

LA MAGDALENA EN EL ARTE. UN ARGUMENTO DE LA CONTRARREFORMA EN LA PINTURA ESPAÑOLA Y MEJICANA DEL SIGLO XVII

Odile Delenda

Wildenstein Institute. Paris. Francia

El personaje de la Magdalena en los Evangelios

En fechas muy tempranas, la tradición cristiana de Occidente fundió en la sola persona de santa María Magdalena, tres mujeres distintas que seguían a Jesús en los Evangelios. La primera de las tres, «*María*, llamada la *Magdalena*, de la que [Jesús] había expulsado siete demonios » (Lc 8,2), asistió a la crucifixión (Mt 27,55-56 y Mc 15, 40-41) y a la sepultura de Cristo (Mt 27, 61 y Mc 15, 47). Los evangelistas Mateo y Lucas cuentan también la aparición del Señor a las santas mujeres después de su resurrección, entre las que se encontraba María Magdalena (Mt 28, 1-10 y Lc 24, 1-10). Marcos y sobre todo Juan, en la famosa escena del *Noli me tangere*, narran la singular relación de amor entre la Magdalena y Jesús a quien se apareció en primer lugar (Mc 16, 9-11 y Jn 20, 10-18).

La segunda mujer del entorno de Cristo es *María de Betanía*, hermana de Marta y Lázaro. Los tres eran amigos de Jesús y en su casa hallaba siempre un lugar de reposo. Mientras Marta se dedicaba a los menesteres domésticos, María escuchaba atentamente a Jesús. El evangelio contraponen las actitudes de ambas y Cristo alaba la de María : « ha escogido la mejor parte y nadie se la quitará » (Lc 10, 38-42). Las dos hermanas aparecen en el relato de la resurrección de su hermano Lázaro (Jn 11, 1-45) y, pocos días antes de la Pasión, María ungió al Señor en su casa de Betanía con un costoso perfume (Mt 26, 6-13, Mc 14, 3-9 y Jn 12, 1-8). En esta última ocasión también fue defendida por Cristo : « Os aseguro que en cualquier parte del mundo en que se anuncie esta buena noticia, será recordada esta mujer y lo que ha hecho ».

La tercera persona asociada con la figura de santa María Magdalena es una pecadora, de nombre desconocido, que también ungió a Jesús, probablemente en una ocasión diferente. Esta mujer derramó « un frasco de alabastro lleno de perfume » en los pies del Señor que comía en casa de Simón el fariseo y « llorando comenzó a bañar con sus lágrimas los pies de Jesús y a enjugárselos con los cabellos de la cabeza, mientras se los besaba y se los ungió con el perfume ». Por aquel gesto de amor humilde pero arrebatado, sus pecados fueron perdonados (Lc 7, 36-50).

En la tradición medieval de Occidente se identificó a estas tres mujeres con María Magdalena. Sin embargo, desde la época de las Reformas, tanto protestante como católica, los escritores y doctores de la Iglesia Latina no se han puesto de acuerdo a cerca de dicha unificación, ya que algunos la rechazan mientras que otros la aceptan. El primero en disociar las tres personas causando un gran escándalo fue el humanista francés Lefèvre d'Étaples en 1517-1519. Pero la tradición se mantuvo y la reunión de las tres mujeres en la figura de santa María Magdalena ha permanecido hasta nuestros días.

La Iglesia Oriental y los Padres griegos reconocen otras dos o tres santas que continúan siendo celebradas en fechas distintas por los ortodoxos.

La leyenda de la Magdalena

La versión griega de la leyenda narra que después de Pentecostés, la Magdalena fue a vivir a Efeso junto con la Virgen y San Juan evangelista, donde más tarde murió. La versión occidental, que al parecer se creó en Francia, es muy diferente y está relacionada con el personaje resultante de la unificación de las tres mujeres de los Evangelios. Hacia el siglo VIII ya circulaba esta historia que fue recogida con todos sus pormenores en la *Leyenda dorada*

Según Jacopo de la Voragine, catorce años después de la Ascensión de Cristo, un grupo formado por sus primeros discípulos, fue expulsado de Judea por los infieles. Estos cristianos eran Lázaro, sus hermanas Marta y María Magdalena con su sirvienta Sara, María de Cleofas, María Salomé, Maximino y Cedonio, un ciego curado por Jesús. Los judíos les obligaron a montar en una barca sin velamen ni gobierno para que se ahogaran en el mar. Pero la divina Providencia cuidó de ellos y condujo felizmente el barco hasta el puerto de Marsella. En esta ciudad la predicación de la Magdalena provocó varias conversiones. Más tarde, parte del grupo se dirigió a la región de Aix-en-Provence y se convirtieron en evangelizadores de Provenza, dirigidos por Maximino que fue obispo de Aix.

