

DEVOCIÓN Y EROTISMO EN LA ITALIA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII: RE-TRATANDO A LA MAGDALENA PENITENTE

DEVOTION AND EROTISM IN SIXTEENTH AND SEVENTEENTH CENTURY ITALY: PORTRAYING THE PENITENT MAGDALENE

Elena Monzón Pertejo
Universidad de Valencia
Orcid: 0000-0003-4133-3146
email: elena.monzon@uv.es

RESUMEN

En el presente texto se analiza la imagen de la Magdalena penitente en la Italia de los siglos XVI y XVII, centrandó la atención en cuestiones de corporalidad, sexualidad, erotismo y devoción. Se realiza un recorrido diacrónico mostrando las transformaciones de la santa penitente desde su asexuado cuerpo en los siglos medievales hasta la sensualidad que emana su figura en la pintura italiana del Renacimiento y Barroco. Se pone especial atención a las tensiones entre devoción y erotismo que generan algunas de estas imágenes. Así, entre los objetivos se encuentra el estudio de las relaciones entre forma y significado a partir del análisis de los esquemas compositivos, los usos que tuvieron estas imágenes en su momento, su conexión con la filosofía neoplatónica y los ideales de belleza. Asimismo, se plantea una breve discusión acerca de los términos “pornografía” y “erotismo” en el contexto de estos siglos. Todo ello se lleva a cabo bajo el prisma de la tradición de estudios de la iconología, incluyendo la perspectiva de género en el análisis de las obras.

Palabras clave: María Magdalena / Renacimiento / Barroco / Devoción / Erotismo

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the image of the penitent Magdalene in 16th and 17th century Italy, focusing on issues of corporality, sexuality, eroticism and devotion. A diachronic analysis shows the transformations of the penitent saint from her asexual body in the medieval centuries to the sensuality that her figure emanates in Italian Renaissance and Baroque painting. Special attention is paid to the tensions between devotion and eroticism that some of these images generate. Thus, among the objectives is the study of the relationships between form and meaning derived from the analysis of compositional schemes, the uses that these images had at the time, their connection with Neoplatonic philosophy and the ideals of beauty. Likewise, there is a brief discussion about the terms “pornography” and “eroticism” in the context of these centuries. All this is carried out under the prism of the tradition of iconology studies, including the gender perspective in the analysis of the works.

Keywords: Mary Magdalene / Renaissance / Baroque / Devotion / Eroticism

1. INTRODUCCIÓN

La pintura italiana de los siglos XVI y XVII ofrece un panorama excepcional para el análisis de la imagen de María Magdalena, una de las mujeres de la Biblia con mayor número de representaciones pictóricas, especialmente en lo que refiere a sus años de penitencia. El subtítulo del presente texto hace un pequeño juego de palabras con el término re-tratando, ya que circunscribe el objeto de estudio –los retratos de la Magdalena penitente– al tiempo que enfatiza el hecho de que este personaje ha sido abundantemente “tratado” en la literatura no solo artística (Haskins, 1996; Jansen, 2001; Maisch, 1998) sino también en el ámbito de otras disciplinas como la teología feminista (Bernabé, 1994; Ricci, 1994; Schaberg, 2008) o la antropología (Fedele, 2012). No obstante, aún quedan algunos aspectos que requieren de una mayor atención en lo referente a esta mujer, como los referidos a la corporalidad de la misma y, concretamente, el juego entre devoción y erotismo que emana de sus representaciones.

Para ello, el presente texto se articula en torno a diversos objetivos que atienden, de manera conjunta, a forma y significado, pero también a los usos que estas imágenes tuvieron en su momento de realización. Entre otras cuestiones, la atención recaerá en el esquema compositivo y su carga significativa, la importancia del neoplatonismo para la configuración de María Magdalena como Venus, los ideales de belleza de la época, las prescripciones tridentinas, así como en aspectos relacionados con la corporalidad y la sexualidad, lo que permitirá plantear algunas de estas imágenes como integrantes de la visualidad erótica de la época. De hecho, una parte de la investigación queda dedicada al debate sobre la adecuación de los términos pornografía y erotismo a la hora de tratar algunas de estas imágenes. No obstante, se utilice el término que se utilice, dichas imágenes son claramente integrantes de parte de la visualidad de estas dos centurias que destaca por su sensualidad a partir de la exuberancia de los cuerpos femeninos desnudos. Todo ello queda articulado bajo un enfoque propio de la tradición de estudios de la iconografía y la iconología, con una perspectiva cultural al entender las imágenes no solo como obras de arte sino también como documentos de una época.

2. EL ASCETISMO MEDIEVAL Y EL CUERPO ASEXUADO

Frente a las diversas mujeres de los evangelios que realizaron unciones a Jesús, y que se llamaban María, los distintos Padres de la Iglesia, en su afán por armonizar lo dicho en los evangelios, terminaron por fusionar a estas mujeres bajo el personaje de María Magdalena. Todas estas cuestiones quedaron formuladas por la exégesis patrística y su configuración de la Magdalena como híbrido que fue oficializado a partir del sermón que Gregorio Magno pronunció en la Roma del año 591 (*Homilia XXXIII, Lectio S. Evang. Sec. Luc. VII, 36-50*; PL LXXXVI, 1239) (Monzón, 2017). A partir del siglo XIII, en el occidente europeo, las imágenes de María Magdalena dejan de estar limitadas a los episodios de la vida de Jesús, naciendo así la imagen conceptual de María Magdalena. Tras la oficialización del pasado pecaminoso de la Magdalena, y en consonancia con los ideales eclesiásticos y la utilización de los santos como ejemplos de conducta, aparecen toda una serie de imágenes que representan los años de penitencia de la mujer de Magdala.

