

Anexo: Catálogo de imágenes.

Figura nº 1:



Plaqueta de marfil procedente de un cofrecillo adornado con escenas de la Pasión.

Roma, ca 430. Londres. British Museum

Las primeras muestras de objetos con iconografía referente a María Magdalena hacen alusión al episodio bíblico en el que las Santas Mujeres acuden al Santo Sepulcro para cumplir el ritual de la unción a los muertos y lo encuentran vacío. Varias son las observaciones que pueden realizarse a la vista del objeto. En primer lugar, y teniendo en cuenta que forma parte de un conjunto de placas con varias escenas de la Pasión de Jesucristo, corrobora la existencia en el siglo V de un ciclo dedicado a la Pasión como programa iconográfico para adornar objetos de diversa índole. En segundo lugar, y en relación a la Magdalena, su pronta aparición como personaje principal, dentro de este ciclo, en un tema que será recurrente desde inicios del cristianismo en adelante.

Formalmente, hablando, la placa de marfil muestra el edificio del Santo Sepulcro siguiendo la tipología de un *heroa* o edificio de planta centralizada que encontrará gran fortuna como modelo de edificio martirial. En este caso son dos las Santas Mujeres que acuden a la tumba de Jesucristo, fiel a la versión del evangelio de Mateo de la cual solo se omite el ángel. Pero también es frecuente la representación de la escena incorporando a tres mujeres, como narra el evangelio de Marcos o con ángeles en lugar de soldados según la versión de Lucas. La estampa en cuestión forma parte de un conjunto de cuatro placas conservadas como adorno para un pequeño cofre. Entre las cuatro se representa el ciclo de la Pasión incluyendo otras escenas como la de Jesucristo frente a Poncio Pilato, la Crucifixión o el ahorcamiento de Judas.

Figura nº 2:



La resurrección de Lázaro

Codex Purpureus Rossanensis

Museo Diocesano di Rossano, ca siglo VI,
Rossano (Italia)

El nombre que recibe el evangelario del cual se expone la escena de *La Resurrección de Lázaro* adjunta, se debe al color púrpura con el que están confeccionadas sus páginas. Por lo que se deduce de inmediato que su propietario y promotor había de ser persona de elevado rango o jerarquía como corresponde a este color caro y exquisito. Compila los evangelios de San Mateo y San Marcos, aunque de éste se ha perdido una parte, y los comentarios de Eusebio sobre las concordancias entre ellos¹. De las 15 ilustraciones conservadas 12 corresponden a escenas de la vida de Jesús que incluyen

episodios, milagros y escenificaciones de parábolas; dos explican la concordancia de los textos en doble columna con letras de plata; y una iluminación muestra a San Marcos escribiendo uno de sus evangelios bajo una estructura arquitectónica².

La presente imagen, distribuida en dos registros representa la resurrección de Lázaro, hermano de Marta y María Magdalena. La fecha atribuida al manuscrito, a finales del siglo VI, podría incitar a pensar que constituye una representación de María Magdalena unificada, pero su posible origen en la provincia de Antioquía debe recordar la distinción que en Oriente se realizaba entre María Magdalena y María de Betania. Esto no es razón, no obstante, para la variación del modelo iconográfico de las hermanas de Lázaro, prostradas ante Jesucristo en posición de *proskynesis* indicativa de sumisión a la vez que de respeto. El gesto con la mano de Jesucristo, en contrapartida, alude a su magnanimidad para con sus seguidoras. Estas formas, tomadas de la antigüedad, recuerdan la herencia de la primera iconografía cristiana respecto a modelos formales establecidos y poseedores de un significado aceptado y conocido.

La resurrección de Lázaro será un episodio muy utilizado en las representaciones primeras de la cristiandad por constituir un antecedente a la próxima resurrección de Jesucristo, como se verá en otras imágenes de la misma escena. Por su temática, será frecuente también hallar el mismo argumento en los sarcófagos primeros de la cristiandad.

¹Archdiocese Rossano Cariati (Ecclesiastical Heritage Office), *Code Purpureus Rossanensis* <http://www.artesacrarossano.it/eng/codex.php> (Consultado el 04.03.2015)

²*Codex Purpureus Rossanensis*, <http://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/CodexPurpureusRossanensis.htm>, (Consultado el 04.03.2015)

Figura nº 3:



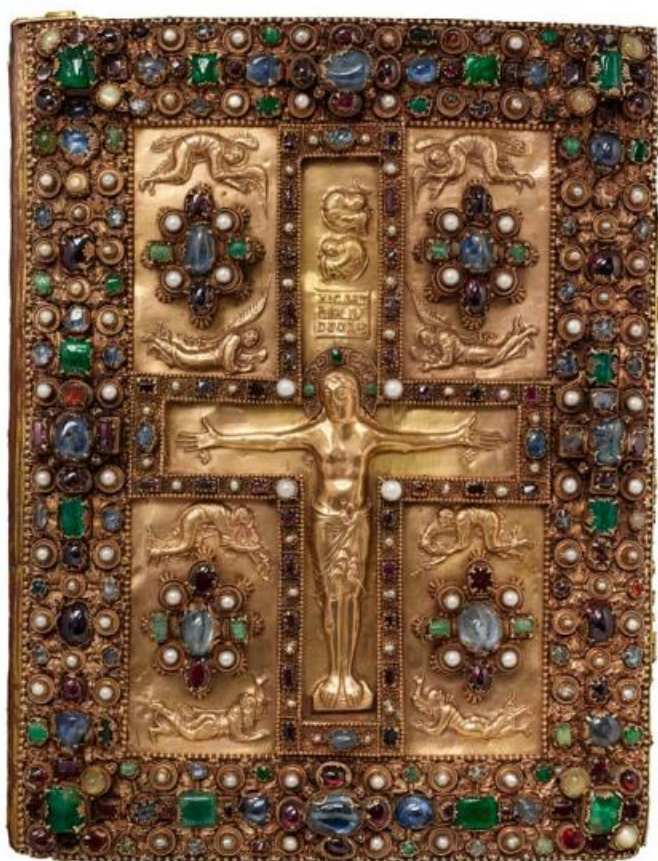
Escenas de la vida de Cristo, folio 196r

Paris Gregory, 879-83, Paris, Bibliothèque Nationale

El presente manuscrito, forma parte del volumen que recoge las homilías del obispo San Gregorio de Nazianzos³. Como es frecuente en muchos libros de sus características de la época, el escrito con la homilía se acompaña de una contrapágina ilustrada que ilumina el mensaje de las palabras adjuntas. En este caso, el sermón es el número dos y se titula “Sobre el Hijo”. En la parte inferior de la imagen muestra una imagen de la Pasión, la entrada de Jesucristo en Jerusalén a lomos de un borrico, y la ciudad exhibe algunos de sus principales edificios. Pero la imagen más interesante a efectos de María Magdalena es la superior que evoca dos escenas de los Evangelios: la resurrección de Lázaro y la unción de pies en Betania. El episodio de Lázaro enlaza de forma natural en una homilía referente a la Pasión. La narración en el evangelio de Juan (Jn. 11, 2-43) relata como Jesucristo resucita al muerto y proclama que Él es la resurrección y que todo aquel que crea en Él se salvará. Explicita además, que María, la hermana de Lázaro, es la mujer que ungió al Señor con perfume y le secó los pies con sus cabellos. No es de extrañar que también de forma armónica se encaje el episodio en el que María Magdalena realiza la unción en Betania. El evangelio de Juan encadena los tres episodios de la misma forma en que han sido representados en la miniatura, que respeta la cronología del evangelista. Esto es: en la primera imagen la resurrección de Lázaro, en la segunda la unción de pies y la tercera la entrada en Jerusalén. Tanto la resurrección del hermano de Marta y María como la unción son proféticas de los episodios que pronto deberá vivir Jesucristo. La Magdalena utilizará un ungüento de nardo muy caro para expandirlo en los pies del Señor y por ello será recriminada por Judas Iscariote. De manera premonitoria Jesucristo recomienda a la mujer que conserve una parte del aceite para el día de su sepultura.

³ Lowden, John, *Early Christian & Byzantine Art*, Phaidon, cop. 1997, Londres Pag. 198-201

Figura nº 4:



Crucifixión,

Tapa superior enjoyada de los Evangelios de Lindau, en latín

Escuela de la Corte de Carlos el Calvo

ca 880, Suiza, Abadía de St. Gall

The Morgan Library & Museum

350 x 275 mm⁴

La imagen de María Magdalena en uno de los dos cuerpos que se estremecen desde el ras de los recuadros inferiores a los brazos de la cruz es más supuesta que autenticada. Pero la suposición es válida habida cuenta de la descripción en la escena de la Crucifixión que se realiza en los Evangelios describe la presencia de las Santas Mujeres en su ejecución.

Se trata de una encuadernación de origen carolingio ricamente enjoyada con materiales preciosos que denotan la propiedad de una personalidad de elevado estamento económico y social. La estructura formal es muy geométrica en cuanto a su división. El fondo dorado remite, siendo este un recurso habitual, a un espacio fuera de tiempo, de las coordenadas espaciales y temporales habituales. Una dimensión ultra terrenal. En el nivel superior de la cruz, el nivel celestial, cuatro ángeles la rodean y, bajo dos personificaciones de lo que podrían ser la luna y el sol, se lee la inscripción *hic est rex iudeorum* ("he aquí el rey de los judíos")⁵. La presencia de los astros, los ángeles y la inscripción dotan a la imagen de Jesucristo la significación de gobierno absoluto sobre el cielo y sobre la tierra. Mientras que la presencia en los recuadros inferiores de los personajes que estuvieron presentes en el monte Gólgota remiten a la secuencia terrenal, que tuvo lugar de forma fehaciente, para la redención de toda la humanidad.

⁴The Morgan Library & Museum, <http://www.themorgan.org/collection/lindau-gospels/front-cover>
Consultada el 01.03.15

⁵Traducción de la autora.

Figura 5:



Creación de Eva (puerta izquierda) y Noli me Tangere (puerta derecha). Paneles superiores.

Puertas de la iglesia de San Miguel de Hildesheim, 1020, Catedral de Santa María de Hildesheim

Un magnífico ejemplo del uso iconográfico de la teoría de las concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento lo constituyen las puertas de la iglesia de San Miguel de Hildesheim. En paralelo y dividido en ocho secuencias para cada narración, se describen, de arriba abajo, a la izquierda episodios del Génesis sobre el origen del hombre (se inicia en concreto con la creación de Eva), y a la derecha episodios de la vida de Jesucristo. Se centrará el análisis en las imágenes superiores que sitúan sincronizadas la representación de la *Creación de Eva* con la del *Noli me tangere*, aunque la lectura debe contemplarse en su totalidad ya que es en el todo que se descifra el mensaje. El orden cronológico en la puerta izquierda se lee desde arriba, con la creación de la mujer, hacia abajo, mediante el cual sucesivamente aparecen hombre y mujer felices en el Paraíso, la comisión del pecado, la expulsión, la obligación a ganarse el sustento mediante el trabajo y la condena a tener descendencia con dolor. Por el contrario, las

escenas de la puerta derecha se leen de abajo arriba iniciándose con la *Anunciación*, diversas escenas de la vida de Jesucristo y el ciclo de la Pascua. Se podría realizar una lectura cíclica de todas las imágenes que explicaría en su totalidad las concordancias buscadas en la doctrina de la cristiandad. Como señala Réau⁶, el artista (operando al dictado del comitente) se afanará a reproducir este teorema multiplicando *comparaciones con una sutileza increíble, tanto por una exagerada necesidad de simetría inculcada por el formalismo escolástico, como porque estiman que el Nuevo Testamento no podría estar demasiado confirmado por el Antiguo. Cuanto más trabadas estén las concordancias, más creen reforzar la red de pruebas de cuyas tupidas mallas el incrédulo ya no podrá escapar*. Las coincidencias en el nivel, por un lado, y en el principio y el final de la historia, por otro, no son casuales. Eva y María Magdalena se *mimetizan* simbólicamente en una relación *necesariamente causal* en la que una es efecto de la otra y ambas indispensables para el natural curso de los acontecimientos de la historia sagrada.

Las analogías entre Eva, la Virgen María y María Magdalena, serán habituales en la iconografía que representa a las tres mujeres, dando vida a tres tipologías femeninas que no por haber desempeñado papeles muy diferentes en la historia de la cristiandad distan mucho en su repercusión simbólica.

