los instrumentos de la Pasión, que aparecen frecuentemente, son símbolos de redención y acompañan las meditaciones de la santa arrepentida. El tema de la penitencia de Magdalena se completa con el silicio: ella puede aparecer mortificándose con una disciplina o un látigo, frecuentes en las pinturas flamencas. Otros elementos son la estera que le servía de cama, una escudilla o algunas raíces, lo que alude a la frugalidad de sus comidas.

El libro lleva a meditar en los textos sagrados y acompaña las oraciones de la santa penitente y simboliza la ciencia y la sabiduría. A veces está abierto en la página del *Miserere mei*, salmo de penitencia, especialmente adecuado para el arrepentimiento y que se lee en los laudes para el oficio de santa Magdalena. Otro elemento característico es la naturaleza que rodea a la anacoreta. En ocasiones, la cueva donde se retiró la penitente, símbolo de su renuncia al mundo y de oscuridad, aparece claramente representada; pero lo más frecuente es un paisaje verdoso que evoca “el tremendo desierto”. *Desierto* significaba entonces “retiro”, “abandono del mundo” tal como lo entendieron los jansenistas franceses a mediados del siglo XVII. A todo esto hay que añadir la función didáctica del paisaje “moralizado”, teniendo en cuenta el hecho de que el siglo XVII estaba profundamente influido tanto por la fragilidad de la naturaleza como por su papel en la revelación divina.

El significado de las flores y las plantas presentes en las pinturas de santa Magdalena es igualmente simbólico. No obstante, es casi imposible establecer un recuento exhaustivo. Nos limitaremos a las plantas más frecuentes y a las más identificables: la zarzamora, que representa el arrepentimiento; y la hiedra, símbolo de fidelidad e inmortalidad, sobre todo en las imágenes referentes al sepulcro de Cristo. Las flores, por su belleza efímera, refuerzan la idea de *vanitas* en las escenas de la conversión; no es sorprendente encontrar la rosa, flor de Venus, adorno de las gracias, y la azucena salvaje, también símbolo de belleza como don divino.

Noli me tangere

En el siglo IV, basándose en la autoridad de san Pablo, san Ambrosio interpretó las palabras *noli me tangere*, la conocida frase de Jesús resucitado del Evangelio de san Juan (20:17) para advertir a María Magdalena que no lo toque, como prohibición para las mujeres de predicar en la Iglesia (*Expositio evangelii secundam Lucam, Lib. X, CSEL 32, 1902, p. 519*). La interpretación de san Ambrosio todavía se mantuvo en el siglo XII. Pedro Comestor y Pedro el Cantor, ambos maestros de París, enseñaron que el sentido moral de las palabras *noli me tangere* expresan la prohibición para mujeres de predicar y administrar los sacramentos.

El *Decreto* de Graciano de 1140, que compila siglos de tradición eclesiástica en una ley canónica, prohibía a las mujeres tocar objetos sagrados, vestiduras e incienso. También les prohibía llevar la hostia consagrada a los enfermos y enseñar, aunque la mujer fuera *docta et sancta*. El papa Inocencio III expresa una visión similar en una carta a dos obispos españo-

les con fecha del 11 de diciembre de 1210 respecto a una abadesa cisterciense del monasterio de Las Huelgas:

Recientemente, hemos recibido noticias, bastante sorprendentes, abadesas que administran la bendición a sus propias monjas, también escuchan confesiones de los pecados, leen los evangelios, y presumen de predicar públicamente. Esa cosa no es armonía y además es absurda, y no se puede tolerar. Por esa razón, por medio de nuestra discreción de la escritura apostólica, ordenamos que no se continúe, y que se vigile más rigurosamente. Aunque la bendita Virgen María sobrepasa a todos los apóstoles con su dignidad y su excelencia, no fue a ella, sino a ellos a quienes el Señor confió las llaves del reino del cielo.¹²

Veinticuatro años más tarde, Gregorio IX citaba esta carta completa en sus *Decretos*. Como era de esperar, los manuales de los predicadores prohibieron a las mujeres llevar a cabo el oficio de la predicación. Al mismo tiempo, santo Tomás de Aquino presentó un argumento contra el testimonio de la Resurrección por parte de las mujeres al proponer que “[...] eso es predicar lo que rinde este testimonio público, y predicar no es una función para las mujeres”.¹³ Para argumentar sus ideas, Tomás de Aquino utiliza las autoridades de san Pablo y san Ambrosio, así como la tradición legal romana, que legislaba contra testimonios públicos de mujeres. En su obra *De eruditione praedicatorum*, el dominico Humberto de Romans postula cuatro contundentes razones para relegar a las mujeres del púlpito:

12 Inocencio III. *Epístola 187, Patrología Latina 216*, p. 356.

13 Aquino, santo Tomás de. *Summa Theologiae*.

A las mujeres les falta sentido. Están limitadas por condición de género. Si predicar provocarán lujuria, y, finalmente, teniendo en cuenta la necesidad de la primera mujer, citando a san Bernardo dice que ella enseñó una sola vez y cambió el mundo entero.¹⁴

María Magdalena fue, es y será modelo de artistas, su figura, su identidad, su relación con Jesús, la convierten sin lugar a dudas en el personaje del Nuevo Testamento más cercano a la esencia del ser humano; por su vida, su fe, su constancia, su dolor, su humanidad fue premiada para anunciar el hecho más importante del cristianismo. Ella es el mejor ejemplo de amor, y así ha sido representada a lo largo de los siglos, y así deberíamos recordarla.

Bibliografía

Aquino, santo Tomás de

Summa Theologiae.

Boudard, Jean Baptiste

Iconologie tiree de divers auterurs.
Viena: Chez Jean-Thomas de Tratt-
nern, 1766.

Carducho, Vicencio

Diálogos de la pintura, 1633.

14 De Romans, Humberto. *De eruditione praedicatorum.*

- De Romans, Humberto
De eruditione praedicatorum.
- Elliot, J. H.
La Europa dividida (1559-1598).
Madrid: Crítica, 1973.
- Gilio, Giovanni Andrea
Due Dialogi.
- Montault, Barbier de
Traité d'iconographie chrétienne. 2
vols. París, 1890.
- Pacheco, Francisco
*Arte de la pintura. Su antigüedad y
grandezas.* Sevilla, 1649.
- Vermeulen, Johannes
Tratado de santas imágenes, 1570.

desde p. 259 hasta p 264

ilustracion 1

ilustracion 2

ilustracion 3

ilustracion 4

ilustracion 5

ilustracion 6