Sin embargo, la Magdalena, dedicada a la penitencia y a la contemplación se retiró a la cueva de La Sainte-Baume, donde pasó los treinta y tres últimos años de su vida. Siete veces al día, a las horas canónicas de la oración, los ángeles la transportaban al cielo donde oía músicas celestiales. De esta manera se apareció a un santo anacoreta que recibió de la santa, la orden de ir hasta Aix en busca de Maximino para recibir la comunión antes de morir. La cueva de La Sainte-Baume sigue existiendo y desde la Edad Media ha sido lugar de peregrinación.

Esta parte provenzal de la historia de María Magdalena fue difundida hacia el siglo XI por los monjes de la ciudad de Vezelay en Borgoña, para justificar la presencia de las reliquias de la santa en su iglesia, que constituía un importante centro de peregrinación. Pero el culto de María Magdalena no se limitó a la zona de la Provenza y a la Borgoña francesas, siendo muy importante en todos los dominios de la cristianidad ya que fue una de sus santas más populares. Los padres de la Reforma católica nunca llegaron a modificar totalmente su leyenda, ni por teología, ni por erudición¹.

Las representaciones de María-Magdalena después del concilio de Trento y las consignas de los teólogos

El 3 de diciembre de 1563, el Concilio de Trento en su última sesión, promulgó el decreto « *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus* » que estableció durante varios siglos la actitud de la

¹ O Delenda «La Magdalena en el Arte », cat.exp. *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*, México, D.F., Museo Nacional de San Carlos, 2001, p.14-29. La mayoría de los ejemplos citados en el texto figuran en el catálogo de dicha exposición.

Iglesia sobre el arte sagrado². Como respuesta a las contestaciones de la Reforma protestante, este anhelado decreto, reafirmaba, en la línea del II concilio de Nicea, la legitimidad de la exposición y de la veneración de las imágenes en lugares de culto. También recordaba a los creyentes que la devoción debía dirigirse a los santos y no a sus representaciones. Finalmente, llamaba la atención a los predicadores católicos sobre la instrucción a los fieles para acabar con las extravagancias, no debiendo introducir en sus iglesias ninguna imagen nueva sin consultar con las autoridades religiosas competentes.

Las consignas de Trento, confirmadas por numerosos concilios provinciales en los territorios que permanecieron fieles a Roma (Flandes, Italia, España), se redujeron a unas pocas líneas acerca de la defensa de las imágenes, la descripción de abusos que se llevaban a cabo, la verosimilitud y la decencia de los temas tratados, y el control de los obispos sobre las obras de arte. Este breve decreto no llega a explicar las profundas modificaciones en la actitud de la Iglesia hacia la significación de dichas obras. La nueva definición de la iconografía religiosa está especificada en los tratados de los teóricos, numerosos a la hora de establecer el arte post-tridentino. Esos impresos, escritos a menudo por teólogos, perseguían un doble objetivo de censura y de promoción de las obras. Por un lado se esfuercaban por corregir los antiguos extravíos apartando de los templos las imágenes indecentes y sobre todo las que podían generar errores doctrinales. Por otro lado exigían la supresión de personajes inútiles y de episodios ociosos, que ilustraban textos sin fundamentos históricos. El universo encantador y pintoresco de los *Evangelios apócrifos* y de la *Leyenda dorada*, fuentes inagotables para los artistas de la Edad Media y del Renacimiento, se fue abandonando poco a poco. Más tarde, este rigor irá disminuyendo y podremos ver desarrollarse la iconografía post-tridentina al mismo tiempo que la antigua iconografía, cuando no se oponía «ni a la Fe, ni a las costumbres».

Este movimiento de clarificación iconográfica en las artes, pudo haber tenido consecuencias más negativas, pero fue ampliamente compensado con el gran desarrollo del Arte religioso: arte de combate, arte-catecismo que debía instruir a los fieles según los principios inmutables de la Iglesia católica, pero también arte apologético por un deseo de seducir, proponiendo una religión más accesible que recurría a los sentidos.

La mayoría de los teóricos del arte sagrado dieron consignas precisas en cuanto a la forma en la que María de Magdala debía ser representada, lo que por supuesto ocasionó modificaciones en su iconografía. La primera preocupación de los exegetas, claramente expresada, trataba del aspecto de la santa en la vida de Cristo : ya no se la debía representar demasiado arreglada. El Cardenal Paleotti apóstrofa con violencia a « ¡los que pintan en medio de los Santos la bienaventurada Magdalena (o San Juan Evangelista, o un ángel) más adornados que un bufón, disimulando con aspecto de Santa el retrato de una concubina! Haciéndolo así incitan las almas a la condenación para la gloria de Satanás »³. El tratado completo de iconografía cristiana que se proponía escribir el erudito arzobispo de Boloña, se quedó por desgracia inacabado. Un teólogo de la facultad de Lovaina, Johan

² Sobre las circunstancias de la promulgación del decreto y los padres encargados de hacerlo, consultar, R.M.de Hornedo, s.j., « El Arte de Trento », *Razón y Fe*, enero 1942, p.224-232.