Creadas las bases para la biografía de la Magdalena mítica con la exégesis patrística, la vida de esta mujer no hizo más que ampliarse en la vertiente legendaria, centrando la atención en los acontecimientos post-ascensión. En la Italia del siglo IX aparece la *Vita eremitica*, en la que María Magdalena, asimilada a María Egipciaca en una lectura tipológica, se retira al desierto, sin ropa ni sustento, durante los treinta años que le restan de vida para dedicarse a la penitencia, la oración y la contemplación, como una auténtica ermitaña del desierto. En el mismo siglo se difundió también la *Vita apostolica*, donde se narran las tareas de evangelización y los milagros obrados por la mujer de Magdala tras su traslado a Francia. Ambas leyendas terminaron por fusionarse en la *Vita apostolica-eremitica*. En el siglo XIII, con *La Legenda Aurea* (1261-1267) de Jacobo di Voragine, quedaban compiladas, fusionadas y organizadas éstas y otras leyendas que fueron apareciendo durante el Medievo. El dominico autor de la compilación dedicó el capítulo XCVI a Santa María Magdalena, descrita como una pecadora llena de culpa que, mediante la contemplación y penitencia, llegó a la gloria eterna, mostrándose así totalmente consolidada la fusión gregoriana de personajes.

Difundidas y oficializadas estas leyendas, durante los siglos medievales las imágenes de la penitente mostraban un cuerpo desnudo asexuado, totalmente cubierto por unos cabellos que impiden ver la anatomía de la mujer, en clara vinculación con los ideales del ascetismo medieval y la castidad recobrada mediante la penitencia y la contemplación, actividad característica de los santos penitentes del desierto. Asimismo, durante su penitencia, María Magdalena era elevada a los cielos por ángeles durante las horas canónicas para recibir el alimento divino, tal y como narran las leyendas al respecto. En las manifestaciones visuales de este suceso, la santa también aparece, en numerosas ocasiones, desnuda, toda cubierta por sus largos cabellos, como en el fresco de Giotto en la Capilla de María Magdalena en Asís (FIG. 1). No todas las mujeres de estas leyendas que aparecían recubiertas por sus cabellos eran pecadoras arrepentidas, así por ejemplo Santa Agnes, antítesis de María Magdalena por haber rechazado tanto la vanidad como a los hombres, recibió de Dios un manto de cabello para cubrir su cuerpo desnudo (Antunes, 2014: 122).

El cuerpo de la Magdalena penitente, ya sea sobre el suelo de su cueva o elevada en el cielo por los ángeles, es un cuerpo ascético, asexuado, oculto por una cabellera que lejos de remarcar la belleza de la mujer, acentúa su castidad recobrada durante la experiencia penitencial. De este modo, su cabello se consolida, junto al tarro de perfume, como un atributo esencial que oscila entre dos vertientes que aluden a dos momentos de su vida: el largo cabello, rubio, que realza su belleza remite a su vida de pecadora, al mismo tiempo que ejemplifica la penitencia y la castidad en sus años eremíticos, negando la belleza terrenal para enfatizar los aspectos contemplativos (Begel, 2012: 355).



FIGURA. 1. Giotto, *María Magdalena elevada por ángeles*, Capilla de María Magdalena, Asís, 1302-1306

3. LA SENSUALIDAD RENACENTISTA.

Es en las primeras décadas del siglo XVI cuando surge una nueva imagen de la Magdalena penitente que se aleja de esos cuerpos asexuados. Esta penitente nace en los círculos del humanismo cristiano italiano alrededor de las ideas neoplatónicas de Marsilio Ficino. Diversas obras de artistas como Giampietrino y Tiziano, entre otros, son claro ejemplo de la nueva visualidad. En algunas de estas obras se aprecia como los cuerpos, a diferencia de lo que sucedía en las imágenes previas, no quedan ocultos por el cabello, sino que éste se configura como un adorno que realza la belleza de las penitentes dejando ver claramente

sus pechos (FIG. 2, FIG. 3 y FIG. 4). Estas y otras Magdalenas fueron, en parte, encargos para adornar capillas privadas de la clientela cortesana y constituyen un buen ejemplo de la transformación de María Magdalena en Venus, en la que se reduce al máximo la línea divisoria entre lo devoto y lo profano en unas imágenes que combinan la religiosidad con la sensualidad. La atención que recae sobre su belleza y sensualidad, en parte reforzada por su pasado de prostituta –pecadora sexual– desarrollado por la patrística, fue un elemento que daba lugar a su representación desnuda repleta de exuberancia, convirtiéndose –no sólo en Italia, sino también en los países del norte de Europa– en imágenes eróticas que estimulaban al público al tiempo que implicaban una serie de conceptos estéticos (Moseley-Christian, 2012: 414-415).



FIGURA. 2. Tiziano, *Magdalena penitente*, Palazzo Pitti, Florencia, 1533



FIGURA. 3. Giampetrino, *Magdalena penitente*, Museo del Hermitage, San Petersburgo, primera mitad siglo XVI