⁶Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Ediciones del Serbal, 2008, Barcelona Pags 233-234

Figura 6:



Aparición de Jesucristo a María Magdalena

Ca 1150, Autun, Catedral de San Lázaro, capitel de la quinta pilastra norte⁷

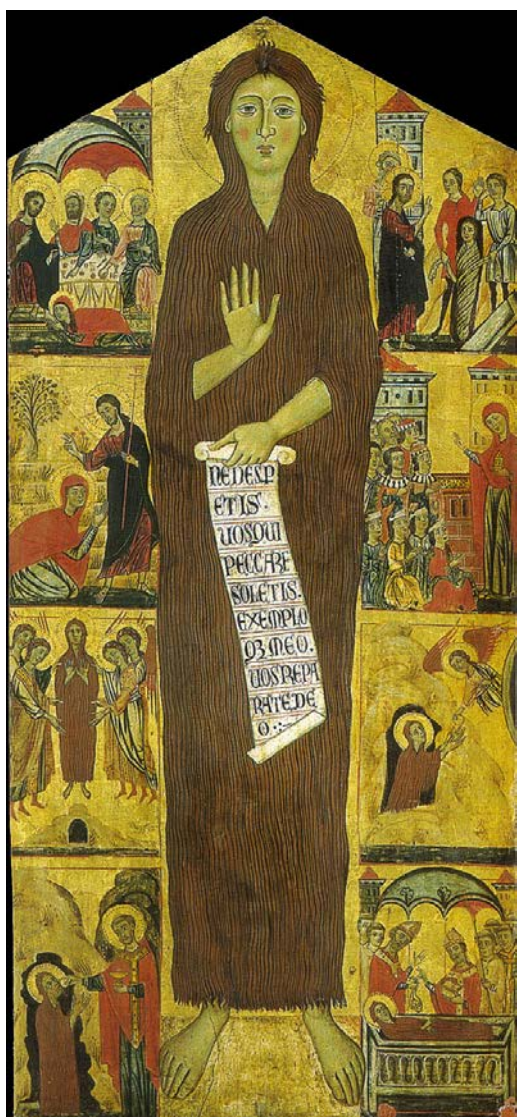
Ligada a la figura anterior en la que ha sido comentada la cuestión de las concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, en la Catedral de San Lázaro de Autun se puede observar el desarrollo de un programa iconográfico muy elaborado en el que la interacción de

las representaciones transgreden la unidad espacial para desarrollarse en el todo del conjunto del recinto. La conocida imagen de Eva ocupando la portalada norte de la catedral resulta icónica de la representación femenina en la iconología de la Edad Media, y encuentra algunos rasgos extrapolables a la de María Magdalena. Es cierto que el maestro Gislebertus, autor de la figura de la primera mujer según el Génesis, realiza una obra *adaptada* al espacio disponible, pero el fascinante resultado es el de una mujer seductora, sugerida apenas por entre la vegetación de un jardín del Edén paradisiaco. Su posición *reptante* como la de una serpiente entre el follaje alude al animal sin mostrarlo, y la exhibición de una larga cabellera enmarcando unos rasgos delicados la dota de un cierto erotismo contenido. ¿Qué tienen en común esta Eva con la Magdalena que se observa en el capitel? Si se ha utilizado la palabra iconología en el lugar de iconografía es por el hecho evidente que las dos representaciones formalmente distan mucho de asemejarse. Es en la idea a la que remiten ambas lo que las conecta y la que puede reconocer el feligrés que las observa. Entre las dos abarcan los puntales de fe de la cristiandad. Como ha sido citado anteriormente, Eva es la causante de la comisión del Pecado Original, Magdalena es la portadora de la buena nueva de la Resurrección de Jesucristo venido a morir *en remisión de todos los pecados*. La obra de Gislebertus recoge todo el magnetismo atribuible al género femenino pudiendo decirse que llega a *exonerar* la culpa de Eva por su natural tentador, siendo la sensualidad de Eva una condición intrínseca incontrolable por su parte. Por lo tanto, no es desatinado suponer que la elección de María Magdalena como primer testigo de la Resurrección conlleve también la expiación de otro pecado: el pecado de ser mujer.

Formalmente hablando, en el capitel se muestra a una Magdalena portando el tarro de ungüentos que la identifica habitualmente, en actitud de *proskynesis* ante un Jesucristo conciliador en sus ademanes. Ambas figuras aparecen rodeadas por un jardín similar al que envuelve a la Eva de la portalada enlazando de nuevo las dos imágenes, pero en este caso unidas por el simbolismo de la imagen de los *hortus conclusus* que tanto proliferó también en la Edad Media. Estos pequeños y acotados jardines que aparecían en escenas privadas o en escenas religiosas, en miniaturas o en frescos, remitían al idílico Jardín del Edén del cual fue expulsado el hombre. Son espacios de una construcción muy elaborada que requiere la mano aplicada de un jardinero diseñador. Y María Magdalena, cuando acude al sepulcro y lo descubre vacío, inicialmente confunde precisamente a Jesucristo resucitado con un jardinero. Del bello episodio del *noli me tangere*, originado por esta escena, se tratará en próximas imágenes.

⁷ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Ediciones del Serbal, 2008, Barcelona Pag 54

Figura 7:



Madeleine pénitente et huit histoires de sa vie

Maestro de la Magdalena, ca 1280-1285, Florencia, Galería de la Academia

La datación de la pintura sobre madera del Maestro de la Magdalena es muy próxima a la de la escritura de la *Leyenda Dorada*. Las ocho escenas que rodean a la imagen de la Magdalena penitente, motivo principal de la tabla, aluden a los episodios vividos con Jesucristo y otros posteriores a la muerte de Éste. La filacteria reza: *ne despe(re)tis vos qui peccare soletis: exemplo meo vos reparate Deo* Es decir, se invita al lector a no desesperarse por haber pecado y le exhorta a seguir su propio ejemplo⁸.

El uso del color dorado como fondo, muy propio del Gótico Internacional, y la frontalidad de la figura que abarca toda la tabla, evocan los iconos de Bizancio y, a la vez, ofrece un fondo atemporal susceptible de ser extrapolado de una época a otra. Por lo tanto el ejemplo que ofrece María Magdalena es el modo que debe de guiar al cristiano pasado, presente y futuro. El ejemplo de la santa a los pecadores pasados se plasma en la escena de la unción de pies en casa de Simón el fariseo (arriba a la derecha de la santa) y en la resurrección de su hermano Lázaro (arriba a la izquierda). Con estas dos escenas queda patente cómo la fe de la mujer encuentra su reconocimiento en el perdón de sus pecados y la vuelta a la vida del hermano al que

resucita Jesucristo. En un nivel inferior a su derecha se observa la escena del “noli me tangere” y a su izquierda una escena predicando, provista del bote para el ungüento que la caracterizará habitualmente. Las dos imágenes constituyen el reconocimiento a la misión apostólica de la mujer, primera en llevar la noticia de la Resurrección a los discípulos y que no dejará de predicar ya en tierras de Francia, a juzgar por las vestiduras de su auditorio. En el nivel inmediatamente inferior se representa la cueva de Saint Baume, donde Magdalena ejerció la penitencia durante treinta años, y cómo era alimentada por la música que le proporcionaban los ángeles elevándola con ellos siete veces al día, tanto como por la comunión que recibía de uno de ellos. Ya en el nivel inferior se describe la última comunión recibida a manos de San Maximino, todavía en su gruta, y la unción de su cadáver ya una vez producido el deceso. Todo ello siguiendo fielmente el texto escrito por Jacobo de la Vorágine y transferido a la imagen gráfica como una historia ilustrada para aleccionar a los que podían leer y comprender el mensaje de la filacteria, como a aquellos que, desconociendo el sentido de las palabras, podían comprender muy bien el mensaje que les alentaban las diferentes escenas.

⁸ Renaud-Chamska, Isabelle, *Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IVe-XXIe siècle)*, Les Éditions du Cerf, 2008, Paris Pag. 156

Figura nº 8:



Noli me tangere

Detalle de la capilla de María Magdalena en la basílica inferior de Asís, Giotto di Bondone, 1296-1329, Asís

La iglesia consagrada al fundador de la orden franciscana destaca por un rico y desarrollado programa iconográfico de frescos en los que, además de las escenas del

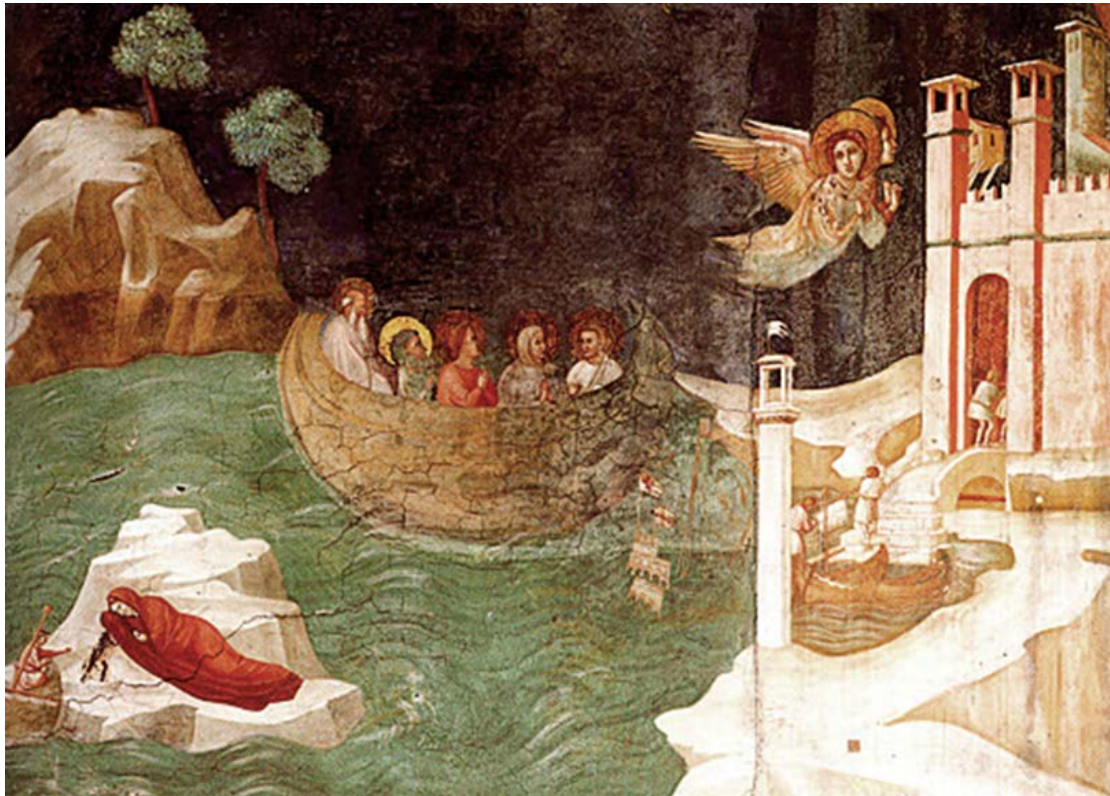
Antiguo y el Nuevo Testamento dedicadas a la vida de Jesucristo, adquieren tanta importancia como ellas la vida de San Francisco de Asís. Por lo tanto, el culto dedicado a personalidades, mártires y santos del pasado más lejano de la cristiandad, se verá complementado por la incorporación de los santos contemporáneos cuya memoria está vivamente enraizada a los fieles constituyendo un ejemplo cercano temporalmente. Esta proximidad entre el canonizado y el feligrés responde a la voluntad de popularizar la actitud modélica de unas personas surgidas de entre una población semejante, o, dicho de otro modo, que la santidad podía llegar a ser alcanzada por cualquiera que se lo propusiera e imitara las acciones de aquellos modelos. Para ello, en las representaciones de estas vidas ejemplares se incluían cada vez más paisajes urbanos reconocibles por la audiencia.

La capilla dedicada a María Magdalena comparte espacio en la basílica inferior, la cual posee forma de T (la letra griega Tau era la que había inspirado el hábito a San Francisco de Asís para sus acólitos⁹), con otras capillas dedicadas a otros santos. La inclusión de la Magdalena en la selección expuesta no ha de ser casual. Los votos acatados por la orden franciscana aluden a la obediencia, la castidad y la pobreza. En la fecha que se realizan los frescos, la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine ha sido redactada y va siendo difundida dibujando el perfil del santoral de la cristiandad. Por ello la mujer que renuncia a sus riquezas (al igual que hiciera el joven Giovanni di Pietro Bernardone¹⁰) para seguir a Jesucristo; a la cual se libera de los siete pecados, entre ellos, la denostada lujuria; y que pasa a dedicar el resto de sus días, tras la muerte del Salvador, al apostolado y la penitencia en una sencilla gruta, encaja escrupulosamente en el mensaje que emite todo el programa pictórico de la basílica inferior encarrilado al ejemplo y adoctrinamiento.

⁹Paoletti, John, Gary M. Radke *El arte en la Italia del Renacimiento*, <https://books.google.es/books?id=MwB6eav6EH0C&pg=PA83&ots=eN-k3O7UPp&dq=capilla%20de%20Mar%C3%ADa%20Magdalena%20en%20la%20bas%C3%ADlica%20inferior%20de%20As%C3%ADs&hl=es&pg=PA83#v=onepage&q=capilla%20de%20Mar%C3%ADa%20Magdalena%20en%20la%20bas%C3%ADlica%20inferior%20de%20As%C3%ADs&f=false> (Consultado el 13.03.15)

¹⁰ Nombre real de San Francisco de Asís

Figura nº 9:



El desembarco de santa Magdalena en Marsella

Maestro de santa Magdalena, ca 1.310, Iglesia inferior de San Francisco, Asís

Datada entre las imágenes analizadas anteriormente de Giotto y Lorenzetti, el fresco del anónimo maestro autor denota manifiestas carencias en el tratamiento de las perspectivas y los volúmenes corporales. De una calidad menor a Giotto, el fresquista utiliza todavía el recurso medieval de incluir varias escenas en un mismo espacio. Así, la historia contada por Jacobo de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*, se describe en parte, desde el momento en que María Magdalena se embarca con varios santos desde Tierra Santa rumbo a tierras del sur de Francia hasta su llegada a Marsella, junto al episodio de la tormenta en alta mar en el cual la santa sobrevive milagrosamente careciendo de comestibles y bebida. A pesar de las palpables deficiencias técnicas, el pintor anónimo muestra una voluntad de acercar la historia de la santa al terreno del feligrés visitante de la capilla. Hay una vocación de naturalismo en los rostros que conecta con la espiritualidad del entorno franciscano.

Figura nº 10:



Santa María Magdalena

Ambrogio Lorenzetti, 1330-1340, Siena, Museo de la Opera del Duomo

La influencia que mantuvo Giotto sobre la pintura de Ambrogio Lorenzetti no resulta demasiado visible en la representación anexa de María Magdalena en cuanto a figura en relación a una escenografía, pero es palpable en la expresión de la mujer y la monumentalidad de su cuerpo. Sí son evidentes en cambio las huellas de la influencia bizantina en la imagen de la santa que deviene cercana formalmente a los iconos transportables para la oración tan frecuentes en las imágenes de la Iglesia de Oriente. El llamado estilo gótico internacional se caracteriza justamente en parte por la recuperación de algunas de las características de la pintura bizantina. El color dorado, que brinda a la imagen la riqueza del material noble, otorga también la atemporalidad y la indefinición espacial que procede a la santidad.

Señala André Chastel que en la Italia del Norte, desde finales del siglo XIII y durante el siglo XIV, se asiste a una doble tendencia en la pintura que proviene por una parte de la emergencia de las corrientes espiritualistas dentro del cristianismo¹¹, fundamentalmente de San Francisco de Asís, que promueven la austeridad y el sentimiento piadoso, unido a la voluntad de una iglesia que acepta el ornato magnífico y el lujo para ensalzar las imágenes religiosas. La Magdalena de Lorenzetti, provista ya de uno de sus atributos habituales, el tarro de ungüento, compagina las dos tendencias al ofrecer a la vista el preciosismo formal bizantino con la expresión cercana y tierna que desea conectar con el espectador,

que también encontramos asiduamente en el *pathos* de la pintura bizantina.