³ G.Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*, Bologne, 1582, traducción al latín, *Ingolstadt*, 1592 ; in P.Barrochi, p.266.

Vermeulen, llamado Molanus, al comprobar que no existía ninguna compilación que permitiera identificar los errores a evitar e indicar los modelos aceptables, publicó desde 1570 un *Tratado de santas imágenes* ⁴ que se proponía suministrar a los responsables eclesiásticos, un manual apropiado para ayudarles a cumplir su nueva tarea de control de la licitud de las imágenes. Siguiendo el orden del calendario cristiano, va indicando cuales son las formas correctas para representar a los santos: «Viene después el mes de julio, y con él, la fiesta de María-Magdalena. Los evangelistas no la presentan imponiéndose penitencia en su forma de vestir, pero no cabe duda que semejante modelo de perfecta penitencia llevaba la vestimenta adecuada. Los pintores que la representan con vestidos suntuosos cuando hace penitencia y se tumba de rodillas junto a la cruz abrazándola, lo hacen de una manera inadecuada. En efecto, la Iglesia canta a este propósito: «Yo obtuve sin esfuerzo la realeza de este mundo y todo el adorno del siglo a causa de mi Señor el Cristo Jesús [octavo responsorio] ». « Tampoco tiene que ser representada indecentemente como una pecadora, sino guardando la decencia. Esta condición fue repetida varias veces en contra de los excesos de los pintores [...] ». « No se le escapará a nadie que un cuadro que nos enseña a María-Magdalena derramando sus lágrimas a los pies del Señor Jesús será más útil que un cuadro exhibiéndola cuando era esclava entregada de los siete demonios »⁵.

La catolicísima España se preocupa también por la iconografía cristiana. En 1633, el pintor Vicente Carducho define las reglas del arte cristiano en unos erúditos *Dialogos de la Pintura* y su coetáneo, Francisco Pacheco, utiliza los textos de Baronius, de Molanus y de su compatriota el jesuita Ribadeneira (el « Voragine de la Contre-Réforme », autor fecundo de *Flos sanctorum*) en su *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649) que abunda en preciosas indicaciones para la representación de personajes divinos y de santos. El *Pictor eruditus* del Padre Juan Interían de Ayala, de la Orden de la Merced, publicado en Madrid en 1730, fue juzgado severamente por Paquot, como plagio de Molanus. Sentencia demasiado dura : esta guía se inspira en efecto del Doctor de Lovaina, pero como fiel observador de las reglas promulgadas por el Concilio, completándolo con los más mínimos detalles de costumbres y vestidos según los tiempos y los lugares. Este tratado tuvo autoridad, en especial durante el siglo XIX, lo mismo que la edición francesa de Molanus por Paquot.

Los artistas del fin de la Edad Media y del Renacimiento multiplicaron las imágenes, condenadas después, de la bella arrepentida, elegante « mirrófora » (la que lleva el vaso) representada con el rico adorno que vestía la Magdalena en el teatro sagrado. Estas pinturas, aunque encantadoras, van a desaparecer poco a poco debido a los ataques de los tratadistas. Sin embargo, en el caso de María de Magdala el papel del Concilio de Trento resultó ser positivo para el arte pictórico. Solo siete episodios de su vida, relacionados con fuentes literarias poco seguras, no se representarán más, mientras que veintisiete escenas se mantienen y unos veintidos nuevos momentos de su existencia terrenal aparecen, para

⁴ Molanus, *De Sanctis Imaginibus et Picturis*, Louvain, 1570. Varias ediciones (1594, 1607, 1771, etc...) hasta su publicación integral en la *Encyclopédie Théologique* de l'abbé Migne (1866). Traducido al francés en la edición crítica de F.Boespflug, O.Christin, B.Tassel, *Traité des Saintes Images*, Paris, 1996, 2 vol.

⁵ Capítulo 25 : « María Magdalena no debe pintarse con vestidos suntuosos », ed.1996, I, p.402-403.

ilustrar algunos puntos esenciales de la Reforma católica o para refutar los ataques de los protestantes⁶.



Figura 1: El Greco, *La Magdalena penitente*, Budapest, Szépművészti Múzeum.



Figura 2: Baltasar Echave Ibia, *La Magdalena penitente*, México, D.F., Museo Nacional de Arte.

⁶ O. Delenda, *L'iconographie de Sainte Madeleine après le Concile de Trente. Essai de Catalogue des Peintures des Collections publiques françaises*, Paris, tésis inédita, Ecole du Louvre, 1984-1985, 5 vol.