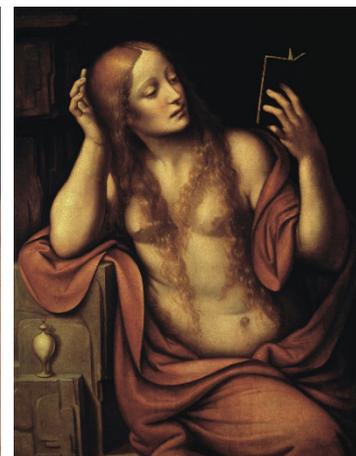


FIGURA. 4. Giampetrino, *Magdalena penitente*, Galleria Sabauda, Turín, 1525

3.1. EL ESQUEMA COMPOSITIVO: VENUS PÚDICA.

Gran parte de los retratos de la penitente adoptan el esquema compositivo de la Venus púdica o Venus de la modestia, con la Magdalena tratando de cubrir su desnudez con sus brazos (FIG. 5 y FIG. 6). Este esquema compositivo se caracteriza por tratarse de un desnudo femenino que cubre sus genitales con una de sus manos y tiene su origen en la obra de Praxíteles, *Venus de Cnido*, del siglo IV a.C, conocida por su copia romana. La especialista Nanette Salomon (1996), indica que esta imagen enfatizaba no solo el desnudo sino también la conciencia de la representada de su propia desnudez, sexualmente definida por su pubis. La continuación a lo largo de los siglos de esta postura o esquema compositivo demuestra también la continuación de estructuras de poder, en este caso relacionadas con la sexualidad. La Venus de Praxíteles es considerada como la primera escultura monumental que representa a una diosa totalmente desnuda, así como la primera en colocar su mano para ocultar su pubis. De este modo, se está definiendo sexualmente a la mujer por sus genitales que, al cubrirlos, denota la vulnerabilidad de estar siendo mirada, expuesta, a diferencia de los desnudos masculinos heroicos ausentes de estos gestos de cubrir sus genitales, alejados así de cualquier tipo de debilidad como consecuencia de ser observados en su desnudez. El gesto de cubrir su pubis genera una narrativa sexual que incluye el miedo por estar desnuda y que transforma, en palabras de Salomon, al “espectador en un voyeur”. Así, se presenta la tensión entre el deseo de mirar del espectador y el pudor a ser mirada de la representada. De hecho, el término púdica procede de “pudenda” que significa, al mismo tiempo, vergüenza y genitales. La escultura de Praxíteles genera toda una serie de posibilidades eróticas, excitantes, al jugar con la mirada del espectador y el desnudo que al cubrir su pubis éste se convierte en centro de atención (Salomon, 1996: 69-76). Este esquema compositivo rápidamente se hizo popular para las representaciones de Venus y Afrodita, añadiéndose el gesto de cubrir también los pechos.



FIGURA. 5 Salai, *Magdalena penitente*, colección privada, 1515-1520



FIGURA. 6. Escuela de Milán, *Magdalena penitente*, ca. 1530

Esta postura no desaparece durante los siglos medievales, ya que es considerada como apta por el cristianismo para la representación de lo pecaminoso al entenderse que albergaba en sí misma la idea de pecado, al tiempo que conectaba con los ideales cristianos medievales de desprecio por el cuerpo, apropiándose así este esquema compositivo para determinados pasajes bíblicos. Fue en el personaje de Eva donde perduró la postura de púdica durante la expulsión del Paraíso, significando en este caso la vergüenza del desnudo y la sexualidad y no tanto la modestia, como se aprecia en la obra de Massacio (Capilla Brancacci, Iglesia santa María del Carmine, 1424-1425). Todo ello no implica que no se siguiera utilizando dicho esquema compositivo para la representación de las Venus, como es el caso de la de Botticelli. No obstante, será Tiziano uno de los principales ejemplos en la utilización de dicha postura, transformándola también en su versión reclinada, convirtiéndose la postura de la púdica en una característica intrínseca del ideal de feminidad que se traslada a la Magdalena penitente (Salomon, 1996: 81-83).

3.2. LA PENITENTE DEL HUMANISMO CRISTIANO.

Como se ha señalado, en el siglo XVI, Tiziano fue uno de los artistas que más recurrió a la postura de la Venus Púdica (como en la *Venus del espejo* del año 1555 o la *Venus de Urbino* de 1534). Es, precisamente, la Magdalena penitente de Tiziano la que se presenta, en su postura de Venus púdica, como ejemplo máximo, convirtiéndose en objeto de imitación por parte del resto de artistas. En estas imágenes se produce una tensión nacida del contraste entre la postura de Venus púdica o Venus de la modestia con la belleza, exuberancia y sensualidad de los cuerpos representados, difuminándose la línea entre lo devoto y lo profano. No obstante, esta tensión debe entenderse, y también explicarse, a partir de las teorías sobre el amor y la belleza del círculo de Marsilio Ficino y su teoría sobre el movimiento entre la belleza inteligible y la visible donde el amor, entendido como amor intelectual o amor espiritual, es la fuerza motriz del circuito espiritual que pone en relación a Dios y a los seres humanos: lo que genera amor es la belleza, simbolizada por las dos Venus, la celeste y la terrestre, generando cada una de ellas el amor vulgar y el amor divino, organizadas en una escala ascendente. Es decir, ambas Venus tienen como fin la creación de belleza pero en dos gradaciones diferentes en un mismo camino hacia Dios: la celeste presenta la forma contemplativa del amor que, desde lo visible y concreto, se eleva hacia lo inteligible y universal, y la Venus terrestre que se contenta con la esfera visual. De este modo, la penitente aparece en el humanismo cristiano entendida como diosa del amor o Venus del amor divino, ya que a partir de su penitencia ha abandonado los placeres mundanos para dedicarse a la vida contemplativa (Panofsky, 1972: 200-202; Hofstadter y Kuhns, 2009: 204).

3.3. LOS IDEALES DE BELLEZA.

Junto a este tipo de lecturas filosóficas, no hay que olvidar que las mujeres representadas responden a los cánones de belleza de la época. Se consideraba que la belleza de las mujeres debía basarse en cuerpos robustos, senos pequeños y largas cabelleras doradas. Este ideal aparece en los escritos de Michel de Montaigne, quien afirma que “para los italianos la belleza corporal ha de ser gorda y maciza, fuerte y vigorosa” (Montaigne, 1580: 419). El cabello de María Magdalena suscitó muchos elogios, como los de Giovan Battista Marino (1569-1625) quien dedicó un poema (*XVI. Maddalena*) a la obra de Tiziano alabando “la cabellera ondulante [que] dibuja un collar dorado sobre los desnudos alabastros [pechos]” (Marino, 1913).

El cabello rubio, que ostentan la mayoría de Magdalenas, era admirado y deseado en la sociedad de la época al considerarse como un elemento que acentuaba la belleza de las mujeres. De hecho, mujeres de las clases altas como Margarita de Valois (1553-1615) que tenían la cabellera oscura se hacía poner postizos dorados (Bornay, 2010: 91). El rubio de las mujeres representadas en la pintura italiana llegó a ser tan admirado que en 1865 se seguían publicando obras que recogían tales aspectos. Este es el caso del libro de Félix-Sébastien Feuillet de Conches y Armand Baschet que, editado por A. Aubry en el París de 1865, *Les femmes blondes selon les peintres de l'Ecole de Venise*, donde se recogen distintos aspectos sobre el tema. En dicha publicación, se incluye un poema de Torquato Tasso (1544-1594), publicado en 1593, donde alababa la belleza de los dorados cabellos:

“Donna, per cui l'Amore triomfa, e regna, / Nobil corona il crine à te circonde, / Mà qual fia triomfale, e verde fronte, / O' lucido oro, à cui l'honor convegna? / E l'auro sol di crespè chiome, e bionde, / Puù far corona, che di te sia degna, / Questo s'auuolge in varie forme, e tesse, / E la Fenice homai sola non fia / Che per Diadema natural si vanti”.