¹¹ Chastel, André, *El arte italiano*. Ediciones Akal, 1988, Madrid Pag 116

Figura nº 11:



Estandarte de los Flagelantes de Borgo San Sepolcro

Spinello Aretino, ca. 1395–1400

La imponente imagen de María Magdalena en el reverso del estandarte que había de ser portado por los flagelantes del Borgo San Sepolcro es indicativa de varias cuestiones relevantes. La más evidente por su monumentalidad es la de la concepción de María Magdalena como portadora del crucifijo de Jesucristo y, de ahí, su extrapolación a la personificación de la propia Iglesia. Portadora en su diestra del tarro de ungüentos que la identifica, con la otra mano sostiene el crucifijo de Jesucristo en alusión a la escena de la Pasión de la que es testigo y símbolo de la posterior Resurrección. Entronizada con magnificencia, la parte superior del cuadro está ocupada por una corte

de ángeles cantores. Estos ángeles nos recuerdan por una parte que mientras María Magdalena realizó penitencia en la cueva de la Saint Baume los ángeles la elevaban varias veces al día y la alimentaban con sus salmos, pero también que el movimiento de los Flagelantes del Borgo San Sepolcro tenían como principales actividades la autopenitencia y los cantos corales.¹² Los propios flagelantes aparecen a los pies de la santa en actitud de oración y mostrando una clara deferencia a la jerarquía dimanante de la mujer. La relevancia de María Magdalena como símbolo de la penitencia para un colectivo que tenía en esa tarea su principal razón de ser, demuestra que ya a finales del siglo XIV había sido constituida la imagen de la pecadora arrepentida como modelo a seguir de redención.

Formalmente nos encontramos todavía ante una imagen influida por la pintura de Giotto y trazas todavía provenientes de influencia bizantina.

¹² Carmona Fernández, Fernando, María del Carmen Hernández Valcárcel y José Antonio Trigueros, *Lírica románica medieval, Volumen 1*
https://books.google.es/books?id=tQEr142o0_8C&lpg=PA532&ots=Wa7EG_t-1C&dq=flagelantes%20del%20Borgo%20San%20Sepolcro&hl=es&pg=PA532#v=onepage&q=flagelantes%20del%20Borgo%20San%20Sepolcro&f=false Consultado el 12.07.15

Figura nº 12:



María Magdalena elevada por los ángeles

Anonymous (Gdańsk), circa 1430,
National Museum in Warsaw

Perteneciente a tierras más alejadas a la zona meridional, y al territorio flamenco, la imagen anexa de María Magdalena demuestra la validez de su formato iconográfico allende de la Europa católica del siglo XV.

Arropada por los ángeles que la alimentaban en su cueva, Magdalena es coronada por el Señor haciendo gala de su relevancia en la esfera celeste en la cual se mueve sobre un fondo estrellado. Cubierta de vello en su totalidad y, a modo de vestimenta, su imagen utiliza este atributo, también asignado a Santa María Egipciaca, que a su vez realizó vida eremítica. Ambas son representadas asiduamente con largas cabelleras que cubren sus cuerpos desnudos, o en el formato que aquí se muestra, con el vello crecido en todo el cuerpo formando una púdica y discreta malla.

Figura nº 13:



María Magdalena. Tríptico de Jean Braque.

Rogier van der Weyden, ca 1452-1453

Los cinco personajes que aparecen en el tríptico, Jesucristo junto a la Virgen y San Juan Evangelista en el panel central, y San Juan Bautista y María Magdalena en los paneles laterales móviles, se muestran integrados en un paisaje sin solución de discontinuidad, consiguiendo un efecto de conjunto. El fondo representando un paisaje norteño provoca el acercamiento al espectador buscado por la iconografía representante de la *devotio moderna*. Van der Weyden, el pintor flamenco del *pathos* y de la *compassio*, promueve por estas vías la identificación del espectador con la imagen motivando el deseo de la *imitatio*. La inclusión de la Magdalena en una escena que en el

panel central remite a las *deesis* propias de la Iglesia Oriental, otorga relevancia y prestancia a la mujer, ricamente ataviada a la usanza de la época (y en cuyo tocado aparecen unos caracteres hebraicos que incluyen el nombre de Weyden) en contraste con el resto de los personajes que van ataviados a la antigua. No es una escena de drama sino de salvación y redención. Los cinco personajes representan las vías de salvación para el hombre y sobre sus cabezas, en las filacterias que se suspenden por encima de ellos, se inscriben textos procedentes del evangelio de San Juan. El tríptico con los paneles laterales cerrados muestra una calavera y un crucifijo alusivos a la Pasión y al monte Gólgota.

Es, por tanto, en su conjunto, una representación que hace referencia al ciclo pascual sin mostrar las escenas que le son propias, pero cada una de las figuras, de acuerdo con los códigos a los que se refiere Panofsky cuando menciona la simbología religiosa que el público reconoce, posee su papel en aquella historia.

Figura nº 14:



María Magdalena penitente

Donatello, ca 1453, Madera policromada

¿Dónde está la gran Dama, la compañera del Cortesano? Despojada de riqueza, belleza y adorno, la Magdalena de Donatello se muestra con toda su austeridad en una imagen que quiere plasmar la faceta ascética de la Santa en toda su crudeza. Unos pómulos hundidos hasta confundirse con el cráneo, la mirada extraviada desde la profundidad de unos ojos que han perdido su vivacidad, una delgadez extrema que descarta cualquier concesión a la sensualidad del cuerpo femenino, una cabellera despeinada e inmunda, los pies descalzos. La Magdalena de Donatello es la que ha pasado treinta años en una cueva ejerciendo penitencia por sus pecados. Ha renunciado a todo, incluso a su tarea apostólica difundiendo la resurrección de Jesucristo para dedicarse únicamente a la expiación de sus faltas. Los salmos de los ángeles que la han visitado y la han mantenido con vida han sido su sustento pero no la han dotado de un cuerpo lozano. No hay voluptuosidad, no hay ni tan siquiera conmiseración. La Magdalena de Donatello muestra el horror del suplicio auto infringido sin necesidad de mostrar, como será habitual más adelante en la imagen de la penitente del siglo XVII, instrumentos de tortura. De la misma forma con la que su decisión y su empaque de Dama le han permitido ejercer de tesorera de Jesucristo o de apóstol entre hombres, solo ha precisado soledad y firmeza para robustecer su faceta de penitente, acatando las duras consecuencias que le

habían de acarrear sobre todos sus atractivos. El sentimiento del feligrés ante la imagen no puede ser otro que el de la piedad. La imponente escultura de Donatello muestra inmisericorde los efectos devastadores de la penitencia ¿Cómo ha de evitarlos el feligrés? No cayendo en la tentación. No habrá necesidad de torturarse si no se cometen agravios. María Magdalena es extrema en todas sus facetas, el buen cristiano debe de imitarla pero si actúa con moderación no habrá de conocer consecuencias tan devastadoras a causa de sus faltas.

El referente iconográfico utilizado por el escultor florentino es la imagen de María Egipcíaca, la mujer eremítica por excelencia entre el santoral cristiano y representada de forma análoga a la Magdalena donateliana. De esta escultura cabe destacar por encima de todo una voluntad expresionista que la acerca a iconografías propias del siglo XX. La Magdalena de Donatello es la representación atemporal de la santa por excelencia.

Figura nº 15:



Virgen con el Niño y Santa María Magdalena

Atribuido al Maestro de la *Visión de Santa Gudule*, ca 1475¹³

Una composición pictórica muy habitual de la pintura del norte, representativa de la *devotio moderna*, es la escenificación de momentos íntimos de personajes sagrados con los comitentes de la obra para los cuales se realizaba el encargo. La complicidad preside el lienzo del desconocido autor en la que el Niño parece jugar con el Rosario que sujeta la dama arrodillada. La Virgen, el Niño y María Magdalena están tocados por el limbo sagrado que marca la diferencia de categoría con los restantes personajes que aparecen.

La Santa, que aparece con su tarro de perfumes, pertenece pues con toda certeza al espacio de lo sacro aunque en la pintura está situada a la derecha junto a la humana donante. Podría representar justamente la mediación de Magdalena entre los dos espacios, el humano y el celestial.

La composición, que avanza desde un espacio íntimo y privado como es el de la estancia de la Virgen hacia un paisaje exterior perteneciente a tierras reconocibles, contribuye con este recurso a congregar el espacio sacro y el mundano. El *hortus conclusus* que se divisa en primer término (en una disposición muy diferente a la perspectiva italiana) ofrece la imagen cortesana de este espacio tradicionalmente vinculado al amor cortés, que también remite al Jardín del Éden, en el que aconteció el Pecado Original. Más allá de este jardín se divisa una ciudad portuaria, seguramente la de la promotora. La simbología de la escena y la combinación de espacios se suman para que en una imagen sumamente delicada y en la que domina la ternura. Es un espacio de feminidad, de Damas: la Virgen, la Dama por excelencia; María Magdalena, la Dama por cuna devenida en Santa; y la Dama promotora. No tiene sentido en esta imagen acentuar el perfil pecador de Magdalena, no sería procedente en una escena de intimidad en la que preside la complicidad femenina.

¹³ Fuente: Artstor.

Figura nº 16:



María Magdalena en lágrimas

Escuela de Brabante, ca 1480, Catharijne Convent, Utrecht¹⁴

Con los brazos elevados hacia la Cruz o hacia el Señor, el cual muy posiblemente debía de hacer conjunto en la composición, la escultura muestra una María Magdalena implorante con una gesticulación muy exagerada que enfatiza el momento representado. Vestida con ropas de la época, recurso iconográfico que acercaba el misterio al feligrés, y que con toda probabilidad habían de ser policromadas, el escorzo de la posición demuestra también un ejercicio de pericia del artífice. La composición formando una Z aúna en el mismo gesto la iconografía tradicional de la orante, proveniente de la tradición antigua, y la genuflexión, perteneciente a la liturgia religiosa cristiana.

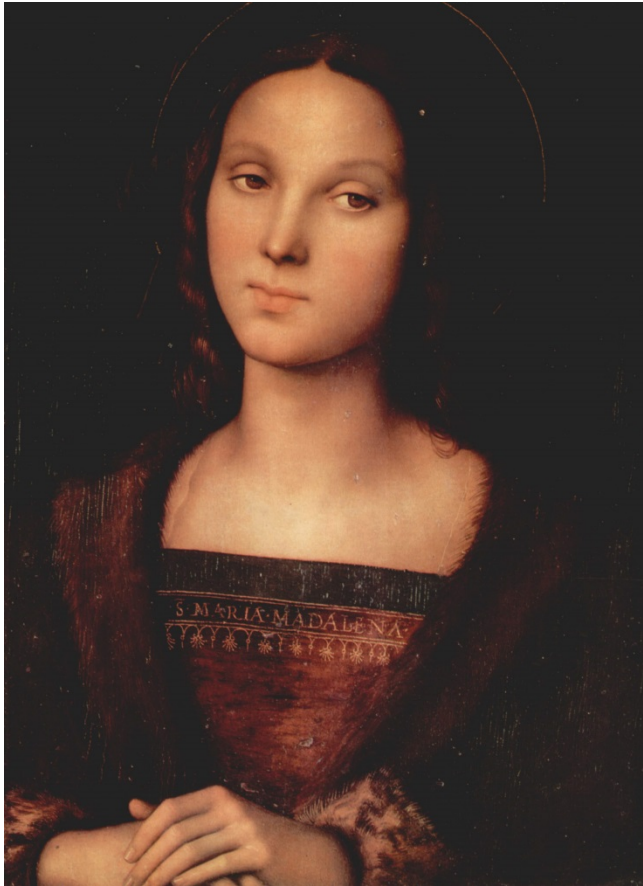
Algunos de los dramas y de las Pasiones representadas tenían en el inicio de la escena protagonizada por la Magdalena una invocación de la Santa al público, primero al sector ocupado por los hombres y a

posteriori al ocupado por las mujeres¹⁵, cuya finalidad había de ser tanto la de integrar al respetable en la obra como la de, acompañada por los versos adecuados, conmover el estado anímico predisponiéndolo a la empatía con la mujer que ya no era un figurante (muy posiblemente masculino en aquel momento en el que las mujeres no participaban en las representaciones), sino que *era la propia María Magdalena* que clamaba ante su presencia.

¹⁴ Pinto-Mathieu, Élisabeth, Op. Cit. Suplemento iconográfico. Los intentos por hallar información adicional de la obra han sido infructuosos, motivo por el cual las palabras adyacentes, aún más que en las restantes imágenes, provienen de la reflexión de la autora de este catálogo al contemplarla.

¹⁵ Ibidem, Pag. 193

Figura nº 17:



María Magdalena

Perugino, ca 1490

Ave, Maria Magdalena,

Gratia, redemptoris plena,

Dominus, dilector et dilectus tuus tecum/

*Quae fecit in te, faciat mecum.*¹⁶

Ajena a cualquier lacra de pecado la imagen que ofrece Perugino de María Magdalena entronca perfectamente con el himno consagrado en su honor. Los versos iniciales prácticamente son iguales al Ave María dedicado a la Virgen. La deferencia y el respeto presiden las palabras y la imagen.

Tal es su semejanza a una Dama de alta alcurnia de la época que el limbo y el nombre sobre su pecho se hacen necesarios para su reconocimiento. Vestida como corresponde a una gran Dama, sin estridencias en el colorido pero arropada por lujosas pieles, bella sin abalorios, no hay joyas ni sofisticación en el peinado. Perugino muestra una Santa muy alejada a la de la imagen de la prostituta y hay nobleza y decisión en su mirada. Esta Magdalena no hace ostentación de su riqueza pero la muestra con discreción y sin avergonzarse de ella puesto que todo lo que ella posee y representa está consagrado y a disposición de Jesucristo. Es la Magdalena que pasea con orgullo el amor suscitado en Jesucristo que el himno aclama. No hay pecado en ese amor ni en la mujer del lienzo cuyos pecados narrados en las hagiografías de la época son aquí deliberadamente obliterados.