La Magdalena en la pintura española e iberoamericana

La primera enseñanza sacada de la vida de la famosa pecadora arrepentida es por supuesto el ejemplo de penitencia, *Speculum poenitentiae*. Los protestantes rechazaban algunos sacramentos como la confesión porque consideraban el bautismo y la fe suficientes para la remisión de los pecados. San Roberto Bellarmin, cardenal y jesuita célebre por sus *Controversias*, dedica un grueso volumen en 1613 al pecado y a la necesidad de la penitencia. La Magdalena desconsolada, representada enjuagando los pies de Cristo con sus cabellos en casa de Simón el fariseo, es la propia imagen de la absolución : « *Remissa sunt ei peccata multa, quoniam dilexit multum* ». Cuando se retira en el desierto de La Sainte-Baume, es el modelo de penitencia y de arrepentimiento que junto con la absolución, forman los tres elementos del sacramento de la penitencia. Al instalarla en su cueva donde pasará aproximadamente treinta años, el arcángel San Miguel le confirma : « Dios desea que tu seas un ejemplo de penitencia »⁷.

Propuesta por los teólogos a los artistas como modelo de arrepentimiento, santa Magdalena puede presentarse desde otros muchos aspectos como por ejemplo el mejor modelo del Amor, amor recíproco entre Cristo y su Iglesia. En la pintura de la época, numerosas escenas ilustran la intensa vinculación afectiva de la Magdalena con Jesús: *La Resurrección de Lázaro*, *La Crucifixión* donde Magdalena se encuentra a veces sola, arrodillada y abrazando la cruz, *La Aparición de Cristo*, en primer lugar a la Magdalena después de su Resurrección o *Noli me tangere*. Frecuentemente, las pinturas nos enseñan a la santa sostenida por los ángeles, llevada a los cielos en sus ascensiones y arrobos : san Francisco de Sales comentaba « que murió de amor y de éxtasis ».

Por otro lado, la Magdalena es obviamente el mejor modelo de la vida contemplativa. Escogiendo « la mejor parte » en la escena de *Cristo en casa de Marta y María*, y estableciéndose después como primera anacoreta, sirve de justificación a las órdenes religiosas contemplativas atacadas por Lutero : « Es triste pensar que el monje que pasa el día y la noche castigando su cuerpo, solo conseguirá ser arrojado al infierno. » Santa Magdalena es el mejor argumento para defender el mérito obtenido meditando en silencio las verdades de la fe : ella todo lo hace por amor y no por la búsqueda de orgullo santificándose por sus propias obras, como creía Lutero. Finalmente está también al servicio de los intereses de los que defendían la magnificencia en las iglesias. En 1577, el padre jesuita Canisius afirma que « alabando a la mujer identificada con la Magdalena que derramaba sobre su cabeza y sus pies perfumes costosos, Cristo mismo había justificado de antemano a los que dedicaban su dinero a enriquecer las iglesias, en vez de darlo a los pobres »⁸. Este argumento, repetido frecuentemente, debería aparecer en la escena de la *Unción de Betania* representada escasas veces mientras aparece muy a menudo en *La Cena en casa de Simón el fariseo*. Las dos unciones, confundidas hasta en los comentarios de los religiosos, ilustran a la vez la absolución y la glorificación de María Magdalena.

Al mismo tiempo que se imponía esta nueva iconografía de la Magdalena se fue formando un amplio vocabulario simbólico que se

⁷ Relatado por Surius, *Sermo de S.Maria Magdalena* Colonia, 1579, p.304.

⁸ Ver J.Vanuxem, « La Querelle du Luxe dans les Eglises après le Concile de Trente », *Revue de l'Art*, n°24, 1974, p.48-58.

extendió por toda la Europa culta y en el cual los artistas se basaban para realizar sus encargos tanto religiosos como profanos. Esta cultura simbólica se propagó en las Academias que florecieron al final del siglo XVI y durante el siglo XVII. En esas escuelas se enseñaban las « recetas » de las representaciones psicológicas, es decir, « la expresión de las pasiones », y en los manuales se suministraba la explicación de los distintos atributos. Los pintores imagineros contaban por lo tanto con un completo material erudito a fin de « evitar las contradicciones y los falsos atributos que no servían para reconocer las figuras alegóricas sino que resultaban enigmas insoportables para los espectadores ilustrados »⁹.