Mientras que en los siglos medievales se condenaba el cabello de las mujeres por considerar la belleza de las mujeres un arma del diablo, en el Renacimiento adquiere gran importancia en el ideal de belleza, y qué mejor figura que la Magdalena para que los artistas se recreasen en uno de los atributos característicos de este personaje. Autores como Baltasar Castiglione (1478-1529), Angelo Poliziano (1454-1494) y Pietro Bembo (1470-1547), continúan los ideales de belleza plasmados en la literatura de Petrarca (1304-1374) y Dante (fallecido en 1321), fusionándolos con la filosofía neoplatónica previamente comentada (Alexandrakis y Moutafakis, 2002: 102). De este modo, la belleza femenina sería un reflejo de la belleza inteligible que lleva al espectador a una estancia superior, divina, celestial. El poeta Agnolo Firenzuola (1493-1543) en su obra *Delle Bellezze Delle Donne* describía la belleza femenina del siguiente modo:

“[...] la donna bella, è il piu bello oggetto che ti rimiri, y la bellezza è il maggior dono che faceffe Iddio all'humana creatura. Conciofia che per la di lei virtù, noi ne indiriziamo l'animo a la contemplatione, y per la contemplatione al defiderio delle cofe del Cielo”
(Firenzuola, 1552: 9).

En esta perfecta sintonía entre ideales de belleza femeninos y estética neoplatónica, María Magdalena encaja a la perfección en esa ascensión desde lo terrenal hasta lo divino, tanto por su pasado de prostituta arrepentida que tras la penitencia y la vida contemplativa es elevada al cielo por ángeles, como por su belleza que, primero dedicada a los placeres terrenales, se transforma en una belleza dedicada a los asuntos celestiales.

4. MARÍA MAGDALENA Y EL CONCILIO DE TRENTO

4.1. EL DECORO.

A lo largo de la década de 1560, Tiziano realizó varios lienzos de la Magdalena penitente. El esquema compositivo continúa siendo el mismo, pero la imagen ha sufrido modificaciones, siendo la más destacada el hecho de que su cuerpo, antes desnudo, ha sido cubierto por ropajes (FIG. 7). Vasari describía la obra del siguiente modo:

“Dopo fece Tiziano, per mandare al re Cattolico, una figura da mezza coscia in du d'una Santa Maria Maddalena scapigliata, cioè con i Capelli che le cascano sopra le spalle, intorno alla gola e sopra il petto; mentre ella, alzando la testa con gli occhi fissi al cielo, mostra compunzione nel rossore debli occhi, e nelle lacrime dogliezza de' peccati: onde muove questa pittura, chiu –

che la guarda, estremamente; e, che è più, ancorchè sia bellissima, non muove a lascivia, ma a comiserazione" (1994: 26).



FIGURA. 7. Tiziano, *Santa María Magdalena*, Museo del Hermitage, San Petersburgo, 1565

Las palabras de Vasari al decir que “aunque sea bellissimo, no mueve a la lascivia” son claves para entender las representaciones de la Magdalena del decoro tridentino. Para Vasari, interesado en la naturaleza de la belleza en el arte tanto en su versión física como espiritual, siendo heredero del neoplatonismo de Ficino, la belleza física es resultante de las imágenes pictóricas, mientras que la espiritualidad de esta belleza se concreta en la experiencia estética que se produce en su contemplación. Así, Vasari entiende la belleza como una creación de Dios, un espejo metafísico en el que se ve reflejada el alma humana, convirtiéndose la belleza en el esplendor de Dios, presente en todas partes, siendo la belleza física la que expresa la divinidad moral (Alexandrakis y Moutafakis, 2002: 102-103).

Esta nueva variación en la visualidad de la penitente responde a la normativa relativa al decoro y representación de los santos surgida del Concilio de Trento (reunido desde 1545) que dedicó su última sesión, en 1563, a las directrices para la representación de los santos. En el decreto *De invocatione, venerattione, et reliquis Sanctorum, et sacris imaginibus*, del 4 de diciembre de 1563, se indicaba que las imágenes debían quedar alejadas de todo tipo de lujos, lascivia y ganancias sórdidas, y no presentar nada deshonesto ni con una “hermosura escandalosa” (López de Ayala, 1853: 361-366). A partir del Concilio, surgieron también una serie de manuales que regulaban las imágenes religiosas y que afectaron de lleno a María Magdalena. Juan Interian de Ayala, en su obra *El pintor Christiano, y erutado también llamado Tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar y esculpil las Imágenes sagradas*, recoge, en su capítulo IV, las palabras de Ambrosio Catarino que son relevantes para lo que aquí ocupa:

“Lo que es más sensible, y abominable en nuestros tiempos es ver en Templos, y Oratorios magníficas pinturas tan lascivas, que allí es donde se puede contemplar lo más torpe que ocultó nuestra naturaleza: pinturas que sirven para excitar movimientos, no de devoción, sino de lascivia, aun en la carne más mortificada” (Iterián de Ayala, 1782).

Las dos obras de Tiziano revelan a la perfección cuál fue una de las primeras regulaciones de la Iglesia hacia las imágenes: la prohibición del desnudo. Por tanto, las Magdalenas del humanismo que habían lucido sus cuerpos desnudos sin pudor, cubren ahora sus atributos físicos con mantos.