¹⁶ Pinto-Mathieu, Élisabeth, Op. Cit. Pag. 64 Extracto del himno dedicado a María Magdalena. Traducción de la autora: *Saludo a María Magdalena/ llena de gracia del Redentor/ amante y amada del Señor/ aquello que hizo en ti sea hecho en mí.*

Figura nº 18:



María Magdalena penitente

Filippino Lippi, ca 1500

El emparejamiento en *pendant* entre María Magdalena y San Juan Bautista es usual a lo largo de los siglos XV y XVI. Se muestra en el *Tríptico de Braque* de Rogier van der Wayden y es repetido por Hans Memling en el *Tríptico del descanso de la Huida a Egipto*, en los cuales destaca la diferencia en la indumentaria de ambos con la que son representados. Wayden y Memling ofrecen una imagen arquetípica del eremita en San Juan Bautista contrastando con la imagen de Dama de la Magdalena. Esta circunstancia que puede ser debida al interés de los autores, o los promotores, puesto que en ambos casos se trata de obras devocionales, en remarcar el linaje noble de la santa, desaparece en las pinturas de Lippi. En aras a la *claritas* y la coherencia en la historia, Magdalena aparece caracterizada con toda la decrepitud que corresponde al ayuno penitente, tal como hiciera Donatello en la escultura comentada anteriormente. Situada ante una hornacina, haciendo el efecto de un *trompe d'oeil*, el mimético espacio arquitectónico propio de una escultura contrasta con la viva aunque desfallecida imagen de la mujer. Su bote de ungüentos la identifica y enlaza el sacramento del bautismo representado por el Bautista con los aceites con los que se realiza el acto de la extremaunción o la unción a los enfermos. Ambos son representantes también del sacramento de la penitencia. Desconocedora de la representación de la pala central es plausible suponer una imagen de Jesucristo, el personaje que confiere sentido a la existencia de los citados sacramentos, dotando al conjunto de un hilo narrativo.

Figura nº 19:



La elevación de María Magdalena

Albrecht Dürer, ca 1504-1505, grabado

La historia de la vida de María Magdalena según se explica en la *Leyenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine mantuvo toda su vigencia y el éxito en su representación gráfica durante el Renacimiento.

Rotunda en sus carnes y diametralmente opuesta al realismo con el que plasmó Donatello la imagen desnutrida de la santa, el grabado de Dürer muestra a una Magdalena exuberante elevada por los cánticos de los ángeles, tal como se explica en la narración de de la Vorágine, en lo que constituía su único sustento vital mientras estuvo realizando penitencia. La cueva de la Saint Baume a sus pies y un fondo paisajístico que bien podría representar la costa marselesa a la que arribó desde su tierra natal, configuran los elementos

veraces de la imagen, mientras que la sensual e imponente imagen de la santa sostenida por los pequeños ángeles e iluminada por un sol que hace las veces de nimbo sagrado constituyen la nota idealista de la composición. Esta María Magdalena ante las aguas del Mediterráneo y de cabellera ondulante posee la voluptuosidad de una venus mitológica. Iconografía sacra y pagana se fusionan en el grabado del alemán para ofrecer la imagen más deseable de la mujer que personifica en ella misma el pecado y la redención, la lujuria y la abstinencia. Haciendo énfasis en el peligro que comporta esa dualidad intrínseca al cuerpo femenino, una figura masculina ataviada con una toga y de rasgos cadavéricos ofrece un contrapunto inquietante actuando de *memento mori* hacia el espectador. El indefinido personaje dirige su dedo índice hacia su propia cabeza y porta en su otra mano un manuscrito recordando la necesidad de reflexionar y no actuar de forma impulsiva sucumbiendo a las tentaciones, puesto que existe un código, una ley divina, que castigará todos los excesos de la carne, y permanece vigilante de la Magdalena, aquella que pronuncia en sus primeros versos de la *Passion d'Arras*:

Veez cy bon temps pour soy baigner

Et pour mener joyeuse vie! (...)

Il n'est pas temps de reculer (...)

Quant on peut plaisance choisir¹⁷

¹⁷ Pinto-Mathieu, Élisabeth, *Marie-Madeleine, dans la littérature du Moyen Age*, Beauchesne Éditeur, 1997, Paris Pag 261 (Traducción de la autora: *He aquí un buen tiempo para bañarse/y para darse a una vida feliz/(...)No es momento para echarse atrás(...)/cuando se puede elegir el placer.*)

Figura nº 20:



La Crucifixión

Jacob Cornelisz van Oostsanen, ca 1507-1510¹⁸

La figura de María Magdalena como una dama de alta alcurnia no está restringida a su representación mundana. La abigarrada composición de van Oostsanen muestra a la Magdala bellamente ataviada con unos ropajes de amplias mangas, vestido y manto de gran volumen y un tocado sobre su larga cabellera rubia de exquisita factura. Ninguna otra mujer del lienzo hace sombra a su hermosura y exquisitez. Y sin embargo es ella la más

cercana a la cruz centrando la mirada del espectador, el cual visualiza antes el rostro de Jesucristo en la sábana que porta la Verónica que el propio cuerpo crucificado del Salvador. La mirada de María Magdalena se dirige también hacia el rostro representado en toda su Gloria creando un efecto sorprendente, y acentuado por el reducido tamaño del Crucificado, en el que el tema principal de la pintura parece relegado, enfatizando un momento posterior de la secuencia de los hechos de la Pasión: el momento en el que María Magdalena ve a Jesucristo resucitado. El artista habilmente combina diferentes escenas de las estaciones del Vía Crucis (el Cirineo ayudando al Señor a portar la cruz, el consuelo a las mujeres y la propia Verónica acudiendo a enjuagar el rostro de Jesús) que transcurren en planos secundarios y que sirven para dar sentido a la escena que destaca en el primer plano. María Magdalena, en una acción doble de acompañamiento a Jesucristo en la hora de su muerte y contemplándolo ya en toda su Gloria en la imagen retenida por la tela de la Verónica. Entre las dos santas, un enorme tarro de ungüentos recuerda a la vez la unción de los pies del Señor y la unción a los muertos reforzando el mensaje de esperanza y la razón última de los hechos descritos en las diferentes secuencias. El juego de miradas en primer plano entre Magdalena y la efigie de Jesucristo restan dramatismo al momento de la muerte y muestran una compenetración entre ellos ajena al resto de las figuras.

¹⁸Fuente:<https://www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/onderwerpen/mariamagdalena/objecten#/SK-A-1967.0> Consultada el 15.05.2015

Figuras nº 21-22:



Cristo se aparece a María Magdalena (iz) y Noli me tangere (der)

Albrecht Dürer, 1510 y Tiziano, ca 1514

Las interpretaciones que realizan Dürer y Tiziano con pocos años de diferencia se alejan ostensiblemente de la representación estudiada en la Figura nº 8 del catálogo. El fresco de Giotto, aún otorga protagonismo relevante a las figuras de los ángeles que acompañan la escena siguiendo la tradición compositiva del tema en la Edad Media. Dürer concede un pequeño espacio a las santas mujeres que se aperciben en la lejanía del paisaje, pero no cabe duda que Jesucristo y María Magdalena constituyen a dúo el tema principal. En el caso de Tiziano se encuentran totalmente a solas. En ambos casos desde el fondo proviene una esperanzadora luz solar aunque el grabado de Dürer remite de forma más fidedigna a la confusión de María Magdalena con el jardinero (a la cual contribuye la pala que sujeta el Señor) que en el lienzo de Tiziano, el cual no muestra el menor detalle que se refiera al sepulcro vacío. ¿Qué ha ocurrido entre finales del siglo XIII y los albores del siglo XVI? María Magdalena ha ido adquiriendo relevancia por sí misma. Los textos que aluden a ella se han ido multiplicando junto a las vidas de santos y el culto hacia su persona se ha extendido. La relación particular entre los dos personajes, tan diferente a todos los que rodearon la figura de Jesucristo, despertó el imaginario iconográfico y el episodio de la aparición del resucitado irá tomando forma poco a poco de una imagen trocada de la Expulsión del Paraíso. La mano de Jesucristo agujereada por los clavos de la cruz, de la cual el dedo toca la frente de la Magdalena arrodillada, podría remitir al perdón por aquel primer pecado, en el caso de Dürer, todavía en un acto de reprender o aleccionar. El escorzo de Jesucristo de Tiziano, más íntimo entre los dos, invita a una proximidad que no se llega a producir, puesto que ni tan siquiera permite que la mujer roce su manto, pero que deja abierta la puerta a la esperanza de un reencuentro de forma gloriosa. Adán sucumbió a la tentación propuesta por Eva y desencadenaron los dos la perdición de la humanidad. Jesucristo, impidiendo una nueva acción de acercamiento a la mujer que contempla su resurrección, contrarresta con este gesto firme la debilidad del primer hombre.

Figura nº 23:



María Magdalena

Quentin-Metsys, ca 1517

Nuevamente la pintura del norte nos depara una María Magdalena resplandeciente en su atavío de gran Dama. Enmarcada entre dos columnas que actúan como un marco la Santa aparece abriendo el bote de sus perfumes o ungüentos. El gesto remite en la tradición clásica a Pandora y a su caja que al ser abierta por la mujer libera los males que estaban encerrados en ella siendo dispersados por el mundo. Pandora, como Eva, son la causa del mal que asola a la humanidad. Magdalena podría asimilarse a estas dos mujeres en el gesto propalando en el paisaje que se vislumbra detrás de ella la penuria, pero el espectador que contempla la imagen es conocedor por los Evangelios de la doble función que tiene el tarro, una en la unción de Bethania, cuando María Magdalena postrada ante Jesucristo limpia sus pies con sus perfumes y los limpia con sus lágrimas para secarlos con sus cabellos. La otra cuando acude a realizar la unción a los muertos finalizada la pasión de Jesucristo, momento en que hallará el sepulcro vacío y, en un ejercicio inverso a la apertura de la caja de Pandora, propagará la buena nueva de la Resurrección del Señor. El manto de un rojo vivo puede simbolizar la sangre derramada por Jesucristo para la salvación de los hombres. Con la mirada ausente, evitando la coincidencia con la del espectador, no sabemos si el momento refleja la apertura, de consecuencias catastróficas, o el cierre, encerrando para siempre los pecados que asolan a los hombres.

Figura nº 24:



Marie Madeleine se livrant aux plaisirs du monde

Lucas van Leyden, ca 1519, Grabado

El grabado de Lucas van Leyden no ofrece duda en cuanto a plasmar a María Magdalena como la *partenaire* perfecta del Cortesano de Castiglione. Solo el sagrado nimbo permite identificar a la santa desenvolviéndose en una escena pastoril propia de un cuento de Boccaccio. Al fondo de la imagen una escena cinegética, afición por excelencia de la nobleza. En segundo término del primer plano unos músicos amenizando la partida campestre junto a un laureado poeta. Magdalena aparece de la mano de un caballero paseando entre grupos de parejas que practican el amor cortés, esto es, el delicado, el que se aleja de lo soez u ordinario. Mezcla de escena de género y paisaje propia de la pintura del Norte, la inclusión de la santa en ella no puede obedecer más que al hecho de recordar su origen de alta cuna. Magdalena, como reflejan las Pasiones de Auvergne, Arras o Angers, fue primero mujer rica y bella conocedora de los placeres mundanos. Su hábitat habitual antes de su encuentro con Jesucristo había de ser el de una mujer hedonista de vida regalada, factor que en la retina del creyente había de causar impacto al comparar otras imágenes coetáneas de la Magdalena lacrimosa al pie de la cruz o la penitente en una cueva inmundada. El ornato alrededor de la santa era requerido para resaltar la proeza de la conversión. Pues era incuestionable el mérito que entrañaba desdeñar una forma de vida como la que presenta Leyden para seguir a Jesucristo en el camino de su calvario asumiendo para sí misma un destino igualmente doloroso.

Je m'en fie

quelqu'un me viendra appeller

pour y aller¹⁹

¹⁹ Pinto-Mathieu, Élisabeth, Op. Cit. Pag. 261 (Traducción de la autora: *Estoy segura/alguien vendrá a llamarme/para ir*)

Figura nº 25:



Sainte Marie-Madeleine

Gregor Erhart, ca 1515-1520

Cuando estaba cerca de su muerte, de forma milagrosa María Magdalena fue transportada por los ángeles desde la gruta donde ejercitaba penitencia en la Sainte Baume, hasta la cercana población de Aix-en-Provence, donde el obispo San Maximino le ofreció la última comunión y allí expiró en paz. Es la historia del final de María Magdalena tal y como la cuentan las leyendas circulantes desde la Edad Media²⁰.

La bella alemana, que era como se apodaba la escultura anexa hasta que se reconoció en ella a Magdalena, se mostraba esculpida en toda su desnudez como lo hacían los grabados de la época (ver grabado Dürer). Su tridimensionalidad, no obstante, brindaban al hechizado espectador que la había de contemplar, un erotismo sorprendente en el momento en que fue realizada. Formando parte de un grupo junto a los ángeles que la llevaban, las enormes proporciones del grupo debían de ejercer un impacto visual sobrecogedor. Bella, como era habitual durante el Renacimiento, a la par que penitente, despojada de ornamentos y atributos, a excepción de su larga cabellera ondulante, la Magdalena de Erhart realiza en su contrapuesto un gesto de coquetería acompañado por la posición de sus manos que, desviadas del punto habitual en el ejercicio de la oración, ofrece a la vista los senos descubiertos. La sensualidad en la representación de la santa hacía acto de presencia en una imagen que la habría de acompañar en la historia de su iconografía. Pero no hay que entenderla como una provocación. La belleza que propone Erhart es la de las Venus mitológicas, la que representa un ideal femenino, en este caso traspasado al terreno religioso. Si Magdalena fue una pecadora, ningún defecto visible muestra en ella esa oscura tara. Magdalena en su gruta hizo penitencia por sus pecados y eso la hacía resplandecer en su hermosura trasladando al físico la belleza de su alma limpia.

²⁰ Guillot de Suduiraut, Sophie, *Gregor Erhart. Sainte Marie-Madeleine*, Collection Solo, Département des Sculptures, Musée du Louvre, 1997, Paris Pag. 7

Figura nº 26:



Retablo de Sta. Maria Magdalena

Pere Mates, ca 1526, Tres de los ocho compartimentos del retablo del Museo de la Catedral de Girona. Antiguo retablo de la capilla de Santa María Magdalena de Gerona. Pintura al óleo y tremp sobre tabla²¹.