Los atributos de los Santos, objetos o animales añadidos a los personajes, aparecieron hacia el siglo V y se multiplicaron al final de la Edad Media. Estos servían para identificar fácilmente las figuras completando así sus características¹⁰. Santa Magdalena se caracteriza por *su cabellera suelta y caída sobre sus hombros*, que evoca su vida desordenada y con la que enjugó los pies del Salvador después de perfumarlos ;[...] *sus lágrimas* en recuerdo de su penitencia[...] *su desnudez* más o menos completa, a causa de su indignidad »¹¹. Las frecuentes *lágrimas* derramadas por los bellos ojos de la penitente son, para Monseñor Aresi « ventana del corazón, agua de ángeles »¹². Pero cualquier mujer desconsolada, de pelo suelto, no es necesariamente identificable con santa Magdalena : numerosas santas anacoretas tienen el mismo aspecto físico (Sta Thais, Sta María Egipcíaca), al igual que algunas mujeres de la historia profana (Sofonisba o la mujer de Darius). Para evitar toda ambigüedad, la imagen debe completarse con atributos significativos. Santa Magdalena posee un importante repertorio de ellos. Algunos son universales como el nimbo o la aureola, herencia del paganismo, señal de majestad transformada en signo de santidad, o también la palma, no del martirio sino de la beatificación, a los cuales hay que añadir los atributos individuales que permiten a los cristianos reconocer a la Santa sin error. Su más elocuente atributo es el frasco de perfume con el cual la pecadora ungió los pies del Salvador y que también llevará al sepulcro después de su muerte. El frasco tiene también otro significado de: « depósito de vida ; un frasco de oro puede significar el tesoro de la vida espiritual ; el frasco abierto indica una receptividad a las influencias celestes »¹³. Para el abate Corblet, el frasco hace referencia al banquete celeste, que puede ser el « emblema del cuerpo de los cristianos »¹⁴ (El Greco, *Magdalena penitente*, Budapest, Szépművészeti Múzeum o Baltasar de Echave Ibia, México, D.F., Museo Nacional de Arte, Fig.1 y 2).

A este atributo primordial, siempre presente hasta el siglo XVI, se añaden otros muchos símbolos que, a veces, pueden reemplazarlo en los siglos XVII y XVIII. Las escenas de *La Conversión de la Magdalena* incluyen

⁹ J.B.Boudard, *Iconologie tirée de divers Auteurs*, 3 t. en 2 vol. con traducción al italiano por el abate Pezzana, Parma, 1759, I , p.4.

¹⁰ « Por *característica* hay que entender el tipo físico de un santo (la coronilla de San Pedro, la calvicie de San Pablo, el tamaño gigantesco de San Cristóbal) o su traje tradicional (la túnica de piel de camello de San Juan Bautista, la zarza espinosa que ciñe los lomos de San Onofre) », L.Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, 1959, t. III***, p.1379.

¹¹ Mgr.X.Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, Paris, 1890, II, p.374-375.

¹² Mgr.P.Aresi, *Imprese sacre con triplicati discorsi*, Venecia, 1629, I, p.372-373.

¹³ J.Chevalier, A.Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1982, ad vocem.

¹⁴ Abbé J.Corblet, «Vocabulaire des Symboles et des Attributs », *Revue de l'Art chrétien*, 1877, p.431.

joyas, arrancadas o esparcidas por el suelo y múltiples objetos como recuerdo de su vida mundana. Los adornos llevan en general perlas cuya significación simbólica es doble : por un lado pureza y virginidad pero por otro lujuria. Las perlas son a menudo identificadas como lágrimas, en particular en los *Hieroglíficos* de Piero Valeriano¹⁵. Su presencia en las representaciones de María Magdalena se explica fácilmente: recuerdan sus extravíos pasados, anuncian las lágrimas de su arrepentimiento y su pureza recuperada (Alonso de Arco, *Conversión de la Magdalena*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias y Juan Tinoco, atribuido, *Conversión de la Magdalena*, México, D.F., colección Banco de México). Notemos que Cesare Ripa representa *Conversione* por medio de una bella mujer desnuda con joyas esparcidas por el suelo¹⁶.

El significado del espejo, presente muy a menudo, es igualmente doble y contrario. Su explicación iconológica es « lo falso pero también es el himno a las virtudes »¹⁷. Símbolo de Venus recuerda la coquetería de la Magdalena como emblema de la lujuria y del orgullo. Al mismo tiempo proporciona el reflejo, y así representa desde la Antigüedad *Prudencia*, *Verdad* y el conocimiento de sí mismo, como medio para conseguir la vida contemplativa. El espejo está también a menudo relacionado con el peine considerado como otro símbolo de Venus (Juan Correa, *La conversión de Santa María Magdalena*, México, D.F., Museo Nacional de Arte).