Si bien desde el Concilio se indicó, además de la prohibición de los desnudos, que las imágenes no podían caer en incorrecciones teológicas y que debían responder a lo dicho por los evangelios, la imagen de la penitente tuvo que ser mantenida a pesar de no responder a los escritos canónicos, ya que su penitencia únicamente queda recogida en los relatos legendarios. Por tanto, parte de las normativas emitidas por los diferentes tratados tenían mayores consecuencias en la teoría que en la práctica (Bornay, 1998: 20-21). No obstante, la importancia que las prescripciones tridentinas dieron a la visualidad de los temas cristianos queda perfectamente recogida en las palabras de Federico Zuccaro (1542-1609), primer presidente de la Academia de san Lucas en Roma:

“*Però la Chiefa fanta, come madre benigna, bramofa della falute de' fuoi figliuoli, non fi contenta di tirarne alla penitenza, ed offervanza dei divini precetti per lo fentimento follo dell' orecchie, ma anco ci tira per quello degli occhi col mezzo della pittura; ficchè chiaro fi vede l'eccellenza, e l'utile, che reca; nè alcuno negherà, che la ben dipinta immagine non accrefca grandemente la divozione, e gli affetti moftri, e che finalmente non muovano più l'iftorie ancor dipinte, che le folamente raccontate. Di più la pittura in quefto anco avanza le lettere; che le lettere folo ferifcono le orecchie degli uomini dotti, e intenti alla lezione, e la pittura percuote gli occhi, ancorchè non intenti, così dei dotti, come die femplici*” (Zuccaro, 1768: 105).

Por tanto, las imágenes tridentinas debían estimular la devoción recurriendo a aspectos tanto sensoriales como emocionales (Bornay, 1998: 19), cuestiones que las academias de pintura –no solo la de Roma sino también la de Bolonia como se verá a continuación– tuvieron muy en cuenta a la hora de retratar a la Magdalena.

4.2. TENSIONES POSTRIDENTINAS.

Junto a la importancia de los cuadros de Tiziano, la imagen de la penitente se forjó también en la Academia de las Bellas Artes de Bolonia, fundada en 1585 por Annibale Carracci (1560-1609), quien posteriormente se trasladó con algunos de sus alumnos a Roma, la nueva capital creativa de Europa, donde tanto el mecenazgo como la clientela estaban constituidos por eclesiásticos y aristócratas, entre los que había una gran demanda de la Magdalena penitente, como la realizada por el propio Carracci hoy en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (*Magdalena penitente*, 1598), con un realismo que otorga a los artistas la posibilidad de representar la anatomía humana, “de modo que al espectador le resulta difícil saber si la fascinación [...] por el cuadro se debió a la piedad de la santa o a sus atributos físicos” (Haskins, 1996: 291-292). Roma, en la primera mitad del siglo XVII, se convirtió en centro religioso y artístico de la península italiana, con el gusto por el lujo y, en consecuencia, el placer sensorial como una de sus principales características. De este modo, las restricciones postconciliares se ven relajadas y reducidas en este ambiente, adoptando la Iglesia una actitud más laxa tanto en aspectos morales como visuales (Bornay, 1998: 20).

La penitente, resurgida con gran fuerza del proceso contrarreformista, se adecuaba a los ideales de la Iglesia al tiempo que daba la posibilidad de representar una imagen erótica, con la que los artistas pintaban con gran realismo unos cuerpos que, en ocasiones, vuelven a exhibir los torsos desnudos, planteándose de nuevo la tensión entre devoción y erotismo. Ante estas imágenes en las que la mujer volvía a aparecer semidesnuda, se dieron toda una serie de justificaciones para apoyar su legitimidad, como las del jesuita Pierre Sautel (1613-1662), que al hablar de la Magdalena señalaba que como “ardía de tal modo en su amor a Dios, no soportaba llevar ropa” (Sautel, 1684). Fue precisamente la influencia de los jesuitas un elemento fundamental en el énfasis puesto en conjugar devoción y sensualidad a partir de unas imágenes repletas de naturalismo que, enfatizaban la sensualidad, incrementándose así la cercanía entre lo celestial y lo terrenal y al igual que sucedía en el ámbito del humanismo cristiano, la frontera entre lo sagrado y lo profano se diluía. La permisividad y laxitud de la Iglesia se incrementó bajo el papado de Urbano VIII (1623-1644) con unas imágenes de la Magdalena que se recreaban “en un misticismo erótico que en más de una ocasión sorprende por su obscenidad” (Bornay, 1998: 19-22). Pero no solo en el ámbito eclesiástico se producían este tipo de imágenes, sino que los monarcas y aristócratas de la época realizaban, en mayor cantidad, encargos de pinturas eróticas, ya tuvieran como temática historias paganas o propias del cristianismo, como hicieron Rodolfo II de Habsburgo o Carlos I de Inglaterra, convirtiéndose algunas mujeres de la Biblia en objetos para los encargos de una clientela ávida de imágenes eróticas. Tiziano fue uno de estos artistas que recibieron este tipo de encargos, como el que le realizó Felipe II y que dio como resultado las denominadas *Poesías* (1553-1562), en las que se representaban diversos desnudos femeninos protagonizando narraciones mitológicas. En estas obras, es la mujer la que se convierte en protagonista por ser la que actúa como dispositivo para activar el factor erótico (Bornay, 1998: 25-27).

Si bien en las imágenes previamente mostradas se presenta esa fina línea entre lo devoto y lo sensual, en las imágenes del éxtasis de la Magdalena el erotismo se acentúa mucho más. Tras las reformas tridentinas aparece el tipo iconográfico de la penitente en éxtasis tras la flagelación, como demuestran las obras de Cagnacci (FIG. 8) y Elisabetta Sirani (FIG. 9). Francesco Furini fue otro de los artistas que exponen un claro erotismo en sus obras, como la conservada en Cambridge (FIG. 10) y la de Viena (FIG. 11). En la primera, la penitente aparece desnuda de cintura para arriba, mostrando claramente su torso que en ningún momento es cubierto por sus cabellos. La segunda muestra a una Magdalena de cuerpo entero, semiarrodillada de perfil, con el largo cabello cubriendo únicamente parte de su cintura. Las obras de Furini van un paso más allá que las de sus precedentes y contemporáneos, ya que no solo se muestra un desnudo más completo, sino que las poses que adoptan sus Magdalenas son mucho más provocativas, con gestos que poco tienen que ver con la contrición de la penitencia. De hecho, un precedente de estas obras se encuentra en la personificación de la Penitencia en la *Iconología* de Ripa (edición de 1603), donde se presenta a la mujer demacrada, con viejos ropajes oscuros que, arrodillada, se flagela con pesadas correas para su mortificación carnal. No obstante, las Magdalenas penitentes distan mucho de ser

mujeres demacradas, tratándose de mujeres jóvenes y bellas. Con estos cuadros se buscaba, en consonancia con los preceptos tridentinos, provocar sentimientos de remordimiento y contrición. Sin embargo, estas Magdalenas jóvenes, bellas y semidesnudas vuelven a plantear la cuestión de qué pesaba más, si el sentimiento piadoso o el erótico.