La fidelidad a la historia narrada en la *Leyenda Áurea* es mantenida por el artista Pere Mates en las tres imágenes anexas, que forman parte de las ocho del retablo original al cual pertenecían. La *conversión de María Magdalena*, los *milagros realizados en la Provenza* y su *final, recibiendo la comunión de manos del obispo* habiendo sido transportada por los ángeles desde la gruta de la Sainte Baume hasta la localidad de Aix-en-Provence, están representadas con fidelidad al relato legendario y en un lenguaje iconográfico asequible al feligrés que se encontraba en la capilla orando.



Formalmente hablando, las diferencias entre los avances en materia de perspectiva artificial que se habían llevado a cabo en Italia en el mismo período y los resultados obtenidos por los artífices de la península ibérica, muestran un fuerte contraste. El largo siglo XVI en las artes plásticas



de este territorio estuvo presidido por un fuerte eclecticismo y sujeto a múltiples influjos provenientes del pasado y el presente. Algunos elementos del gótico internacional aún están presentes en el colorido y el abigarramiento en los grupos de figuras.

²¹ Nota de autora: La falta de calidad de las imágenes responde a la dificultad de conseguir buenas reproducciones gráficas del retablo. La autora ha realizado las fotos *in situ* con escasos medios a su alcance.

Figura nº 27:



La Magdalena penitente

Tiziano, ca 1533, Florencia, Galería Palatina

El tema de la Magdalena penitente se encuentra muy presente en la obra de Tiziano. El pintor italiano, perteneciente a la escuela veneciana y, por lo tanto maestro de la creación de las figuras mediante el uso del color, realizó varias versiones del mismo tema para encargos principalmente particulares. La presente corresponde a una petición del duque de Urbino Francesco della Rovere. Es posible que una copia de la misma fuera la que poseía el Cardenal Francesco María del Monte, ya que la descripción de la pintura del cardenal habla de *la belleza de unos ojos bañados en lágrimas, en los que la luz se refleja y se refracta, tanto que adopta la forma de un diamante, con unas gotitas de rubí alrededor de grandes perlas, una belleza digna de ser admirada.*²²

La exhuberancia que exhibe María Magdalena en esta pintura era aquella que sería reprobada por la normativa del Concilio de Trento para la exhibición en recintos sagrados unos años más tarde. Envuelta en la maraña de la cabellera, estratégicamente dispuesta para cubrir y no cubrir parte del cuerpo desnudo, combina el erotismo con la expresión propia de los estados místicos. Únicamente el tarro de ungüentos indica la identidad de la protagonista de la pintura.

²² Langdon, Helen Op. Cit. Pag. 141

Figura nº 28:



La conversión de María Magdalena

Paolo Veronese, ca 1548

Junto a la Magdalena penitente, el tema de la *conversión* de María Magdalena fue otro de los más recurrentes en época moderna y que gozará de gran popularidad en la Contrarreforma. En plena lucha contra los protestantes, el ejemplo de la pecadora que al escuchar las palabras de Jesucristo abandona su vida pecaminosa y lo sigue hasta su muerte es la clase de temática que la Iglesia busca difundir como ejemplo de actuación.

El lienzo de Veronese, representante también de la escuela veneciana del color, sitúa la acción en un espacio idealizado difícilmente de situar dentro de las narraciones evangélicas. La gama cromática de la paleta empleada y la disposición *forzada* de las figuras denotan al pintor de la *maniera*. Al igual que ocurría en el caso de la pintura de Tiziano, la falta de claridad de la narración también será una de las objeciones que impondrá la normativa surgida del Concilio de Trento. Las pinturas llamativas que impresionaban al espectador pero que difícilmente se hacían comprensibles en su mensaje serán reconducidas dando lugar al movimiento pictórico de la *contramaniera*.

Figura nº 29:



Paisaje con María Magdalena Penitente

Cornelis Cort, 1573

En la pintura del Norte el motivo de la Magdalena en su gruta ejerciendo penitencia también aparece representado. Cornelis Cort relizará diferentes grabados con el tema, algunos de ellos extraídos de pinturas ya conocidas como el grabado que realiza de la Magdalena penitente de Tiziano vista con anterioridad. En la presente imagen Magdalena aparece en su gruta en una representación poco fiel al paisaje real de la Provenza, con su larga cabellera, ropa liviana que deja entrever su cuerpo y en actitud orante delante de un crucifijo de Jesucristo. La pequeña proporción de la figura con respecto al entorno natural contribuye a magnificar la acción de la santa dispuesta a pasar treinta años de su vida en este paisaje solitario y desamparado.

Figura nº 30:



María Magdalena

El Greco, ca 1580

La representación de los estados de éxtasis en las imágenes está descrita desde la Edad Media.²³ En época moderna, el auge de esta experiencia descrita en literatura o en pintura y escultura, denota un cierto sentir del hecho religioso buscando el contacto directo con la divinidad.

La destreza de los pintores no solo se materializaba en la representación fiel de la naturaleza, atendiendo a una determinada perspectiva, sino en el uso del color y la reproducción de las texturas de la realidad. Las lágrimas, tan propias

de María Magdalena y de la lírica del éxtasis, constituían una buena oportunidad para el lucimiento de la pericia del pintor mostrándolas de la forma más verídica posible.

La Magdalena penitente de El Greco es una sugerente obra en la que el pintor respeta el código de representación del estado místico o extático con los ojos y el gesto de las manos. Pero, a su vez, la monumentalidad del cuerpo de la Santa, que se confunde con las formas de las rocas que simulan la gruta de la penitencia, ofrece una partición de ella misma entre el espacio divino, marcado por la mitad superior de una imaginaria diagonal que divide el cuadro, y el humano. Aquel, del cual participa la mitad de la mujer iluminada por un cielo que se abre sobre ella, está más definido por el pincel. El inferior, en el que se encuentran los atributos de la calavera y el tarro de ungüentos, se acerca a la abstracción formal. El conjunto sorprende por una modernidad que aúna la abstracción de la Edad Media con la que habría de llegar en el siglo XX y la progresiva disolución de las formas.

²³ Stoichita, Op. Cit. Pag. 151-152. El autor transcribe un escrito datado en la Edad Media, en el cual, no sin cierta sorna por parte del autor, se describe el catálogo de gestos propios de la representación del éxtasis: (...) algunos giran sus ojos en la cabeza al modo del cordero agonizante (...) y hacen como si fueran a morir de un instante a otro. (...) Si ocurre que ellos mismos han leído u oído decir que los hombres debieran elevar su corazón hacia Dios, belos aquí que en seguida levantan sus ojos a las estrellas como si quisieran hallarse más allá de la luna, y que paran la oreja como si fueran a escuchar a un ángel del cielo ponerse a cantar (...) Si continúan a mirar de esta guisa con la curiosidad de su imaginación van a perforar los planetas y hacer un agujero en el firmamento.

Figura nº 31:



La conversión de María Magdalena o Marta y María

Michelangelo da Merisi, Caravaggio, 1590

La pintura del maestro del naturalismo en Italia, representando a Marta y María Magdalena, ofrece una originalidad en su composición solamente comparable a la versión que realiza Velázquez (1618) sobre el mismo tema, aunque totalmente diferente.

Ella ha escogido la mejor parte, son las palabras que responde Jesucristo a Marta cuando ésta increpa a su hermana por no ayudarla en las tareas. Al igual que ocurre con la parábola de *El hijo pródigo* (Lc. 15 11-32) aquellos que en apariencia actúan con indolencia son los favoritos del Señor. En el triángulo compositivo de la pintura, una Marta mal vestida observa entre admirada y sorprendida a una Magdalena ataviada con sus mejores galas, recuerdo de su riqueza. Esta última, contempla con cierta altivez a su hermana, sabiéndose la escogida mientras sujeta un espejo que es, a la vez, un recurso habitual para recordar la vanidad humana, el atributo habitual de las cortesanas en la pintura (junto al peine), y un recurso para demostrar las habilidades técnicas del pintor. La luz que incide en él simbolizaría a Jesucristo cuya presencia no está representada de facto. Una masa informe dentro de un tarro situado sobre la mesa podría representar la *Unción en Betania*. La imagen, a priori, no estaría calificada por la normativa de Trento como una imagen sencilla que *cualquier iletrado pudiera entender*, pero el cuadro se trataba de un encargo privado, pendiente de atribuir a un determinado promotor.²⁴ El ingenio del pintor, aquello por lo que el lombardo era admirado en los mecenas de la Roma de aquel momento, quedaba manifiesto en la simplicidad aparente para explicar todo un episodio bíblico.

²⁴ Sgarbi, Vittorio, *Caravaggio*, Skira Editore, 2005, Milán. El catálogo razona de Vittorio Sgarbi lo sitúa en la colección de Olimpia Aldobrandini (Pag. 92)

Figura 32:



Magdalena penitente o Conversión de la Magdalena

Michelangelo da Merisi, Caravaggio, ca 1595

Una visión muy alejada a la Magdalena de porte orgulloso vista en la imagen anterior es la que Caravaggio ofrece en esta pintura. Perteneciente a las primeras obras que realizó al instalarse en Roma, donde, poco a poco, su brillante empleo del estilo naturalista, junto a un enfoque narrativo perspicaz y novedoso, le fueron dotando de una fama y consideración cada vez mayor, la *Magdalena penitente* o *Conversión de la Magdalena*, según diferentes catalogaciones, es una muestra de la forma en la que el pintor trasladaba la necesidad de acercar el fenómeno religioso al feligrés tal como deseaba la Contrarreforma, sin renunciar a su genio indomable. Alejada de la gruta o de cualquier espacio o tiempo lejanos al feligrés, Magdalena está representada por una modelo contemporánea al autor, posiblemente una prostituta, identificable en la Roma del momento. La trasposición de personajes sagrados tomados de personas *de la calle* permitía el acercamiento de los misterios sagrados a los creyentes. Magdalena y su ejemplo de pecadora conversa y penitente pertenecían a una realidad que podía estar al alcance de todos. Los sacramentos eran una de estas vías de alcance del perdón, y para ello se mostraban las joyas esparcidas por el suelo y el tarro de ungüentos.

Figura nº 33:



Maddalena alla tomba

Antiveduto Grammatica, 1615-1620

Contemporáneo de Caravaggio y protegido también del cardenal Francesco Maria del Monte, Antiveduto Grammatica representa a María Magdalena en el sepulcro. Lejos de mostrar el momento cumbre de la escena en la que la mujer descubre a Jesucristo resucitado, la secuencia que plasma el cuadro es aquella en la que Magdalena descubre el sepulcro vacío y se desespera al creer que el cuerpo del Señor ha desaparecido. En un cuadro, formalmente hablando, muy geométrico por las diagonales de las placas de mármol de la tumba, la presencia de los ángeles cobra una relevancia significativa en la que su tamaño menor al de la santa queda compensado por el blanco resplandeciente de sus ropajes. Ni siquiera se adjudica el don de la palabra a esta Magdalena y es la inscripción de la losa la que habla por ella. A la pregunta de los ángeles por sus lágrimas la inscripción es la que reza: *porque se han llevado a mi Señor*. Magdalena, según la pintura, no es la que descubre aquel hecho primordial de la cristiandad sino que cree, atendiendo a la lógica, que el cuerpo ha sido usurpado. No es una mujer excepcional ante un hecho único. Su reacción pertenece a la del más común de los mortales. Es esta, tal vez, la tendencia que buscaba la iglesia de la Contrarreforma, rebajando la relevancia de María Magdalena como portavoz de la noticia de la resurrección.

Figura nº 34:



María Magdalena

Artemisia Gentileschi, ca 1616

Hija del pintor Orazio Gentileschi, amigo de Caravaggio, Artemisia realiza una versión de María Magdalena en la línea pictórica del naturalismo y el claroscuro, poniendo especial énfasis en las texturas de los materiales, lo cual la acerca también a un estilo propio del Barroco puro, representado por Rubens. El gesto de la diestra llevada hacia el pecho, sobre el corazón, apela al sentimiento humano, y la izquierda, apoyada sobre lo que parece ser una imagen (tal vez de la propia Magdalena y Jesucristo), la vincula al

personaje que representa, únicamente identificable por el tarro que se encuentra discretamente a sus pies. Sorprendentemente desnudos, atendiendo al resto de la indumentaria, estos pies tan cercanos al tarro pueden ser alusión a la *Unción en Betania*. La utilización de un modelo del natural, como ocurría en la pintura de Caravaggio, acerca el tipo religioso al feligrés contemporáneo. No obstante, la expresión de los ojos de la Magdalena, carentes de lágrimas pero mirando al vacío y mostrando una infinita tristeza, remiten al espectador conocedor de la propia historia de la pintora al sufrimiento vivido en su propia carne. Artemisia sabe lo que es la defensa del honor femenino en un mundo dominado por los hombres. La María Magdalena promovida por la Contrarreforma es la que se identifica con el pecado y la aleja de su imagen apostólica, un terreno que se restringe a los hombres. La mística y el éxtasis femenino está bien tolerado por la Iglesia tridentina que prefiere la pasividad de estos actos a una actitud combativa reservada a los hombres. Esa actitud que tuvo que adoptar la pintora en un juicio para salvaguardar su honor tras haber sido violada por un amigo de su padre. Paradójicamente, era la ofendida quien había de demostrar su inocencia ante el culpable. Magdalena también había sido estigmatizada por los padres de la Iglesia tras haber sido perdonada por Jesucristo. La que había sido lavada de toda culpa, por arte y gracia de los pensadores de la Iglesia Occidental, había sido de nuevo identificada al prototipo de pecadora. En un mundo dominado por el hombre era más conveniente que fuera de este modo.

Figura nº 35:



Cristo y la penitente

Pieter Paul Rubens, 1618

La lectura de la pintura de Rubens resulta un tanto dificultosa. El título no deja dudas acerca del protagonismo femenino de la escena puesto que María Magdalena es la gran pecadora de la iconografía religiosa. Son los personajes masculinos los que ofrecen indefinición, habida cuenta, además, que el espacio en el que se sitúa el grupo tampoco ofrece referencias. El portador de la cruz podría representar a San Dimás, el buen ladrón que acompañó a Jesucristo en su muerte y al cual le fue prometido un lugar junto a Él en las alturas. La representación del hombre mayor con barba acongojado remite a San Pedro, el cual negó a Jesucristo, y que al oír cantar al gallo en el amanecer lloró amargamente sumido en el arrepentimiento. El personaje en segundo plano, habida cuenta de la forma en que el Señor exhibe sus llagas en las manos, puede identificarse con Santo Tomás que necesitó ver para creer, por lo tanto pecó al dudar. Los cuatro personajes son figuras de los evangelios que pecaron y cuyos pecados les fueron perdonados. El ejemplo de todos ellos constituía la demostración al creyente que existía una oportunidad para la salvación.