Las representaciones de *La Penitencia de Santa Magdalena* se acompañan igualmente de múltiples atributos. Los más frecuentes son la calavera, el crucifijo y un libro. La calavera, símbolo de humildad y de penitencia, ayuda a la meditación y recuerda la vanidad de los bienes terrenales. La brevedad de la existencia terrestre puede también evocarse con una vela (la vida no es más que humo) o un reloj de arena (el tiempo transcurre y huye), cuya presencia es menos frecuente (Francisco de Zurbarán, *Meditación de la Magdalena*, México, D.F., Museo de San Carlos). El crucifijo así como los instrumentos de la pasión, que aparecen habitualmente, son símbolos de Redención y acompañan las meditaciones de la santa arrepentida. Ripa lo explica en su figura de la *Penitencia*: « Por la cruz de nuevo hay que entender la Paciencia y la corrección de si-mismo, porque así de manera maravillosa el penitente puede alcanzar a Cristo, renunciando a las vanidades de la tierra, para lo cual está exhortado por estas palabras: « *Quien quiere ser discípulo mío que lleve su cruz y me siga* »¹⁸ (Mateo Cerezo, *Magdalena penitente*, colección particular y Juan Correa, *Magdalena penitente*, México, D.F., catedral). *La Penitencia de la Magdalena* se completa con el uso del cilicio. Puede aparecer mortificándose con una disciplina o un látigo, frecuentes en las pinturas flamencas. Se puede también encontrar la estera que le servía de cama, una escudilla, o las raíces evocando la frugalidad de sus comidas (Pedro de Orrente, *Magdalena penitente*, Valencia, colegio de Corpus Christi y Anónimo mejicano, *Magdalena penitente*, siglo XVIII, México, D.F., Museo Sumaya, Fig.3). El libro para meditar los textos sagrados acompaña las oraciones de la Santa penitente y simboliza ciencia y sabiduría. A veces está abierto en la

¹⁵ J.P.Valeriano, *Commentaires hiéroglyphiques ou Images des Choses de Jean Pierus Valerien*, Paris, 1615, p.232.

¹⁶ C.Ripa, *Iconología* Roma, 1624, p.134.

¹⁷ Valeriano, *op.cit.*, p.233-234.

¹⁸ *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertues sont représentées sous diverses figures*, grabados por Jacques de Brie con explicaciones morales de J.Baudouin, Paris, 1643, p.147.

página del *Miserere mei*, salmo de penitencia, especialmente adecuado para el arrepentimiento y, que se lee en los Laudes para el oficio de Santa Magdalena (Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, *Magdalena penitente*, Gijón, Museo casa natal de Jovellanos). Así se puede ver en el grabado de Johan Hogenberg, según Doménico Tintoretto, en los *Icones prophetarum, maiorum et minorum veteris testamenti* de Philippe Galle y Cornelius Kilian (1594).

Finalmente falta por evocar la naturaleza que rodea a la anacoreta. A veces la cueva donde se retiró la penitente, símbolo de su renuncia al mundo y de noche oscura, aparece claramente representada; pero lo más frecuente es un paisaje verdoso que evoca «el tremendo desierto». «Desierto» significaba entonces retiro, abandono del mundo tal como lo entendieron los teóricos a mediados del siglo XVII, traducido con un admirable lenguaje de corte. Añadimos el papel didáctico del paisaje «moralizado», teniendo en cuenta el hecho que el siglo XVII estaba profundamente influenciado tanto por la fragilidad de la naturaleza como por su función de revelación divina.

El significado de las flores y de las plantas presentes en las pinturas de Santa Magdalena es igualmente simbólico: el «lenguaje de las flores» encantaba todavía al público del siglo XIX y tampoco está completamente olvidado hoy en día. Sin embargo, es casi imposible establecer un recuento exhaustivo. Nos limitaremos a las plantas más frecuentes y a las más identificables. Algunas podrían ser la *valeriana fativa* o el *nardo celtica* que Juan I Bauhin propone respectivamente como hierba y flor de María Magdalena¹⁹. Sin embargo, la *mala punica* (granada) que indica como fruta de la santa no suele figurar en los cuadros de la Penitente. En cambio, se encuentra a menudo la *zarzamora*, símbolo de arrepentimiento, la *hiedra*, símbolo de fidelidad y de inmortalidad, sobre todo en las escenas en el sepulcro de Cristo. Las flores, por su belleza efímera, refuerzan la idea de *vanitas* en las escenas de conversión (Antonio Arias, *Magdalena penitente*, colección particular). No es sorprendente encontrar la *rosa*, flor de Venus, adorno de las gracias, la *azucena salvaje*, o *phalargon*, también símbolo de belleza como don divino: «Fijaos como crecen no se afanan ni hilan; y, sin embargo, os digo que ni Salomón, en todo su esplendor, se vistió como uno de ellos» (Mt 6,28-29). Este texto inscrito en un jarrón de una rica composición floral de Jan Van Huysum a comienzos del siglo XVIII, confirma la intención moralizante de numerosas pinturas florales.

El conjunto de esos atributos, cuya explicación suministró Cesare Ripa al final del siglo XVI, llegó a ser durante los dos siglos siguientes tan evidente para el público, que Gravelot y Cochin no dudaron en escribir en 1791, a propósito de los objetos que deben acompañar la figura de *Penitencia*: «Sería agraviar al lector dar la explicación de estos diversos atributos»²⁰.