FIGURA. 8. Cagnacci, *Maddalena svenuta*, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma, 1663

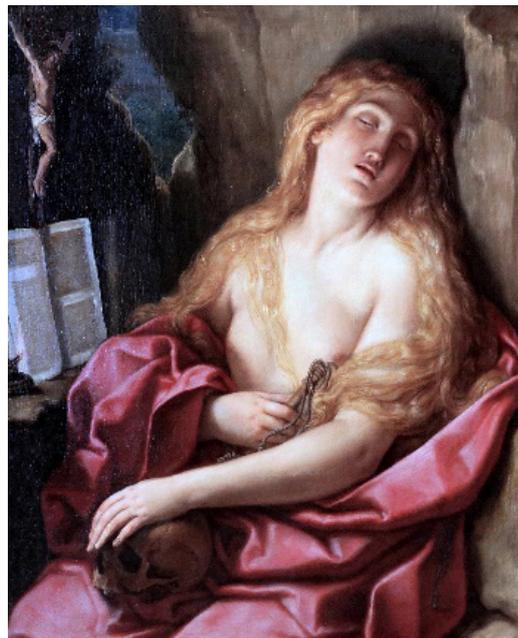


FIGURA. 9. Sirani, *Magdalena flagelándose*, Museo de Bellas Artes y Arqueología, Besançon, 1663

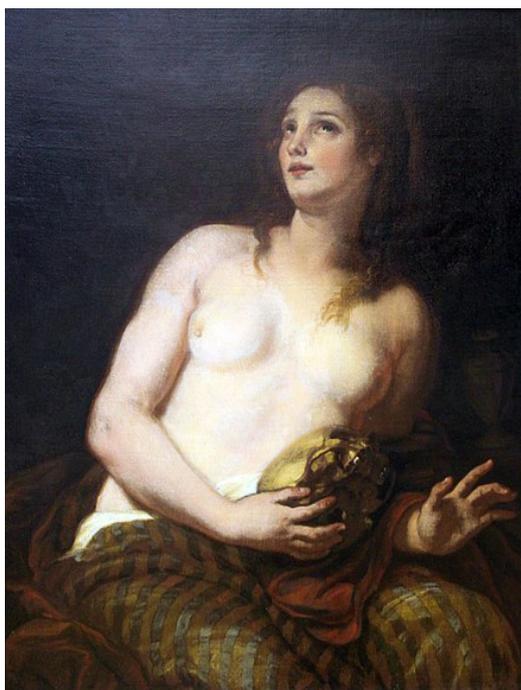


FIGURA. 10. Furini, *Magdalena penitente*, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Cambridge, 1620-1640

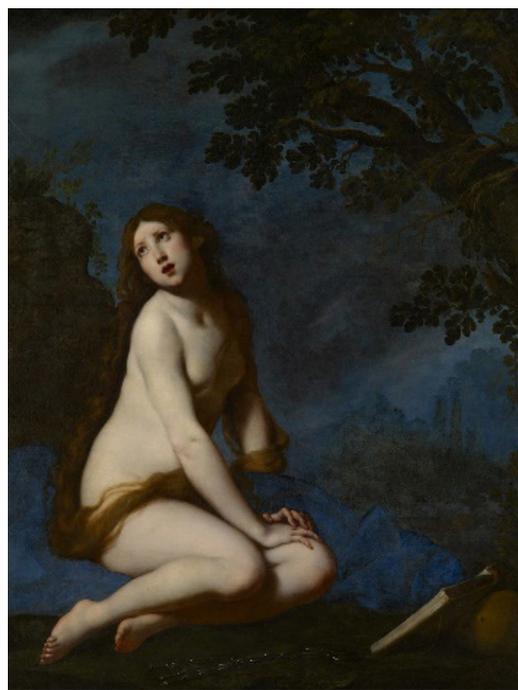


FIGURA. 11. Furini, *Magdalena penitente*, Kuntshistorisches Museum, Viena, ca. 1634

La creación de desnudos femeninos con fines pornográficos bajo la coartada de la religiosidad es un tema que cuenta con diversos estudios. Son concretamente algunas mujeres bíblicas las utilizadas para este tipo de creaciones, en las que la línea entre lo devoto y lo erótico se vuelve prácticamente invisible. Así lo demuestra Erika Bornay (1998) en relación a algunos personajes del Antiguo Testamento, como Susana o Betsabé; o Griselda Pollock quien explica, para el caso de Susana, que, en el Renacimiento, la imagen del baño resaltaba “los aspectos sexuales, voyeurísticos” dotando a la representación del desnudo erótico de una coartada

tanto bíblica como teológica, convirtiéndose este tipo de representaciones en “un género que estaba emergiendo en este periodo” (Pollock, 2007: 171). En relación a María Magdalena, Susan Haskins (1996) señala que estas obras, procedentes de encargos privados, adornaban las cámaras privadas de los hombres de las clases altas, convirtiéndose así la Magdalena en un auténtico objeto sexual encubierto por la santidad y la penitencia, configurándose, por tanto, como parte de la pornografía devota del momento.