Rubens, que representará el estilo Barroco más puro, trabaja con los colores y las texturas para plasmar unos volúmenes sólidos de los cuerpos, tan característicos de su pintura.

Figura nº 36:



Cristo y María Magdalena en el sepulcro

Rembrandt, 1638

La composición que realiza Rembrandt del episodio habitualmente llamado *Noli me tangere*, no solo varía en el título sino también en su organización. Hemos visto en anteriores imágenes de esta escena, a Jesucristo y María Magdalena confrontados el uno al otro de cara, hecho que confiere prioridad al órgano visual en la toma de contacto. Rembrandt, por el contrario, sitúa a Magdalena orientada hacia el sepulcro en el que habría de estar el cuerpo de su Señor y sobre el que se vislumbran los dos ángeles que también aparecen en el Evangelio. Jesucristo está detrás de ella vestido como jardinero. El reconocimiento que en el texto sagrado se produce al pronunciar el nombre de María está representado con mayor fidelidad a la narración que las escenas iconográficas tradicionales que hacían hincapié en la frase *no me toques* o *no me retengas*. Al estar situado por detrás, la secuencia descrita en el evangelio de San Juan se corresponde al giro sorprendido de la Magdalena al escuchar su nombre y re-conocer en Aquel a Jesucristo.

Junto a la innovación de la composición, el uso de la luz del amanecer, como le corresponde fielmente a la hora evangélica en la que se produce la acción, reúne bajo un mismo foco a los protagonistas dejando el paisaje y los ángeles en un segundo término. No se encuentran solos como en las escenas renacentistas sobre el tema, o las medievales remitiendo a la escenografía propia del amor cortés, pero dentro de la composición general forman un aparte ajeno al resto de lo que les rodea. No se advierte un gesto de Magdalena dirigido a tocar a Jesús, por lo tanto tampoco es necesario que Él se lo impida para seguir el camino que le ha sido trazado. Rembrandt plasma el momento en que María Magdalena reconoce a Jesucristo como vuelto de entre los muertos a la vida de los hombres tal como se produjera la resurrección de su hermano, y aún no sabe que el hombre que está a su lado, de hecho ya no está. Aún no es, por lo tanto, la primera apóstol.

Figura nº 37:



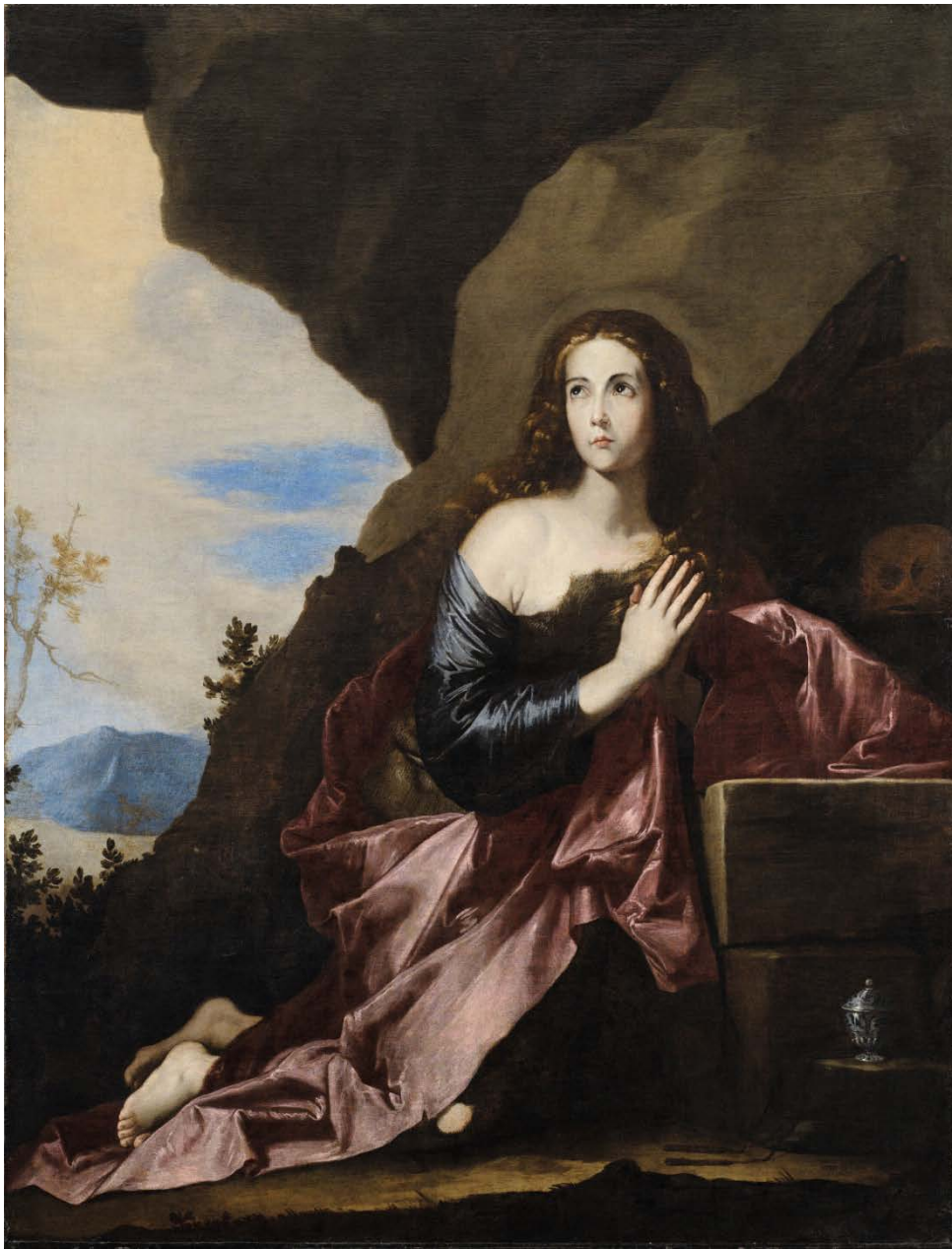
María Magdalena penitente

Georges de la Tour, ca 1640

Como si de un moderno maniquí se tratara, o una figura de un museo de cera, la María Magdalena de Georges de la Tour se acerca a la composición de una vanitas, tema muy recurrente en el siglo XVII. La blancura fantasmagórica de la piel de la mujer sirve al pintor para acrecentar el contraste del claroscuro provocado por la luz de la candela. Es un ejercicio de virtuosismo pictórico a la vez que una representación compleja del tema. Las joyas en la mesa y abandonadas a sus pies, la calavera sobre la que apoya sus manos y un bote apenas perceptible detrás del espejo, son atributos asociados a la Magdalena. El espejo también es propio para ella en tanto que cortesana en la tradición

narrativa. Pero si observamos el espejo de de la Tour confrontado con el espejo convexo de Caravaggio en la imagen vista anteriormente, se aprecia una diferencia entre ambos: la luz del espejo del italiano está en el interior y solo vemos su reflejo desconociendo su origen, mientras que la del francés está representada tanto en el reflejo como en el original que la produce. En la *Leyenda Dorada* se describe la etimología del nombre de la Magdalena y uno de sus sentidos es el de *iluminada*. Si la luz que ilumina a Magdalena es el propio Jesucristo, la vela a un lado y al otro del espejo se podría extrapolar al Jesucristo de la escena en el huerto, en la que está presente y, a la vez, no lo está. La escena del evangelio de Juan, tan frecuente en las representaciones de María Magdalena anteriores a la Contrarreforma pierde peso en este período y las que se realizan, como la que se ha visto de Rembrandt, adoptan un formato diferente. Las Magdalenas penitentes del Barroco iban acompañadas habitualmente de un crucifijo, o una imagen de Jesucristo crucificado, en recuerdo del sacrificio realizado por el Salvador para la redención de la humanidad. Sacrificio que en última instancia tenía su germen en el pecado original cometido por Eva. De la Tour tal vez recuerda el episodio en el que Magdalena encuentra a Jesucristo resucitado y se convierte en la portadora de la buena noticia, en este juego sutil de mostrar la candela y su reflejo en el espejo.

Figura nº 38:



María Magdalena en el desierto

Jusepe de Ribera, 1640-1641

Fiel a la iconografía deseada por la normativa de Trento, la Magdalena de Ribera, maestro del naturalismo y el tenebrismo, representa la imagen promovida para la santa: bella, o bellísima podría decirse; arrodillada; con las manos en actitud de oración; dejando entrever discretamente la piel de su escote; la mirada hacia el cielo; situada en un espacio muy fiel a la gruta real en la que ejerció penitencia; y acompañada de cilicio, tarro de ungüentos y calavera. La espléndida volumetría de sus vestiduras y las texturas satinadas brindan un ejemplo de virtuosismo pictórico y complacencia hacia el promotor. La Magdalena de Ribera es la Magdalena de la Contrarreforma que había de satisfacer a todo el mundo.

Figura nº 39:



Magdalena penitente

Guercino, ca 1650

S'il veut peindre la Madeleine pénitente, le peintre n'oubliera rien des marques les plus importantes de son histoire, car s'il en usait d'autre sorte, ceux qui la verraient ne la reconnaîtraient pas. Il la mettra dans une posture agréable, autrement on la regarderait avec dégoût. (...) Il ne la jettera pas le visage contre terre, parce qu'il en cacherait la plus belle partie, mais il la mettra à genoux. Il ne la couvrira pas entièrement d'un cilice, parce qu'elle serait sans grâce; mais elle sera à demi nue. Il ne la représentera pas dans le fond d'un rocher, parce qu'elle ne pourrait être vue; mais à l'entrée d'une grotte, et il s'y gouvernera ainsi, parce qu'il considère son ouvrage comme une peinture qui doit tomber sous le sens et qui doit plaire. (...)

*Il ne lui donnera pas devant elle une couronne mais une croix. Il ne la mettra pas sur un lit de velours en broderie mais sur la terre. (...) Les arbres n'y seront pas chargés de fleurs et des fruits, mais à demi secs, et tous les environs stériles. Enfin il ornara son ouvrage de toutes choses qui vraisemblablement peuvent convenir à l'état de la pénitence, selon la personne, les lieux, et les dépendances de l'histoire (Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Paris, 1657)²⁵.*

Las consignas del abad francés están dirigidas a los pintores, no obstante se encuentran en un tratado sobre la práctica teatral, hecho que certifica una vinculación entre ambas materias. La incursión de las artes plásticas en las letras, y viceversa, había de ser frecuente en época moderna y la iconografía establecida para el formato teatral podía encontrar su equivalente en la pintura. El lienzo de Guercino es una buena muestra de la supeditación del pintor a las directrices que dicataban los teóricos sobre la iconografía de la Magdalena.

²⁵ Renaud-Chamska, Isabelle, Op. Cit. Pag. 224 *Si desea pintar a la Magdalena penitente, el pintor no olvidará en absoluto los distintivos más importantes de su historia, puesto que si utiliza de otra clase aquellos que la vieran no la reconocerían. La colocará en una postura agradable puesto que de otra forma se la contemplaría con disgusto (...) No se precipitará su cara contra el suelo, porque escondería lo más bonito, pero la pondrá de rodillas. No la cubrirá por completo con el cilicio ya que esto resultaría desagradable, pero estará semi-desnuda. No la representará al fondo de una rocalla porque entonces no podría ser vista, pero sí en la entrada de una gruta, y se controlará así porque él considera su obra como una pintura que debe incidir en los sentidos y debe complacer. (...) No situará delante de ella una corona pero sí una cruz. No la colocará en un lecho de terciopelo y brocado pero sí en el suelo. (...) Los árboles no estarán cargados de frutos ni flores, pero sí medio secos, y todo alrededor será estéril. Finalmente adornará su obra de todas aquellas cosas que de manera versemblante puedan convenir al estado de la penitencia, según la persona, los lugares, y la sección de la historia. (Traducción de la autora)*

Figura nº 40:



Magdalena penitente

Pedro de Mena, 1664²⁶

Entrega infinita a Jesucristo, más allá de la muerte, es el sentimiento que parece albergar la Magdalena escultórica de Pedro de Mena. Realizada en madera policromada, el material más habitual de la estatuaría hispánica del siglo XVII, originalmente estaba destinada a la casa de los jesuitas de Madrid.²⁷ En un estilo que hoy quizás se calificaría de minimalista, la estatua de la Magdalena ofrece un *vis a vis*, íntimo y dramático entre la mujer que lo dejó todo por seguirlo y el hombre que murió para salvar a la humanidad. Apenas los detalles de la ropa están trabajados, el artista no busca hacer alarde de su saber sino de reducir la obra a un mensaje de compasión y ternura hacia Magdalena y el Crucificado. Ella sería ejemplo para el novicio jesuita que la habría de contemplar mientras practicaba devotamente y en solitario las meditaciones propuestas por los *Ejercicios espirituales* del fundador de su orden. La mirada de María Magdalena hacia abajo, el ámbito humano, en el cual se encuentra Jesucristo puesto en sus manos, acerca el misterio sagrado y se convierte en compañía y ayuda para el creyente.

²⁶ Bustamante y García, Agustín, *El siglo XVII. Clasicismo y barroco*. Sílex, ed., 1993, Madrid Pags. 89-161 Sobre la escultura barroca en la Península Ibérica el profesor Bustamante describe en sus páginas la situación de *centenaria de las tres artes mayores* (p.94) Sería largo describir en una somera descripción de una imagen del catálogo las causas y consecuencias de esta situación. Me ciño, pues, a la descripción de la figura (p.149-150).