Del mismo modo que el simbolismo de los objetos, la postura de los personajes facilita la explicación de las imágenes desde la Edad Media. Antiguamente existía una verdadera gramática de la imagen y una tipología de las situaciones, de las posturas y ademanes, clasificados y descritos con su sentido propio. Este lenguaje de gestos medievales se repite en los tratados de simbolismo más tardíos como en los *Hieroglíficos* de Piero Valeriano. Además del ademán de rezar con las manos levantadas, que Cesare Ripa aconsejaba para representar *Oración*, las *Magdalenas* podían

¹⁹ J.I.Bauhin, *De plantis*, Basilea, 1591, p.65.

²⁰ H.F.Gravelot, C.N.Cochin, *Iconologie par figures*, Paris, 1791, libro IV, p.9.

ponerse la mano en el corazón²¹, lo que significaba en la Edad Media, sinceridad, interioridad y aceptación, y que san Ignacio de Loyola recomendaba en sus *Ejercicios Espirituales* (El Greco, *Magdalena penitente*, Bilbao, Museo de Bellas-Artes).

Frecuentemente se encuentran otras posturas que pueden explicarse por su antiguo simbolismo. De este modo, *Meditación* se representa por una mujer de grave aspecto, la mano apoyada en la barbilla y el codo sobre un libro²². Esta posición expresa la atención a los movimientos de la vida interior (Ribera, *La Magdalena penitente*, Madrid, Museo del Prado). La permanencia de este lenguaje de las manos se verifica de nuevo por el « comput digital », gesto de contar con los dedos, utilizado para expresar el método de razonamiento escolástico de la enumeración de los argumentos. Este gesto medieval sigue recomendado por Leonardo da Vinci en su *Trattato della pittura* para representar a un orador²³. Sin desaparecer en el siglo XVII, el « comput digital » es utilizado por los pintores para ilustrar la discusión de Marta hacia María su frívola hermana menor, cuando intenta convencerla de ir a escuchar la predicación de Cristo (Caravaggio, *Marta y María*, Detroit, Art Insitute).

La rigurosa relación entre el ademán y el pensamiento está claramente comentada por Cesare Ripa a propósito de *Vita contemplativa* en la primera edición de su *Iconología* (1593, sin ilustración): « *Se pinta una mano abierta y hacia lo alto, la otra cerrada y hacia abajo, indicando la relación de la mente con los elevados pensamientos celestes y la pequeñez de las vanidades terrenales* ». No debe extrañar ver la utilización de esta representación de la vida contemplativa para pintar la Magdalena. En el siglo XVII, la gesticulación constituye un verdadero lenguaje de sordomudos.

La abundancia de estos tratados de iconología varias veces reeditados y sus traducciones en todos los idiomas europeos, prueban que formaban parte de la cultura de los artistas así como de la de su clientela. La tesis de Julián Gállego, publicada en 1968, bajo el título de *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, demostró claramente el uso de esos manuales eruditos para la pintura barroca española sobre todo religiosa²⁴. La presencia de algunos de estos tratados en la biblioteca de los pintores cultos junto a libros piadosos, tratados de pintura y de arquitectura nos parece un argumento serio. Diego Velázquez, el más erudito de los pintores españoles del XVII, poseía dos tratados de *Iconología*, los *Hieroglyphica* de Valeriano y *La Vera Fisonomia* de G.B.della Porta. Un pintor culto e historiador no podía pasarse sin este tipo de manuales. Por supuesto es imposible disociar esta cultura simbólica de la formación de los artistas como de la de los escritores o de los sacerdotes encargados de componer homilías. La simbología nos revela uno de los aspectos de la historia de Europa de los siglos XVI y XVII que, por muchas razones, aparece más extraña al pensamiento moderno que a la de los siglos anteriores.

En una sociedad habituada a la lectura de símbolos, a veces muy refinados que esconden bajo la apariencia de la realidad cotidiana, incluso

²¹ J.P.Valeriano, *op.cit.*, p.81.

²² Ripa, *Iconologie*, *op.cit.*, nota 20, p.109, imagen p.107.

²³ O.Chomentouskaja, « Le comput digital, histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1932, p.157-172.

²⁴ J.Gállego, ed.española, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.

trivial, todo un sistema de reflexiones y alusiones, las múltiples pinturas de la Magdalena suministran un buen ejemplo de piadosas meditaciones.



Fig.3 -Anónimo mejicano, *La Magdalena penitente*, México, D.F., Museo Soumaya.



Figura 4: Antonio González Ruiz, *La Magdalena arrepentida*, colección privada.