Si bien la cuestión de la mirada se formula de manera diferente en cada época y cultura, y resulta difícil determinar con exactitud si los espectadores de los siglos XVI y XVII veían estas obras como eróticas o pornográficas, también es cierto que el propio término “pornografía” cambia a lo largo del tiempo y los contextos culturales. De hecho, John R. Clarke (2013: 141) advierte sobre la modernidad del término, señalando que su origen procede del griego *pornographos*, término que hacía referencia a los autores que escribían sobre las prostitutas más famosas del momento, denominadas *pornai*. Es en los siglos XVIII-XIX cuando se cambió el significado para referirse a objetos obscenos. No obstante, en el Renacimiento, los coleccionistas de obras de la Antigüedad que representaban actividades sexuales, se referían a estos objetos como “erótica”. Por su parte, Paola Tinagli (1997: 121) se plantea cuestiones relacionadas con las funciones de los desnudos femeninos en los siglos XV y XVI, así como las reacciones que estos podrían generar en los espectadores, preguntándose si estos desnudos serían considerados como eróticos o pornográficos, así como las intenciones de los artistas al realizarlos. La autora señala que no es posible equiparar la mirada actual a la de los espectadores del momento, dado que la sexualidad no es únicamente una cuestión biológica sino también cultural. Por tanto, las actitudes hacia el sexo, el pecado y el desnudo, varían a lo largo de los años, así como sus representaciones visuales y declaraciones textuales. No obstante, las fuentes de la época previamente comentadas, a las que se podrían añadir otras, alertan sobre las posibles reacciones incorrectas ante la visión de estos desnudos, lo que apoya la tesis de que dichas imágenes prevalecían más por su erotismo que por su devoción.

El erotismo no solo era patente en las manifestaciones visuales, sino que la literatura fue también un campo en donde se explotó este género. En este sentido, fueron los *Sonetti Lussuriosi* de M. Pietro Aretino, publicado por primera vez alrededor del año 1527 en Venecia, uno de los máximos ejemplos de ello.¹ En su publicación de 1527, los sonetos de carácter totalmente sexual van acompañados de ilustraciones realizadas por Giulio Romano que fueron incluidas como grabados por parte de Marcantonio Raimondi. A diferencia de las imágenes de la penitente, en esta y otras obras se representan no solo cuerpos desnudos, sino que éstos aparecen en actitudes y posturas claramente sexuales. Esta literatura y sus imágenes eran distribuidas entre, de nuevo, las clases más altas de la sociedad, como por ejemplo Federico Gonzaga, Marqués de Mantua, de quien se conserva parte de la correspondencia con el autor agradeciéndole la realización de dicha obra (Tinagli, 1997). Aretino fue amigo de diversos artistas, como Tiziano, Sebastiano del Piombo y, por supuesto, de Giulio Romano, además del escultor Sensorino. De hecho, Tiziano realizó, hacia 1545, un retrato del escritor, que hoy se conserva en el Palacio Pitti de Florencia. Giulio Romano fue quien hizo los cuadros en los que se representaba a parejas en diferentes posturas sexuales, cada una de las cuales iba acompañada de un soneto que ponía en explícitas palabras lo que la imagen mostraba. Esta obra fue duramente censurada en su momento –Raimondi, el grabador, fue incluso encarcelado por ella– siendo las imágenes que han llegado hasta hoy en día en su mayoría copias del siglo XVIII (Villena, 2007). La obra de Aretino y las imágenes de Romano demuestran, claramente, la existencia de toda una literatura e imagería erótica en la época.

En esta literatura aparecían, en ocasiones, ataques a la hipocresía de la religión respecto a la sexualidad y el erotismo. Textos como los de Aretino pueden ser entendidos, señala Ian F. Moulton (2013: 207-212), como pornográficos para el público de hoy, pero resulta fundamental comprender cómo era entendida la sexualidad en el periodo histórico objeto de estudio para no realizar lecturas incorrectas o tamizadas por planteamientos actuales. Por ello, señala que el término pornografía resulta problemático para los siglos XVI

¹ Dicha obra puede consultarse, en su versión sin imágenes, en https://books.google.es/books?id=w-lfAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=aretino+sonetti+lussuriosi&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

y XVII, planteando el interrogante de cuál sería el término adecuado. Así, en la literatura surge la misma problemática que en la cultura visual a la hora de poner un adjetivo a este tipo de producciones. No obstante, en el caso de los textos de carácter erótico tuvieron mucha más visibilidad y circulación que las representaciones pictóricas que quedaban reducidas a los círculos de la élite como, por ejemplo, los frescos de la Villa Farnesia o los desnudos de Tiziano. Con ello se producía la paradoja, indica Moulton, de que mientras el sexo suele ser considerado como propio de la “baja” cultura, por entenderse como vulgar, los elementos eróticos –textuales y pictóricos- que han sobrevivido de la edad moderna, proceden de la élite cultural. En la cultura popular, las cuestiones sexuales y eróticas solían tender más hacia lo humorístico. Por lo tanto, existe una distinción social en las cuestiones alusivas a lo erótico y su representación.

5. CONCLUSIONES.

Parte de las cuestiones tratadas para la pintura italiana de los siglos XVI y XVII, en especial las referidas al cuerpo de la Magdalena como excusa para representar el erotismo de un cuerpo desnudo, no son exclusivas de este ámbito geográfico, funcionando también para el norte de Europa.² No obstante, es la península itálica en donde las tensiones entre devoción y erotismo se hacen más patentes, tensas e intensas. A lo largo del siglo XVIII, la imagen de la Magdalena sufrió pocas modificaciones, residiendo la novedad en el cambio de función de dichas imágenes: la visualidad de la penitente se convierte en modelo para realizar retratos devotos “al modo de la Magdalena”. Especialmente en Inglaterra y Francia, se puso de moda el retrato devoto entre las clases más altas de la sociedad. Amantes, hijas, modelos y esposas de aristócratas, reyes y artistas posaron al estilo de la Magdalena, secularizando la imagen de la santa y reduciéndola a una moda estética (Haskins, 1996). No obstante, en los siglos XV y XVI ya se había recurrido por parte de aristócratas, banqueros y otros hombres de las élites sociales al recurso de retratar a sus esposas e hijas como Magdalenas, en lo que Heidi J. Hornik (2014) ha denominado como la “secularización de la Magdalena”. Algunos ejemplos se encuentran en obras como las de Jacopo Carucci (1494-1557), quien por encargo del banquero Ludovico di Gino pintó a la hija de esta como María Magdalena (ca. 1525-1528). Lejos de la sensualidad de obras como las de Tiziano y otros artistas previamente mencionados, Carucci pinta a una joven de rostro triste y sereno. No obstante, también se hicieron retratos de este tipo con una sensualidad moderada, elegante, decorosa, apta tanto para sus comitentes como para las esposas de los mismos y la propia Iglesia, como es el caso de algunas de las obras de Michele Tosini (1503-1577).