²⁷ Museo del Prado, *Magdalena penitente, Pedro de Mena*, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/magdalena-penitente-pedro-de-mena/> Consultada el 28.08.2015

Figura nº 41:



Noli me tangere

Anton Raphael Mengs, 1771

Anton de Mengs representa un retorno al clasicismo en la pintura. El presente lienzo responde a un encargo que realizó el pintor promovido por el All Souls College, en Oxford, para el altar mayor de la capilla.²⁸

Respondiendo al nuevo gusto imperante, Jesucristo está representado magnífico en su apolínea figura. A la manera de un dios griego su cuerpo está cubierto púdicamente pero mostrándose como una escultura clásica. A su lado, María Magdalena, arrodillada y vestida con ropas de ricas texturas. La escena retoma la iconografía del episodio desarrollado en un jardín y en la intimidad, recuperando la esencia del momento en el que la Santa reconoce al Señor y Éste la conmina a dejarlo ir. El paisaje en el que se desenvuelve la acción, corresponde a la inclinación neoclásica hacia la naturaleza domesticada por el hombre, ideal y

ficticia.

El neoclasicismo desplazó el estilo Barroco torturado para adoptar una visión más hedonista de la vida. La pintura y la escultura, así como el teatro o la literatura, reflejarían la realidad, el arte siempre ha reflejado la realidad, pero una realidad fingida en la que los hechos que acontecerían en el continente europeo no se vislumbraban o no se deseaban presentir.

María Magdalena, poco a poco, y al ritmo de los cambios en el pensamiento del hombre, sin dejar de representar los arquetipos que le fueron asignados por la Iglesia de Occidente, pasaría lentamente a representar un modelo de mujer modélico también fuera de la religión. Si una libertad femenina iba a guiar al pueblo bien podía ser María Magdalena, una mujer, la primera apóstol.

²⁸ The National Gallery

<https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anton-raphael-mengs-noli-me-tangere&prev=search> Consultada el 15.08.15

Figura nº 42:



María Magdalena en el sepulcro

William Blake, ca 1805

Una composición que recuerda formalmente a la concebida por Masaccio en su *Trinità* de Santa Maria Novella (1425) sirve al pintor inglés para ilustrar de forma simbólica el encuentro de María Magdalena y Jesucristo en el sepulcro. Atendiendo al paralelismo citado la distribución de los personajes obedece a una premeditada jerarquía en la que Jesucristo está en lo más alto y María Magdalena ocupa un espacio prioritario al de los ángeles, que se encuentran en la zona baja de la acuarela, justamente en el espacio que corresponde a lo humano, con el bote de ungüentos y el sudario abandonados. Entre lo humano y lo divino permanecen los ángeles, acerca de los cuales años más tarde Rilke proferirá las siguientes palabras: *El ángel de las elegías es aquel ser que garantiza el reconocimiento en lo invisible de un grado superior de realidad. Y por eso es terrible para*

nosotros, porque nosotros, sus amantes y transformadores, seguimos dependiendo de lo visible. (Carta a Witold Hulewicz, 1925) Mucho antes de estas palabras el universo simbólico de Blake mezclaba a estos seres indefinibles con María Magdalena, que era humana pero gozaba de una capacidad para ver lo no visible que la colocaba en otro rango. En la acuarela, ninguno de los personajes parece pertenecer al género humano. Magdalena parece gozar ya de un estatus superior que le permite observar a aquel que ya no es visible a los ojos de los hombres. Lejos de las escenas cortesanas que los situaban en un jardín ubicado en el territorio de los hombres, comparten un espacio que solo les pertenece a ellos, donde cualquier huella de vida terrenal, a diferencia de la composición de Masaccio que situaba en primer plano de forma bien patente un esqueleto en un sepulcro, ha desaparecido para dejar descuidadamente como única prueba de su paso por el mundo los objetos que recuerdan a la muerte terrenal. Por encima de la cual están ya Jesucristo y Magdalena.

Figura nº 43:



La Magdalena penitente

Antonio Canova, 1808-09,
Mármol, 92 x 74 x 78 cm..
San Petersburgo, State
Hermitage Museum

La posición arrodillada de María Magdalena en el ejercicio de la penitencia concebida por Cánova es del todo innovadora²⁹ e inusual. De una simplicidad máxima, acompañada únicamente de la calavera, omnipresente recuerdo del *memento mori*, y arropada por una breve túnica sujeta por una cuerda, consigue focalizar la atención rápidamente en la posición de las manos de la santa. Estas manos remiten a las manos de Jesucristo horadadas por los clavos con los que fue crucificado y parecen esperarlas en un

mudo gesto de conciliación entre la pecadora y el redentor.

En una época poco proclive a sentir empatía hacia la tragedia de la mujer bíblica, la obra de Cánova, cuya primera versión fue realizada para un encargo privado³⁰ (la versión conservada en Génova), tuvo tal éxito que se realizó una copia levemente alterada, la que se conserva actualmente en San Petersburgo. La figura sobrecoge por su dramatismo contenido y por la sensación de abandono del propio cuerpo, cuyos hombros se curvan en un gesto de abatimiento sin consuelo. A pesar de ello, la Magdalena de Cánova transmite la sensualidad de una mujer deseable, un estereotipo que se irá agudizando y que los románticos explotarán al máximo. El escultor mantiene, por lo tanto, la premisa barroca de utilizar una iconografía voluptuosa para la santa, con una capacidad mayor para ser retenida en la retina, pero la dota de una tal melancolía que no puede contemplarse con otros ojos que los de la conmiseración. Dispuesta en posición de una espera infinita a aquel que no ha de llegar, su postura arrodillada se aleja de cualquier motivo sumiso para reforzar la fe de su amor.

²⁹ La autora no ha sabido encontrar otro precedente escultórico similar.

³⁰ “La sensación del Salón de París” en KHANACADEMY, ensayo de Ben Pollitt, <https://es.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/neo-classicism/a/canova-repentent-magdalene> (Consultado el 15-08.15)

Figura n° 44:



Magdalena en la cueva

Jules Joseph Lefevre, 1876

Salvo el paisaje fidedigno que reproduce la gruta de la Sainte Baume, nada en el lienzo de Lefevre parece indicar que la figura femenina se trata de María Magdalena en acto de penitencia. Abandonada en toda su magnífica desnudez a la luz que la calienta o alimenta, la voluptuosidad de la mujer se encuentra lejos de su imagen habitual lacrimosa o mística.

¡Ah ! Bienaventurados sean aquellos

cuyos sensibles corazones pueden

quebrantarse y ganar paz y perdones;

¿pues de qué otra manera podría el hombre

seguir sus rectos planes y limpiarse

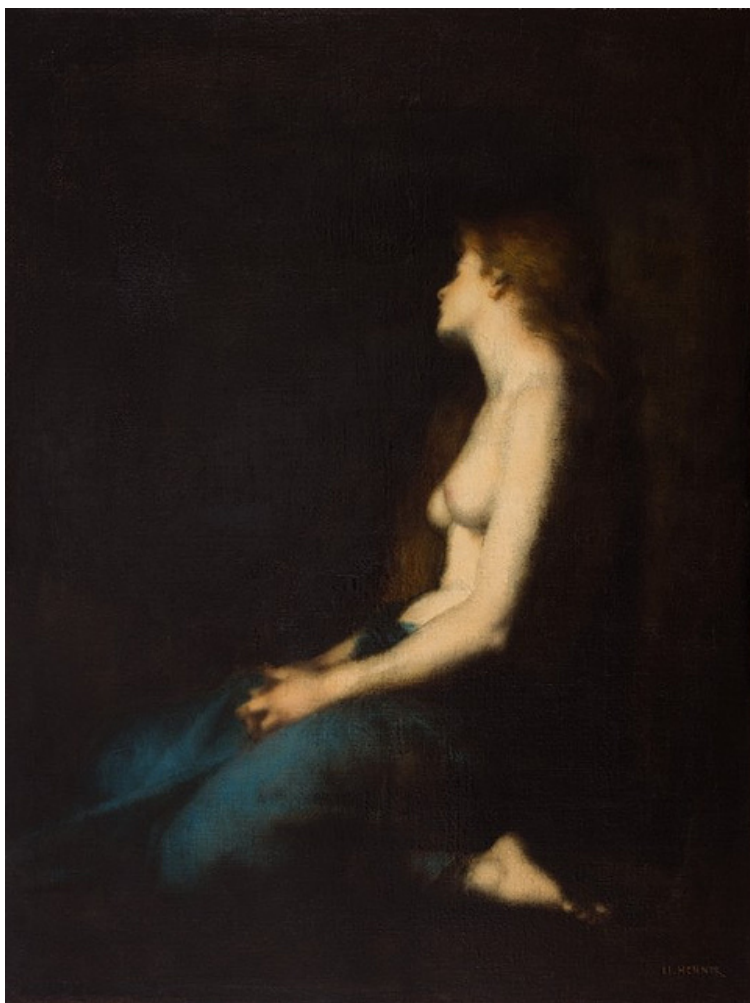
el alma de pecado y padecer?

¿Si no de esta manera, de qué modo

puede Cristo Señor entrar en él ?

El fragmento del poema de Oscar Wilde, *La balada de la cárcel de Reading* (1897), que no guarda relación con María Magdalena salvo por una cronología próxima, permite ilustrar un estado anímico equiparable al que remite la pintura. El lamento del que ha cometido una falta y espera el perdón del Señor que solo alcanzará mediante la contrición, y el éxtasis producido al saberse perdonado, son sentimientos propios de los espíritus románticos decimonónicos para los cuales las faltas son inherentes a la condición humana. Jesucristo perdonó a María Magdalena sus pecados y Lefevre muestra a esa mujer liberada de quebranto y abandonada en la paz de la redención.

Figura nº 45:



Madeleine pénitente

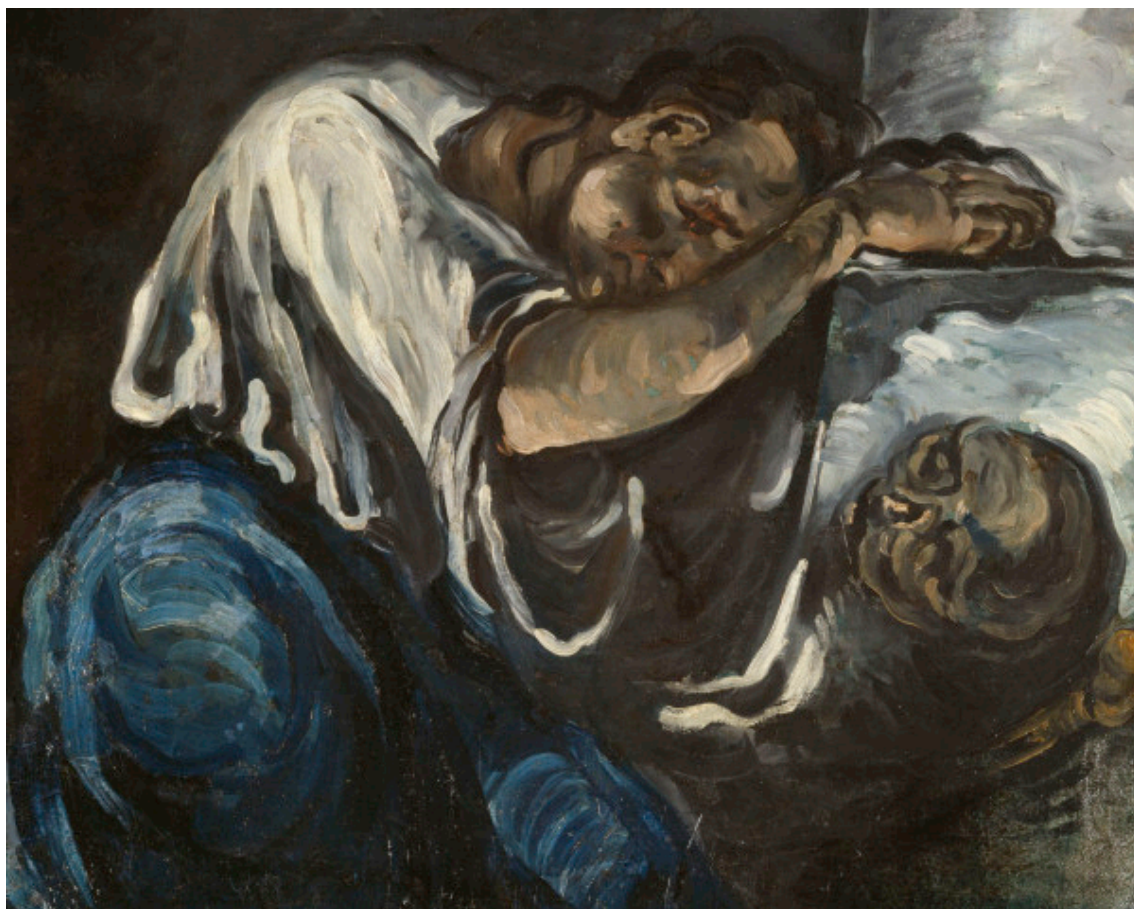
Jean Jacques Henner, 1878

Contemporánea a la obra anterior, pero mucho más comedida en su sensualidad, aunque no exenta de ella, la iconografía de la Magdalena de Henner remite a la escultura de Antonio Cánova vista con anterioridad. En este caso es justamente la posición de la mujer arrodillada, que pasará a ser característica de la Magdalena penitente del Romanticismo, la que permite identificarla, con dificultades, como la pecadora. En un espacio indefinido y oscuro de trazo *sfumato* esta versión de la mujer remite más a la derrota que a la desesperación. Si la Magdalena de Cánova tendía sus manos en una espera indefinida, la de Henner ya no, no espera nada, es una mujer acabada, vencida, despojada de toda su

fortaleza. El claroscuro que hace resaltar su carne en este ambiente desconocido, dota a la imagen de una morbidez elegante pero también inquietante. Apparently Magdalena está viva, pero su ímpetu ya la ha abandonado. En un periodo en el que los espíritus y las leyendas frecuentan los poemas de los escritores románticos, la imagen de la santa podría ser la de una aparecida irreal perteneciente al inframundo. El autor del lienzo, el cual confesaba estar obsesionado con la imagen de esta mujer, manifestó mientras pintaba una de las muchas versiones que realizó sobre María Magdalena: *Je suis désespéré. Voilà au moins vingt fois que je la recommence. Je rêve de quelque chose et je n'arrive pas à réaliser mon rêve. Il faut trouver la couleur et la forme appropriées.*³¹ El color y la forma pertenecen a la gran polémica de finales de siglo XIX. En 1831 Honoré de Balzac, anticipando los caminos por los que tendría que discurrir el arte moderno anti academicista, escribió *La obra maestra desconocida*, una fábula sobre la pintura, acerca de la forma, el color y el contenido, de sorprendente validez en la modernidad. En el debate que mantienen los protagonistas del relato se deja intuir el conflicto que muestra Henner en las anteriormente citadas palabras. Es el debate que resolverá al cabo de unos años Cézanne revolucionando la forma de representación en la pintura.