Arrepentimiento y éxtasis

El arrepentimiento se representa como *La Magdalena renunciando a las vanidades del mundo*. Este episodio de la vida de la Magdalena debe situarse poco después de su conversión en la casa de Simón el fariseo. Es una de las escenas que aparecen tras el Concilio de Trento. La conversión personal de cada pecador, es en efecto una de las grandes consignas de la Contrarreforma. Como no se admite la doctrina luteriana de la predestinación, cada cristiano debe arrepentirse y expiar sus faltas en la tierra. Los artistas se aplican pues a pintar escenas de conversión. El mejor ejemplo es el de la Magdalena porque Cristo mismo le perdonó sus pecados. El abandono de las vanidades de este mundo es necesario a los que escogen la “mejor parte”, es decir la *vida contemplativa*. Este tipo de representaciones abundaban en los conventos del Carmen reformados por Santa Teresa de Ávila. En Francia, la devoción a la santa penitente fue introducida por sor Magdalena de San José (1578-1637), primera priora francesa del Carmen en el Faubourg Saint-Jacques, y amiga de Bérulle. En la capilla de la Magdalena de la iglesia de este convento, Charles Le Brun pintó la *Magdalena arrepentida*, encargada por el abate Le Camus en 1652, y actualmente conservada en el Louvre. Este célebre lienzo fue grabado varias veces. En España estos grabados sirvieron para propagar el modelo del pintor francés (Antonio Gonzalez Ruiz, *Magdalena arrepentida*, colección privada, Fig.4). En el siglo XVII, los artistas italianos se interesan poco a este episodio pintado frecuentemente por los pintores flamencos, franceses, españoles o mejicanos. Cerca de Madrid en la iglesia de la Magdalena de Getafe, una *Magdalena despojándose de sus joyas* pintada en 1639 por José Leonardo²⁵ está inspirada en un grabado de Peter I de Jode, sobre composición de Sebastian Vranckx. En México Juan Tinoco y Juan Correa (Fig.5), por ejemplo, pintaron así también el arrepentimiento de la santa.

Los teólogos y los artistas se apasionaron con el personaje de la Magdalena, no solo como perfecta imagen de penitencia sino como modelo de santa en éxtasis. Se creía que aquella que demostró tanto amor a Jesús debía también ser representada arrebatada por el amor divino. En los primeros años del siglo XVII, el cardenal Federico Borromeo, publicó en Milán un libro en latín *De Estaticis Mulieribus et Illusis*, en el cual describía el estado de la éxtasis como una extrema atención a Dios que podía procurar al extático el aspecto de un desmayado o de un muerto. Después del Concilio de Trento los artistas buscan su inspiración en el pensamiento de los religiosos que a menudo son los comitentes. En su esfuerzo por modernizar las pinturas sagradas, Caravaggio va a superar con su atrevimiento a todos sus contemporáneos. Su violencia expresiva traduce el estado místico del éxtasis con tanta verosimilitud que muy pronto el tema de esta pintura o de sus copias fue interpretado como la *Muerte de la Magdalena*. El pintor lombardo inventa esta interpretación de un arrebatado intenso. Numerosos artistas pintaron después la *Magdalena en éxtasis*, pero pocos osaron representar un arrebatado tan verídico con una realidad tan austera.

Esta imagen violenta será abandonada poco a poco por los artistas en beneficio de unas representaciones más suaves que convenían mejor a la devoción pietista y algo mundana que sucedió a la religión más austera de los primeros tiempos de la Contrarreforma (Ribera, *Extasis de la Magdalena*, Madrid, Real Academia de San Fernando). El modelo de estos

²⁵ D. Angulo Íñiguez – A.E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo Tercio del siglo XVII*, 1983, p. 90, Lám. 102.

nuevos éxtasis podía encontrarse en las *Magdalenas* de Guido Reni, también conocidas en España o el Nuevo Mundo por numerosos grabados. Gérard Edelinck y Gérard Audran reprodujeron originales del pintor bolonés que se copiaron muy a menudo. A mediados del siglo XX Juan Cordero sigue utilizando este modelo para su *Magdalena en éxtasis* (México, D.F., colección particular).

Hoy en día conocemos mejor el funcionamiento de los obradores de pintores de los siglos pasados. Sabemos que hasta los mejores pintores españoles del Siglo de Oro utilizaron modelos ajenos grabados para componer sus cuadros²⁶ y así lo hicieron los pintores mexicanos (Figs. 3 y 6). En el caso de las pinturas de María Magdalena como en otras representaciones de santos, numerosas estampas europeas procuraron soluciones pictóricas tanto a los artistas españoles como a los mejicanos. Con estos modelos iconográficos que correspondían perfectamente a los propósitos didácticos de la Reforma católica, los pintores y sus talleres podían acertar en los encargos de obras sobre la Magdalena, la santa más popular del siglo XVII.



Figura 5: Juan Correa, *La Magdalena arrepentida*, México, D.F., Museo Nacional de Arte.



Figura 6: Xilografía francesa, siglo XV, *Magdalena penitente*.

²⁶ Ver B.Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.