FIGURA. 12. Peter Lely, *Desconocida como María Magdalena*, finales siglo XVII

No obstante, a finales del siglo XVII y el siglo XVIII estos retratos de esposas e hijas representadas como la penitente, se alejan del decoro de sus precedentes, para volver a utilizar a la Magdalena para mostrar sensuales cuerpos desnudos. Un buen ejemplo de ello lo ofrece Peter Lely con sus diferentes obras de distintas mujeres retratándose *a la Madeleine*, como es el caso del retrato de la duquesa de Portsmouth posando como la Magdalena penitente con el pecho descubierto o la obra del mismo autor, *Desconocida como María Magdalena* (FIG. 12), en donde la mujer, mirando al espectador, ofrece a este uno de sus pechos. Esta moda continuará en el siglo XIX, tanto en la pintura como en la naciente fotografía, donde María Magdalena continúa siendo una de las coartadas principales para mostrar el cuerpo femenino desnudo.

² Véase al respecto Moseley-Christian (2012).

BIBLIOGRAFÍA

- Alexandrakis, A. y Moutafakis, N. (eds.) (2002). *Neoplatonism and Western Aesthetics*. Nueva York: State University of New York Press.
- Antunes, J. (2014). The Late-Medieval Mary Magdalene: Sacredness, Otherness, and Wildness. En Peter Loewen y Robin Waugh (eds.). *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*. Nueva York: Routledge, 116-139.
- Baschet, A. y Fuillet de Conches, F. (1865). *Les femmes blondes selon les peintres de l'école de Venise*. París: A. Aubri editor.
- Begel, A. (2012). Exorcism in the Iconography of Mary Magdalene. En Michelle Erhardt y Amy Morris (eds.). *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Boston: Brill, 341-360.
- Bernabé, C. (1994). *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*. Estella: Verbo Divino.
- Bornay, E. (2010). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Clarke, John R. (2013). Before Pornography: Sexual Representations in Ancient Roman Visual Culture. En Hans Maes (ed.). *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*. Basingstoke: Palgrave, 141-161.
- De Boer, E. A. (1997). *Mary Magdalene. Beyond the Myth*. London: SCM Press Ltd.
- Fedele, A. (2012). *Looking for Mary Magdalene. Alternative Pilgrimage and Ritual Creativity at Catholic Shrines in France*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Firenzuola, A. (1552). *Dialogo delle bellezze delle donne*. Venecia: Giouan Griffio.
- Haskins, S. (1996). *María Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder.
- Hofstadter, A. y Kuhns, R. (2009). *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics From Plato to Heidegger*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hornik, H. J. (2014). The Invention and Development of the 'Secular' Mary Magdalene in Late Renaissance Florentine Painting. En Peter Loewen y Robin Waugh (eds.). *Mary Magdalene in Medieval Culture. Conflicted Roles*. Nueva York: Routledge, 75-98.
- Iterián de Ayala, Juan (1782). *El pintor christiano y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Joaquín Ibarra. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-freqüentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/>
- Jansen, K. L. (2001). *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- López de Ayala, I. (trad.) (1853). De Invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. París: Librería de Rosa.
- Maisch, I. (1998). *Between Contempt and Veneration... Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press.
- Marino, G. B. (1913). XIV. Maddalena. En *Poesie varie*. Edición a cargo de Benedetto Croce, Bari: Laterza. Disponible en <https://archive.org/details/2poesievariecura00mariuoft/mode/2up>
- Montaigne, M. (1580). Apología de Raimundo Sabunde. En *Ensayos*, Libro II, cap. II. s.l. Autor. (2017).
- Moseley-Christian, M. (2012). Marketing Mary Magdalene in Early Modern Northern European Prints and Paintings. En Michelle Erhardt y Amy Morris (eds.). *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Boston: Brill, 399-419.
- Moulton, I. F. (2013). Erotic Representations 1500-1750. En Sarah Toulalan and Kate Fisher (eds.). *The Routledge History of Sex and the Body: 1500 to the Present*. Londres - Nueva York: Routledge, 207-222.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.
- Pollock, Griselda (2007). La heroína y creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit. En Karen Cordero y Ina Sáenz (eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico D.F: Universidad Iberoamericana, 161-196.
- Ricci, C. (1994). *Mary Magdalene and Many Others. Women who Followed Jesus*. Minneapolis:

Fortress Press.

- Salomon, N. (1996). The Venus Pudica: uncovering art history's 'hidden agendas' and pernicious pedigrees. En Griselda Pollock (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Londres – Nueva York: Routledge, 69-87.
- Sautel, R. P. (1684). *Divae Magdalenae ignes sacri et piae lacrimal*. Colonia: s.e.
- Schaberg, J. (2008). *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*. Estella: Verbo Divino.
- Tinagli, P. (1997). *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*. Manchester: Manchester University Press.
- Vasari, G. (1994). *Vita di Tiziano*. Pordedone: Edizioni Studio Tesi.
- Villena, L. A. (trad., prólogo y notas) (2007). *Pietro Aretino. Sonetos Lujuriosos*. Madrid: Visor Libros.
- Zuccaro, F. (1768). *L'idea de' pittori, scultori ed architetti del cavalier Federigo Zuccaro divisa in due libri*. Roma: Marco Pagliarini.