³¹ Colette Melnotte, "La Madeleine au XIXe siècle. Tradition et modernité" en Duperray, Eve, Op. Cit. Pags 230 y 232 (Traducción de la autora: *Estoy desesperado. He aquí que la he vuelto a empezar como mínimo veinte veces. Sueño con algo y no llego a realizar mi sueño. Es necesario que encuentre el color y la forma apropiadas*)

Figura nº 46:

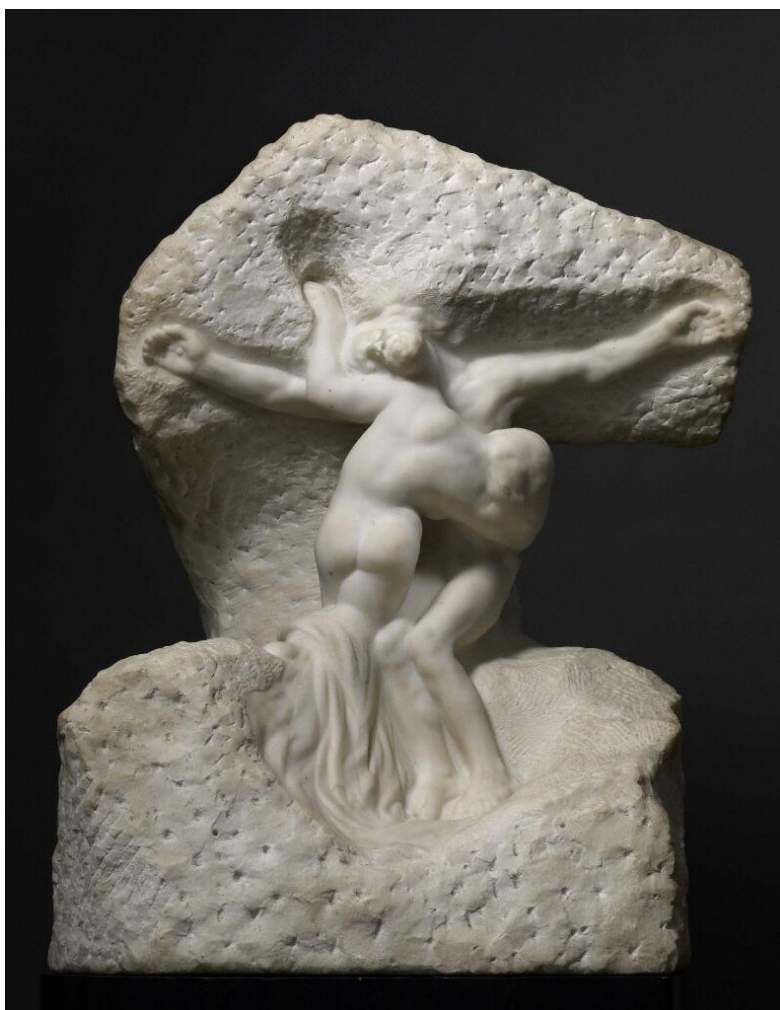


La Madeleine ou la Douleur (detalle)

Paul Cézanne, 1899-1907

Realizada inicialmente como ornamento mural de la casa de campo del pintor en el Jas de Bouffan, haciendo *pendant* con una imagen de *Jesucristo descendiendo a los limbos*, la pintura del francés entronca con su trazo virulento al expresionismo alemán o a la descripción descarnada de Rilke de un Jesucristo ultrajado por las heridas en las manos y en el costado. O aún más lejos, con el Cristo crucificado de Mattias Grünewald en su *Retablo de Isemeim* (1512-1516). Las formas, definidas mediante pincelada ondulante, remiten al flujo de la sangre derramada para la salvación de los hombres, y la posición contorsionada de la Magdalena a las convulsiones provocadas por el dolor que la consume. Con el uso de una gama cromática escasa resaltan las facciones de la santa, en su iconografía habitual llorosa, y la calavera, omnipresente en la tradición de su imagen penitente. Únicamente la masa sólida blanquecina sobre la que se apoya en su desconsuelo induce a la duda si la escena se desarrolla en la gruta de la Sainte Baume o en el sepulcro de Jesucristo, duda justificada si se atiende a la pintura con la que compartía espacio originalmente. La ambigüedad que crea esta indefinición es la que exige al nuevo espectador de principios de siglo a abandonar una posición cómoda y pasiva ante las obras para realizar el esfuerzo intelectual de acabarlas por sí mismo. En la obra (no se puede apreciar en el detalle), unas formas blancas sobre la mujer pueden encarnar la presencia de unos ángeles, tan propios de la poesía de Rilke como del simbolismo pictórico. El sustrato iconográfico de la Magdalena, por lo tanto, pervive en la pintura de Cézanne pero la interpretación es radicalmente libre, hasta el punto de hacer irreconocible la imagen de la santa de no poseer las referencias previas de su imagen arquetípica.

Figura nº 47:



Cristo y la Magdalena

Auguste Rodin, ca 1908

Al mismo tiempo que Rilke escribía sus poemas dedicados a la Magdalena, *Pietà* y *Ressuscité*, Auguste Rodin, para el cual el poeta trabajaba como secretario, esculpía la escultura de *Cristo y la Magdalena*, demostrando la fortaleza que mantenía la imagen de esta mujer como fuente temática para los artistas. En la escultura emergen Jesucristo y la Magdalena de la piedra, referencias implícitas al sepulcro o a la gruta, los respectivos últimos habitáculos para sus cuerpos mortales, y la posición del hombre es la del Crucificado mientras que la de ella se muestra derramando sus lágrimas sobre el cuerpo del moribundo. La composición

de los cuerpos tal como se encajan entre ellos y éstos sobre las rocas se convierte en una *pietad* invertida en la que parece que es el cuerpo inerte el que sujeta al que aún permanece vivo. La historia de este hombre y esta mujer igualmente ha dado un giro. Si fueron conocidos y representados por ser quienes fueron dentro de la historia sagrada, ese origen mítico ha sido sobrepasado por el de ser simplemente la imagen del amor entre un hombre y una mujer. La iconografía toma un nuevo rumbo dejando atrás antiguos significantes, aunque fueran estos los que la motivaron. Cabe señalar que el escultor francés proponía también dos títulos alternativos para la obra: *Prometeo y Océano*, o *El genio y la piedad*³². En el caso mitológico es evidente la analogía de los personajes que repite la secuencia de un personaje encadenado que sufre mientras el otro asiste como espectador a ese padecimiento. El segundo título permite una lectura más relacionada al mundo del arte y a la condición del artista. ¿Es el genio del artista un nuevo Prometeo encadenado por los corsés academicistas que coartan su libertad creativa? ¿No merece este sufrido talento la piedad y la conmiseración? La puerta a la libertad de interpretación quedaba abierta en el siglo XX con las nuevas propuestas de los artistas para que el espectador entrara en un juego participativo de tres: autor-obra-público.

³² *Christ and Mary Magdalene* en The J. Paul Getty Trust
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/266018/auguste-rodin-christ-and-mary-magdalene-french-1908/> Consultada el 21.08.2015

Figura n° 48:



Jesucristo Superstar

Dirección: Norman Jewison, 1973

Basada en la ópera rock escrita por Andrew Lloyd Weber con libreto de Tim Rice

El movimiento *hippie* que se inició en la década de 1960 en Estados Unidos, pero al cual se sumarían rápidamente jóvenes de todo el mundo occidental, encontró especialmente en la música y la poesía sus fuentes de pensamiento y difusión del mismo. Ya en la década de 1970, y con la guerra de Vietnam (1955-1975) próxima a finalizar, las noticias de la barbarie producida en el frente conmocionaban desde los medios de comunicación a aquellos jóvenes cuyo lema era *haz el amor y no la guerra*. La figura de Jesucristo en aquel momento tomó un cariz

insospechado al alejarse del personaje promovido por la iglesia católica oficial y convertirse, al igual que Gandhi o Martin Luther King, en un ídolo renovado en la causa del amor y la paz entre los hombres. La ópera rock escrita por Weber y Rice, que daría origen a la película del mismo título y banda sonora, proponía en él, por aquel entonces, lenguaje provocativo del rock, ofrecer la historia de los últimos días de Jesucristo adaptado al espíritu del movimiento. María Magdalena y Judas Iscariote tomaban protagonismo junto a Jesucristo en los papeles principales. En esta revisión de los evangelios los grandes pecadores, aquellos que, como dijo el Señor, estarían doblemente agradecidos ya que eran a quienes se les había condonado la deuda mayor, compartían pantalla en igualdad de planos focalizando la visión del público, hasta el punto de que sus canciones llegaron a ostentar la mayor popularidad. La prostituta y el traidor no solo no eran condenados por Jesucristo sino que la primera era presentada como una mujer enamorada que se permitía acariciar a su amado y el segundo se mostraba como un hombre arrepentido y carcomido por su conciencia.

Retomando la tradicional visión de la Magdalena como una meretriz, puesto que en la obra se oblitera en gran medida el pasado de riqueza para incidir en el de la mujer promiscua, María Magdalena dentro del rock se convierte en una incondicional seguidora de Jesucristo por amor. Sin galas, vestida con un sayo próximo a la iconografía de la penitente o eremita, adornada siempre por su larga cabellera (en este caso morena, la propia de la cantante Yvonne Elliman que le da vida) y lacrimosa a los pies de Jesucristo en la unción de Betania o a los pies de la cruz. Solo unas breves joyas en sus manos aluden a la mujer noble que fuera pero a la que había renunciado para una vida llena de paz, humildad y concordia. La propuesta primera de Jesucristo. La del *hipismo*.

I don't know how to love him. / What to do, how to move him. / I've been changed, yes really changed.

In these past few days, when I've seen myself, / I seem like someone else. I don't know how to take this.

I don't see why he moves me. / He's a man. He's just a man.

Figura nº 49:



La última tentación de Cristo

Dirección: Martin Scorsese, 1988

Una Magdalena cada vez más morena y voluptuosa se va originando en la cinematografía del siglo XX, cuyo máximo exponente será la rotunda actriz italiana Monica Bellucci en la versión realizada por Mel Gibson en el año 2004. Casi veinte años antes de esta versión, la actriz Barbara Hershey encarnó en la película de Scorsese a María Magdalena como a la mujer que desposó a Jesucristo y quedó embarazada de él. En la película del realizador italiano, no exenta de polémica en su estreno, se propone una alternativa ficticia a los Evangelios Canónicos, que no es otra que la de otorgar a Jesucristo una vida *normal* entre los hombres en lugar de sacrificarse en la cruz por ellos. María Magdalena reúne bajo esta premisa una proposición que ha sido constante alrededor de su figura a lo largo del siglo XX, y que no era otra que consolidar su relación con Jesucristo como un amor terrenal y humano. La oración de Getsemaní, el momento en que Jesucristo se cuestiona el destino que le está reservado y *reprocha al Padre* la exigencia de su muerte, toma un cariz trágico al contrastarla con el posible futuro que le hubiera deparado la vida de no haber aceptado su cruel mandato. Dios, como ya fuera visto durante la Edad Media, se manifiesta nuevamente como un Padre severo implacable con su Hijo. Pero a diferencia de Isaac, no hay ningún ángel que detenga la muerte del inocente. María Magdalena, en su caracterización cinematográfica, como el resto de los personajes viste indumentaria de la época y adorna su feminidad con tatuajes de *henna* por todo el cuerpo mostrándose como una cortesana provocativa. Ella representa esa última tentación de Jesucristo, que ha podido superar las incitaciones del diablo, pero sucumbe ante el amor humano hacia una mujer que, en la obra del realizador norteamericano, retoma la iconografía de la prostituta pecadora.

Figura nº 50:



Corinne

María Camps, 2015

A los pies del macizo de la Sainte Baume, en la Provenza, donde se encuentra la gruta en la que según se describe en la *Leyenda Dorada* María Magdalena realizó penitencia durante treinta años, se ubica un pequeño establecimiento de *souvenirs* y comidas ligeras con una agradable terraza con vistas a la montaña. Regenta el establecimiento Corinne, que acude a las mesas para tomar las comandas con una voz cascada que remite ligeramente a Janis Joplin. Tejano, camiseta y tatuaje en el bíceps la dotan de un aire masculino que la hace atractiva tanto a hombres como a mujeres. Al explicarle quién soy, qué hago allí y rogarle me permita sacarle una foto puesto que creo haber

encontrado a mi Magdalena en ella, ríe de forma estruendosa y me comenta que puedo hacerlo tranquilamente, que no soy la primera en asociarla a la santa.

Es difícil adentrarse en la historia de María Magdalena sin implicarse emocionalmente en su devenir. Magdalena no fue más que una mujer con un pasado dudoso (pecador o no, la propia noción de pecado es muy relativa), que abandonó su forma de vida habitual para seguir a un hombre de ideas revolucionarias que lo llevaron a enfrentarse a las autoridades del momento, lo cual provocó su muerte, de la cual ella fue testimonio. Todo lo que aconteció entre aquel hombre y aquella mujer a posteriori entra en el ámbito de la fe. Pero resulta relevante que tanto creyentes como no creyentes hayan caído seducidos por la personalidad de esta figura femenina. ¿De dónde proviene ese atractivo singular? Cuando Gregorio el Grande unificó las Marías evangélicas en una sola tal vez pretendía concentrar en una mujer estereotipos femeninos con la finalidad de crear un modelo de pecadora accesible a los iletrados y sobre la cual crear un patrón de conducta basado en la culpabilidad, ya fuera la de ser rica, o la de ser bella, o voluptuosa o simplemente por ser mujer. Lo cierto es que el arquetipo trascendió esa posible función original para convertirse en una mujer admirada, deseada y loada por artistas y poetas. La libre representación de su imagen permanece en el imaginario particular de cada uno. Todos somos un poco artistas y poetas.